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

CÁSSIA REGINA MARCONI MARCANÇOLI

***O JUBILEU* DE VLADÍMIR SORÓKIN: “UM TAL TCHÉKHOV, QUE
NUNCA HAVÍAMOS VISTO ANTES!”.**

Versão corrigida

São Paulo

2017

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

***O JUBILEU DE VLADÍMIR SORÓKIN: “UM TAL TCHÉKHOV, QUE
NUNCA HAVÍAMOS VISTO ANTES!”.***

Versão corrigida

Cássia Regina Marconi Marcançoli

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

De acordo,

Orientadora: Profa. Dra. Arlete Orlando Cavaliere Ruesch

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.

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

M313 Marcançoli, Cássia Regina Marconi.
O jubileu de Vladímir Sorókin: “um tal Tchékhov, que nunca havíamos visto antes!”/ Cássia Regina Marconi Marcançoli; orientadora Arlete Orlando Cavaliere Ruesch. – São Paulo, 2017. 187 f.

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

1. Sorókin, Vladímir Gueorguiévitch, 1955-. 2. Tchékhov, Anton Pávlovitch, 1860-1904. 3. Dramaturgia. 4. Paródia. 5. Sátira. I. Ruesch, Arlete Orlando Cavaliere, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Cássia Regina Marconi Marcançoli

O jubileu de Vladímir Sorókin: “um tal Tchékhov, que nunca havíamos visto antes!”

Dissertação de mestrado 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.

Aprovado em: _____

Banca examinadora:

Profa. Dra. Arlete Orlando Cavaliere Ruesch
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo - USP
Orientadora

Prof. Dr. Mário Francisco Ramos Júnior
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo - USP

Profa. Dr. Matteo Bonfitto Júnior
Instituto de Artes
Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Defesa em: 26/04/2017

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Arlete Cavaliere, pela orientação, paciência, generosidade, rigor, inspiração, paixão pelo teatro russo e, principalmente, por ter me apresentado a obra de Vladímir Sorókin.

Aos professores do programa de Literatura e Cultura Russa, por tudo o que me ensinaram.

Aos professores Mário Ramos e Nóe Silva, pelas valiosas contribuições durante o exame de qualificação.

À Elena Vasilevich e Ekaterina Pivinskaya, por me ajudarem com os textos em russo.

À Elena N. Serguieieva e Natália A. Maslenkova, por me enviarem artigos importantes sobre a obra de Vladímir Sorókin.

À Denise Sales, por tudo.

À Sônia Branco e Graziela Schneider, pela hospitalidade afetuosa na UFRJ.

Aos queridos Paula, Paulo e Joãozinho, com amor.

A William Raphael e toda a família Soka Gakkai. Nam-myoho-rengue-kyo.

Às queridas Malou Zilliacus e Polina Minaeva, por me ajudarem a adquirir materiais valiosos sobre Vladímir Sorókin.

Aos funcionários do Departamento de Letras Orientais, em especial Jorge e Luiz.

À CAPES, pelo fomento de minha pesquisa.

Aos queridos colegas da pós que contribuíram em diversos momentos, em especial Yuri Martins, Catren Han, Rodrigo Nascimento, Daniela Merino, Daniela Mountian, Carlos Duarte Santos, Moara Feola, Letícia Mei, Ana Novi, Raquel Caregaro, Dodô Fonseca, Guilherme Zani, Samuel Junqueira, Jéssica Farjado e Márcia Freitas.

Aos amigos, formadores e funcionários da SP Escola de Teatro, especialmente Alessandro Toller.

Aos queridos do CAC, em especial à professora Sílvia Fernandes e aos amigos Valmir PS, Eduardo Gutierrez, Juliana Piesco, Henrique de Paula e Biagio Pecorelli.

Aos professores e amigos do Colégio e Cursinho Jundiaí.

Aos companheiros da Solum Academia de Dança.

Aos companheiros da USP e do CRUSP: Eduardo Rocha, Carol Reis, Sérgio Luiz, Vanessa Paes, Márcia Mura, Wilson Pontes Jr., André Malta, Inti Queiroz, Araci Santos, Pedro Sotomaior, Marco Henrique, Roberto Souza, Ginneth Pulido-Gómez, Paloma Bachi, Analu

Tortella, Luísa Costa, Ana Carolina de S. Ferreira, Laiz Colosovski, Sulamita Mattos, Rachel di Giuseppe, Tiago Fer e Leandro Mariano.

Aos amigos não citados aqui, gratidão.

À toda minha família, especialmente à minha mãe Benedita Marconi e às minhas irmãs Renata e Roberta.

Esta dissertação é em memória de meu pai, Luiz Roberto Marcançoli, falecido em abril de 2015, que sempre lutou pra que eu e minhas irmãs nos desenvolvêssemos intelectualmente. Dos recortes de peixinhos coloridos para as atividades dos primeiros anos escolares à valsa na noite de formatura: eterno amor, gratidão e saudades.

MARCANÇOLI, Cássia Regina Marconi. *O jubileu* de Vladímir Sorókin: “um tal Tchékhev, que nunca havíamos visto antes!” São Paulo: 2017, 185f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma tradução direta do russo para o português da peça *O jubileu* (*Юбилей* - *Iubilei*) de Vladímir Gueórguievitch Sorókin. Nessa peça, o autor parodia textos dramáticos de Anton Tchékhev e se utiliza também da sátira às instituições soviéticas. Em nossa análise, captamos algumas características essenciais da dramaturgia de Sorókin, que são também comuns a grande parte da literatura russa contemporânea, ou específicas do estilo do autor. Partimos de conceitos de sátira, grotesco e especialmente de paródia, estudados por Linda Hutcheon, Mikhail Bakhtin e Giorgio Agamben, e, no Brasil, por Arlete Cavaliere, Affonso Romano de Sant'Anna, Bóris Schnaiderman, Flávio R. Khote, entre outros.

Palavras-chave: Vladímir Sorókin; Anton Tchékhev; Dramaturgia; Paródia; Sátira.

MARCANÇOLI, Cássia Regina Marconi. Vladímir Sorókin's *Anniversary*: "a certain Chekhov, whom we had never seen before!" São Paulo: 2017, 185f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

ABSTRACT

The present study introduces the direct translation from Russian into Portuguese of the play *Anniversary* (*Юбилей – Iubilei*) by Vladimir Gueorguievitch Sorokin. In this play, the author parodies dramaturgical texts by Anton Chekhov and lampoons Soviet institutions. In our analysis, we collected some essential characteristics of Sorokin's play-writing, that are either common to most of contemporary Russian literature or proper to the author's style. We considered concepts of satire, grotesco and especially parody, studied by Linda Hutcheon, Mikhail Bakhtin and Giorgio Agamben, and, in Brazil, by Arlete Cavaliere, Affonso Romano de Sant'Anna, Bóris Schnaiderman, Flávio R. Khote, among others.

Keywords: Vladimir Sorokin; Anton Chekhov; Dramaturgy; Parody; Satire.

ÍNDICE

Apresentação: vozes do contemporâneo.....	9
CAPÍTULO 1 – A POÉTICA DE VLADÍMIR SORÓKIN	23
CAPÍTULO 2 – TRADUÇÃO DA PEÇA <i>O JUBILEU</i> DE VLADÍMIR SORÓKIN.....	43
CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DE <i>O JUBILEU</i>	83
3.1 A SÁTIRA	95
3.2 O GROTESCO.....	107
3.3 A PARÓDIA	117
3.3.1 A paródia em <i>O jubileu</i>	134
4- ECOS TCHEKHOVIANOS.....	151
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	155
ANEXO A – <i>O jubileu</i> original em russo.....	163
ANEXO B – Obra de Vladímir Sorókin.....	181
ANEXO C - Capas das edições das obras de Vladímir Sorókin em russo, inglês, italiano, francês e alemão.....	185

Apresentação: vozes do contemporâneo

Em se tratando de literatura russa, estamos mais familiarizados no Brasil com o aspecto denso e profundo dos textos de obras aqui mais conhecidas, principalmente textos de Ivan Turguêniev (1818-1883), Fiódor Dostoiévski (1821-1881), Lev Tolstói (1828-1910) e Maksim Górkí (1868-1936), autores que convivem há mais tempo conosco desde o primeiro *boom* literário russo em nosso país, provocado e estimulado por escritores e críticos como Araripe Jr., Clóvis Bevilacqua, José Carlos Jr., José Veríssimo, Lima Barreto, Machado de Assis e Monteiro Lobato¹. Quando o assunto são as letras russas, logo nos lembramos da prosa do autor de *Pais e filhos* (1862), ou de *Crime e castigo* (1866), e *Anna Kariênina* (1873-1877), ou, então, de peças engajadas de Górkí, como *Pequenos Burgueses* (1901) e *A ralé* (1902). Até mesmo neste “segundo *boom*” literário russo, que surge a partir dos anos 2000, em razão das inúmeras traduções diretas para o português de importantes obras da literatura russa clássica e contemporânea, lançadas por editoras como 34, Cosac&Naify, Hedra e Kalinka, poucas vezes nos deparamos com um dos traços mais importantes desta literatura e cultura: o humor e a comicidade. Esse aspecto está presente de diversas formas, mas, principalmente, por meio do uso da paródia e da sátira, na obra de Nikolai Gógol (1809-1852), Anton Tchékhov (1860-1904), Mikhail Bulgákov (1891-1940), Vladímir Maiakóvski (1893-1930), Daniil Kharms (1905-1942) e na poética de autores contemporâneos como Vladímir Sorókin (1955-). É claro que uma cultura não se resume de forma maniqueísta a apenas dois aspectos ou duas verdades, porém “a outra cabeça” dessa águia bicéfala² precisa ser melhor revelada para que possamos melhorar nossos conhecimentos a respeito da “alma russa”.³

Podemos arriscar algumas aproximações entre as literaturas e culturas russa e brasileira por estas serem culturas que estiveram periféricas por diversos momentos em relação à cultura europeia. De acordo com Marquês de Custine, viajante francês que viveu no século XIX, a cultura russa seria “uma cultura de imitação (...) derivativa da cultura europeia”⁴. Custine foi

¹ Afirmção feita por B. G. em Entrevista com o professor Bruno Barretto Gomide para a revista Kalinka disponível em <http://www.kalinka.com.br/index.php?modulo=Revista&id=37> Acesso em abril de 2016.

² O emblema russo da águia de duas cabeças foi adotado durante o império de Ivan III (1462-1505). ALEF, Gustave. *The Adoption of the Muscovite Two-Headed Eagle: A Discordant View*. Speculum, Vol. 41, No. 1 (Jan., 1966), pp. 1-21 <http://www.jstor.org/stable/2851842> Acesso em janeiro de 2016.

³ Arlete Cavaliere trata desse tema no belo ensaio “A alma da literatura russa” que abre a coletânea de contos *Clássicos do conto russo*. São Paulo: Editora 34, 2015. (pp.7-24).

⁴ Entrevista com o professor Bruno Barretto Gomide para a revista Kalinka disponível em <http://www.kalinka.com.br/index.php?modulo=Revista&id=37> Acesso em abril de 2016.

muito criticado por Eugène-Melchior de Vogüé, autor de *O Romance Russo* (1886), que exerceu grande influência sobre os escritores e críticos brasileiros quando do primeiro *boom* russo no Brasil. Por ser uma “cultura derivativa”, a cultura brasileira, tal como a russa, já possuiria em seus genes, segundo Emir Monegal, aspectos da carnavalização teorizada por Mikhail Bakhtin (1895-1975). Em seu artigo *Carnaval/Antropofagia/Paródia* presente na edição número 62 da *Revista Tempo Brasileiro*, o crítico explana:

Não foi só porque a marginalização da cultura latino-americana tornou possível a inversão dos modelos europeus, que as teorias de Bakhtin resultaram frutíferas em nosso campo. A partir das origens de nossa cultura, o processo brutal de assimilação de culturas alheias, o choque produzido pela violenta imposição de um ponto de vista cristão e feudal do mundo, e mais tarde a maciça importação de outra cultura bem diversa (a africana trazida por escravos), tudo isto levou a formas extremas de carnavalização.⁵

O teórico russo apresentou esta teoria em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1941), no qual as festividades populares presentes em *Gargantua e Pantagruel* (1532-1564), de François Rabelais (1494-1553), são tratadas como fenômenos estéticos, e em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1929), em que analisa textos do famoso escritor russo pelo prisma da carnavalização da literatura.

Ao longo do curso de graduação em Língua e Literatura Russa, mas especificamente nas aulas de Teatro Russo ministradas pela professora Arlete Cavaliere, pude ter contato com a literatura e o teatro russo contemporâneos, em que predominam tais características. Por ter formação técnica em arte dramática pelo Teatro Escola Macunaíma e em Atuação pela SP Escola de Teatro, desde sempre houve de minha parte muito interesse pelo teatro em geral e, após ingressar na habilitação em russo pela Faculdade de Letras da FFLCH-USP, esse interesse ampliou-se ainda mais quando comecei a estudar teatro russo. No prelúdio do mestrado, havia interesse em pesquisar a crítica teatral ao longo do século XX por meio da revista *Teatr* (que

⁵ MONEGAL, Emir Rodriguez. *Carnaval/Antropofagia/Paródia*. Revista Tempo Brasileiro n.62. Sobre a paródia. Julho-Setembro de 1980. (p.12).

começou a ser publicada em 1937), porém, após a publicação de *Dostoiévski-trip* (1997), peça de Vladímir Sorókin traduzida por Arlete Cavaliere e da leitura do conto *Um Mês em Dachau* (1994), tradução de Mário Ramos e Yulia Mikaelyan para a *Nova Antologia do Conto Russo*, organizada por Bruno Gomide, meu interesse voltou-se para o estudo desse autor e de sua dramaturgia, especialmente para a peça que traduzi e analisei no presente trabalho, *O jubileu* (1993).

Ao ter contato com a obra de Vladímir Sorókin, de imediato houve muito entusiasmo com a sua leitura, principalmente pelo fato de sua escritura travar implícita e explicitamente um dialogismo com textos de grandes escritores russos, tais como Fiódor Dostoiévski (em *Dostoiévski-trip*) e Anton Tchékhov (em *O jubileu*). Esse diálogo, como veremos adiante, muitas vezes pode ser observado através de uma relação intertextual expressa, principalmente, pelo do uso da paródia. Sorókin parece ter devorado ou no caso, ingerido todas as “drogas literárias” pesadas que são os textos da literatura clássica e soviética para logo em seguida produzir suas próprias “drogas literárias”⁶. Fato interessante é que, por meio da análise da paródia existente na peça *O jubileu*, é possível, de certa forma, vislumbrarmos o desenvolvimento da dramaturgia russa por via de um recorte diacrônico balizado tanto pelos textos de Tchékhov, como de Sorókin. Para tanto, é necessário traçarmos um breve panorama da literatura russa e, em especial, da dramaturgia russa no século XX, marcada ao longo de todo o seu percurso pelas inovações estéticas tchekhovianas.

Foi durante a chamada Era de Prata⁷ da literatura russa, que o escritor Anton Pávlovitch Tchékhov, já reconhecido por seus contos, se sobressaiu com sua produção dramática. O autor que, na década de 1880, já escrevia críticas teatrais de peças realizadas em Moscou⁸, viria

⁶ Sorókin afirmou em uma entrevista que a literatura é uma espécie de droga e que ele é capaz de produzir suas próprias drogas. “Ja literaturnyi narkoman, no ia echtche umeiu izgotovliat’ eti narkotiki” (“Eu sou um viciado literário, mas sou capaz de produzir essas drogas”, entrevista a N. Kotchetkova, *Izvestiia*, 14 de setembro de 2004, pp.11-12. (p.11).

⁷ “A chamada “Era de Prata” refere-se a época do nascente e do alto modernismo na cultura russa, que vigorou da metade da década de 1890 e teve um fim abrupto na Revolução de 1917. Enquanto, a característica fundamental deste estágio é a revolução filosófica idealista – uma tendência na Rússia e em outras culturas europeias – a mais espetacular manifestação na cena russa, sem dúvida, pertencia à arte e à poesia. Em menos de um quarto de século, a Rússia produziu uma constelação notável de poetas, os quais poucos - Aleksandr Blok (1880-1921), Mikhail Kúzmin (1872-1936), Osip Mandelstam, (1891-1938), Anna Akhmátova (1889-1966), Boris Pasternak (1890-1960), Marina Tsvetáieva (1892-1941), Velímir Khlébnikov (1885-1922), Vladímir Maiakóvski (1893-1930) -, ficaram na vanguarda mundial da cultura poética do seu tempo”. In DOBRENKO, Evgeny. BALLINA, Marina. *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*. Cambridge University Press, 2011 (Tradução nossa).

⁸ ANGELIDES, Sophia. A.P. *Tchékhov: Cartas Para uma Poética*. São Paulo: Edusp.1995. (p.24).

a escrever, em 1886, a peça *A gaivota*, que “começava em forte e terminava em pianíssimo”⁹, e tinha “muita conversa sobre literatura, pouca ação e cinco arrobas de amor”¹⁰. Depois de escrever *A gaivota*, Tchékhov escreveria em uma carta que “não era de forma alguma dramaturgo”¹¹, porém esta mesma peça acabou marcando a abertura de uma nova era na encenação russa estabelecida pelo Teatro de Arte de Moscou (TAM)¹² de Konstantín Stanislávski (1863-1938) e Vladímír Ivánovitch Nemiróvitch-Dântchenko (1858-1943), mestres da cena russa, que também transpuseram para o palco outros textos tchekhovianos, como *Tio Vânia* (re-escrita¹³ em 1897 e encenada em 1899), *As Três Irmãs* (escrita em 1900 e encenada em 1901) e *O jardim das cerejeiras* (escrita em 1903 e encenada em 1904). Antes de produzir seus textos em quatro atos mais conhecidos, Tchékhov já havia escrito *Platónov* (1881), *Os males do tabaco* (1886) e peças em um ato como *O jubileu* (1891). Contrariando a própria idéia do bastante autocrítico autor, expressa em carta à Górkí de que “tudo o que ele escrevera seria esquecido em alguns anos”¹⁴ e ratificando os dizeres de uma carta de Dmítří V. Grigoróvitch, na qual este escritor de grande influência na época dizia estar certo de que Tchékhov “estaria destinado a escrever obras verdadeiramente magníficas” e que “cometeria um grande pecado se não correspondesse a tais expectativas”¹⁵, durante todo o século XX a grande influência que Tchékhov exerceria na dramaturgia mundial torná-lo-ia conhecido por muitos como “o Shakespeare do século XX”¹⁶, fazendo com que o ilustre morador de Taganrog e ganhador do prêmio Púchkin de 1888 correspondesse e muito a toda e qualquer expectativa.

Quando começou a escrever para o teatro durante a década de 1880, Tchékhov estava descontente com a dramaturgia e a interpretação da época¹⁷, chegando a afirmar após o fracasso da primeira representação de *A gaivota*, em 1896, em São Petersburgo que jamais voltaria a

⁹ LAFFITTE, Sophie. *Tchekhov*. Trad. de Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993. (p.83).

¹⁰ “Um pássaro na mão” posfácio de TCHÉKHOV, Anton. *A gaivota*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. (p.102).

¹¹ Idem, ibidem.

¹² *Moskovskii Khudojestvennyi Akademicheskii* - Московский Художественный Академический Театр, MXAT, companhia de teatro moscovita fundada em 1897 por Konstantin Stanislávski e Vladímír Ivánovitch Nemiróvitch-Dântchenko.

¹³ Escrita originalmente como *O espírito da floresta* ou *O demônio da floresta*, essa peça foi depois transformada por Tchékhov em *Tio Vânia*. *Tchékhov e os realistas russos* in GASSNER, John. *Mestres do Teatro II*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

¹⁴ LAFFITTE, Sophie. *Tchekhov*. Trad. de Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993. (p.178).

¹⁵ ANGELIDES, Sophia. A. P. *Tchekhov: Cartas Para uma Poética*. São Paulo: Edusp, 1995. (p.22).

¹⁶ CHUDAKOV, A.P. *Chekhov's poetics*. Translated by Edwina Jannie Cruise e Donald Dragt. Michigan: Ardis Publishers, 1983. (p.218).

¹⁷ ANGELIDES, Sophia. A. P. *Tchekhov: Cartas Para uma Poética*. São Paulo: Edusp, 1995. (p.25).

escrever para o teatro. Foi então que as encenações do TAM ampliaram a recepção da dramaturgia tchekhoviana, “lançando nova luz sobre elas e dando um importante e decisivo impulso para a plena maturidade do escritor no campo teatral”¹⁸, sendo esta dramaturgia o carro-chefe do grupo teatral moscovita fundado em fins do século XIX. A dramaturgia tchekhoviana teve importância primordial em sua obra, principalmente porque o escritor ampliou sua capacidade de “ver comicamente, sentindo tristemente”¹⁹, fato que certamente fora potencializado e ressignificado quando Stanislávski insistiu em montar como dramas algumas peças tchekhovianas auto-denominadas pelo dramaturgo como “comédias” (caso de *A gaivota* e *O jardim das cerejeiras*). O TAM contribuíra para novas visões a respeito da dramaturgia moderna e a dramaturgia de Tchekhov, por sua vez, contribuíra para as pesquisas de encenação e atuação desenvolvidas pelos inovadores diretores russos.

Em sua época, Tchekhov foi tido com um “escritor alienado”, pois escrevia peças em que os personagens, aparentemente, apenas se preocupavam com seus dramas pessoais enquanto outros dramaturgos russos como, por exemplo, Górkí, eram saudados por todos pela sua dramaturgia engajada, em que refletia crítica e politicamente através de “sistemas organizados de pensamento e ação política”²⁰ acerca daquele conturbado período pré-revolucionário. Sobre seu caráter apolítico, que era um dos “princípios básicos de seu ideário estético”²¹, o próprio Tchekhov declarou: “Grandes escritores e artistas só devem tomar parte na política na medida em que tenham necessidade de se defender dos políticos. Há já bastante promotores públicos e policiais para que seu número seja aumentado”²². Tchekhov, inclusive, chegou a propor em uma das cartas enviadas a seu irmão, o também escritor Aleksandr, que um dos itens necessários para que um conto se tornasse obra de arte era a “ausência de palavório prolongado de natureza político-sócio-econômica”.²³

A transição dos séculos XIX para o XX foi um momento histórico muito relevante não apenas para a política russa em geral, que vivia resultados concretos do intenso debate entre

¹⁸ CAVALIERE, Arlete. *Teatro Russo: percurso para um estudo da paródia e do grotesco*. São Paulo: Humanitas, 2009. (p.179).

¹⁹ *Antón Pavlovich Chéjov* in LO GATTO, Ettore. *La literatura rusa moderna*. Buenos Aires: Editorial Losada S.A, 1972.(p.418).

²⁰ CAVALIERE, Arlete. *A alma da literatura russa*. Apresentação de *Clássicos do Conto Russo*. São Paulo: Editora 34, 2015. (p.20).

²¹ ANGELIDES, Sophia. A.P. *Tchekhov: Cartas Para uma Poética*. São Paulo: Edusp, 1995. (p.30).

²² CAVALIERE, Arlete. *A alma da literatura russa*. Apresentação de *Clássicos do Conto Russo*. São Paulo: Editora 34, 2015. (pp.20-21).

²³ ANGELIDES, Sophia. A.P. *Tchekhov: Cartas Para uma Poética*. São Paulo: Edusp, 1995. (p.39).

aqueles que se sintonizavam com o pensamento liberal ou revolucionário da França, Inglaterra e Alemanha²⁴, e aqueles que preferiam se manter mais fiéis às tradições russas. O embate entre ocidentalistas e eslavófilos e as atividades da *intelligentsia*, acirravam as visões sobre como deveria ser o mundo russo, se os russos deveriam seguir os modos de vida e tradições russas, rejeitando os modos de ser e de viver dos ocidentais, ou se deveriam aproximar-se do modo de vida europeu. Esse embate influenciou também as artes em geral que, a despeito de mais da metade da população russa não ter o que comer e não ter como frequentar teatros, óperas e afins, se desenvolviam a passos largos como nos países de primeiro mundo. A Revolta Decembrista em 1825 e a Emancipação dos Servos em 1861, foram dois eventos pontuais, que colaboraram para aumentar a atmosfera de tensão social russa ao longo do século XIX, tensão esta que desembocou na Revolução Russa de 1917 e transformou radicalmente os rumos do país e, evidentemente, da arte e da cultura produzidas.

Se na virada do século XIX para o XX não se podia pensar em dramaturgia russa sem se mencionar Tchékhov, que herdou de Gógol “risadas jazentes da desilusão e do desgosto”²⁵, de Turguêniev “a penetração psicológica e sensibilidade”, bem como “a sensação de uma vida infeliz borbulhando sob a tranquila superfície”²⁶, e de Ostróvski a “dissecação da classe mercantil”²⁷, neste início de século, Vladímir Sorókin é um dos nomes mais lembrados, quando se trata de dramaturgia russa contemporânea, esta que se desenvolve após o “degelo artístico”²⁸, ocorrido depois de 75 anos de intervalo obscuro, causado pela censura aos escritores e artistas durante a existência da URSS e o realismo socialista²⁹.

²⁴ REIS FILHO, Daniel Aarão. *As revoluções russas e o Socialismo Soviético*. (p.23).

²⁵ *Tchékhov e os realistas russos in Mestres do Teatro II*. GASSNER, John. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.(p. 172).

²⁶ Idem. (p.177).

²⁷ Idem.(p.179).

²⁸ Refiro-me ao degelo artístico após o degelo político de 1956-1964 (Degelo de Khruchtchov – Khruchtchovskaia ottiepiel’ - Хрущёвская оттепель, período pós- Stálin, sob o governo de Khruchtchov em que ocorreu o degelo político e o abrandamento da censura e da repressão política). Cf. *O desafio de 1956*. In SWAYZE, Harold. *O controle político da literatura na URSS – 1946-1959*. Trad. de Oscar Mendes. São Paulo: Dominus Editora, 1965. (pp.151-195).

²⁹ “Estabelecido em 1932, o realismo socialista foi oficialmente implantado pelo Primeiro Congresso da União dos Escritores Soviéticos em 1934 como o sistema de representação exclusivo da literatura soviética. A autoridade do método foi rapidamente estendida às outras artes, tornando assim o realismo socialista o único método legítimo de criação artística no país; ele manteve seu *status* exclusivo até o fim da União Soviética. Por mais de cinquenta anos, toda a produção oficial de literatura, música, artes visuais e artes performáticas era, por padrão, realista socialista.” SMORODINSKAYA, Tatiana. EVANS-ROMAINE, Karen. GOSCILO, Helena. *Encyclopedia of Contemporary Russian Culture*. Reino Unido,Routledge, 2013. (p.575). (Tradução nossa).

Herdeiro da poética conceitualista (corrente que esteve em voga principalmente nos anos 1980 como resposta ao realismo socialista, e que tinha como representantes a poesia de Dmitri Prigov (1940-2007), Lev Rubinchtein (1947-) e Olga Sedakova (1949)³⁰, multiartista – espécie de homem renascentista assim como muitos dramaturgos contemporâneos, inclusive brasileiros³¹, Sorókin teve seus textos banidos nos anos soviéticos, sendo publicado primeiramente na França. O autor pertence à nova geração “revolucionária” de artistas ainda vigente na Rússia atual³², e sua obra, assim como a obra de Tchékhov, tem duas facetas principais: a prosa e a dramaturgia. A obra de Sorókin teve sua gestação durante a *perestroika*³³, outro momento extremamente importante para a história da Rússia, quiçá da história contemporânea mundial, durante a qual reformistas e conservadores, tais como os *ocidentalistas* e os *eslavófilos* do século XIX, dividiam-se em suas opiniões a respeito de quais seriam os melhores caminhos para a sociedade russa e soviética, que se encontrava, por um lado, cindida pelas mutações sociais ocorridas nos últimos trinta anos, que não conversavam com o poder centralista e autoritário soviético e, por outro, pelos desafios impostos pela competição internacional da corrida científico-tecnológica, em que os países ocidentais estavam envolvidos, sendo a União Soviética ameaçada de perder seu posto de “superpotência”, caso não se reestruturasse e não se abrisse às mudanças exigidas pelos novos tempos.³⁴

Vladímir Gueórguievitch Sorókin nasceu em 1955, em Bykovo. Um dos primeiros representantes da chamada “Nova Literatura Russa”³⁵, além de dramaturgo e romancista, é também roteirista, ilustrador, engenheiro mecânico de formação e grande crítico do governo de Vladímir Pútín. Sorókin divide opiniões entre os que conhecem seus livros: muitos o amam e

³⁰ EPSTEIN, Mikhail. *Theses on Metarealism and Conceptualism*. In EPSTEIN, Mikhail. GENIS, Alexander A. VLADIV-GLOVER, Slobodanka M. *Russian Postmodernism – new perspectives on post-soviet culture*. Nova York: New York Berghahn Books, 1998. (pp.105-110).

³¹ A respeito da multiplicidade artística dos dramaturgos contemporâneos, Sílvia Fernandes destaca a “formação teatral pouco ortodoxa” de dramaturgos brasileiros contemporâneos como Fernando Bonassi, Victor Navas, Pedro Vicente, Dionísio Neto e Mário Bortolotto que “vivem do trânsito constante entre jornalismo, romance, roteiro e conto minimalista” sendo esse hibridismo “o sintoma mais visível do ‘desconforto narrativo’ que acompanha essas dramatizações da insegurança individual e da criminalização sistemática das questões públicas”. FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010. (p.186).

³² Cavaliere, A. “A Beleza salvará o mundo: Vladímir Sorókin e os dilemas da cena russa contemporânea”. In: SORÓKIN, Vladímir. *Dostoiévski-Trip* Trad. de Arlete Cavaliere. São Paulo: Ed. 34, 2014. (p.75).

³³ Fase que vai de 1985 a aproximadamente 1991, em que, sob a liderança do sucessor de Tchernenko, Mikhail Gorbatchov, foi instituído uma época de reestruturação (significado da palavra russa *perestroika*) na política russa.

³⁴ REIS FILHO, Daniel Aarão. *As revoluções russas e o Socialismo Soviético*. (p.23).

³⁵ Elena Vássina em entrevista à Revista Kalinka refere-se à Nova Literatura Russa citando os nomes dos autores Vladímir Sorókin, Liudmila Ulítskaia (1943-), Tatiana Tolstáia (1951-), Marina Vichneviétskaia (1955-) entre outros. <http://www.kalinka.com.br/index.php?modulo=Revista&id=16> Acesso em maio de 2016.

outros tantos o odeiam devido ao sarcasmo de que se vale sua literatura, sempre voltada a uma aguda crítica à sociedade russa e à desconstrução de cânones, refratadas por seu humor peculiarmente ácido. A respeito desse humor peculiar e sua relação com a literatura, Sorókin declarou em visita à Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) de 2014, que

“A vida russa é bem severa. Duas coisas ajudam a superar isso: o humor e a vodka. O problema é que o humor dos escritores russos não tem nada parecido com o inglês ou mesmo o brasileiro ou francês. Ele tem uma peculiaridade, a pessoa faz piada como se fosse morrer, como se fosse a última piada. E isso tem algo de amargo”.³⁶

Apesar de toda sua crítica ao governo Pútín e da desconstrução (traço fundamental de sua poética, como veremos a seguir), dos mitos e cânones soviéticos, Sorókin, tal como Tchékhov, se opõe ao “engajamento nas letras”. Diz ele: “Não queria que a literatura entrasse na política. Você pode escrever um artigo para o *New York Times*, mas é importante não usar sua literatura como uma furadeira que atravessa uma parede.”³⁷

A extrema proximidade entre literatura e política na Rússia, pode ser atestada pelo realismo socialista, método de representação artística regulamentado pelo Partido, surgido em 1932 em um artigo do jornal *Gazeta Literária* e difundido por Maksim Górkí em 1933³⁸. Em 1932, também surgiria aquilo que fora o “golpe de misericórdia no que restava de liberdade artística na URSS”: a União dos Escritores Soviéticos, que dissolveria todas as associações literárias, fossem elas proletárias ou não.³⁹ Essa tendência política da literatura já vinha desde o populismo da década de 1860, que exaltava obras literárias que continham ideias políticas e sociais, sem levar em conta suas qualidades literárias.⁴⁰

Anteriormente à criação do realismo socialista, o controle do Estado sobre as artes já era executado pela Proletkult (Organização Proletária Artístico-literária e Instrutivo-cultural -

³⁶ <http://g1.globo.com/pop-arte/flip/2014/noticia/2014/07/putin-um-dia-vai-o-romance-fica-diz-russo-vladimir-sorokin-na-flip.html> Acesso em novembro de 2015.

³⁷ Idem.

³⁸ KABANOVA, Daria Sergueievna. *Sites of Memory: Soviet Myths in Post-Soviet Culture*. 2011. 253 f. Tese (Doutorado em Filosofia e Literatura Comparada). Universidade de Illinois, Estados Unidos. (p.22).

³⁹ ANDRADE, Homero Freitas de. *O realismo socialista e suas (in)definições*. In *Revista Literatura e Sociedade*, vol. 13. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, 2010. (p.159).

⁴⁰ ANGELIDES, Sophia. A.P. *Tchekhov: Cartas Para uma Poética*. São Paulo: Edusp, 1995.(p.36).

Proletárskaia Literaturno-khudójestvenaia i Kultúrno-prosvetítelstvenaia Organizátsia) fundada por A. Bogdánov e A. Lunatchárski em 1917, que objetivava “a implementação de uma literatura e de uma arte proletárias.”⁴¹ Ao contrário de alguns membros da Proletkult, seus fundadores acreditavam que a arte do passado poderia passar por uma reavaliação marxista e tornar-se “patrimônio da nova sociedade.”⁴² Em meio à transição literária do período e às discordâncias de Lênin e de Trótski em relação à Proletkult, surgiram os *popúttchiki* (“companheiros de viagem”), assim denominados por Trótski, cujo objetivo era diminuir o poder da Proletkult através da literatura desses escritores não-militantes, que publicariam obras “capazes de funcionar como modelos artísticos para as novas gerações, recuperando o padrão de excelência atingido anteriormente pela literatura russa.”⁴³ Desses escritores heterogêneos não filiados a nenhuma escola artística e cujo traço comum era apenas a “ligação com a tradição literária russa”⁴⁴, surgiram novas experimentações artísticas como a narrativa antiutópica e a sátira de ficção científica.

Pouco antes do estabelecimento do realismo socialista, ainda nos anos 1920, havia escritores que produziam literatura de caráter realista (*literatura fakta*), sem se preocuparem muito com a forma, misturando vários gêneros, tais como narrativas jornalísticas e romances nos moldes de Tchernichévski.⁴⁵ Em 1928, surgiu a RAPP (Associação dos Escritores Proletários Russos), que duraria até 1932 e regulamentaria a literatura de um modo mais incisivo. O crítico L. Averbakh, porta-voz do grupo, execrava tudo o que havia sido produzido de literatura até então, desde os grupos literários como os *popúttchiki* e até os desdobramentos das vanguardas do começo do século.⁴⁶ Na RAPP, “as obras literárias eram avaliadas em função de sua intenção ideológica e política.”⁴⁷ Nesse período, a literatura exerceria um importante papel em conjunto com os Planos Quinquenais para tornar viáveis grandes transformações pretendidas pelo Partido tais como a coletivização da economia e a extinção do capitalismo no território soviético.⁴⁸

Com um novo público leitor soviético advindo de classes populares e em razão das

⁴¹ ANDRADE, Homero Freitas de. *O realismo socialista e suas (in)definições*. In Revista Literatura e Sociedade, vol. 13. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, 2010. (p.154).

⁴² Idem, ibidem.

⁴³ Idem. (p.155).

⁴⁴ Idem. (p.156).

⁴⁵ Idem. (p.157).

⁴⁶ Idem. (p.158).

⁴⁷ Apud, idem, ibidem.

⁴⁸ Idem, ibidem.

pressões de caráter ideológico, surgiu então o realismo socialista (também conhecido como соцреализм - социалистический реализм, sotsrealizm – sotsialistícheskii realizm), cujas narrativas, além de se situarem em um “eterno presente”⁴⁹, tratavam de temas cotidianos, mas que teriam que possuir um final feliz para exaltar as ideologias do Partido, a vitória do comunismo e do trabalho e a consciência do novo *homo sovieticus*, positivismo este que, segundo alguns críticos, opunha o realismo socialista ao negativismo do realismo burguês.⁵⁰

A pesquisadora Daria Kabanova explicita a ideia do romance realista socialista como um simulacro da realidade em sua tese *Sites of memory: soviet myths in post-soviet culture*. Este simulacro agia em prol do desejo pelo “fim da história” e pela chegada do Comunismo.⁵¹ As regras estavam postas: ou os escritores aderiam ao realismo socialista ou poderiam cair no ostracismo, ou até mesmo perderem suas vidas, como ocorreu nos famosos “processos de Moscou” a partir de 1936.⁵² Obviamente, a realidade ditada pelo Partido não correspondia à realidade de fato e muitas dessas obras realistas socialistas não passavam de enormes simulacros para em uma “engenharia de almas” forjar a mentalidade proletária, havendo um paradoxo nesses romances, uma lacuna de tempo criada entre presente e futuro, exatamente a lacuna que esse gênero buscava encobrir e que não o fazia chegar a lugar algum.⁵³

O experimentalismo e as artes de vanguarda estariam proibidos na URSS a partir de 1929, vindo à tona somente a partir da segunda metade dos anos 1960, durante o processo de desestalinização, com a *sots-art* e a poética conceitualista. Em 1957, Andrei Siniávski (1925-1997), que publicava no Ocidente sob o pseudônimo de Abram Tertz, o mesmo escritor dissidente que publicaria o primeiro texto de Sorókin na França em 1985, escreve o artigo “O que é o realismo socialista?”⁵⁴, questionando os métodos de representação, que até então foram impostos pelo Partido, e idealizando a criação de algo surpreendente, que não tivesse nada a

⁴⁹KABANOVA, Daria Serguieievna. *Sites of Memory: Soviet Myths in Post-Soviet Culture*. 2011. 253 f. Tese (Doutorado em Filosofia e Literatura Comparada). Universidade de Illinois, Estados Unidos. (p.14).

⁵⁰ANDRADE, Homero Freitas de. *O realismo socialista e suas (in)definições*. In Revista Literatura e Sociedade, vol. 13. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, 2010. (p.160).

⁵¹KABANOVA, Daria Serguieievna. *Sites of Memory: Soviet Myths in Post-Soviet Culture*. 2011. 253 f. Tese (Doutorado em Filosofia e Literatura Comparada). Universidade de Illinois, Estados Unidos. (p.2).

⁵²ANDRADE, Homero Freitas de. *A literatura que Stálin proibiu*. In Revista de Estudos Orientais, vol.1. São Paulo: Editora Humanitas, 1997.(p.51).

⁵³KABANOVA, Daria Serguieievna. *Sites of Memory: Soviet Myths in Post-Soviet Culture*. 2011. 253 f. Tese (Doutorado em Filosofia e Literatura Comparada). Universidade de Illinois, Estados Unidos. (p.9).

⁵⁴ANDRADE, Homero Freitas de. *O realismo socialista e suas (in)definições*. In Revista Literatura e Sociedade, vol. 13. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, 2010. (p.164).

ver com o realismo socialista.⁵⁵ Segundo Alexander Genis, este artigo de Siniávski pode ser considerado o primeiro manifesto do pós-modernismo russo, pois continha a ideia de alienação da forma em relação ao conteúdo, ideia também presente na teorização sobre o drama moderno feita por Peter Szondi,⁵⁶ como veremos mais adiante.

O conceitualismo, palavra que na Rússia hoje em dia “quase substitui o termo pós-modernismo”⁵⁷, foi uma corrente literária, que teve suas bases fundamentadas na *sots-art*, movimento artístico “programaticamente orientado contra a estética das vanguardas”⁵⁸ encabeçado por Vitali Komar (1943-) e Aleksander Melamid (1945-). Ambos surgiram num dos vários períodos em que a literatura russa se encontrava sob controle rigoroso do Partido, já que a ideia leninista do “espírito de partido” (*partiinnost*) sempre acompanhou as criações literárias durante a URSS. O período em questão durou da época após o governo de Nikita Khrushchov (1953-1964) até o advento da *glasnost* em 1985⁵⁹. O surgimento do conceitualismo é sintomático de um período, em que havia um “rearranjo total de poder na sociedade e, conseqüentemente, na literatura”⁶⁰ e quando a “realidade desmoronava por si própria”⁶¹.

Alexander Genis em seu artigo *Postmodernism and Sots-realism – from Andrei Sinyavsky to Vladimir Sorokin* relaciona o desenvolvimento da literatura russa contemporânea com um “clássico triângulo amoroso” entre as vanguardas, o realismo socialista e o pós-modernismo, sendo que a relação entre este último e o realismo socialista seria algo como o conflito entre “pais e filhos” ocorrido no século XIX⁶². Se para Aleksandr Soljenítsin (1918-

⁵⁵ GENIS, Alexander. *Postmodernism and Sots-realism – from Andrei Syniavsky to Vladimir Sorokin*. In EPSTEIN, Mikhail. GENIS, Alexander A. VLADIV-GLOVER, Slobodanka M. *Russian Postmodernism – new perspectives on post-soviet culture*. Nova York: New York Berghahn Books, 1998. (p.204).

⁵⁶ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac&Naify, 2001. (pp.12-13).

⁵⁷ DANOVA, Maria. *Parodiia i parodiinnost v romane V. G. Sorokina “Goluboe salo”*. Lambert Academic Publishing, 2011. (p.6).

⁵⁸ GENIS, Alexander. *Postmodernism and Sots-realism – from Andrei Syniavsky to Vladimir Sorokin*. In EPSTEIN, Mikhail. GENIS, Alexander A. VLADIV-GLOVER, Slobodanka M. *Russian Postmodernism – new perspectives on post-soviet culture*. Nova York: New York Berghahn Books, 1998. (p.199).

⁵⁹ ANDRADE, Homero Freitas de. *O Realismo socialista e suas (in)definições*. In Revista Literatura e Sociedade, vol. 13. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, 2010. (p.153).

⁶⁰ DANOVA, Maria. *Parodiia i parodiinnost v romane V. G. Sorokina “Goluboe salo”*. Lambert Academic Publishing, 2011.(p.9).

⁶¹ KABANOVA, Daria Sergueievna. *Sites of Memory: Soviet Myths in Post-Soviet Culture*. 2011. 253 f. Tese (Doutorado em Filosofia e Literatura Comparada). Universidade de Illinois, Estados Unidos. (p.6).

⁶² GENIS, Alexander. *Postmodernism and Sots-realism – from Andrei Syniavsky to Vladimir Sorokin*. In EPSTEIN, Mikhail. GENIS, Alexander A. VLADIV-GLOVER, Slobodanka M. *Russian Postmodernism – new perspectives on post-soviet culture*. Nova York: New York Berghahn Books, 1998. (p.197).

2008), os pós-modernistas estariam relacionados às vanguardas do começo do século XX, cuja recusa aos valores e tradições culturais vigentes era uma característica marcante⁶³, uma visão mais positiva sobre as vanguardas russas e sobre o pós-modernismo poderia ser verificada nas palavras de Vassíli Aksionov (1932-2009) para quem essas correntes seriam sinônimo de renascimento na literatura⁶⁴. No entanto, os próprios pós-modernistas se recusariam a ser uma vanguarda poética, ideia corroborada pelo teórico Boris Groys (1947-), que alega ser impossível à nova arte retomar a violenta interrupção sofrida pelas vanguardas do início do século.⁶⁵ Igor Smirnov (1941-) resumiria essa impossibilidade do pós-modernismo estar relacionado às vanguardas com uma simples analogia: “a vanguarda é uma ontologia sem semântica enquanto o pós-modernismo, uma semântica sem ontologia”⁶⁶. Para Genis, o diálogo mais estreito se daria entre o pós-modernismo e o realismo socialista.

Procurando relacionar o pós-modernismo russo com o pós-modernismo ocidental, cujo começo se dá com “a desilusão em torno do expressionismo abstrato e o aparecimento de Andy Warhol e a *pop-art*”⁶⁷, Genis substitui a cultura *pop* do modelo relacional criado por Leslie Fiedler (1917-2003) (“postmodernism = avant-garde + *pop culture*”), pelo *sots-realismo* para criar seu próprio modelo relacional (“russian postmodernism = avant-garde + *sots-realism*”)⁶⁸.

Devido às constantes intervenções do governo na arte, o processo de “museificação” da vanguarda, nos termos de Boris Groys, ainda não estava acabado na Rússia, tal como estava no Ocidente: havia uma enorme disparidade entre as obras de Maiakóvski, que eram lidas nos bancos escolares, e as obras de outros autores contemporâneos a ele, que sequer podiam ser publicadas. Esta mesma situação ocorria com a literatura ocidental dentro da URSS.⁶⁹

Seguindo a máxima do formalista Viktor Chklóvski (1893-1984) de estudar “os métodos da velha literatura e não seus temas”, os pós-modernistas usavam a vanguarda para desconstruí-la⁷⁰, assim como utilizaram os clichês do realismo socialista assim que os perceberam.⁷¹ Estes clichês também foram percebidos pela eslavista Katerina Clark (1941-), para quem o realismo

⁶³ Idem, *ibidem*.

⁶⁴ Idem. (pp.198-199).

⁶⁵ Idem, *ibidem*.

⁶⁶ Idem. (p.199).

⁶⁷ Idem. (p.200).

⁶⁸ Idem. (pp.203-206).

⁶⁹ Idem. (p.203).

⁷⁰ Idem. (p.204).

⁷¹ Idem. (p.206).

socialista continha três características bem definidas: primeiramente, o realismo socialista era uma variante da literatura de massa, tal como o romance policial e as novelas em série; o realismo socialista possuía uma tendência didática, que poderia ser comparada com o cânone hagiográfico da cultura medieval; e por último, o realismo socialista servia como repositório dos mitos estatais.⁷² Vladímir Sorókin, em seu método desconstrutivo, “cancelaria a oposição realista socialista entre o processo produtivo como significante e o seu resultado, o comunismo, como significado”.⁷³

Não seria a primeira vez que a literatura e a dramaturgia beberiam da fonte das inovações primeiramente advindas das artes plásticas na Rússia. Podemos citar, por exemplo, a grande influência do construtivismo exercida sobre os poetas cubofuturistas, dos quais Velimír Khliébnikov (1885-1922), David Burliúk (1882-1967) e Vladímir Maiakóvski faziam parte. Eram integrantes do construtivismo, “movimento de cunho marxista iniciado em 1919, que retomava as propostas radicais desenvolvidas durante o futurismo, e que propunha uma arte inserida no cotidiano, inspirada na máquina e na industrialização a serviço da construção do mundo socialista”⁷⁴, artistas plásticos e arquitetos como Kazimir Maliévitch (1878-1935), Aleksandr Ródtchenko (1891-1956), Vladímir Tátlin (1885-1953), El Lissítski (1890-1941) e até mesmo o cineasta Serguei Eiseinstein (1898-1948). O construtivismo dialogou estreitamente com o cubofuturismo, corrente literária, cujo membro mais famoso fora o poeta, dramaturgo e artista plástico Vladímir Maiakóvski, fundador da LEF (Frente Esquerda das Artes) em 1923, e cuja ideia era “insistir na reelaboração das propostas artísticas em prol da arte soviética.”⁷⁵ Em suas famosas peças *Mistério-bufo* (1918-1921), *O percevejo* (1928) e *Os banhos* (1929), poderiam ser identificadas as preocupações de Maiakóvski em torno da “renovação dos meios de expressão artística” para torná-los “parte ativa no desenvolvimento da sociedade soviética”.⁷⁶

Em relação à literatura pós-soviética, a constante presença de escritores canônicos em suas obras, se configuraria em tentativas de articulá-los com os tempos atuais e estaria

⁷² Idem, *ibidem*.

⁷³ Idem. (p.209).

⁷⁴ ANDRADE, Homero Freitas de. *O realismo socialista e suas (in)definições*. In Revista Literatura e Sociedade, vol. 13. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, 2010. (p.156).

⁷⁵ Idem, *ibidem*.

⁷⁶ CAVALIERE, Arlete. Orlando. *O teatro de Maiakóvski: o cubofuturismo no texto e na cena*. In Caderno de Literatura e Cultura Russa – Dossiê Púchkin, vol.1. Departamento de Letras Orientais da USP, 2004. (p.318).

relacionada à tentativa de reestabelecer uma unidade diacrônica no campo da literatura nacional.⁷⁷ Um dos objetivos desta presença seria tanto “despedagogizar” a leitura desses autores, obrigatórios nas escolas soviéticas (e nas atuais escolas russas), quanto questionar a autoridade desses discursos literários.⁷⁸

Nesta pesquisa, traçam-se paralelos entre duas obras dramatúrgicas homônimas, *O jubileu*, peça em um ato escrita por Anton Tchékhov e *O jubileu*, peça também em um ato, escrita por Vladímir Sorókin. Os *jubileus* de Tchékhov e de Sorókin nos apresentam situações, que podem ser vistas como metáforas satíricas da situação sócio-política de suas respectivas épocas. O foco de análise deste trabalho é refletir sobretudo sobre o aspecto parodístico da peça de Sorókin. Para analisar a peça *O jubileu*, de Vladímir Sorókin, traduzida diretamente do russo para essa pesquisa, nos valem do contexto histórico e cultural em que a peça foi produzida e das relevantes opiniões de especialistas da literatura russa contemporânea e da estética sorokiniana como Birgit Beumers, Mark Lipovestky, Slobodanka Vladiv-Glover e Mikhail Epstein, bem como especialistas na estética tchekhoviana, como Sophie Laffitte, A. P. Tchudakov e Harvey Pitcher. Utilizamos ainda como apoio teórico, alguns conceitos de paródia na visão dos estudiosos do pós-modernismo Linda Hutcheon e Affonso Romano de Santanna, e os conceitos de grotesco e sátira no teatro russo de Arlete Cavaliere. Verificamos também como a intertextualidade se faz presente na dramaturgia russa contemporânea, aqui representada pela peça de Sorókin.

⁷⁷ KABANOVA, Daria Sergueievna. *Sites of Memory: Soviet Myths in Post-Soviet Culture*. 2011. 253 f. Tese (Doutorado em Filosofia e Literatura Comparada). Universidade de Illinois, Estados Unidos. (p.67).

⁷⁸ Idem, (p.81).

CAPÍTULO 1 – A POÉTICA DE VLADÍMIR SORÓKIN

Vladímir Gueórguievitch Sorókin publicou o seu primeiro texto, o poema *Прощание с летом* (*Prochtchanie s letom* - *Despedida de Verão*) no jornal universitário *За кадры нефтяников* (*Za kadry nefťianikov* – *Nos bastidores do petróleo*) em 1972. A primeira a notar a grande capacidade literária de Sorókin foi a jornalista, romancista e crítica literária Ruslana Petrovna Liacheva (1943-): “O poema de Vladímir Sorókin foi publicado no jornal da universidade (*Za kadry nefťianiov*, 1972, 28), e era, como se pode perceber, austero e sem experimentações – genuíno, sincero e ingênuo.”⁷⁹ Após formar-se engenheiro mecânico pelo Московский институт нефти и газ (Moskovskii institut nefti i gaz - Instituto Gúbkin de Óleo e Gás de Moscou), Sorókin trabalhou como designer gráfico de livros, participou de diversas exposições de arte e escreveu para *samizdat* e *tamizdat*⁸⁰. A despeito da censura sob a qual a Rússia ainda vivia no final dos anos 1970 e ao longo da década de 1980, os textos de Sorókin foram primeiro publicados no exterior. Um de seus romances iniciais, *Очередь* (*Ótchered'* - *A Fila*), escrito em 1983, foi publicado primeiramente no ano de 1985 em Paris pelo escritor russo dissidente Andrei Siniávski através da editora Sintaksis e em 1988 nos Estados Unidos⁸¹ com tradução de Sally Laird pela editora NYRB Classics, tendo sua publicação na URSS apenas em 1989. A obra de Sorókin está traduzida para mais de vinte e cinco idiomas como inglês, francês, holandês, alemão, estoniano, húngaro, italiano, japonês, coreano, norueguês, polonês, sueco e dinamarquês, sendo que quase a totalidade desta obra está traduzida para o alemão.⁸² Na Rússia, os livros de Sorókin são publicados pelas editoras moscovitas AST (*Telluria* - 2015), Ad Marginem (*Goluboe salo* - 1999, *Sobranie sotchinenii v tri tomakh* - 2002) e Zákharov (*Liod Trilogiui* - 2005, *Ótchered'* - 2007, *Kapital – polnoe sobranie pies* - 2007, *Lochadinyi sup* - 2007, *Den' Oprichnika* - 2009).

⁷⁹ <http://www.srkn.ru/criticism/ogryzko.shtml>. Acesso em novembro de 2015. (Tradução nossa)

⁸⁰ “*Samizdat* é o termo usado na União Soviética para impressão e distribuição clandestina da literatura que não podia ser publicada por conta de seu conteúdo crítico ou controverso. A palavra russa *сам* [sam] significa “por si mesmo” e *издать* [izdat] significa “publicar”. O termo *Samizdat* era uma paródia dos termos soviéticos oficiais como *Gosizdat* [gosizdat] – editor do Estado - e *Politzdat* [polumuzdam] – editor político. O poeta Nikolai Ivanovitch (1919-1979) teria sido o primeiro a parodiar em 1940 as editoras oficiais ao colocar na capa de um livro de poesia que ele tinha digitado a palavra *samsebjazdat* [самсебяиздам] que significa “por mim mesmo” in <http://www.masterandmargarita.eu/en/09context/samizdat.html> Acesso em novembro de 2015. (Tradução nossa)

⁸¹ ROESEN, Tine. UFFELMANN, Dirk. *Vladimir Sorokin's Languages: An Introduction*. In ROESEN, Tine; UFFELMANN, Dirk; KÜHN, Katharina. *Slavica Bergensia number 11 - Vladimir Sorókin's Languages*. Department of foreign languages, University of Bergen, Noruega, 2013. (p.8).

⁸² Idem. (p.10).

Os principais tradutores de Sorókin são os alemães Peter Urban (1941-2013) e Andreas Tretner (1959-), as americanas Sally Laird (1956-2010) e Jamey Gambrell (data não informada), a dinamarquesa Tine Roesen (data não informada), a italiana Denise Silvestri (1975-), os franceses Catherine Terrier (data não informada) e Bernard Kreise (data não informada), o argentino José María Muñoz Rovira (data não informada) e a norueguesa Hege Susanne Bergan (1981-).

Peter Urban traduziu pela editora Haffmans, de Zurique, *Roman* (1990); e pela editora Verlag der Autoren, de Frankfurt am Main, as peças *Iubilei* e *Dismorfomania* (ambas em 1993). Andreas Tretner traduziu pela editora Kiepenheuer & Witsch GmbH, de Köln, *Den' Oprichnika* (2008), *Metel'* (2014) e *Telluria* (2015); pela editora Heyne Verlag, de Munique, *Sakharnyi Kreml'* (2012); e pela editora Berliner Taschenbuch Verl, de Berlim, *Liod Triloguii*, (2003-2010). Sally Laird traduziu pela editora NYBR Classics, de Nova York, *Ótchered'* (1988). Jamey Gambrell traduziu pela editora NYBR Classics, *Liod Triloguii* (2011); e pela editora Farrar, Straus and Giroux, de Nova York, *Den' Oprichnika* (2012) e *Metel'* (2015). Tine Roesen traduziu pela editora Forlaget Vandkunsten, de Copenhagen, *Den' Oprichnika* (2009) e *Metel'* (2012). Denise Silverstri traduziu pela editora Editora Atmosphere, de Roma, *Den' Oprichnika* (2014) e pela editora Editora Bompiani, de Milão, *Metel'* (2016). Catherine Terrier traduziu pela editora Editora Lieu commun, de Paris, *Ótchered'* (1986) e *Tridtsataia liubov' Mariny* (1987). Bernard Kreise traduziu pela Editora Editions de l'Olivier, de Paris, *Goluboe salo* (2007), *Den' Oprichnika* (2008), *Sakharnyi Kreml'* (2011), *Liod Triloguii* (2008-2013), e *Lochadinyi sup* (2015). José María Muñoz Rovira traduziu para o espanhol com Yulia Dobrovolskaia pela Editora Alfaguara, da Argentina, *Den' Oprichnika* (2010) e *Liod Triloguii* (2011). Hege Susanne Bergan traduziu pela editora Flamme Forlag, *Ótchered'* (2009) e *Den' Oprichnika* (2010).

Os tradutores Andreas Tretner, Tine Roesen e Jamey Gambrell participaram junto com o próprio Vladímir Sorókin de uma mesa redonda mediada por Dirk Uffelmann sobre tradução durante a conferência “Vladímir Sorókin’s Languages”, que foi realizada em Aarhus, na Dinamarca, em março de 2012. Esta foi a segunda conferência inteiramente dedicada a Vladímir Sorókin, sendo que o primeiro evento deste tipo foi realizado em 1997 em Mannheim,

na Alemanha.⁸³ A linguagem na obra de Sorókin, como podemos perceber pelo título da conferência realizada em Aarhus, foi o principal foco das comunicações apresentadas no evento. Essas comunicações foram publicadas em 2013 na edição número 11 da revista *Slavica Bergensia* do Departamento de Línguas Estrangeiras da Universidade de Bergen, na Noruega e estão divididas em cinco temáticas referentes à linguagem nas obras de Sorókin⁸⁴: 1) a questão da autoria em Vladímir Sorókin, já que o próprio autor se classifica como um “experimentador de vários estilos”⁸⁵; 2) a reflexão acerca da linguagem e seu pragmatismo; 3) a linguagem como “gerador” dos temas; 4) a presença de várias linguagens e palavras de outros idiomas; e 5) a questão da tradutibilidade. Dentro destas cinco temáticas, os editores do número 11 da *Slavica Bergensia*, Tine Roesen e Dirk Uffelmann, agruparam as comunicações nos seguintes blocos: 1) Discourse and Narration; 2) Ideal Languages; 3) Bad Words, Bad Writing?; 4) Bodies in and beyond the Text; 5) The Languages of the Retrofuture; e 6) Translation.

Lipovetsky em seu artigo *Fleshing/Flashing Discourse: Sorokin's Master Trope*, discorre sobre diversas obras de Sorókin para exemplificar alguns procedimentos recorrentes como “a transformação de elementos discursivos em corpos vivos, ativos e sofredores”, ao que o teórico chama de “carnalização” (carnalization), que pode ser direta ou indireta, e também seu processo reverso através do desmembramento de corpos e da modificação narrativa acionada por processos corpóreos.⁸⁶ Sorókin utiliza em sua obra elementos como comida (nos romances *Norma* (*Norma*) e *Roman* (*Romance*); no conto *Miésiats v Dakhau* (*Um mês em Dachau*); e na peça *Chtchi* (*Sopa de repolho*)), drogas (nos romances *Goluboe salo* (*Banha azul*) e *Metel'* (*Nevasca*); na novela *Den' Oprichnika* (*O dia do Oprichnik*); na coletânea de histórias *Sakharnyi Kreml'* (*Kremlin feito de açúcar*); e na peça *Dostoiévski-trip*), neve e gelo (na trilogia de romances *Liod Triloguii* (*Trilogia do gelo*) e em *Metel'*) e clones (em *Goluboe salo*, *O jubileu* e no libretto de ópera *Deti Rozentalia* (*Os filhos de Rozental*)) para metaforizar

⁸³ Idem. (p.8-9).

⁸⁴ Idem. (p.11).

⁸⁵ LIPOVETSKY, Mark. *Fleshing/Flashing Discourse: Sorokin's Master Trope*. In ROESEN, Tine; UFFELMANN, Dirk; KÜHN, Katharina. *Slavica Bergensia number 11 - Vladimir Sorókin's Languages*. Department of foreign languages, University of Bergen, Noruega, 2013. (p.23).

⁸⁶ ROESEN, Tine. UFFELMANN, Dirk. *Vladimir Sorokin's Languages: An Introduction*. In ROESEN, Tine; UFFELMANN, Dirk; KÜHN, Katharina. *Slavica Bergensia number 11 - Vladimir Sorókin's Languages*. Department of foreign languages, University of Bergen, Noruega, 2013. (p.14).

o trânsito entre o mundo físico e o mundo espiritual e para desconstruir discursos autoritários, símbolos e diferentes narrativas presentes na cultura.⁸⁷

O próprio autor diz que seus personagens e as ações deles “não passam de letras impressas num pedaço de papel que não devem ser julgados nem moralmente nem em outro grau extraliterário”⁸⁸ e que “a literatura não possui nenhum valor a não ser o valor estético”⁸⁹. Apesar destas afirmações, Sorókin tornou-se mundialmente conhecido em 2002 após os protestos do grupo pró-Putin “Iduchtie vmeste” (“Caminhando Juntos”) causados pela publicação do polêmico romance *Goluboe salo* (1999), em que Stálin aparece em um ato homossexual com Khruchchov. Para Kabanova, aqueles que participaram deste protesto não estavam indignados com a representação sexual feita por Sorókin, mas sim com sua audácia em ir contra as tentativas do governo Pútin de deter a dessacralização dos símbolos soviéticos ocorrida na década de 1990.⁹⁰ No entanto, de certo modo, o escritor contraria a própria afirmação de que seus textos “não passam de letras impressas num pedaço de papel” ao dizer que “o texto é uma arma poderosa, que pode hipnotizar e paralisar”. A ideia de hipnose e paralisia que um texto pode causar, já expressa os efeitos físicos que podem advir da simples leitura de uma obra literária em contraste com os grandes temas espirituais e as “questões malditas” amplamente presentes nas obras de grandes autores do século XIX.⁹¹ Essa enorme influência que a literatura russa sempre exerceu em seus leitores já podia ser entrevista no artigo “Pensamentos e observações sobre a literatura russa” escrito por Vissarion Bielínski em 1846: “seja o que for nossa literatura, seu significado, em qualquer caso, é muito mais importante para nós do que possa parecer; é nela, e apenas nela, que está toda nossa vida intelectual e a poesia de nossa vida.”⁹²

⁸⁷ Idem, ibidem.

⁸⁸ LIPOVETSKY, Mark. *Fleshing/Flashing Discourse: Sorokin's Master Trope*. In ROESEN, Tine; UFFELMANN, Dirk; KÜHN, Katharina. *Slavica Bergensia number 11 - Vladimir Sorókin's Languages*. Department of foreign languages, University of Bergen, Noruega, 2013. (p.25).

⁸⁹ KABANOVA, Daria Serguieievna. *Sites of Memory: Soviet Myths in Post-Soviet Culture*. 2011. 253 f. Tese (Doutorado em Filosofia e Literatura Comparada). Universidade de Illinois, Estados Unidos. (p.167).

⁹⁰ Idem. (p.70).

⁹¹ LIPOVETSKY, Mark. *Fleshing/Flashing Discourse: Sorokin's Master Trope*. In ROESEN, Tine; UFFELMANN, Dirk; KÜHN, Katharina. *Slavica Bergensia number 11 - Vladimir Sorókin's Languages*. Department of foreign languages, University of Bergen, Noruega, 2013. (p.26).

⁹² BIELÍNSKI, Vissarion. “Pensamentos e observações sobre a literatura russa”. Trad. de Renata Esteves. In GOMIDE, Bruno Barretto (org.) *Antologia do pensamento crítico russo*. São Paulo: Editora 34, 2013. (p.115).

Dirk Uffelman periodizou a obra de Sorókin em três momentos: o primeiro, dominado pela materialização das metáforas, o segundo focado no positivismo das emoções e o terceiro, no substancialismo fantástico.⁹³ Após os anos 2000, as obras de Sorókin apresentam cenas de violência extrema e obscenidades diminuídas⁹⁴. A “carnalização” ainda aparece bastante nessas obras, porém com outros direcionamentos, já que ela coexiste com seu processo inverso, a “versão reversa da carnalização” não gerando um “colapso discursivo”⁹⁵ como nos textos do começo da carreira do autor. Essa coexistência pode ser vista em *Den’ Oprichnika*, em que a violência e o sadismo servem para fortalecer a união dos oprichniks. O protagonista Andrei Komiaga afirma após cometer assassinatos, que isso é para “manter o coração puro.”⁹⁶ Trataremos a seguir das questões acima seguindo a ordem cronológica dos romances e peças de Vladímir Sorókin.

Podemos vislumbrar a questão dos diversos gêneros com os quais Sorókin trabalha em sua obra logo no primeiro romance, *Norma (Norma)*, de 1983, sobre o qual o poeta russo dissidente Bakhit Kenjeev (1950-) declarou⁹⁷:

“Sorókin é um escritor certamente muito artístico, com um talento insuperável de representação. Esse talento lhe permite emular com precisão praticamente todo tipo de estilo – não só o realismo socialista mas também a prosa lírica *a la Nabokov*, a linguagem das massas marginalizadas e os maçantes sermões da prosa de aldeia”⁹⁸

Essa capacidade de transitar por vários estilos, tão característica das obras de arte contemporâneas, fez alguns críticos chamarem-no de “um escritor sem estilo”⁹⁹ afirmação

⁹³ LIPOVETSKY, Mark. *Fleshing/Flashing Discourse: Sorokin’s Master Trope*. In ROESEN, Tine; UFFELMANN, Dirk; KÜHN, Katharina. *Slavica Bergensia number 11 - Vladímir Sorókin’s Languages*. Department of foreign languages, University of Bergen, Noruega, 2013. (p.27).

⁹⁴ Idem. (p.35).

⁹⁵ Idem. (pp.36-37).

⁹⁶ Idem. (p.36).

⁹⁷ <http://www.srkn.ru/criticism/talvet.shtml> Acesso em novembro de 2015.

⁹⁸ *A prosa de aldeia* (Деревенская проза, estilo dos *derevenshtchiki*), estilo literário que vigorou nas décadas de 1960 e 1970, criticava a burocracia soviética (mas não a ideologia soviética em si) e sua negligência em relação aos camponeses russos. EPSTEIN, Mikhail, GENIS, Alexander, VLADIV-GLOVER, Slobodanka. *Russian Postmodernism – new perspectives on post-soviet culture*, Nova York: New York Berghahn Books, 1998. p.270.

⁹⁹ “Sorokin’s narrative strategy is emphatically postmodern” in <http://www.srkn.ru/criticism/talvet.shtml> Acesso em novembro de 2015. (Tradução nossa)

sobre a qual o próprio Sorókin argumentou em 2002 no jornal *Izvestia* (*Известия*, 18 de fevereiro):

“Meus escritos são rigidamente construídos dentro de um esquema bem equilibrado. Eles são produtos super-mágicos. As pessoas de mente analítica tem prazer em olhar para eles. Minha prosa está relacionada ao teatro do absurdo russo, e nesse sentido, eu represento a metafísica dos russos”.¹⁰⁰

O romance *Norma*, o primeiro de Sorókin, foi inicialmente distribuído em *samizdat* durante os anos da União Soviética e publicado na Rússia apenas em 2002 pela editora Ad Marginem. O livro é dividido em oito capítulos diferentes que são interligados por histórias de pessoas soviéticas comuns¹⁰¹. *Norma* nos apresenta variações de como o poder repressor pode ser internalizado e, literalmente, consumido¹⁰² através das barras feitas de fezes infantis que as pessoas precisam engolir todos os dias. A “carnalização” teorizada por Lipovestky é levada ao extremo, por exemplo, no sétimo capítulo do livro em que canções e poemas são levados “ao pé da letra” como no caso do poema cuja história de um marinheiro que deixa seu coração com uma garota, é transformada no texto de Sorókin pela garota que leva o coração em um pote a uma delegacia.¹⁰³ Outro exemplo é a expressão idiomática *dychat’ rodinoi* (respirar pela terra mãe/pátria) que é “sarcasticamente reconfigurada” pela necessidade dos membros de um submarino que está naufragando de respirar pressionando em suas faces um mapa da URSS.¹⁰⁴ Este, como muitos textos de Sorókin, não é uma simples paródia da metafísica soviética, mas sim algumas investigações sobre este tema¹⁰⁵. O livro é tão inovador quanto *Ótchered’* e, de forma semelhante, em determinados momentos algumas páginas ficam em branco não apenas para demonstrar o sono dos “enfileirados” mas sim, para demonstrar a desconstrução dos falsos significados e o vazio da metafísica soviética¹⁰⁶.

¹⁰⁰ Idem.

¹⁰¹ Idem.

¹⁰² LIPOVETSKY, Mark. *Fleshing/Flashing Discourse: Sorokin’s Master Trope*. In ROESEN, Tine; UFFELMANN, Dirk; KÜHN, Katharina. *Slavica Bergensia number 11 - Vladimir Sorókin’s Languages*. Department of foreign languages, University of Bergen, Noruega, 2013. (p.29).

¹⁰³ Idem. (p.28).

¹⁰⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁰⁵ GENIS, Alexander. *Onions and Cabbages – Paradigms of Contemporary Culture*. In EPSTEIN, Mikhail. GENIS, Alexander A. VLADIV-GLOVER, Slobodanka M. *Russian Postmodernism – new perspectives on post-soviet culture*. Nova York: New York Berghahn Books, 1998. (p. 401).

¹⁰⁶ Idem, *ibidem*.

Esse romance de 1983, *Ótchered'* (*A fila*), é constituído apenas por diálogos e ruídos de pessoas que aguardam em uma imensa fila por um produto que nem elas mesmas sabem o que pode ser, não há um narrador. Ao final do longo dia de espera, os “enfileirados” dormem nos bancos das praças e, em consequência disso, as páginas do romance ficam em branco. Depois de dois dias inteiros esperando na fila, o protagonista Vadim, ao abrigar-se da chuva, encontra uma moça chamada Liúda, que o leva para seu apartamento. Após alimentarem-se e terem relações sexuais, Liúda revela que trabalha na loja em frente à qual a enorme fila se forma e Vadim percebe que toda a sua espera fora em vão, pois agora, graças a seu relacionamento com alguém que controla a fila, ele pode finalmente obter mais facilmente o produto pelo qual tanto esperava. Ao final do romance, percebemos que para conseguir algo das instituições ou lojas durante os duros anos da União Soviética era preciso, muitas vezes, recorrer muito mais às relações pessoais do que às institucionais, podendo facilmente incorrer em corrupção. A corrupção existente nas relações tanto na época soviética quanto na Rússia dos dias atuais, é também um dos temas tratados no filme *Mishen'* (*O alvo*, 2011), em que três personagens (Zoia, mulher do ministro de recursos naturais, Viktor; Nikolai, um policial da alfândega amante de esportes; Mitia, apresentador de tv e irmão de Zoia) vão passar uma noite nas montanhas de Altai, num experimento científico construído na era soviética chamado *Mishen'* que tem o poder de rejuvenescer quem por ali passa.¹⁰⁷ O policial da alfândega Nikolai costuma receber propinas de imigrantes chineses ilegais para permitir que eles emigrem sem maiores transtornos. Este filme possui enredo semelhante ao romance *Serdtsa tchetyrekh* (*O coração dos quatro*), escrito em 1991, em que quatro personagens (Serioja, um garoto de 13 anos; Staube, um veterano da Segunda Guerra Mundial, que possui uma perna de madeira; Rebrov um executivo que tem ligações com a máfia ucraniana; e Olga, uma esportista) mutilam-se e sacrificam-se conjuntamente ao se misturar em uma substância chamada “líquido materno”, substância que pode ser relacionada às partículas cósmicas rejuvenescedoras que são colhidas no experimento científico de *Mishen'*. Ainda a respeito de *Ótchered*, neste romance, apesar de o leitor não saber exatamente quais são os assuntos conversados pelos “enfileirados”, ele é capaz de mergulhar em sua atmosfera e sentir realmente seus problemas através dos trechos de diálogos que

¹⁰⁷ KUKULIN, Ilya. *From History as Language to the Language of History: Notes on The Target*. In ROESEN, Tine; UFFELMANN, Dirk; KÜHN, Katharina. *Slavica Bergensia number 11 - Vladímir Sorókin's Languages*. Department of foreign languages, University of Bergen, Noruega, 2013..(pp.318-319).

compõem o livro.¹⁰⁸ Na época do lançamento de *Ótchered*, a jornalista Mary F. Zirin do *The Library Journal*¹⁰⁹, afirmou que:

“Sorókin é um jovem escritor inovador, nunca publicado oficialmente na URSS, que baseia-se em duas grandes tradições russas que fazem muita falta na literatura soviética: a experimentação vanguardista e o toque absurdista.”

Esta experimentação vanguardista e toque absurdista esbarram na questão da autoria e da “experimentação de vários estilos” inseridas nas obras de Sorókin e que em *Ótchered* são expressas pela falta de um narrador e pelos “enfileirados” que ganham voz ao longo do romance e em *Norma*, através dos diversos estilos literários pelos quais são constituídos o livro. Também é possível tecermos relações entre a estrutura desse romance, composta apenas de diálogos, o pragmatismo da linguagem e o modo como ela é um “gerador” de temas nos textos de Sorókin.

Com o terceiro romance de Sorókin, que também dialoga com a “metafísica da vida soviética”, *Tridtsataia liubov’ Mariny* (*O Trigésimo Amor de Marina* - 1982-1984), publicado primeiramente na França, em 1987, e depois em Moscou, em 1995, -, surge o dispositivo habitual de Sorókin invertido, dessa vez o movimento é da desconstrução à construção, do caos à ordem¹¹⁰. Marina, a protagonista, é ninfomaníaca, bissexual, dissidente política e ladra (todos esses “distúrbios” ocasionados por abusos sofridos na infância) e regenera-se ao encontrar seu trigésimo amante, um leal trabalhador do Partido.¹¹¹ Depois de encontrar seu trigésimo amante, no restante do romance, Marina passa a usar seu sobrenome (uma característica dos heróis dos romances do realismo socialista), vai trabalhar em uma fábrica e discute com seus amigos sobre os meios para contribuir pessoalmente para a construção do Comunismo.¹¹² Este dispositivo invertido de Sorókin é analisado por Lipovetsky como “a versão reversa da carnalização”, que

¹⁰⁸ SEIM, Natalia. *Vladímir Sorókin – um, chest I sovest epokhi postmoderna*. 2007. 101 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Russa) – Faculdade de Ciências Humanas e Teológicas da Universidade de Lund, Suécia. (p.41).

¹⁰⁹ <http://www.srkn.ru/criticism/zirin.shtml>. Acesso em novembro de 2015. (Tradução nossa)

¹¹⁰ LAIRD, Sally. *Voices of Russian Literature – interviews with ten contemporary writers*. Oxford, Oxford University Press, 2000. (pp.145-146).

¹¹¹ Idem. (p.146).

¹¹² KABANOVA, Daria Sergueievna. *Sites of Memory: Soviet Myths in Post-Soviet Culture*. 2011. 253 f. Tese (Doutorado em Filosofia e Literatura Comparada). Universidade de Illinois, Estados Unidos. (p.3).

é quando o aspecto corpóreo emancipa-se do aspecto discursivo tornando-se autônomo.¹¹³ Por um lado, a bissexualidade de Marina pode ser vista como uma manifestação da atmosfera livre dos anos 1970, e por outro, como um determinante do discurso dissidente. É por causa do primeiro orgasmo que Marina tem com um homem que todo o rumo do romance é transformado, transformando-se também estilisticamente, já que a prosa do romance adquire características dos artigos do jornal *Pravda*.¹¹⁴ A lógica aqui é oposta ao processo de “carnalização”, pois o corpóreo passa a ser discursivo.¹¹⁵ Ao longo de todo o romance a sexualidade, um “assunto tabu para a prosa soviética”¹¹⁶, é explorada desaparecendo da narrativa apenas quando há o “poderoso orgasmo” acompanhado do refrão do hino nacional soviético.¹¹⁷ Os símbolos, clichês e *slogans* soviéticos teriam começado a esvaziar-se após a desmistificação da figura de Stálin, ocasionada pelas revelações dos crimes stalinistas no 20º Congresso do Partido em 1956 e é com essa desmistificação da “textualidade soviética não mais sustentada pelo culto à imagem de Stálin”¹¹⁸ que Sorókin dialoga em *Tridtsataia liubov’ Mariny*.

Em *Roman (Romance)*, de 1985, o autor faz uma espécie de “estudo” do gênero romanesco através da escrita ao estilo dos clássicos russos do século XIX. Durante as trezentas páginas iniciais, o herói, cujo nome é também título do livro, passa o tempo na propriedade rural de seu tio, onde participa de várias festas russas camponesas tradicionais até que encontra Tatiana (possível referência à personagem de *Evgueni Onieguin* (1832) de Aleksandr Púchkin (1799-1837)). A partir daí, envolve-se em aventuras e façanhas heróicas culminadas em atos de vandalismo, violência e sadismo, característica da poética sorokiniana. Ao final da história, o “ex bom-moço”, assassina os moradores da aldeia a machadadas e logo em seguida, suicida-se.¹¹⁹ Segundo Lipovestky, este romance pode ser lido como uma “meta-carnalização” sobre a “morte do romance” (*smert’ romana*), tese difundida e largamente debatida dos anos 1950 aos

¹¹³ LIPOVETSKY, Mark. *Fleshing/Flashing Discourse: Sorokin’s Master Trope*. In ROESEN, Tine; UFFELMANN, Dirk; KÜHN, Katharina. *Slavica Bergensia number 11 - Vladimir Sorókin’s Languages*. Department of foreign languages, University of Bergen, Noruega, 2013. (p.33).

¹¹⁴ Idem, *ibidem*.

¹¹⁵ Idem, *ibidem*.

¹¹⁶ KABANOVA, Daria Sergueievna. *Sites of Memory: Soviet Myths in Post-Soviet Culture*. 2011. 253 f. Tese (Doutorado em Filosofia e Literatura Comparada). Universidade de Illinois, Estados Unidos. (p.3).

¹¹⁷ Idem, *ibidem*.

¹¹⁸ Idem. (p.5).

¹¹⁹ LAIRD, Sally. *Voices of Russian Literature – interviews with ten contemporary writers*. Oxford, Oxford University Press, 2000. (p.146).

1970 na Rússia.¹²⁰ *Roman* também possui traços daquilo que Lipovestky denominou “carnalização indireta”, que seria “quando uma imagem corporal manifesta uma lógica discursiva oculta”¹²¹. Na noite em que Roman casa-se com Tatiana, a cena cheia de expectativas sexuais tem seu curso interrompido pelos estranhos presentes de casamento oferecidos ao casal: um machado e um taco de madeira, preparando assim, o caminho para “uma violência não discursiva”. Estes presentes são sexualmente sugestivos e, ao mesmo tempo, exóticos objetos que demonstram a “verdadeira Rússia”. Ao invés de “fazer amor” com Tatiana, Roman assassina as pessoas com o machado¹²². Cenas de violência orgástica como esta podem também ser vislumbradas em *Den’ Oprichnika* nos inúmeros assassinatos dos “inimigos do estado” que Komiaga e os oprichniks cometem durante a novela.¹²³

Em *Serdtsa tchetyrekh* (*Os Corações dos Quatro*), Sorókin nos coloca novamente diante de um objetivo indefinido, tal qual o objeto ansiado pelos “enfileirados” de *Ótchered* (*A fila*). Alguns críticos como Alexander Genis definem esse romance como “o último grande romance proletário realista socialista” de Sorókin¹²⁴ ao que o autor contradiz dizendo que seu romance anterior, *Tritsataia liubov’ Mariny* (*O Trigésimo Amor de Marina*) é que seria este derradeiro romance. Já no prelúdio da história, cenas de violência não tardam a aparecer. Durante o Ano-Novo de 1991, quatro personagens de idades e tipos diferentes encontram-se e saem pela Rússia do final da era comunista em prol de um misterioso objetivo. Logo, chegam na abandonada cidade siberiana de Chúlím, onde em 1964 houve a explosão de uma usina nuclear e então cometem uma série de rituais macabros incluindo mutilação e todo tipo de atrocidade. Assim como na filosofia desenvolvida e defendida por Marquês de Sade¹²⁵, o sadismo, em *Serdtsa*

¹²⁰ LIPOVETSKY, Mark. *Fleshing/Flashing Discourse: Sorokin’s Master Trope*. In ROESEN, Tine; UFFELMANN, Dirk; KÜHN, Katharina. *Slavica Bergensia number 11 - Vladimir Sorókin’s Languages*. Department of foreign languages, University of Bergen, Noruega, 2013. (p.23).

¹²¹ Idem. (p.30).

¹²² Idem. (p.33).

¹²³ Idem, ibidem.

¹²⁴ LAIRD, Sally. *Voices of Russian Literature – interviews with ten contemporary writers*. Oxford, Oxford University Press, 2000. (p.146).

¹²⁵ Slobodanka Vladiv-Glover compara Sorókin com Marquês de Sade no capítulo *Heterogeneity and the Russian post-avant-garde – the excremental poetics of Vladimir Sorokin*. In EPSTEIN, Mikhail. GENIS, Alexander A. VLADIV-GLOVER, Slobodanka M. *Russian Postmodernism – new perspectives on post-soviet culture*. Nova York: New York Berghahn Books, 1998. p.273-276. Sorókin também é comparado com Marquês de Sade e com o cineasta norte-americano Quentin Tarantino em “The Tarantino of Russian literature writes ‘hard’ novel)” escrito por Alexander Genis e Nora Fitzgerald para o site RBTH Russian Beyond The Headlines. http://rbth.com/literature/2013/02/10/the_tarantino_of_russian_literature_writes_novels_hard_to_readand_harder_22693.html acesso em julho de 2015

tchetyrekh, a “destruição física do herói é vista como parte integrante de sua busca por “salvação espiritual.”¹²⁶

Depois do lançamento de *Serdtza tchetyrekh*, Sorókin suspende por um tempo a produção de romances escrevendo apenas peças, contos e roteiros de cinema. No entanto, em 1999, é lançado o polêmico romance “ciber-filológico”¹²⁷ *Goluboe salo (Banha azul)*, pelo qual Sorókin foi acusado legalmente de ser pornográfico. Esse romance é narrado pelo “biofilologista” Boris Gloger “que, em cartas para seu jovem amante, explica ser o responsável por uma importante parte de um experimento: a pesquisa com um grupo de clones de escritores russos.”¹²⁸ No século XXI, cientistas escondidos em um bunker no meio da Sibéria clonam sete escritores russos: Ana Akhmátova, Fiódor Dostoiévski, Vladímir Nabókov, Andrei Platónov, Anton Tchékhov. Borís Pasternak e Lev Tolstói, A banha azul do título é substância produzida através da escrita dos clones e serve de combustível para uma estação espacial, porém essa substância é roubada por vilões (o que nos lembra a narrativa da peça *Chtchi*, como veremos a seguir). Voltando no tempo, em 1954, Stálin e Khruchtchov são amantes homossexuais que vão para a Alemanha e lá, junto com Hitler e Himmler, pretendem injetar a banha azul em si mesmos afim de tornarem-se imortais.¹²⁹ Novamente, verificamos o tema do ritual coletivo e da busca pela juventude e pela eternidade, também presentes no filme *Mishen'*, roteirizado por Sorókin e Aleksandr Zeldovitch, e no romance *Serdtza tchetyrekh. O jubileu*, aparentemente, foi utilizado como protótipo para a trama de *Goluboe salo*, já que, além de haverem clones (e substâncias feitas a partir desses clones) de escritores russos canônicos, a arte desses escritores-clones é produzida visando fins utilitários para a Rússia (abastecer a estação lunar com a substância produzida pelos escritores em *Goluboe salo* e espalhar a cultura por toda a Rússia, em *O jubileu*). A “carnalização indireta” representada em *Goluboe salo* pela “banha azul” produzida pelos grandes escritores russos, é o equivalente à espiritualidade russa, “o espírito transformado em carne”, segundo Alexander Genis.¹³⁰ A questão das palavras de outras línguas

¹²⁶ LAIRD, Sally. *Voices of Russian Literature – interviews with ten contemporary writers*. Oxford, Oxford University Press, 2000. (p.146).

¹²⁷ DANOVA, Maria. *Parodiia i parodiinost v romane V. G. Sorokina “Goluboe salo”*. Lambert Academic Publishing, 2011. (p. 8).

¹²⁸ KABANOVA, Daria Sergueievna. *Sites of Memory: Soviet Myths in Post-Soviet Culture*. 2011. 253 f. Tese (Doutorado em Filosofia e Literatura Comparada). Universidade de Illinois, Estados Unidos. (p.71).

¹²⁹ (fonte: <http://srkn.ru/criticism/gillespie.shtml>). Acesso em outubro de 2015. (Tradução nossa).

¹³⁰ LIPOVETSKY, Mark. *Fleshing/Flashing Discourse: Sorokin's Master Trope*. In ROESEN, Tine; UFFELMANN, Dirk; KÜHN, Katharina. *Slavica Bergensia number 11 - Vladimir Sorókin's Languages*. Department of foreign languages, University of Bergen, Noruega, 2013. (p.32).

utilizadas por Sorókin aparece nesse romance através da mistura do russo com palavras em alemão, inglês e chinês. O autor escreve até um glossário para estas palavras no final do livro.¹³¹

Após esse romance com notas distópicas muito potentes, Sorókin entra de vez em sua “fase distópica” escrevendo a famosa *Liod Triloguii* (*Trilogia do Gelo*), que compreende os livros *Liod* (*Gelo* - 2002), *Put’ Bro* (*O Caminho de Bro* - 2004) e *23000* (2005). Em *Liod* (*Gelo*), vislumbramos a Rússia de um futuro próximo quando um misterioso material advindo do meteoro Tunguska é cultuado pela capacidade de fazer os corações das pessoas falar. Podemos perceber a “carnalização” ocorrida no livro nas expressões *golos sedtsa* (“voz do coração”) e *govori sedtsem* (“fale com seu coração”), materializações metafóricas relacionadas à campanha eleitoral de Bóris Iéltsin, em 1996, cujo slogan era *golosui sedtsem* (“vote com seu coração”).¹³² *Liod* é a primeira parte da trilogia sorokiniana, apesar de sua segunda parte, *Put’ Bro*, ter sido escrita antes. No segundo livro da série, após perder sua família quando tentavam escapar da Primeira Guerra Mundial em meados de 1918, o protagonista Aleksandr vai viver com uma tia em Moscou, sendo abandonado novamente devido à prisão dela. Aleksandr, então, deixa o colégio e o apartamento em que vivia para partir em uma expedição, cujo objetivo é encontrar o meteoro Tunguska, caído na Terra no mesmo dia em que ele nasceu. Ao longo da expedição, Aleksandr encontra o meteorito Gelo, que além de informá-lo sobre seu verdadeiro nome, Bro, diz que Aleksandr faz parte de uma irmandade de luz que possui 23000 membros espalhados pela planeta. A irmandade, ao criar o Universo, teria acidentalmente criado a Terra e agora, os 23000 membros precisam unir-se para destruí-la e restaurar a ordem no Universo. Os temas abordados no livro referem-se ao nazismo, à identidade e à religião. Na última parte da trilogia, *23000*, essa saga continua.

Após continuar explorando sua verve distópica com o lançamento da coletânea de histórias *Sakharnyi Kreml’* (*Kremlin Feito de Açúcar* - 2008) e da novela *Den’ Oprichnika* (*O Dia do Oprichnik* - 2006), o autor lança, em 2010, *Metel’*¹³³ (*A nevasca*), inspirada no conto

¹³¹ KABANOVA, Daria Sergueievna. *Sites of Memory: Soviet Myths in Post-Soviet Culture*. 2011. 253 f. Tese (Doutorado em Filosofia e Literatura Comparada). Universidade de Illinois, Estados Unidos. (p.72).

¹³² LIPOVETSKY, Mark. *Fleshing/Flashing Discourse: Sorokin’s Master Trope*. In ROESEN, Tine; UFFELMANN, Dirk; KÜHN, Katharina. *Slavica Bergensia number 11 - Vladimir Sorókin’s Languages*. Department of foreign languages, University of Bergen, Noruega, 2013. (p.29).

¹³³ O tradutor alemão de Sorókin, Andreas Tretner, que traduziu a Trilogia do Gelo, denomina de “Snowy-Sugary Trilogy” os livros *O dia do Oprichnik*, *Kremlin feito de açúcar* e *A tempestade*. In SORÓKIN, Vladímir; GAMBRELL, Jamey; TRETNER, Andreas; UFFELMANN, Dirk; and others. *Translating Sorokin/Translated*

Senhor e servo de Tolstói e escrita como uma homenagem ao ilustre morador de Iasnáia Poliana. Neste romance podemos verificar a “carnalização” da metáfora do *malen’kii chelovek* (o homem sem importância) através da presença de gigantes e duendes.¹³⁴ A faceta distópica de Sorókin relaciona-se com a desconstrução da ideia de futuro grandioso presente nas utopias soviéticas, desconstrução esta impulsionada pela queda da URSS.¹³⁵ *Den’ Oprichnika*, além de dialogar com *Um dia na vida de Ivan Denissovitch* (texto clássico de Aleksandr Soljenítsin, escrito em 1962), ressuscita a polícia secreta de Ivan, o Terrível, os oprichniks, na figura do protagonista Andrei Komiaga e seus companheiros, que convivem no ano de 2028 com objetos modernos como carros da Mercedes-benz e telefones celulares, porém possuem mentalidade medieval. Sobre *Den’ Oprichnika*, Sorókin afirmou em uma entrevista: “este romance é sobre o presente”.¹³⁶ Kabanova nos relata que o procedimento das distopias pós-soviéticas, tais como *Den’ Oprichnika*, seria “voltar para o passado, um tempo em que o futuro ainda era possível, para redescobrir a utopia com a pessimista visão pós-soviética da história nacional”.¹³⁷

Telluria (Telúria), romance lançado em 2013, assemelha-se formalmente com *Norma* por conter uma coleção de textos aparentemente díspares e em seu conteúdo, lembra-nos o enredo da *Liod Triloguii*. O romance conta a história de personagens de um mundo distópico, usuários de uma droga rara chamada telúrio metalóide prateado (52Te) cuja ingestão é feita por meio de um prego inserido na cabeça do usuário. Essa droga, apesar de ser quase letal, proporciona viagens a outros lugares e outros tempos.

Com uma produção inicial de textos em prosa, tal como Tchékhov, Sorókin viria a se aventurar na dramaturgia em 1985 com sua primeira peça, *Землянка (Zemlianka - Cabana subterrânea ou Trincheira)*, a qual seguiriam-se mais dez peças, entre elas *O jubileu*. *Zemlianka*, peça em um ato, é ambientada em um local enclausurado, espécie de abrigo de guerra, e a trama constitui-se dos diálogos de cinco soldados que estão à espera de ordens. Os diálogos desses soldados são preenchidos pelos jornais que eles lêem. *Доверие (Doverie -*

Sorokin. In ROESEN, Tine; UFFELMANN, Dirk; KÜHN, Katharina. *Slavica Bergensia number 11 - Vladimir Sorókin's Languages*. Department of foreign languages, University of Bergen, Noruega, 2013. (pp.345-366).

¹³⁴ LIPOVETSKY, Mark. *Fleshing/Flashing Discourse: Sorokin's Master Trope*. In ROESEN, Tine; UFFELMANN, Dirk; KÜHN, Katharina. *Slavica Bergensia number 11 - Vladimir Sorókin's Languages*. Department of foreign languages, University of Bergen, Noruega, 2013. (p.29).

¹³⁵ KABANOVA, Daria Serguievna. *Sites of Memory: Soviet Myths in Post-Soviet Culture*. 2011. 253 f. Tese (Doutorado em Filosofia e Literatura Comparada). Universidade de Illinois, Estados Unidos. (p.134).

¹³⁶ Idem (p.135).

¹³⁷ Idem. (p.140).

Confiança - 1989), é uma peça em cinco atos, cujo enredo retrata uma reunião política dentro de uma fábrica que produz gigantes cruzeiros ortodoxos.¹³⁸ *Пельмени* (*Pel'meni* - *Pelmeni*, 1984-1997), primeiro texto de Sorókin a ser publicada na Rússia em 1987 na revista *Iskusstvo Kino*¹³⁹, é uma peça em um ato que pode ser dividido em três partes assim como *Dostoiévski-trip* e *O jubileu*, em que um jantar em família acaba transformando-se em uma divertida distopia canibalesca com cenas absurdas. *Русская бабушка* (*Russkaia babuchka* - *A Avó Russa*, 1988), é o monólogo de uma velha que está sozinha em sua casa recordando-se de seu passado. Há uma segunda personagem na peça, sua amiga Natacha, com quem conviveu nos tempos da guerra, porém esta não aparece na peça, apenas é citada nas recordações da velha. A estrutura da peça é a repetição deste monólogo por três vezes e a cada final de repetição (final de ato), a velha aparece sendo vigiada por um religioso ortodoxo e por um oficial alemão, vestidos de branco, em uma sala de luz avermelhada.¹⁴⁰ *С Новым Годом!* (*C novym godom!* - *Feliz Ano Novo!*, 1998), assim como *Russkaia babuchka*, é escrita para performance solo e possui um ato. No dia de ano novo, o protagonista Rogov assiste à televisão enquanto traduz para a linguagem russa obscena (*mat*¹⁴¹) os jargões da mídia soviética. Quando suas iniciais aparecem pichadas de vermelho na parede, entram dois oficiais que serram seu corpo em pedaços simulando um número de programas circenses comuns nas emissoras de televisão soviéticas da época.¹⁴² *Дисморфомания* (*Dismorfomania*, 1990) apresenta pacientes mentais de uma clínica psiquiátrica que incorporam personagens shakespearianos após serem violentados pelos enfermeiros, que lhes aplicam uma injeção de pus. Os diálogos entre os personagens shakespearianos de *Romeu e Julieta* (1595) e *Hamlet* (1603) assemelham-se aos diálogos dos personagens tchekhovianos que ocorrem em *O jubileu*. Em *Hochzeitreise* (1994-1995), peça em cinco atos, Macha Rubinchtein é casada com Nebeldorf, um neurótico aristocrata alemão atormentado por fantasmas de seus pais (o pai, um oficial alemão do exército hitlerista e a mãe, uma agente da NKVD - Народный комиссариат внутренних дел – Narodnyi komissariat

¹³⁸ LIPOVETSKY, Mark, BEUMERS, Birgit. *Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*. Reino Unido: Bristol Intellect, 2009. (p.90).

¹³⁹ MARTÍ, Lluís Cànovas. *Vladimir Sorókin, la provocación posmoderna*. In *Larousse 2000*, Barcelona: Editorial Larousse, 2007.

¹⁴⁰ LIPOVETSKY, Mark, BEUMERS, Birgit. *Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*. Reino Unido: Bristol Intellect, 2009. (p.91)

¹⁴¹ *Mat* é um termo para forte palavrões obscenos em russo e algumas outras comunidades linguísticas eslavos.

¹⁴² LIPOVETSKY, Mark, BEUMERS, Birgit. *Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*. Reino Unido: Bristol Intellect, 2009, (p.90).

vnutrennikh diel – Comissariado do povo para assuntos internos). Macha ajuda a dissipar os fantasmas de Nebeldorf com o auxílio de um psiquiatra, porém esses fantasmas acabam retornando.¹⁴³ *IIIu (Chtchi - Sopa de repolho*, 1995-1996), tem três atos, prólogo e epílogo e conta a distópica saga do cozinheiro Borchtch, que prepara pratos proibidos pelas leis ecológicas de um mundo futuro. O cozinheiro pretende vender 30 cubos de sopa de repolho (*Chtchi*) congelada para os franceses, porém ele próprio foge com esta mercadoria para compartilhá-la com outros “cozinheiros-gangsters” em um enredo que lembra o roubo da banha azul em *Goluboe salo*. Ainda no universo dos gangsteres, *Dostoiévski-trip* (1997), primeira peça de Sorókin traduzida para o português, retrata sete *junkies*, cinco homens e duas mulheres, que discutem acerca de drogas com nomes de escritores da literatura russa e mundial e também sobre os efeitos dessas “drogas literárias”. Ao aceitarem a sugestão do vendedor de tomar a potente droga intitulada “Dostoiévski”, esses *junkies* sem nome transformam-se nos personagens do *O Idiota* de Dostoiévski. Conforme o efeito da droga vai passando, eles voltam a ser os seres inominados de antes, porém ainda com traços dostoiévskianos, emitindo monólogos na parte final da peça até sucumbirem¹⁴⁴. Enquanto as peças dos anos 1980 procuram desconstruir os discursos soviéticos e os discursos do realismo socialista, peças dos anos 1990, como *O jubileu*, *Dismorfomania* e *Dostoiévski-trip* focam-se mais em desconstruir discursos literários canônicos como os de Tchékhov, Shakespeare e Dostoiévski. Se no artigo *O diálogo como ‘recepção negativa’ nas peças de Vladímir Sorókin (“Dismorfomania”, “O jubileu”, “Dostoiévski-trip”)* (*Dialog kak “Minus-priem” v p’iessakh V. Sorokina (“Dismorfomania”, “Iubilei”, “Dostoiévski-trip”)*), as pesquisadoras Serguieieva e Maslenkova analisam os níveis do diálogo presentes nestas peças, no artigo *Características da poética da dramaturgia de V. Sorókin no período inicial (Ossobenosti poetiki rannei dramaturgii V. Sorokina)*, Serguieieva analisa os níveis de desconstrução dos diálogos presentes nas peças do começo da carreira dramatúrgica de Sorókin. Os níveis de desconstrução do diálogo analisados são:

1 - Textos que externamente são ligados, mas que semanticamente são vazios

¹⁴³ Idem, ibidem.

¹⁴⁴ SORÓKIN, Vladímir. *Dostoiévski-trip*. Trad. e posfácio de Arlete Cavaliere. São Paulo: Editora 34, 2014.

- 2 - Textos criados pelo método de substituição de parte de alguns substantivos por outros tipos de palavras
- 3 - Textos com palavras inexistentes e distorcidas colocadas em intervalos regulares
- 4- Textos com repetição constante de alguma palavra (frase) que criam a sensação feitiço¹⁴⁵

Para exemplificar todos os quatro níveis de desconstrução do texto, Serguieieva utiliza trechos da peça *Zemlianka*. O primeiro nível de desconstrução, os textos que são ligados, mas que são semanticamente vazios, é descrito através de um trecho da peça *Zemlianka* em que há uma descrição completamente *nonsense* do “processo de enfiamento de Cristo dentro da imagem de Nossa Senhora” lida no jornal por Pukhov aos seus companheiros militares. Algo semelhante ocorre na descrição da produção das tchekhoproteínas e da preparação dos atores em *O jubileu*, como veremos a seguir. O segundo nível e o terceiro níveis referem-se aos substantivos em que Sorókin modifica uma parte das palavras e às palavras inexistentes e distorcidas colocadas em intervalos regulares. Podemos relacionar estes níveis de desconstrução com as palavras sem sentido, quase palavras da língua *zaum*¹⁴⁶, utilizadas em *O jubileu* após soar o alarme que anuncia a “hora do grito nos órgãos internos dos A.P.Tchékhovs”. O quarto nível analisado, o das repetições constantes de palavras para criar uma sensação de feitiço, também nos remetem a esses alarmes que repetem-se ao longo de toda a peça dentro da peça de *O jubileu*.

Tanto os romances como as peças de Sorókin em sua fase inicial continham características marcantes do conceitualismo, já que neles eram utilizados clichês do discurso realista socialista para justamente desconstruir estes discursos. Os textos iniciais de Sorókin refletem muito a respeito da metafísica soviética e seus textos mais recentes, a partir de *Goluboe salo (Banha azul)*, possuem um tom distópico que domina todo o enredo da história. Por esse motivo, seguindo uma lógica semelhante à de Dirk Uffelmann, sua prosa pode ser dividida em duas grandes fases, a “fase conceitualista da metafísica soviética” (os cinco primeiros

¹⁴⁵ SERGUIIEVA, E.N. *Ossobenosti poetiki rannei dramaturgii V. Sorokina*. In *Literatura-teatr-kino: problemy dialoga: Kollektivnaia monografia*. 2014. pp. 105-115. (pp.108-109).

¹⁴⁶ Língua *zaum* ou linguagem transmental foi o nome dado às experimentações com as palavras que os poetas Velimír Khlebnikov, Aleksei Krutchônikh e David Burliúk começaram a empreender a partir de 1913, data do lançamento do manifesto “A palavra como tal”.

romances: *Ótchered'*, *Norma*, *Tridtsataia liubov' Mariny*, *Roman* e *Serdtsa tchetyrekh*) e a “fase distópica” (os outros cinco romances *Goluboe salo*, *Liod*, *Put' Bro*, *23000*, *Telluria* e *Metel'*, a novela *Den' Oprichnika* e a coletânea de histórias *Sakharnyi Kreml'*).

Em uma dissertação de mestrado defendida por Natalia Seim na Faculdade de Ciências Humanas e Teológicas da Universidade de Lund, Suécia e intitulada *Владимир Сорокин - ум, честь и совесть эпохи постмодерна* (*Vladímir Sorókin – um, chest i sovest epokhi postmoderna – Vladimir Sorókin – mente, honra e consciência pós-moderna*)¹⁴⁷, a autora discorre sobre as principais características da prosa de Vladimir Sorókin analisando-as também sob o ponto de vista das teorias de Linda Hutcheon, Gilles Deleuze, Frederic Jameson e outros teóricos pós-modernistas. Entre as características da escrita sorokiniana elencadas pela autora da tese estão: a escrita corpórea; a desconstrução em relação à estética do realismo socialista e ao estilo da literatura soviética; o choque causado pela ligação entre a linguagem utilizada pela literatura do realismo socialista e a linguagem “fisiológica” do naturalismo, do surrealismo e do absurdo; a descrença em relação à cultura oficial, que seria fonte de idiotismo da sociedade; a revelação do inconsciente coletivo mascarado por exigências normativas; a desconstrução dos códigos estilísticos da literatura russa clássica e a denúncia do potencial destruidor do arquétipo nacional.¹⁴⁸

Vladímir Sorókin já foi comparado ao escritor francês Marquês de Sade e ao cineasta norte-americano Quentin Tarantino por utilizar muitos expedientes característicos da obra desses dois autores, tais como: pornografia, sadismo, violência, referencialidade a outras obras, etc. Sorókin também já foi chamado de “escritor realista socialista” por seu “método desconstrutivo simultaneamente preservar e destruir a estrutura da novela realista socialista.”¹⁴⁹ Na poética de Sorókin a “remitologização do discurso” é combinada “à desconstrução do discurso” e, por isso, seus textos podem ser chamados de “mitologia do absurdo”.¹⁵⁰

Se vivesse nos anos 1920, Sorókin teria problemas em declarar-se um “escritor apolítico”

¹⁴⁷ SEIM, Natalia. *Vladímir Sorókin – um, chest i sovest epokhi postmoderna*. 2007. 101 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Russa) – Faculdade de Ciências Humanas e Teológicas da Universidade de Lund, Suécia.

¹⁴⁸ Agradecimentos ao meu amigo Yuri Martins pela tradução de partes deste texto teórico.

¹⁴⁹ GENIS, Alexander. *Postmodernism and Sots-realism – from Andrei Syniavsky to Vladimir Sorokin*. In EPSTEIN, Mikhail. GENIS, Alexander A. VLADIV-GLOVER, Slobodanka M. *Russian Postmodernism – new perspectives on post-soviet culture*. Nova York: New York Berghahn Books, 1998. (p. 209).

¹⁵⁰ LIPOVETSKY, Mark. *Russian Postmodernist Fiction: Dialogue With Chaos*. Nova York: M.E. Sharpe, 1999. (pp 214-215).

devido às perseguições em massa aos escritores não engajados que começavam a ocorrer nesta época.¹⁵¹ Apesar de considerar-se apolítico, em algumas de suas entrevistas, Sorókin relaciona literatura com política, como no caso da entrevista de 2004 concedida à revista *Arba* (Arba) intitulada “My vse otravleny literaturoi” (“Nós estamos todos contaminados pela literatura”)¹⁵², na qual o escritor compara a Rússia a uma urso que dorme a maior parte do tempo, só despertando em tempos mais violentos e inquietos. A literatura russa faria parte apenas dos sonhos dessa urso. Em outra entrevista intitulada “Russia is Slipping Back into an Authoritarian Empire” (“A Rússia regride para um império autoritário”)¹⁵³, Sorókin diz que “a igreja ortodoxa, autocracia e tradições nacionais supostamente formariam a nova ideologia nacional”.

Em 2007, na entrevista cedida a Kirill Reschetnikov para o jornal *Gazeta* (Gazeta) e intitulada “Russkii absurd vnechne mutiruet, rotia vnutri ne meniaetsia s XVI veka” (“O absurdo russo tem aparência mutante, embora ele não tenha mudado desde o século XVI”)¹⁵⁴, Sorókin, ao falar sobre a estética do absurdo russo, sugere que o absurdo russo modificou-se externamente ao longo dos anos, porém internamente, ainda continua o mesmo desde o século XVI.

No que diz respeito à sua dramaturgia, tema da presente pesquisa, em todos os textos teatrais de Sorókin podemos vislumbrar os elementos de sua poética citados acima de maneira mais concentrada do que na sua prosa¹⁵⁵, visto que a estrutura de um texto dramático objetiva a ação prática que será desempenhada no palco pelos atores e performers por meio da gramática estabelecida pelos artistas em relação à obra que se pretende apresentar cenicamente. Como diria Lipovestky, “a obra de Sorókin para teatro e cinema parece não apenas natural mas

¹⁵¹ Cf. ANDRADE, Homero Freitas de. *A literatura que Stálin proibiu*. In Revista de Estudos Orientais, vol.1. São Paulo: Editora Humanitas, 1997.

¹⁵² *My vse otravleny literaturoi*. [janeiro de 2004]. Entrevista concedida às revistas *Время (Vremia)* e *Книголюб (Knigoliub)*. <http://www.srkn.ru/interview/arba.shtml>. Acesso em maio de 2016.

¹⁵³ ““Russia Is Slipping Back into an Authoritarian Empire”: Entrevista da Spiegel com o autor Sorokin. Trad. Christopher Sultan, in *Spiegel*, Feb 2, 2007. <http://www.spiegel.de/international/spiegel/0,1518,463860,00.html> Acesso em dezembro 2016.

¹⁵⁴ _____. *Rússkii absurd vnieschnie mutiruiet, khotiá nie mieniaietsia s XVI veka*. [20 de março de 2007]. Entrevista concedida a Kiril Reschetnikov, publicada no site www.srkn.ru Acesso em maio de 2016.

¹⁵⁵ LIPOVETSKY, Mark, BEUMERS, Birgit. *Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*. Reino Unido: Bristol Intellect, 2009. (p.90).

necessária: essas mídias são capazes de expor seu tema principal adicionando uma visível dimensão corporal ao texto”.¹⁵⁶

Além de *Мишень* (*Mishen' – O alvo*, 2011), desde 1994, Sorókin escreveu os seguintes roteiros de cinema: *Безумный Фриц* (*Bezumnyi Fritz – O louco Fritz*, 1994); *Москва* (*Moskva – Moscou*, com Aleksandr Zeldovitch, 1997); *Копейка* (*Kopeika – Copeque*, 2001); *Cashfire* (com Aleksandr Zeldovitch e Oleg Radzinskii, 2002); *Вещь* (*Vechtchi – A coisa*, 2002) e *4* (2005).¹⁵⁷ Nas páginas finais da dissertação, em anexo, apresentamos um quadro geral da obra de Vladímir Sorókin.

¹⁵⁶ LIPOVETSKY, Mark. *Fleshing/Flashing Discourse: Sorokin's Master Trope*. In ROESEN, Tine; UFFELMANN, Dirk; KÜHN, Katharina. *Slavica Bergensia number 11 - Vladimir Sorókin's Languages*. Department of foreign languages, University of Bergen, Noruega, 2013. (p.30).

¹⁵⁷ LIPOVETSKY, Mark, BEUMERS, Birgit. *Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*. Reino Unido: Bristol Intellect, 2009. (p.90).

CAPÍTULO 2 – TRADUÇÃO DA PEÇA *O JUBILEU* DE VLADÍMIR SORÓKIN

A presente tradução foi realizada diretamente do russo, tendo por base a peça *Юбилей* (*Iubilei*), publicada pela editora moscovita Zákharov na coletânea de peças de Vladímir Sorókin *Капитал – Полное собрание пьес* (*Kapital – polnoe sobranie p'ies - Capital – coletânea de peças*), de 2006. Para os trechos em que Sorókin utiliza-se exatamente das falas dos personagens tchekhovianos, nos valem de algumas traduções diretas para o português já bem conhecidas no Brasil. A utilização dessas traduções pode aproximar o leitor do universo sorokiniano e fazê-lo compreender melhor o uso do procedimento parodístico. São estas: *A gaivota*, peça traduzida por Rubens Figueiredo e publicada pela editora Cosac&Naif; *Ivánov*, traduzida por Arlete Cavaliere e Eduardo Tolentino, pela EDUSP; *O jubileu*, traduzida por Sônia Regina Martins Gonçalves e publicada no volume *Os males do tabaco e outras peças em um ato* pela Ateliê Editorial; *Tio Vânia* e *As três irmãs* traduzidas por Gabor Aranyi, pela Editora Veredas; e *O jardim das cerejeiras*, traduzida por Millôr Fernandes e publicada pela L&PM.

A dificuldade de traduzir Sorókin está justamente na mistura de estilos e uso de palavras modificadas que o autor propõe ao efetuar jogos de linguagem para ironizar e desconstruir seus temas preferidos: o realismo socialista, as obras literárias canônicas e o fazer literário em si. *O jubileu* está permeado por nomes de personalidades e instituições importantes, como o físico nuclear soviético ganhador do Prêmio Nobel da Paz de 1975, Andréi Dmítrievich Sákharov (que nomeia a Fábrica de TchékhoProteínas A. D. Sákharov), e o estúdio cinematográfico *Mosfilm*, que produz o documentário de como são feitos os atores com as proteínas tchekhovianas. Em lugar das notas de rodapé para familiarizar o leitor acerca dessas referências e afim de tornar a leitura da peça mais fluída, nos referimos às explicações necessárias no capítulo a seguir, em que analisamos a peça.

Nos textos originais de Tchékhev, cada personagem possui seu estilo próprio de discurso: o velho criado Firs, por exemplo, profere frases curtas e não ritmadas, em um russo antigo (vide a palavra кофий (*kofii* – café) utilizada por ele em uma de suas primeiras falas tanto em *O jubileu* quanto em *O jardim das cerejeiras*), linguagem de servo recém liberto, que contrasta com as frases poéticas e ritmadas de Olga, Irina e Macha e com as frases cultas de Tio Vânia e Astrov. Ao misturar esses vários personagens de diferentes peças tchekhovianas, Sorókin potencializa ainda mais essas peculiaridades. Já se disse que a poética dramatúrgica de

Tchékhov é extremamente musical¹⁵⁸ e que várias réplicas de seus personagens são construídas em três instâncias, como nas frases proferidas por Sônia no final de *Tio Vânia*: “conheceremos uma vida maravilhosa, cheia de luz, a alegria nos invadirá” e “nossa vida será tão tranquila, terna e doce quanto uma carícia”.¹⁵⁹ Essa musicalidade tchekhoviana pode ser relacionada com os alarmes “para gritar nos órgãos internos dos A.P. Tchékhovs” repetidos dez vezes na peça dentro da peça de *O jubileu*, que compõem uma grotesca marcação musical como em uma sinfonia de tensão crescente.

Tchékhov é considerado por muitos estudiosos o precursor do teatro do absurdo e o diálogo inicial entre Nina e Ivánov, na terceira parte de *O Jubileu*, assim como muitos dos diálogos seguintes, está embebido de puro absurdismo, nos remetendo até mesmo aos diálogos do Sr. e da Sra. Smith em *A Cantora Careca* (1950), de Eugène Ionesco (1909-1994), autor que certamente inspirou-se na poética dramatúrgica tchekhoviana. Esse absurdo só faz salientar os diálogos em forma de solilóquios e a incomunicabilidade tão próprios das peças de Tchékhov. No discurso inicial da peça, o diretor da Fábrica de TchékhoProteínas mistura frases no estilo da linguagem oficial de líderes soviéticos, como Mikhaíl Gorbatchov, com frases de um russo mais cotidiano. Há também versículos bíblicos misturados com linguagem de jornal soviético. Maiakóvski em sua peça *Mistério-bufo* (1918-1921)¹⁶⁰ também recorria ao uso da linguagem jornalística soviética. Todas essas especificidades serão abordadas no próximo capítulo no qual analisaremos a presente peça.

Na mesa redonda entre o próprio Sorókin e seus tradutores, ocorrida durante a conferência *Vladimir Sorokin's Languages*, o tradutor alemão Andreas Tretner, ao questionar Sorókin sobre o que seria uma boa tradução, descreveu o processo de tradução, utilizando uma frase do próprio escritor, que muitas vezes relaciona a literatura aos narcóticos:

“O autor e seu leitores formam uma comunidade de tóxico-dependentes literários. Então, nós, os tradutores, interpretamos a parcela duvidosa do traficante, que, com ou sem razão, adiciona e contamina com alguma substância estranha a maravilhosa droga.”¹⁶¹

¹⁵⁸ LAFFITTE, Sophie. *Tchekhov*. Trad. de Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993. (p.95).

¹⁵⁹ Idem. (p.104).

¹⁶⁰ RIPELLINO, A.M. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971. (p.77).

¹⁶¹ “(...) the author and his readers form a community of literary drug addicts. But then we translators play the rather dubious part of the dealer, who, willy-nilly, contaminates and add some unknown substance to this

Ao traduzirmos um texto literário para nossa língua materna, é necessário desenvolvermos a sensibilidade para que essa dose de “contaminação com substâncias desconhecidas” mais beneficie a tradução do que a prejudique, sem domesticá-la e nem a estrangeirizarmos demais.

Segue a tradução de *O jubileu*, em que houve a tentativa de “penetrar nos mecanismos e engrenagens mais íntimos do texto original” e “tornar a comunicação resgatada e recuperada”¹⁶² nessa complexa, porém prazerosa atividade, que é traduzir um texto literário da língua russa para a língua portuguesa do Brasil.

O Jubileu

Vladimir Sorókin, 1993.

No palco há uma tribuna verde com o emblema prateado da FTP (Fábrica de TchékhoProteínas). Ao fundo da tribuna, um gigantesco busto branco de Anton Tchékhov ornamentado com flores. No canto direito do pano de fundo, há o número 10 banhado a ouro e acima, o slogan sobre o fundo azul: “No homem tudo deve ser magnífico. A. P. Tchékhov”. Na tribuna, aparece o diretor do FTP – um homem de meia-idade em um terno azul royal segurando uma pasta.

DIRETOR

Amigos! Nossa equipe da Fábrica de TchékhoProteínas A. D. Sákharov (FTP) celebra hoje seu décimo aniversário. Não sei quanto a vocês, mas eu estou um pouco aterrorizado. (*Risos e aplausos na sala*). Estou falando sério, eu segurei com esta mesma mão sete, sete resoluções de fechamento da nossa fábrica expedidas pela nossa amada gerência. A primeiríssima delas surgiu dois meses depois da nossa arrancada, quando nós demos ao

wonderful drug.” *Translating Sorokin/ Translated Sorokin – Roundtable*. In *Slavica Bergensia* n.11. Vladimir Sorókin’s Languages. ROESEN, Tine; UFFELMANN, Dirk; KÜHN, Katharina. Department of foreign languages, University of Bergen, Noruega, 2013. (p.348). (tradução nossa).

¹⁶² CAVALIERE, Arlete. *Traduzir Gógol: um problema da teoria e prática da tradução criativa* in *Revista de Estudos Orientais*, n.5, 2006. (pp.171-172).

país a primeira produção. E agora, lá se vão 10 anos! Eu acho que temos o pleno direito de sermos listados no Livro Vermelho e no Guinness Book! (*Risos e estrondosos aplausos*) Amigos! Neste dia tão solene, eu não gostaria de parecer um dinossauro-demagogo com um volumoso relatório debaixo do braço. A época de volumosas verborragias, de ostentações e das infladas autoridades partidárias se foi para sempre. Os comunistas oportunistas que levaram a Rússia à beira do abismo, tiveram o que mereciam. Estes horríveis fenômenos na produção, como a planificação e a administrativismo, estão há muito erradicados em nossa equipe. Nós já vivemos há dez anos como uma só família trabalhadora, onde é um por todos e todos por um. Todos vocês estão cientes dos nossos negócios e eventos, todos sabem de tudo. No entanto, neste dia, eu gostaria de lembrar o início de nossa jornada. Naquela época, nos anos difíceis do colapso do sistema comunista, o parlamento russo tomou a importante decisão de destinar 4 bilhões de rublos ao Programa Cultural e Ecológico de Toda a Rússia chamado "Renascimento", aprovou demonstrando sabedoria, ciente do mandamento do Evangelho: “Nem só de pão vive o homem”. A cultura russa, anêmica e mutilada pelos setenta e cinco anos de governo comunista, experimentava uma necessidade aguda de proteínas Clássicas, como convincentemente provou o acadêmico I. Mikhailovski, que enriqueceu cientificamente a doutrina de Vernádski e Fedorov. Em apenas três anos, graças ao trabalho abnegado dos trabalhadores da construção civil e voluntários de Moscou, São Petersburgo, Tula, Kiev e Novosibirsk foram construídas fábricas de Proteínas de Classe para o processamento de A. S. Púchkins, M. I. Lérmontovs, I. S. Turguênievs, N. V. Gogóis, L. N. Tolstóis, F. M. Dostoiévskis e A. P. Tchékhovs. Lançadas simultaneamente em um dia memorável – 12 de dezembro – em três meses essas fábricas deram a nossa cultura mais de 180 toneladas de massa de Proteínas Clássicas de alta qualidade, e hoje eu, com muito prazer, lembro a vocês que a nossa parte na produção total representa 40 toneladas, nós então processamos 917 A. P. Tchékhovs na faixa etária de 8 a 82 anos. Isso não aconteceu magicamente por obra de Deus, como dizem os sábios do PDCR¹⁶³, e sim graças ao honesto e qualificado trabalho dos nossos operários e engenheiros que entendiam e compreendiam a situação desoladora da cultura russa. Fazendo um balanço de nossa década de trabalho, nós podemos dizer com orgulho que a equipe da Fábrica de TchékhoProteínas A. D. Sákharov

¹⁶³ Partido Democrata Cristão Russo

justificou a confiança do povo e a confiança da Cultura Russa na restauração, para a qual contribuímos significativamente. Essa contribuição é muito maior do que os irresponsáveis discursos dos demagogos do PDCR e PSDR¹⁶⁴ que tentam questionar o nosso trabalho e o programa “Renascimento” na sua totalidade. (*Aplausos estrondosos*). Em dez anos, nós reciclamos 17.612 A. P. Tchékhovs na faixa etária de 7 a 86 anos, no peso total de 881 toneladas. Ao todo produziram-se: 350 toneladas de TP¹⁶⁵ líquidas; 118 toneladas de TP concentradas; 78 toneladas de TP em pó; 62 toneladas de bandagens de TP; 25 toneladas de espirais de TP; 17 toneladas de vedantes de TP; 10 toneladas de cartuchos de TP; 10 toneladas de separadores de TP; 8 toneladas de band-aids de TP; 8 toneladas de cremalheiras de TP; 6,2 toneladas de placas de TP. O salário médio na Fábrica de TchékhoProteínas aumentou em 160% em dez anos. As ações da nossa sociedade anônima subiram quase 200 pontos. Eu espero que esse não seja o limite. (*Aplausos*) O bem-estar de nossas famílias está em nossas mãos. (*Aplausos*). Nós temos um incentivo para trabalhar, e ele não só é um salário alto. O povo e a cultura têm extrema necessidade de nossos produtos, como demonstra o número de encomendas de TP concentradas, bandagens de TP e calços de TP. Isso, meus amigos, é o triplo da produção anual! O triplo! Esses montes de encomendas são a resposta convincente aos falastrões do PDCR e do PSDR, que declaram publicamente sobre a insustentabilidade do programa “Renascimento”. Venham senhores, olhem dentro do cofre de Nikolái Nikoláievitch Pozdniakov! Por favor! Convido especialmente o estimado Herman Vladimírovich Gorn. (*Aplausos estrondosos*) Amigos! Hoje com muito prazer convido os melhores de nós, aqueles que com seu trabalho altamente qualificado e profissional ajudam a melhorar a reputação de nossa companhia, aqueles para quem não é indiferente o destino da cultura pátria. Por decisão do conselho de administração da Sociedade Anônima Tchékhev, serão premiados com a quantia total de 1000 rublos: o engenheiro-chefe Víktor Ivánovitch Khólodov, a diretora de tecnologia Tamára Shávlovna Makharádze, o chefe financeiro Veniamín Boríssovich Bérman, o mecânico-chefe Iúri Ivánovich Tepliakov, a chefe da equipe de *expertise* Lídia Andréievna Bogoródskaja, o chefe do departamento de compras Semión Isráilevitch Lévin, o chefe de RH Vladímir Vladimírovich Ermoláenko, a chefe do departamento de ecologia Irina Ígorevna Titóva, o gerente do sindicato Evguêni

¹⁶⁴ Partido Social Democrata Russo

¹⁶⁵ tchekhoproteínas

Serguiêivich Borodín, os chefes das unidades de produção: Leoníd Mikháilovich Priákhin, Aleksánder Mikháilovich Bóiko, Dimítri Serguiéivich Kremenétski, Achót Ráfikovich Arutiunián; os capatazes Iúri Konstantínovich Deviátko, Nikolái Nikoláevich Bodróv, María Vassílievna Zakhárova. *(Aplausos)* Parabéns, meus amigos! *(Aplausos estrondosos)* E agora tenho uma surpresa para vocês, embora vocês os tenham visto ontem e já saibam do que se trata. No nosso jubileu vieram nos visitar velhos bons amigos – os atores do Teatro Dramático de Kaluga, acompanhados pelo diretor Leoníd Pávlovich Boldrión. E hoje, agora, eles se apresentarão aqui no nosso palco, utilizando os produtos que acabaram de ser feitos. *(Aplausos)* Para nós, essa apresentação não é só um maravilhoso presente para o jubileu da Fábrica de TchékhoProteínas, mas também um belo incentivo em apoio ao Programa Cultural e Ecológico de toda a Rússia “Renascimento”! *(Aplausos)* E outra surpresa ainda. Antes de começar a peça, será exibido um filme rodado ontem em nossos galpões de produção. Esse filme exclusivo foi feito pelos nossos amigos da Mosfilm de acordo com o nosso pedido. Nele é demonstrado o processo de obtenção de produtos de TP, diretamente encomendados pela trupe do Teatro Dramático de Kaluga, e seu uso na preparação da peça. O conselho diretor da Fábrica decidiu enviar uma cópia do filme para a comissão de assuntos culturais do nosso Parlamento. *(Aplausos)*. Imediatamente após o final do filme, começará o espetáculo. *(Aplausos)*

O diretor deixa a tribuna e desce do palco. Por alguns minutos a cortina abre e vê-se uma grande tela. As luzes da sala se apagam, na tela aparece a imagem dos portões da fábrica com o emblema da FTP. Toca um música de S.V. Rakhmáninov. O portão é aberto e por ele entram os atores, que imediatamente são recebidos pela administração da fábrica.

LOCUTOR

Às vésperas do decênio da Fábrica de TchékhoProteínas A. D. Sákharov, os atores do Teatro Dramático de Kaluga acompanhados pelo diretor-chefe L.P. Bóldriev vieram visitar os trabalhadores. A amizade das duas equipes trouxe bons frutos para a cultura nacional: 218 performances realizadas utilizando os produtos da fábrica. O Teatro de

Kaluga realmente alcançou fama mundial, os comentários de espectadores e críticos são unânimes: maravilhoso teatro, maravilhoso diretor, maravilhosos atores.

Os atores e líderes da FTP estão conversando animadamente enquanto caminham pelo galpão principal da fábrica.

LOCUTOR

Moscou e São Petersburgo, Londres e Praga, Paris e Nova York aplaudiram os atores de Kaluga. “O Teatro de Kaluga nos mostrou um tal Tchékhov, que nunca havíamos visto antes!” – escreveu com entusiasmo o jornal parisiense *Le Monde*. “Nosso sucesso deve-se à Fábrica de TchékhoProteínas A. D. Sákharov, que há seis anos nos abastece com produtos de qualidade.” - disse Leoníd Pávlovich Bóldriev em entrevista ao jornal alemão *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

Os atores conversam com os trabalhadores da linha de montagem principal.

LOCUTOR

O problema da recuperação e da elevação da cultura russa, da erradicação dos efeitos da deformação da consciência cultural do povo, a busca de novidades na arte, é isso que une atores e trabalhadores. Os atores de Kaluga vieram montar uma nova peça, na qual serão utilizados os produtos que se prepararão agora diante dos olhos deles.

Os atores e líderes da FTP se dirigem ao início da linha de produção, onde se encontra a Seção de Abate e Corte.

LOCUTOR

A Seção de Abate e Corte é o começo do complexo processo tecnológico das tchekhoproteínas. Abate, esfolamento e corte de oito Antons Pávlovitchs Tchékhovs com

idades de 9, 12, 16, 22, 35, 37, 43 e 72 anos são realizados pela equipe de Yúri Constantínovitch Deviátko. O trabalho é realizado com pistolas eletroautomáticas e serras elétricas de tecnologia de ponta.

Na tela, suspensos pelas pernas acima de oito cubas, estão oito corpos nus com as mãos amarradas. Os membros da equipe em macacões marrons matam os Tchékhovs com pistolas eletroautomáticas e, em seguida, despelam, dissecam, destripam e desmembram-nos com serras elétricas, colocando as partes na esteira.

Subsequentemente aparece no filme, todos os processos tecnológicos da FTP, o locutor apenas comenta o que está acontecendo.

LOCUTOR

As partes de Tchékhovs chegam na Seção de Processamento Primário pela esteira. Aqui trabalham as equipes de Nikolái Nikoláievitch Bodróv e María Vassílievna Zakhárova. Depois de uma cuidadosa lavagem, as partes são levadas para as caldeiras. Separação de ossos da massa. Seção de Processamento de ossos. Equipe de Yúri Petróvitch Geléskul. Derretimento da gordura dos ossos através do vapor. Processamento dos ossos em farinha óssea. Seção de Decantação de massa e separação. Equipamento principal de decantação. Equipe de Konstantín Aleksándrovitch Júk. Carregamento de massas no separador. Daqui o gel de tchekhoproteínas chega na Seção de Purificação e Pasteurização. Equipe de Andréi Víktorovitch Vólkov e Anna Iósifovana Glúzman. Elaboração de tchekhoproteínas líquidas. Elaboração de tchekhoproteínas condensada. Elaboração de tchekhoproteínas em pó. A Seção de Produtos de TP é a maior da nossa fábrica. Aqui trabalham 117 pessoas. Equipe de montagem de equipamentos de Mikhaíl Semiónovitch Shór. Produção de bandagens de TP e band-aids de TP. Produção de espirais de TP e vedantes de TP. Máquina para a produção de cartuchos de TP, de calços de TP, separadores de TP e pontos auditivos de TP. Produção de brocas de TP e placas de TP. Na esteira, os produtos finalizados são transportados para a Seção de Embalagens. Equipe da empacotadora Lídia Ivánovna Toporóva. Contêiners com produtos de TP embalados, prontos para o despacho. Agora estes produtos de TP serão utilizados para preparar os atores para a peça. Decidiu-se realizar o complexo processo preparatório de longas horas na Sala de Descanso. A preparação da atriz Burakóvskaia, que interpreta Nína

Zariêtnaia, consiste em doze etapas: cobrimento do corpo da atriz com tchekhoproteínas condensadas, polvilhamento nas articulações com pó de tchekhoproteínas, enfaixamento das articulações com ataduras de tchekhoproteínas, garroteamento dos braços com tubos de tchekhoproteínas, aplicação de band-aids de tchekhoproteínas na cabeça, introdução de pontos auditivos de tchekhoproteínas nos ouvidos, colocação de dispositivo intrauterino de tchekhoproteínas nos órgãos genitais, inserção subcutânea de fendas de tchekhoproteínas, inserção de cartuchos de tchekhoproteínas nos músculos das pernas, inserção de hélices de tchekhoproteínas nos músculos das costas rosqueadas demoradamente, vestimento do traje de Nina Zariêtnaia costurado a partir da pele recentemente curtida de A. P. Tchékhovs, Enchimento do vestido com líquidos de tchekhoproteínas. Simultaneamente, ocorre a preparação dos outros atores para o espetáculo: o ator Khokhlóv, que interpreta Ivánov; o ator Borísov, que interpreta Astróv; as atrizes Rebróva, Glíkman e Sayúcheva, que interpretam as irmãs Prozórov; o ator Plótnikov, que interpreta Tio Vânia e o ator Kámenski, que interpreta Firs. Os atores prontos vão para dentro de uma incubadora instalada na Seção de Secagem. A incubadora esférica de ferro fundido é untada por dentro com as entranhas moídas de A. P. Tchékhovs. Após 24 horas de incubação, os atores surgem diante do público. O Programa Cultural e Ecológico de Toda a Rússia, “Renascimento”, continua a dar bons frutos para a cultura nacional.

Aplausos. A cortina desce e é erguida depois de dez minutos. No palco: o terraço de uma casa com vista para um florescente jardim de cerejeiras; no jardim um balanço; no terraço, uma mesa servida para o jantar, com um abajur no meio e cadeiras, em uma das quais está um violão. Anoitece. Ouve-se um piano sendo tocado na casa. Toda a decoração, incluindo os mínimos detalhes (maças na mesa, folhas e etc.) é feita a partir das entranhas dos A. P. Tchékhovs. Ivánov está sentado em uma mesa e lê um livro. Nina é vista no fundo do jardim, caminha até ele na ponta dos pés e o surpreende com um ruidoso bater de palmas.

NINA

Mas ele saiu com minha madrastra. O céu está vermelho, a lua já está começando a subir

e eu fiz meu cavalo correr e correr tanto! (*Ri*). Mas estou contente. (*Aperta com força a mão de Ivánov*).

IVÁNOV (*Lendo*)

Depois...

NINA

Não foi nada... Vejam, estou até sem fôlego. Tenho de voltar daqui a meia hora, precisamos nos apressar. Não posso, não posso, não me detenham, pelo amor de Deus. Papai não sabe que estou aqui.

IVÁNOV

Estou lendo...depois...

NINA

Papai e sua esposa não me deixam vir para cá. Dizem que aqui só há boêmios... Eles têm medo de que eu acabe me tornando uma atriz...Mas eu me sinto atraída para cá, para o lago, como uma gaivota... Meu coração é todo seu. (*Olha para trás*).

IVÁNOV

Me deixe em paz...

NINA

Parece que tem alguém lá...

IVÁNOV

O que eu sinto é esse cheiro de vodca. É repugnante.

NINA

Que árvore é essa?

IVÁNOV

É insuportável... Parece deboche...

NINA

Por que está tão escuro?

IVÁNOV

Que 82 rublos?

NINA

É impossível.

IVÁNOV

Eu não tenho.

NINA

É impossível. O cão de guarda iria perceber. Tesor ainda não está habituado com você e iria começar a latir.

VOZ

Atenção! Hora do grito nos órgãos internos dos A. P. Tchékhovs.

NINA (*Aproxima-se da mesa, pega um coração, ajoelha-se e grita no coração*)

Votrobo! Votrobo! Votrobo! Votrobo!

IVÁNOV (*Aproxima-se da mesa, pega um fígado, ajoelha-se e grita no fígado*)

Pacho! Pacho! Pacho! Pacho! Pacho!

Depois dos gritos colocam o fígado e o coração novamente na mesa.

IVÁNOV

Não sei. Hoje não tenho nada. O Conselho Rural só me paga dia primeiro.

NINA

Psss...

IVÁNOV

E o que você quer que eu faça? Se quiser pode me matar... Que mania de me interromper sempre que estou lendo ou escrevendo...

NINA

Sim, muito. Sua mãe... Não, dela eu não receio nada, mas Trigórin está aqui... Tenho medo e vergonha de representar diante dele... Um escritor famoso... É jovem?

IVÁNOV

Aniúta, você não deve ficar na janela! Quer entrar? (*Grita*). Tio, feche a janela!

Entra Tio Vânia. Ele dormiu muito após o café da manhã e tem uma aparência amarrotada. Senta na cadeira, ajeita sua elegante gravata.

TIO VÂNIA

Sim...muito. Desde que o professor vive aqui com sua esposa, a vida está desregrada... Eu durmo nas horas erradas, no café da manhã e no almoço me empanturro, bebo vinhos, ... isso não é saudável! Antigamente eu não tinha nenhum minuto livre, o que eu e a Sônia trabalhávamos era de se admirar, e agora só Sônia trabalha, e eu durmo, como e bebo... Isso não está bom!

NINA

Como os contos dele são maravilhosos!

VOZ

Atenção! Hora do grito nos órgãos internos dos A. P. Tchékhovs.

TIO VÂNIA (*Aproxima-se da mesa, pega um pulmão, ajoelha-se, grita no pulmão*)

Furirono! Furirono! Furirono! Furirono!

NINA (*Aproxima-se da mesa, pega um rim, ajoelha-se, grita no rim*)

Uparatiá! Uparatiá! Uparatiá! Uparatiá! Uparatiá!

IVÁNOV (*Aproxima-se da mesa, pega um estômago, ajoelha-se, grita para no estômago*)

Kuropo! Kuropo! Kuropo! Kuropo! Kuropo! Kuropo!

Depois dos gritos colocam os órgãos novamente na mesa.

IVÁNOV

Eu sei. Hoje à noite, eu vou à casa de Liébedev pedir um adiantamento. (*Olha para o relógio*).

TIO VÂNIA (*Assovia*)

Cem anos. O professor decidiu se instalar aqui.

NINA

É difícil representar a peça que você escreveu. Não tem personagens vivos.

IVÁNOV

Agora.

TIO VÂNIA

Estão vindo, estão vindo... Não se preocupe.

Entram Irina e Astrov.

IRINA

Para que lembrar disso?

ASTROV (*Pega o copo sem vontade*)

Não sei por quê, mas não tenho ânimo.

IRINA

Ir embora para Moscou! Vender a casa, deixar tudo aqui e ir embora para Moscou...

ASTROV

Não, eu não bebo vodca todos os dias. Além disso, está abafado. Babá, quanto tempo passou desde que nos conhecemos?

IVÁNOV

Bobagem...

TIO VÂNIA

Senhores, vamos beber chá!

IRINA

O irmão provavelmente será professor, mas de todo modo, não iria morar aqui. Apenas a coitada da Macha ficará.

NINA

Na sua peça há pouca ação, é só declamação, do início ao fim. E, para mim, uma peça precisa ter amor...

ASTROV

Eu mudei muito desde aquela época?

VOZ

Atenção! Hora do grito nos órgãos internos dos A. P. Tchékhovs.

IRINA (*Aproxima-se da mesa, pega um rim, ajoelha-se, grita no rim*)

Noroba! Noroba! Noroba! Noroba! Noroba!

ASTROV (*Aproxima-se da mesa, pega um baço, ajoelha-se e grita no baço*)

Baro! Baro! Baro! Baro! Baro!

TIO VÂNIA (*Ajoelha-se, grita no fígado*)

Pukojee! Pukojee!

NINA (*Grita no rim*)

Tchibiro! Tchibiro! Tchibiro!

IVÁNOV (*Grita na vesicular biliar*)

Serepo! Serepo! Serepo!

Colocam os órgãos internos na mesa.

IRINA

Se Deus quiser, tudo ficará bem. (*Olhando pela janela*). Hoje o clima está agradável. Eu não sei por que a minha alma está assim tão leve! Hoje de manhã eu lembrei que hoje é dia da meu santa, e de repente senti felicidade, lembrei da infância, quando mamãe ainda estava viva. E que pensamentos maravilhosos me inquietaram, que pensamentos!

TIO VÂNIA

Que quente, o ar está abafado e nosso grande cientista está de casaco, de galochas, com guarda-chuva e ainda de luvas.

IVÁNOV

Isso é canalhice, Micha... Se você não quer brigar comigo, é melhor calar a boca.

NINA

Homens, leões, águias e perdizes, cervos de grandes chifres, gansos, aranhas, peixes silenciosos que habitavam as águas, estrelas do mar e criaturas que os olhos não eram capazes de ver – em suma, todas as vidas, todas as vidas, todas as vidas, depois de concluírem seu triste ciclo, se extinguíram... Há muitos milhares de anos não existe mais uma única criatura viva sobre a terra e esta pobre lua acende sua lanterna em vão. No prado, os groux já não despertam com um grito, nem se ouvem os besouros nos bosques de tílias. Frio, frio, frio. Deserto, deserto, deserto. Horror, horror, horror... (*Pausa*). Os

corpos dos seres vivos se desfizeram em pó e a matéria eterna os transformou em pedra, água, nuvens, e as almas de todos os seres vivos fundiram-se em uma só. A alma do mundo sou eu... eu... Em mim, habita a alma de Alexandre, o Grande, de César, de Shakespeare, de Napoleão e a alma da mais reles sanguessuga. Em mim, as consciências de todos fundiram-se com os instintos dos animais e eu me lembro de tudo, de tudo, e sinto em mim todas as vidas viverem de novo.

IRINA

Ele é velho?

IVÁNOV (*Fechando o livro*)

E então, doutor?

ASTROV

Sim...Ao longo desses dez anos, virei outra pessoa. E qual é o motivo? Me acabo de tanto trabalhar, babá. De manhã até a noite, passo todo o tempo correndo, não descanso, a noite quando estou deitado debaixo do cobertor temo que me acordem para ir visitar um doente. Durante o tempo todo, desde que nos conhecemos, eu não tive um único dia livre. Como não ficar velho? E além do mais, a vida é tediosa, estúpida e suja...A vida nos traga. Em volta de você está cheio de excêntricos, só tem excêntricos; e depois de viver com eles dois ou três anos, sem perceber, você próprio, pouco a pouco, vira um excêntrico. É o inevitável destino. (*Enrola seu bigode longo*). Olha só, que bigode cumprido cresceu! Bigode estúpido. Eu tornei-me um excêntrico, babá... Ainda não fiquei burro, Deus é grande, o cérebro está no lugar certo, mas os sentimentos estão desgastados. Nada quero, de nada preciso, e ninguém eu amo. Talvez só ame você. (*Beija a cabeça dela*). Na minha infância eu tive uma babá assim.

TIO VÂNIA

Como ela é bela! Na minha vida toda eu nunca vi uma mulher mais linda.

IRINA

Uma pessoa interessante?

IVÁNOV

Ah chega! Para ir à Criméia, é preciso recursos. Mas mesmo que eu consiga, ela se recusa a viajar...

NINA

Ele se entedia, sem ninguém.

IVÁNOV

Pessoas inúteis, palavras inúteis, perguntas imbecis. Isso me cansa, Doutor, me deixa doente. Ando irritado, irascível. Passo o dia todo com dor de cabeça, tenho insônia, tonteira... Não sei o que fazer... Não sei...

Entra Firs; ele está de casaca e colete brancos.

FIRS (*Vai até a cafeteira, preocupado*)

Madame vem tomar o café aqui... (*Põe luvas brancas*). Está pronto? Menina! Leite!

VOZ

Atenção! Hora do grito nos órgãos internos dos A. P. Tchékhovs.

FIRS (*Aproxima-se da mesa, pega uma vesicular biliar, ajoelha-se e grita na vesicular biliar*)

Rassopo! Rassopo! Rassopo! Rassopo!

ASTROV (*Grita no fígado*)

Uiáto! Uiáto! Uiáto! Uiáto! Uiáto!

IRINA (*Grita no rim*)

Omon! Omon! Omon! Omon! Omon!

NINA (*Grita no coração*)

Boriútech! Boriútech! Boriútech!

TIO VÂNIA (*Grita no rim*)

Essachitso! Essachitso! Essachitso!

IVÁNOV (*Grita no estômago*)

Zatche! Zatche! Zatche!

Colocam os órgãos internos na mesa.

NINA

Ah, esse é o meu sonho! (*Suspira*) Mas nunca se tornará realidade.

FIRS (*Ocupado com a cafeteira*)

Ah, você é uma vale-nada¹⁶⁶! (*Grunhindo para si próprio*). Voltando de Paris ... O patrão também ia muito a Paris...À cavalo... (*Ri*).

IVÁNOV

Fale.

TIO VÂNIA

Lamentavelmente, sim.

ASTROV

Dormiu bem?

FIRS

Gostaria de algo? (*Alegre*). A patroa voltou! Esperei tanto! Agora, sim, posso morrer... (*Chora de alegria*).

IVÁNOV

Você tem razão... É provável que eu seja culpado, estou tão confuso, tão paralisado. Não consigo entender os outros e nem a mim mesmo. (*Olha para a janela*). Podem nos

¹⁶⁶ Em nota à tradução de *O jardim das cerejeiras*, o tradutor Millôr Fernandes esclarece que traduziu por “vale-nada” a palavra *nedotepa*, que fora inventada por Tchékhov e que surgiria ao longo de toda esta peça, sendo uma chave de leitura importante para *O jardim das cerejeiras*.

ouvir. Vamos sair daqui.

Ivánov e Irina levantam.

IRINA

Diga-me, por que razão estou tão feliz hoje? Parece que estou andando num veleiro, em cima de mim, há um enorme céu azul e grandes pássaros brancos voam repentinamente. Qual o motivo de tudo isso?

Saem para o jardim.

NINA

Mas eu imagino que, para quem experimentou o prazer da criação artística, todos os outros prazeres perdem o sentido.

TIO VÂNIA

Oh, sim! Eu era uma personalidade luminosa mas não iluminava ninguém...

NINA

Está na minha hora. Adeus.

ASTROV (*Com pesar*)

Agradeço muito. Então preciso ir embora... (*Procura com os olhos o quepe*). Que pena, que maldição...

NINA

O senhor nem imagina como eu lamento ter de partir!

TIO VÂNIA

Num tempo assim, é bom se enforçar...

NINA (*Após refletir, em lágrimas*)

É impossível!

Nina e Astrov saem.

TIO VÂNIA (*Com ironia*)

Muito!

FIRS

Antigamente, há quarenta ou cinquenta anos, botavam as cerejas para secar, punham de molho, faziam conserva, geléia, licor e costumavam até...

VOZ

Atenção! Hora do grito nos órgãos internos dos A. P. Tchékhovs.

TIO VÂNIA (*Ajoelha-se, grita no rim*)

Trobovaj! Trobovaj! Trobovaj!

FIRS (*Grita no estômago*)

Iaukha! Iaukha! Iaukha! Iaukha! Iaukha!

TIO VÂNIA

Porém eu o odeio!

FIRS

Vendiam carroças de cerejas secas pra Moscou e pra Karkov. Dava muito dinheiro! Mas eram muito boas as cerejas naquele tempo: macias, suculentas, doces, cheirosas. Sabiam preparar, antigamente.

TIO VÂNIA

Mas como posso olhá-la de outra maneira, se eu a amo? Você é minha felicidade, vida, minha juventude! Eu sei que minhas chances de ser correspondido são insignificantes, iguais a zero, mas não preciso de nada, deixe-me apenas olhar para você, escutar sua voz...

FIRS

Desaprenderam.

TIO VÂNIA (*Indo atrás deles.*)

Permita-me falar sobre meu amor. Não me mande embora, apenas isso me será a maior felicidade.

FIRS

Ele se hospedou aqui na Páscoa e comeu um barril inteiro de pepinos em conserva...
(*Continua resmungando*).

TIO VÂNIA

Eu não peguei nada seu.

FIRS (*Escova a roupa de Tio Vânia, repreende*)

Botou as calças erradas outra vez. O que é que eu faço com você?

Entra Macha.

MACHA

Sentadinho aqui, sentadinho...

TIO VÂNIA (*Dando de ombros*)

Estranho. Eu tentei matar alguém, e não fui preso e nem levado a julgamento. Então, eles me consideram louco. (*Riso sarcástico*). Eu sou louco, e não são loucos aqueles que sob o disfarce de um professor, de um cientistinha, ocultam a sua falta de talento, sua estupidez, sua crueldade gritante. Não são loucos aqueles que se casam com velhos e depois na frente de todos o traem. Eu vi como você abraçava ela!

FIRS

Será que perdeu o respeito a Deus! Quando pretende ir pra cama?

MACHA (*Senta-se*)

Nada...

VOZ

Atenção! Hora do grito nos órgãos internos dos A. P. Tchékhovs.

MACHA (*Grita no fígado*)

Borjoe! Borjoe! Borjoe!

TIO VÂNIA (*Grita nos pulmões*)

Stelmako! Stelmako! Stelmako!

FIRS (*Grita no baço*)

Obrotak! Obrotak! Obrotak!

TIO VÂNIA (*Olhando para a porta*)

Não, nem o diabo te aguenta.

MACHA

E ele aguenta você?

TIO VÂNIA

Então eu sou louco, insano, eu tenho direito de falar bobagens.

MACHA

O “meu” está aqui? Antigamente, nossa cozinheira Marfa, chamava ao seu policial assim: “meu”. O “meu” está aqui?

TIO VÂNIA

Que vergonha! Se você soubesse como estou envergonhado! Este sentimento profundo de vergonha não pode ser comparado com nenhuma dor. (*Com tristeza*). É insuportável! (*Inclinando-se sobre a mesa*). O que eu faço? O que faço?

MACHA

Quando você tem a felicidade durante alguns instantes, em pedacinhos, e logo a perde como eu, então pouco a pouco, você se torna rude e amarga. (*Aponta para o peito*). Aqui está fervendo... Por exemplo, Andrei, nosso irmão... Todas as esperanças foram perdidas. Milhares de pessoas levantavam o sino, foram gastos muita força e dinheiro, e ele de repente caiu e quebrou. De repente, do nada. Assim também é Andrei...

TIO VÂNIA

Dê-me alguma coisa! Meu Deus... Eu tenho quarenta e sete anos; se, digamos, sobreviver até os sessenta, ainda tenho treze anos. Muito! Como vou viver esses treze anos? O que vou fazer, com o que vou preencher eles? Oh, entende, se fosse possível viver o restante da vida de algum jeito novo. Acordar num dia de sol e sentir que comecei a viver novamente, que tudo que já aconteceu está esquecido, desapareceu como fumaça. (*Chora*) Começar uma vida nova... Aconselhe-me, como começar... de onde começar...

MACHA

Quem tem?

Entram Olga, Astrov e Irina.

OLGA

Nosso jardim é como uma passagem, todos atravessam, caminham e transportam por ele.

ASTROV

Estou falando sério! Não me atrase. Faz tempo que eu deveria ter partido.

IRINA

Até logo.

VOZ

Atenção! Hora do grito nos órgãos internos dos A. P. Tchékhovs.

OLGA (*Grita na vesicular biliar*)

Khaiku! Khaiku!Khaiku!

ASTROV (*Grita no fígado*)

Sob! Sob! Sob! Sob! Sob!

IRINA (*Grita no baço*)

Robodeloe! Robodeloe! Robodeloe!

FIRS (*grita no rim*)

Kuoto! Kuoto! Kuoto! Kuoto!

TIO VÂNIA (*Grita no rim*)

Kharbitania! Kharbitania! Kharbitania!

MACHA (*Grita nos pulmões*)

Optrisa! Optrisa! Optrisa!

ASTROV

Sim? Bem, eu vou esperar um pouco mais, e em seguida, me desculpe, vou ter que usar a violência. Vamos te amarrar e te revistar. De verdade, estou falando sério.

MACHA

E o barão?

OLGA

Será que nos encontraremos um dia?

TIO VÂNIA

Dê-me algo...(Aponta para o coração). Queima aqui.

IRINA

Algum dia nos encontraremos.

ASTROV (*Grita com raiva*)

Chega! (*Acalmando-se*). Aqueles que vão viver daqui a cem, duzentos anos, depois de nós, os que vão nos desprezar porque nós passamos nossas vidas tão estupidamente e inutilmente, eles talvez acharão um método para serem felizes, e nós... Tudo o que temos é esperança. Esperança de enquanto estivermos descansando em nossos túmulos percebermos esse caminho, pode ser até agradável... (*Suspirando*). Sim, irmão. Em todo município, tinha apenas duas pessoas decentes, eruditas: eu e você. Ao longo de apenas dez anos, a vida de filisteu, a vida desprezível nos engoliu, ela, com seus odores envenenou nosso sangue, e nós nos tornamos tão vulgares como os outros. (*Vividamente*). Mas não tente mudar de assunto, está bem? Devolva-me o que você pegou.

IRINA

E você tem que mudar a vida, meu querido, tem que mudar de algum jeito.

VOZ

Atenção! Hora do grito nos órgãos internos dos A. P. Tchékhovs.

OLGA (*Grita no rim*)

Borotak! Borotak! Borotak! Borotak!

ASTROV (*Grita nos pulmões*)

Sabre! Sabre! Sabre!

IRINA (*Grita na vesicular biliar*)

Nboro! Nboro!Nboro!

FIRS (*Grita no rim*)

Khukanip! Khukanip! Khukanip!

TIO VÂNIA (*Grita no fígado*)

Arapaku! Arapaku!Arapaku!

MACHA (*Grita no coração*)

Iatydu! Iatydu! Iatydu!

ASTROV

Você pegou da minha maleta um vidro de morfina. (*Pausa*) Escute! Se você quer se suicidar de qualquer maneira, então vá para a floresta e atire em si mesmo. Mas, devolva-me a morfina, senão as pessoas vão comentar, ou supor que eu a dei para você... E para mim já será suficiente ter que fazer a sua autópsia...você acha que isso é interessante?

MACHA

Tudo está confuso na minha cabeça...Bom, eu digo, não deveriam permiti-los. Ele pode ferir o barão, ou até matá-lo.

TIO VÂNIA

Deixe-me.

OLGA

Sim, sim, claro. Pode ficar tranquilo (*Pausa*) Na cidade, amanhã não haverá nenhum militar, tudo se tornará uma lembrança e, claro, para nós começará a vida nova...(*Pausa*). Na cidade, não haverá nenhum militar, tudo se tornará uma lembrança e, claro, para nós começará a vida nova...(*Pausa*). Tudo está acontecendo não como desejamos. Eu não queria ser diretora, mas acabei sendo. Em Moscou, então, não estarei...

IRINA

Fiodor raspou o bigode. Não consigo olhar para ele!

ASTROV

Ele pegou. Eu tenho certeza.

Entra Nina Zariêchnáia.

NINA

Tem alguém aqui.

TIO VÂNIA

Você receberá pontualmente o mesmo que recebia antes. Tudo será como antes.

NINA (*Olhando fixamente para o rosto dele*)

Deixe-me olhar para você. (*Olha em volta*). Aqui dentro está quente, agradável... Antes, aqui ficava a sala de visitas. Mudei muito?

VOZ

Atenção! Hora do grito nos órgãos internos dos A. P. Tchékhovs.

NINA (*Grita no fígado*)

Charom! Charom! Charom!

OLGA (*Grita no pulmão*)

Biramatriá! Biramatriá! Biramatriá!

ASTROV (*Grita no rim*)

Orolama! Orolama! Orolama!

IRINA (*Grita na vesicular biliar*)

Ukhatchastik! Ukhatchastik! Ukhatchastik!

FIRS (*Grita no baço*)

Mair'íache! Mair'íache! Mair'íache!

TIO VÂNIA (*Grita no rim*)

Bokhva! Bokhva! Bokhva!

MACHA (*Grita no coração*)

Faptako! Faptako! Faptako!

TIO VÂNIA

Deixe-os ir, e eu...eu não consigo. É difícil para mim. Eu preciso me ocupar rapidamente com alguma coisa...Trabalhar, trabalhar! (*Remexe os papéis*).

NINA

Eu tinha medo de que você estivesse com ódio de mim. Sonho todas as noites que você olha para mim e não me reconhece. Se você soubesse! Desde a minha chegada, caminhei muitas vezes por aqui... na beira do lago. Quantas vezes estive perto da sua casa e não me atrevi a entrar. Vamos sentar. (*Sentam-se*). Vamos sentar e ficar conversando. Aqui é agradável, quente, acolhedor... Escute... é o vento? Há em Turguêniev um trecho que diz: “feliz de quem, em uma noite como esta, tem um teto para se abrigar e um cantinho aquecido”. Eu sou uma gaivota... Não, não é isso. (*Esfrega a testa*). O que eu estava dizendo? Ah, sim... Turguêniev... “E que Deus proteja todos os desabrigados que vagam sem rumo...” Não é nada. (*Soluça*).

ASTROV

Vão embora rápido. Se seus cavalos já estão prontos, então vão embora.

NINA (*Desconcertada*)

Para que ele está falando assim, para que ele está falando isso?

ASTROV

Finita.

OLGA

Chega, chega...

Macha está chorando muito.

OLGA

Chega, Macha, pare de chorar, querida...

TIO VÂNIA

Trabalhar, trabalhar...

ASTROV

Diga lá, Váfia, para me prepararem os cavalos também.

NINA

Meus cavalos estão à minha espera, na porteira. Não me acompanhe, irei sozinha...
(*Entre lágrimas*). Me dê um pouco de água...

MACHA (*Reprimindo os soluços*)

Na baía distante tem um esverdeado carvalho e uma corrente de ouro nele... Corrente de ouro nele...Estou enlouquecendo... Na baía distante tem um esverdeado carvalho...

OLGA

Chega, Macha...Chega... Dê-lhe um pouco de água.

MACHA

Já não choro mais.

TIO VÂNIA (*Escrevendo*)

“A conta...para o senhor...”

MACHA

Na baía distante tem um esverdeado carvalho e uma corrente de ouro nele...Esverdeado gato...Esverdeado carvalho... Estou confundindo (*Bebe água*). Uma vida sem sentido... Não devo aguentar nada...Agora eu vou me acalmar...Tanto faz...O que significa “na baía distante”? Por que essas palavras estão na minha cabeça? Meus pensamentos estão confusos.

IRINA

Vamos sentar juntas, para ficarmos em silêncio. Pois amanhã eu estou indo embora.

NINA

Por que você disse que beijava a terra em que eu pisava? O certo seria me assassinar. (*Inclina-se sobre a mesa*). Estou tão esgotada. Quem me dera poder descansar... descansar! (*Levanta a cabeça*) Eu sou uma gaivota... Não, não é isso.

VOZ

Atenção! Hora do grito nos órgãos internos dos A. P. Tchékhovs.

NINA (*Grita nos pulmões*)

Toboro! Toboro! Torobo!

OLGA (*Grita no fígado*)

Stur! Stur! Stur!

ASTROV (*Grita no rim*)

Zyukae! Zyukae! Zyukae!

IRINA (*Grita no baço*)

Mit'biu! Mit'biu! Mit'biu!

FIRS (*Grita na vesicular biliar*)

Farigo! Farigo! Farigo!

TIO VÂNIA (*Grita no rim*)

Odotimake! Odotimake! Odotimake!

MACHA (*Grita no estômago*)

Khukhakhkho! Khukhakhkho! Khukhakhkho!

Astrov sai.

TIO VÂNIA (*Escrevendo*)

“Dia dois de fevereiro, vinte libras de manteiga magra... Dezesseis de fevereiro, de novo, vinte libras de manteiga magra... trigo sarraceno...”

NINA (*Escutando atentamente*)

Psss...Eu já vou. Adeus. Quando eu me tornar uma grande atriz, venha me ver. Promete? Mas agora... (*Aperta a mão dele*). Já é tarde. Mal me aguento em pé... Estou exausta, sinto fome...

Nina sai.

MACHA

Oh, como toca a música! Eles vão para longe de nós, um se foi para sempre, para sempre, por completo, nós ficamos sozinhas, para começar a vida nova. É preciso viver...É preciso viver...

IRINA (*Coloca a cabeça no peito de Olga*)

Vai chegar um momento quando todos vão saber para quê todos esses sofrimentos, não haverão segredos, mas até lá é preciso viver, trabalhar, simplesmente trabalhar! Amanhã eu vou sozinha, vou lecionar na escola e a vida inteira vou doar para aqueles que talvez possam precisar ou não dela. Agora é outono, logo chegará o inverno, a neve vai cobrir tudo e eu vou trabalhar, vou trabalhar...

OLGA (*Abraçando as duas irmãs*)

A música toca tão alegre, feliz, e eu quero viver! Oh meu Deus! Passa o tempo e nós

seremos esquecidas, esquecerão nossos rostos, vozes e quantas éramos nós, mas nossos sofrimentos se transformarão em alegria para aqueles que irão viver depois de nós, felicidade e paz chegarão à terra, serão gratos conosco e abençoarão aqueles que vivem agora. Oh, queridas irmãs, nossa vida ainda não acabou. Vamos viver! A música toca tão alegre, tão feliz, e parece que mais um pouco e a gente saberá por que vivemos e por que sofremos... Se soubéssemos, se soubéssemos!

Rapidamente entra Ivánov com um revólver na mão.

IVÁNOV

Eu caí muito baixo! Agora chega! Está na hora de acabar! Se afastem! Obrigada, Sacha! Me deixem! (*Um tiro*).

TIO VÂNIA

Minha querida, como é penoso para mim! Oh, se você soubesse como é penoso!

FIRS

Ah você...vale-nada!

Ouve-se um som distante como do céu, um som de corda rompendo, que estagna, triste, se transformando em suave e monótono zumbido. Após 69 segundos, o zumbido interrompe-se.

FIM

CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DE *O JUBILEU*

O jubileu foi primeiramente publicado na Alemanha, em 1993, em uma tradução de Peter Urban pela editora Verlag Der Autoren e somente foi publicado na Rússia em 1998 nas *Собрание сочинений в двух томах* (*Sobranie sotchinienii v dvukh tomakh* - *Obras Reunidas de Vladímir Sorókin em dois volumes*) pela editora moscovita Ad Marginem. A peça é um “tratamento paródico” de Tchékhov¹⁶⁷, assim como a peça anterior de Sorókin, *Dismorfomania* (1990), o é de Shakespeare. Segundo a divisão das peças de Sorókin em quatro grupos efetuada por Birgit Beumers e Mark Lipovetsky¹⁶⁸, *O jubileu* pertence ao segundo grupo, que é o das “peças do final da era Soviética”, ao qual também pertence a peça *Dismorfomania*. Nos parágrafos seguintes, nossa análise consistirá em discorrer a respeito das características da estética sorokiniana presentes no texto: a violência, o jogo irônico em relação ao realismo socialista, a distopia e a corporalidade escatológica que ocorrem através da paródia, do grotesco e da sátira, bem como a respeito das características da dramaturgia tchekhoviana com as quais Sorókin dialoga.

O jubileu possui apenas um ato, porém pode ser dividida em três partes: o discurso do diretor da Fábrica de TchékhoProteínas, o documentário que mostra como são feitas as proteínas tchekhovianas e os atores paramentados com essas proteínas e, a *la Hamlet*, tal como em *A gaivota*, uma peça dentro da peça para demonstrar a performance dos atores-produtos fabricados. Podemos associar cada uma dessas partes a um gênero: o discurso do diretor à sátira, o documentário ao grotesco e a peça dentro da peça à paródia (com traços grotescos). A seguir, discorreremos individualmente sobre as teorizações acerca de sátira, grotesco e paródia para analisar cada uma das três partes da peça. Em *Adapting Chekhov: The Text and Its Mutation*, os críticos também dividem *O jubileu* em três partes:

Part 1 is a parody of the official Soviet speeches that took place on anniversaries and were filled with statistics about factory production, the drive for socialist emulation,

¹⁶⁷ Os críticos dividem as peças de Sorókin escritas entre 1986 e 2008 nos seguintes grupos: peças do período da *perestroika* escritas em 1986-1987: *Russkaia babushka*, *Doverie*, *S novym godom* e *Zemlianka*; peças do final da era soviética: *Iubilei* e *Dismorfomania*; as quatro “grandes” peças escritas entre 1994 e 1997: *Hochzeitreise*, *Chi*, *Pelmeni* e *Dostoievski-trip*; e a peça *Kapital* escrita em 2006 para a encenação de Eduard Boiaikov no Teatro Praktika. LIPOVETSKY, Mark, BEUMERS, Birgit. *Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*. Reino Unido: Bristol Intellect, 2009. (p. 91).

¹⁶⁸ LIPOVETSKY, Mark, BEUMERS, Birgit. *Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*. Reino Unido: Bristol Intellect, 2009.

and an obsessive emphasis on over-fulfilling the plan. Part 2 is a parody of propagandistic Soviet documentaries with enthusiastic commentaries describing production processes (in this case the development of proteins). Both parts are in the Sots-Art vein. Part 3 shows a theatre actors from Kaluga who are coated with Chekhov proteins. This part references the absurdist experiments of the *oberiuty* or neo-futurists, as well as trash performances.¹⁶⁹

Em *O jubileu*, a festividade ocorre para comemorar não os quinze anos de uma instituição bancária, como na peça homônima de Tchékhov, mas, sim, os dez anos da existência da Fábrica de TchékhoProteínas A. D. Sákharov, cujos produtos são “proteínas tchekhovianas” utilizadas na fabricação de atores, visando alavancar a produção cultural da Rússia pós-soviética através de um fictício programa do governo denominado “Renascimento”. Agora não refletimos mais a respeito da ilusão do acesso fácil ao dinheiro criada pelos bancos – aspecto presente no texto tchekhoviano, mas talvez acerca de ilusão do acesso à cultura e à arte no período pré e pós-dissolução da URSS. O fato de os *jubileus* referirem-se a festividades é bastante significativo, considerando-se que os eventos festivos estão presentes nas principais peças Tchékhov e também em várias peças de Sorókin. Nas peças tchekhovianas *Ivánov*, *A gaivota*, *Tio Vânia*, *As três irmãs*, *O jardim das cerejeiras* e também na peça em um ato, *O jubileu* (da qual Sorókin emprestou o título e parte da fábula para sua peça), podemos perceber que o evento festivo se faz presente em razão de aniversários (o de Irina em *As três irmãs*, o de Aniúta em *Ivánov*, e o próprio jubileu de quinze anos da Sociedade de Crédito Mútuo N. em *O jubileu*), de reuniões entre familiares e amigos (a encenação da peça de Trepliov em *A gaivota*, a reunião convocada por Serebriakov para informar a intenção de vender a fazenda em *Tio Vânia* e a festa durante a qual o jardim é vendido em *O jardim das cerejeiras*) e até de casamentos que podem ou não realizar-se (de Nina com Trepliev, em *A gaivota*, de Ivánov com Sacha, em *Ivánov*, de Irina com o barão Tuzenbach, em *As três irmãs*, de Vária com Lopákhin, em *O jardim das cerejeiras*). A festividade, acontecimento que possui natureza teatral e ritualística, é algo bastante presente ao longo de toda a grande dramaturgia de Anton Tchékhov em contraste com os acontecimentos cotidianos, o “simples e corriqueiro”, em que o autor faz “toda uma

¹⁶⁹ CLAYTON, J. Douglas, MEERZON, Yana. *Adapting Chekhov: The text and its mutations*. Nova York: Routledge. 2012. (p.41).

descoberta”¹⁷⁰, que povoam seus contos. Em algumas peças sorokinianas eventos ritualísticos, tais como funerais, casamentos e festividades, fazem-se presentes já em seus próprios nomes: *S novym godom* (*Feliz ano novo!* - 1987), *Hochzeitreise* (1994) que significa “lua de mel” em alemão e *O jubileu*.¹⁷¹ A festividade também estaria relacionada ao fato de que “toda festa é uma paralisação do tempo, a substituição do decorrer do tempo pela repetição, propiciando a recordação do passado”¹⁷², esta paralisação do tempo em si já é uma negação de se viver o presente, característica bem tchekhoviana e com a qual os alarmes “para gritar nos órgãos dos A. P. Tchékhovs” parecem dialogar.

Podemos associar o nome do fictício programa, “Renascimento”, diretamente ao período renascentista, já que nesta época, segundo Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, havia uma profunda carnavalização da linguagem através das festividades de rua:

Pode-se dizer que, na época do Renascimento, a espontaneidade carnavalesca levantou muitas barreiras e invadiu muitos campos da vida oficial e da visão de mundo. Dominou, acima de tudo, todos os gêneros da grande literatura e os transformou substancialmente. Ocorreu uma carnavalização muito profunda e quase total de toda a literatura de ficção. (...) O Renascimento é a culminância da vida carnavalesca.¹⁷³

¹⁷⁰ Em elogios feitos a Tchékhev, o crítico L.E. Obolênski escreve para um artigo publicado na revista *Rússkoe Bogatstvo* (*Riqueza Russa*), dezembro de 1886: “[...] onde nós não vemos, não compreendemos e não sentimos nada; onde, para nós, tudo é simples e corriqueiro, é ali que ele faz toda uma descoberta [...]” ANGELIDES, Sophia. A.P. *Tchekhov: Cartas Para uma Poética*. São Paulo: Edusp, 1995. (p.23).

¹⁷¹ Em *Performing Violence*, Birgit Beumers e Mark Lipovsky analisam a violência como um elemento primordial nas peças do Novo Drama russo. Esta violência estaria relacionada a festividades e rituais. Autores como Liudmila Petrushevskaja e Vladímir Sorókin são tidos como precursores dessa estética teatral “motivada pela lógica da violência social”:

“The role of these playwrights as precursors of New Drama is also evident from the fact that, by means of scenic action motivated by the logic of social violence, they bare once again the link between violence and the sacral that lies at the heart of modern culture. Thus the most traditional rituals of funeral, funeral wake, weddings, births and feasts stand in the centre of Petrushevskaja’s plays: an engagement and the birth of a child in *Music Lessons*, a funeral wake in *Cinzano*, a birthday in *Smirnova’s Birthday*, a funeral in *I’m a Sweden Fan*, a feast in *The Uncooked Joint, or a Friend’s Meeting*. The same can be said about Sorokin, where the titles speak for themselves: *Anniversary*, *Happy New Year*, *Hochzeitreise*; he scrutinizes the semantics of the feast in *Pelmeni* and *Shchi*; engagement and wedding (including the murder of the groom) play a fundamental role in *Moscow*, and funeral and wake in 4. The constancy of these situations points at the link with ritual and tradition, so important for Petrushevskaja and for Sorokin.” In LIPOVETSKY, Mark, BEUMERS, Birgit. *Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*. Reino Unido: Bristol Intellect, 2009. (p. 100).

¹⁷² SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac&Naify, 2001. (p.168).

¹⁷³ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2002. (p. 130).

Esta carnavalização profunda associada ao Renascimento pode ser observada nos procedimentos satíricos, grotescos e paródicos presentes no próprio texto de *O jubileu* como veremos a seguir. Após o declínio da vida carnavalesca renascentista, houve o desenvolvimento da *linha da mascarada* que “conserva algumas liberdades e reflexos distantes da cosmovisão carnavalesca”, já que “muitas formas carnavalescas foram arrancadas de sua base popular e saíram da praça pública para essa linha camerescas da mascarada que existe até hoje.”¹⁷⁴ Interessante notar que muitos elementos dessa *linha da mascarada*, do *teatro de feira* e até mesmo do *circo* estão presentes nos personagens tchekhovianos, como demonstra o exemplo mais evidente: a personagem Charlotta que faz truques e mágicas em *O jardim das cerejeiras* e os personagens Bórkin e Liébedev de *Ivánov*, que são “quase tipos da *commedia dell’arte*”¹⁷⁵. Talvez, o programa fictício da peça de Sorókin tenha esse nome pois, tal como a era Renascentista, que ocorreu após uma época obscura como a Idade Média, fosse necessário renascer após os obscuros anos da URSS. Inclusive durante o discurso do diretor da Fábrica há um jogo semântico dentro da palavra “Clássicas” que consiste em um contraste entre os autores clássicos da literatura russa, cujas proteínas são processadas pelas fábricas participantes do programa “Renascimento” (Класспротеиновые/ Класспротеиновых масс – Klassproteinovye/ Klassproteinovykh mass – Proteínas de Classe/ massa de Proteínas Clássicas), a noção de massa no sentido de “povo”, e o ideal de beleza clássica, grega, estabelecido como padrão durante o Renascimento como tal:

Em apenas três anos, graças ao trabalho abnegado dos trabalhadores da construção civil e voluntários de Moscou, São Petersburgo, Tula, Kiev e Novosibirsk foram construídas fábricas de Proteínas de Classe para o processamento de A. S. Púchkins, M. I. Lérmontovs, I. S. Turguênievs, N. V. Gogóis, L. N. Tolstóis, F. M. Dostoiévskis e A. P. Tchékhovs. Lançadas simultaneamente em um dia memorável – 12 de dezembro – em três meses essas fábricas deram a nossa cultura mais de 180 toneladas de massa de Proteínas Clássicas de alta qualidade, e hoje eu, com muito prazer, lembro a vocês que a nossa parte na produção total representa 40 toneladas, nós então processamos 917 A. P. Tchékhovs na faixa etária de 8 a 82 anos

¹⁷⁴ Idem. (p. 131).

¹⁷⁵ TCHÉKHOV, Anton. *Ivánov*. Trad. Arlete Cavaliere e Eduardo Tolentino. São Paulo: Edusp, 1998. (p.11).

Também está associado ao período renascentista o surgimento do drama da época moderna, o “drama absoluto”, nas palavras de Peter Szondi, que forma-se quando se suprime o prólogo, o coro e o epílogo restando apenas o diálogo, “o único componente da textura dramática”¹⁷⁶, para demonstrar as relações inter-humanas.¹⁷⁷

O nome da Fábrica de TchékhoProteínas homenageia o prêmio nobel Andrei Sákharov (1921-1989), que foi um físico nuclear da União Soviética e cientista dissidente, ganhador do Prêmio Nobel da Paz, em 1975, por ser defensor das liberdades e reformas civis na URSS. Em 1988 foi instituído em sua homenagem pela União Européia o prêmio Sakhárov, que premia pessoas que lutam pela defesa dos direitos humanos e da liberdade de expressão.¹⁷⁸ É irônico pensarmos que na mesma fábrica batizada em homenagem a uma figura, que também nomeia uma premiação em prol dos direitos humanos e da liberdade de expressão, ocorrem processos de produção tão violentos e opressivos, nos quais corpos nus são suspensos pelas pernas, têm suas mãos amarradas e são mortos com “pistolas eletroautomáticas e em seguida despelados, dissecados, destripados e desmembrados” para se fabricar as tais “proteínas tchekhovianas”.

No discurso do diretor da Fábrica de TchékhoProteínas, ele cita que a Fábrica poderia listar no Livro Vermelho (Красная книга - Krasnáia kniga), um livro oficial criado nos anos 1960, existente também em diversos países, que cataloga espécies raras ou ameaçadas de extinção de animais, plantas e fungos pertencentes ao território russo.¹⁷⁹ Os clones tchekhovianos utilizados na produção das proteínas, bem como os próprios atores paramentados com elas, poderiam também ser estas espécies raras dignas de serem listadas no livro vermelho, assim como a própria Fábrica de TchékhoProteínas.

A peça inicia-se com o discurso empolado de um homem de meia idade, elegantemente vestido num terno azul, atrás de uma tribuna, num palco todo enfeitado com flores e um gigantesco busto branco de Tchékhov, uma possível alusão ao culto à imagem dos líderes soviéticos, tais como Stálin, cuja imagem sempre estava presente em eventos oficiais, e também uma possível referência ao *glamour* comprado pelo próprio Chipútchin (diretor do Banco de Crédito Mútuo N., que deseja se auto-homenagear no aniversário de quinze anos da instituição

¹⁷⁶ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac&Naify, 2001. (p.30).

¹⁷⁷ Idem. (p.13).

¹⁷⁸ BARTLETT, R. *A History of Russia*. Ed. Palgrave Macmillan, s.l., 2005. p.280.

¹⁷⁹ <http://www.sevin.ru/redbooksevin/> Acesso em julho de 2014.

bancária) do jubileu tchekhoviano. Este discurso do diretor da Fábrica de TchékhoProteínas A. D. Sákharov¹⁸⁰ pode ser também uma paródia menos explícita, uma paródia subterrânea, a outra peça em um ato de Tchékhov chamada *Os males do tabaco* (1887-1902), em que Niúkhin, um homem casado com a dona de uma escola de música e de um pensionato para moças, se propõe a discursar sobre um artigo que escreveu, porém não consegue se concentrar no assunto e faz várias digressões sobre sua vida em família e sobre sua saúde. O desvio do conteúdo do artigo, que seria apresentado no discurso, nos remete também ao próprio desfecho do jubileu tchekhoviano, quando o texto do discurso “encadernado em veludo”, que fora escrito pelo velho guarda-livros do próprio banco, Khírin, é trazido ao gabinete de Chipútchin por um dos acionistas do banco para ser lido ao diretor. Após algumas interrupções na leitura devido ao constrangimento dos acionistas diante da confusão que ocorre no gabinete entre o guarda-livros, a velha Mertchútkina, e a esposa de Chipútchin, Natália, os acionistas param de ler o discurso-homenagem, “achando melhor voltar mais tarde”¹⁸¹. Podemos questionar se o discurso de *O Jubileu* de Tchékhov tivesse realmente ocorrido na peça em comemoração aos anos da instituição bancária, ele teria sido mais ou menos como o discurso do fictício diretor da Fábrica de Tchékhoproteínas. A interrupção da escrita do discurso, bem como da comemoração do jubileu do banco em si por conta da velha Mertchútkina, que invade o gabinete bancário afim de cobrar um dinheiro, que fora descontado do ordenado de seu convalescente marido, podem ser relacionadas aos vários dados financeiros (o investimento de 4 bilhões no programa “Renascimento”, o valor do salário médio na Fábrica de Tchékhoproteínas, que aumentou em 160% em dez anos, as ações da sociedade anônima que subiram quase 200 pontos, a quantia de mil rublos, com a qual serão premiados os funcionários homenageados) apresentados pelo diretor da Fábrica de Tchékhoproteínas em seu discurso festivo.

No pano de fundo da tribuna, onde discursa o diretor da Fábrica de TchékhoProteínas, há a frase “No homem tudo deve ser magnífico”, que pertence à peça *Tio Vânia*. Esta frase é dita pelo personagem preferido do próprio Tchékhov¹⁸², Astrov, no segundo ato de *Tio Vânia*,

¹⁸⁰ No original “ЧПК – Чеховпротеинового” (optou-se pela tradução “FTP–Fábrica de TchékhoProteínas A. D. Sakhárov” pois as iniciais “ЧПК” estão inseridas dentro da palavra “Чеховпротеинового” que nomeia a fictícia fábrica, desta forma a aglutinação ficaria na palavra “Tchekhoproteicos”).

¹⁸¹ TCHÉKHOV, Anton. *O jubileu*. Tradução de Sônia Regina Martins Gonçalves. In *Os males do tabaco e outras peças em um ato*. Seleção, organização e notas de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. (p.156).

¹⁸² LAFFITTE, Sophie. *Tchekhov*. Trad. de. Hélio Pólvara. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.(p.97).

quando este conversa com Sônia a respeito da beleza inútil de Elena, esposa de Serebriakov, que “só come, dorme, passeia, seduz com sua beleza e mais nada.”¹⁸³ Essa beleza em forma de simulacro também pode ser verificada através do sucesso que as proteínas têm feito junto aos artistas teatrais, que são ovacionados pelos jornais do mundo todo apesar de representarem “um Tchékhov tal” grotesco, violento, desconstruído. Este sucesso das peças produzidas por atores paramentados com proteínas tchekhovianas faz eco ao episódio ocorrido após a primeira apresentação de *A gaitova* em São Petersburgo, que fora totalmente fracassada na época rendendo muitas críticas a Tchékhov em vários jornais e deixando péssima impressão sobre a peça. Outro diálogo entre o Jubileu sorokiniano e o Jubileu tchekhoviano pode ser conferido entre suas rubricas iniciais. Quando o diretor da Fábrica de Tchékhovproteínas vai adentrar o palco, a rubrica é a seguinte:

No palco há uma tribuna verde com o emblema prateado da FTP (Fábrica de TchékhovProteínas). Ao fundo da tribuna, um gigantesco busto branco de Anton Tchékhov ornamentado com flores. No canto direito do pano de fundo, há o número 10 banhado a ouro e acima, o slogan sobre o fundo azul: “No homem tudo deve ser magnífico. A. P. Tchekhov”.

Na peça tchekhoviana, tanto a primeira rubrica quanto a que se encontra logo após os resmungos do guarda-livros Khírin quando Chipútchin, o diretor-presidente do Banco de Crédito Mútuo N, adentra o gabinete, possuem semelhanças com a rubrica inicial da peça de Sorókin:

A ação passa-se no Banco de Crédito Mútuo N. Gabinete do diretor-presidente. À esquerda fica uma porta que dá para o escritório do banco. Duas escrivaninhas. Ambiente com pretensão a luxo requintado: mobília forrada de veludo, flores, estatuetas, tapetes, um telefone. É meio-dia. Khírin (sozinho, metido num par de botas de feltro).

(...)

¹⁸³ TCHEKHOV, Anton. *A gaivota/ O tio Vânia/ As três irmãs/ O jardim das cerejeiras in Anton Tchekhov: Teatro*. Tradução Gabor Aranyi. São Paulo: Ed. Veredas, 1994. (p.76).

Nos bastidores, barulho e aplausos. Voz de Chipúitchin: “Obrigado, obrigado! Estou comovido.” Entra Chipúitchin. Ele está de fraque e gravata branca, segurando um álbum que acabam de lhe presentear.¹⁸⁴

Observamos que em lugar das estatuetas do gabinete do diretor-presidente do Banco de Crédito Mútuo N., temos na peça de Sorókin “o gigante busto branco de Anton Tchékhov” que, assim como o gabinete bancário tchekhoviano, está ornamentado com flores. A porta que dá para o escritório do banco localiza-se à esquerda, enquanto que no texto de Sorókin, no canto direito do pano de fundo está o número 10 banhado a ouro e acima dele o slogan com a frase pertencente à Astrov de *Tio Vânia*. Poderíamos, assim, sobrepor os dois ambientes, o gabinete bancário do texto tchekhoviano e o glamouroso palco do jubileu sorokiniano, como se fossem um só ambiente.

As réplicas dos personagens tchekhovianos, que contracenam na terceira parte de *O jubileu* de Sorókin, são retiradas dos primeiros e dos quartos atos de cada uma de suas respectivas peças, exceto as réplicas de Firs, advindas apenas do primeiro ato de *O jardim das cerejeiras* e as réplicas de Macha e Olga, que são do quarto ato de *As três irmãs*. A escolha de retirar apenas falas do primeiro e do quarto ato pode estar relacionada ao fato de que nas peças de Tchékhov a

justaposição dos momentos da ação, sem nexos precisos, e sua articulação em quatro atos, desde sempre reconhecida como pobre em tensão, bastam para revelar a posição que lhes cabe no todo da forma: sem significado real, elas são inseridas para conferir à temática um pouco de movimento que possibilite o diálogo¹⁸⁵

Como aparentemente as peças de Tchékhov não possuem conflito, as “oposições extremadas entre os homens isolados já estão, em certo sentido, vencidas desde o princípio”¹⁸⁶

¹⁸⁴ TCHÉKHOV, Anton. *Os Males do Tabaco e Outras Peças em Um Ato*. Org. Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. (p.134).

¹⁸⁵ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac&Naify, 2001. (pp.49-50).

¹⁸⁶ Idem. (p.109).

e desta forma a divisão em muitos atos poderia parecer supérflua para alguns expectadores. Sorókin parece dialogar com este fato ao ignorar as réplicas advindas dos segundos e terceiros atos das peças tchekhovianas escolhidas para compor seu *O jubileu*.

Podemos perceber que, mesmo na aparente total falta de sentido em relação aos “quase-diálogos”¹⁸⁷ dos oito personagens tchekhovianos originários de cinco peças, podem haver camadas de significados, como as que descreveremos a seguir. Esses “quase-diálogos” são assim chamados, pois na terceira parte de *O jubileu*, por exemplo, no diálogo entre Nina e Ivánov as réplicas dos segundos interlocutores (Trepliov e Bórkin) são destruídas¹⁸⁸, porém permanecem presentes em uma camada subterrânea através da conexão das falas de Nina e Ivánov. Esses diálogos evocam comicidade e *non-sense*, adicionando mais camadas de absurdo aos “diálogos-solilóquios” que são suas fontes originais tchekhovianas.

No artigo *Dialog kak “Minus-priem” v p’iessakh V. Sorokina (“Dismorfomania”, “Iubilei”, “Dostoievski-trip”)* (*O diálogo como ‘recepção negativa’ nas peças de Vladímir Sorókin (“Dismorfomania”, “O jubileu”, “Dostoievski-trip”)*), as pesquisadoras Natália A. Maslenkova e Elena N. Serguieieva analisam os desdobramentos dos diálogos das peças de Vladímir Sorókin sob três níveis:

- entre personagens (diálogo, método de sua construção),
- entre texto e leitor (este nível trata-se de uma percepção do leitor)
- entre texto e contexto literário (pode entender-se mais amplamente como cultural).¹⁸⁹

Em relação ao primeiro nível analisado, o diálogo entre os personagens e o método de construção dos diálogos, as autoras destacam que mesmo mantendo formalmente nos diálogos a existência mínima de dois personagens e a troca de falas entre eles, em algumas

¹⁸⁷ “Квазидиалог” (“Kvazidialog” in MASLENKOVA, N. A. SERGUIIEVA, E.N. *Dialog kak “Minus-priem” v p’iessakh V. Sorokina (“Dismorfomania”, “Iubilei”, “Dostoievski-trip”)*. Literatura i teatr: problemy dialoga. Sbornik nauchnykh statei. p. 195-205, 2011. MASLENKOVA, N. A. SERGUIIEVA, E.N. *Dialog kak “Minus-priem” v p’iessakh V. Sorokina (“Dismorfomania”, “Iubilei”, “Dostoievski-trip”)*. In Literatura i teatr: problemy dialoga. Sbornik nauchnykh statei. pp. 195-205, 2011. (p.200).

¹⁸⁸ MASLENKOVA, N. A. SERGUIIEVA, E.N. *Dialog kak “Minus-priem” v p’iessakh V. Sorokina (“Dismorfomania”, “Iubilei”, “Dostoievski-trip”)*. Literatura i teatr: problemy dialoga. Sbornik nauchnykh statei. p. 195-205, 2011. MASLENKOVA, N. A. SERGUIIEVA, E.N. *Dialog kak “Minus-priem” v p’iessakh V. Sorokina (“Dismorfomania”, “Iubilei”, “Dostoievski-trip”)*. In Literatura i teatr: problemy dialoga. Sbornik nauchnykh statei. pp. 195-205, 2011. (p.200).

¹⁸⁹ Idem. (p.195).

peças como *Pelmeni*, há um momento em que se torna difícil distinguir qual personagem está falando, “as falas deles já não diferem uma da outra, e parecem ser simplesmente ecos uma da outra”.¹⁹⁰ Em *O jubileu*, algo semelhante ocorre, porém não exatamente entre os personagens que dialogam dentro peça, mas entre estes e seus “clones” tchekhovianos. Distinguimos a fala de Nina, de *A gaivota*, porém esta fala adquire novas camadas quando confrontada com as falas de Ivánov (que ela trata como Trepliov), fazendo com que a Nina sorokiniana confunda-se com a Nina tchekhoviana, justamente por meio desta multiplicação de sentidos de falas idênticas. Isso ocorre porque o foco está no discurso em si, “o discurso existe por si mesmo”.¹⁹¹ Já em *Dismorfomania*, uma réplica da Senhora Capuleto, pode, por exemplo, ser feita pela Rainha Gertrudes e a réplica de Ofélia, por Julieta¹⁹², o “discurso desliga-se do sujeito”.¹⁹³ Essas novas possibilidades de realização do diálogo na dramaturgia com certeza possuem filiação na representação tchekhoviana da “impossibilidade do diálogo na forma dialógica”¹⁹⁴ tão bem ilustrada no diálogo de surdos constante em suas peças (Ferafont com Andrei em *As três irmãs*, Firs com os outros personagens de *O jardim das cerejeiras*).

Sobre o segundo nível analisado, que trata da percepção do leitor em relação ao texto, as autoras discorrem sobre a falta de uma maior “definição de individualidade” dos personagens que resulta num caráter coletivo desses personagens, como podemos verificar nos nomes abreviados (tal como em anamneses médicas) do pacientes mentais de *Dismorfomania* e nos nomes dos *junkies* de *Dostoiévski-trip*. Esses nomes assim apresentados fazem com que os leitores não os distingam.¹⁹⁵ Para Serguieieva e Maslenkova:

¹⁹⁰ Idem, ibidem.

¹⁹¹ SERGUIEIEVA, E.N. *Ossobenosti poetiki rannei dramaturgii V. Sorokina*. In *Literatura-teatr-kino: problemy dialoga: Kollektivnaia monografiia*. 2014. pp. 105-115. (p.107).

¹⁹² MASLENKOVA, N. A. SERGUIEIEVA, E.N. *Dialog kak “Minus-priem” v p’iessakh V. Sorokina (“Dismorfomania”, “Iubilei”, “Dostoiévski-trip”)*. In *Literatura i teatr: problemy dialoga. Sbornik nauchnykh statei*. p. 195-205, 2011. MASLENKOVA, N. A. SERGUIEIEVA, E.N. *Dialog kak “Minus-priem” v p’iessakh V. Sorokina (“Dismorfomania”, “Iubilei”, “Dostoiévski-trip”)*. In *Literatura i teatr: problemy dialoga. Sbornik nauchnykh statei*. pp. 195-205, 2011. (p.201).

¹⁹³ SERGUIEIEVA, E.N. *Ossobenosti poetiki rannei dramaturgii V. Sorokina*. In *Literatura-teatr-kino: problemy dialoga: Kollektivnaia monografiia*. 2014. pp. 105-115. (p.107).

¹⁹⁴ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac&Naify, 2001. (pp.93-94).

¹⁹⁵ MASLENKOVA, N. A. SERGUIEIEVA, E.N. *Dialog kak “Minus-priem” v p’iessakh V. Sorokina (“Dismorfomania”, “Iubilei”, “Dostoiévski-trip”)*. In *Literatura i teatr: problemy dialoga. Sbornik nauchnykh statei*. p. 195-205, 2011. MASLENKOVA, N. A. SERGUIEIEVA, E.N. *Dialog kak “Minus-priem” v p’iessakh V. Sorokina (“Dismorfomania”, “Iubilei”, “Dostoiévski-trip”)*. In *Literatura i teatr: problemy dialoga. Sbornik nauchnykh statei*. pp. 195-205, 2011. (pp.195-196).

Os personagens são fundidos em um todo - em suas características, funções na trama, na ausência daquilo que em literatura é chamado “caracterização do herói”. Há uma mudança de foco da imagem do herói individual para a imagem de um herói coletivo.¹⁹⁶

Em *O jubileu*, o personagem coletivo é tanto “o público ao qual se dirige o diretor da Fábrica de TchékhoProteínas¹⁹⁷, como também os funcionários da Fábrica, que possuem nomes e patronímicos russos extremamente comuns (tal como Silva ou Santos no Brasil) e os próprios personagens tchekhovianos que, na peça de Sorókin, são clones fabricados com as proteínas tchekhovianas em larga escala. Este método de criação de personagens coletivos é chamado de “discursística-anônima”.¹⁹⁸ O caráter coletivo dos personagens em *O jubileu* também pode relacionar-se com o fato de que “a dramaturgia de Tchékhev inaugura na Rússia o drama de indivíduos comuns”.¹⁹⁹

O diálogo de “recepção negativa”, ao qual o título do artigo de Serguieievna e Maslenkova refere-se, assim constitui-se, pois nas três peças analisadas (*Dismorfomania*, *O jubileu* e *Dostoievski-trip*) ocorrem experimentos:

Um experimento de produção da "massa de proteína tchekhoviana" e a partir dela a fabricação dos clones do escritor, ou outro experimento de um traficante e um químico que aplicam novas drogas nos usuários cobaias vivas, ou a encenação de peças de Shakespeare pelos pacientes da clínica psiquiátrica.²⁰⁰

¹⁹⁶ Idem. (p.196).

¹⁹⁷ Idem, ibidem.

¹⁹⁸ SERGUIEIEVA, E.N. *Ossobenosti poetiki rannei dramaturgii V. Sorokina*. In *Literatura-teatr-kino: problemy dialoga: Kollektivnaia monografia*. 2014. pp. 105-115. (p.106).

¹⁹⁹ HERRERIAS, Priscila, tese de mestrado *A poética dramática de Tchékhev: um olhar sobre os problemas de comunicação*, 2010. (p.27).

²⁰⁰ MASLENKOVA, N. A. SERGUIEIEVA, E.N. *Dialog kak “Minus-priem” v p’iessakh V. Sorokina (“Dismorfomania”, “Iubilei”, “Dostoievski-trip”)*. In *Literatura i teatr: problemy dialoga. Sbornik nauchnykh statei*. p. 195-205, 2011. MASLENKOVA, N. A. SERGUIEIEVA, E.N. *Dialog kak “Minus-priem” v p’iessakh V. Sorokina (“Dismorfomania”, “Iubilei”, “Dostoievski-trip”)*. In *Literatura i teatr: problemy dialoga. Sbornik nauchnykh statei*. pp. 195-205, 2011. (p.196).

Estes experimentos fazem com que, além de o diálogo não possuir conflito, ele se estabeleça em “relações sujeito-objetivas” e não “sujeito-subjetivas”, já que apenas as primeiras são possíveis entre experimento e experimentador.²⁰¹ Tanto os conflitos entre personagens, quanto o conflito interno de cada um deles se mostram inexistentes, ao contrário dos “conflitos internos amontoados em diferentes camadas”²⁰², que existem nas peças de Tchekhov. As relações “sujeito-objetivas”, segundo Peter Szondi, foram uma das características responsáveis pela destruição do caráter absoluto dos três conceitos fundamentais da forma dramática: o fato, o presente e o intersubjetivo, que no drama moderno são relativizados²⁰³. Para o drama tradicional, que na teoria de Szondi seria anterior aos anos 1880, não era possível a separação entre sujeito e objeto.²⁰⁴

Sobre o terceiro nível analisado no artigo, isto é, a relação entre texto e contexto literário, podemos observar que nas três peças (*Dismorfomania*, *O jubileu* e *Dostoiévski-trip*) o verbo “ler” está associado ao uso de drogas (as injeções hospitalares, as proteínas tchekhovianas, as drogas com nomes de escritores), o que resulta em uma ampliação dos sentidos e em alucinações. Nesse sentido, para Sorókin “ler uma obra de literatura significa ser viciado, e, como resultado disso, ter alucinações e compreensões diferentes dos significados e consequências”.²⁰⁵ É depois de usarem as drogas ou de terem seus corpos invadidos por outras substâncias como as proteínas tchekhovianas, que os personagens sorokinianos adentram o mundo de Shakespeare, Tchekhov e Dostoiévski. A relação literatura *versus* narcótico é melhor exemplificada nas últimas falas de *Dostoiévski-trip*, em que no diálogo entre o traficante e o químico, este chega a conclusão de que “Dostoiévski em estado puro é mortal”²⁰⁶, constatação esta que nos leva a “um fluxo de associações irônicas relacionadas com a percepção de literatura

²⁰¹ Idem, ibidem.

²⁰² HERRERIAS, Priscila, tese de mestrado *A poética dramática de Tchekhov: um olhar sobre os problemas de comunicação*, 2010. (p.17).

²⁰³ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac&Naify, 2001. (pp.92-93).

²⁰⁴ Idem. (p.93).

²⁰⁵ MASLENKOVA, N. A. SERGUIIEVA, E.N. *Dialog kak “Minus-priem” v p’iessakh V. Sorokina (“Dismorfomania”, “Iubilei”, “Dostoiévski-trip”)*. In *Literatura i teatr: problemy dialoga. Sbornik nauchnykh statei*. 2011. C. 195-205. MASLENKOVA, N. A. SERGUIIEVA, E.N. *Dialog kak “Minus-priem” v p’iessakh V. Sorokina (“Dismorfomania”, “Iubilei”, “Dostoiévski-trip”)*. In *Literatura i teatr: problemy dialoga. Sbornik nauchnykh statei*. pp. 195-205, 2011. (p.197).

²⁰⁶ SORÓKIN, Vladímir. *Dostoiévski-trip*. Tradução Arlete Cavaliere. São Paulo: Ed. 34, 2014. (p.73).

nas obras de Sorókin”.²⁰⁷ Apesar da presença de clássicos da literatura nas peças de Sorókin, para Serguieievna e Maslenkova, o autor “não dá um status de significados culturais e éticos para as falas”, colocando-as apenas em “um nível de matéria prima falada”.²⁰⁸

Analisando estes três níveis de diálogos nas peças de Sorókin, as autoras chegam à conclusão de que as peças de Sorókin

apresentam um objeto estático, que foi criado para ser estudado, então o espectador dentro do texto deve mover-se não somente no eixo do tempo, mas também considerando outros princípios. Estes textos que devem ser estudados retornam para comparar os episódios, e deve-se olhar esses episódios como um objeto puramente gráfico²⁰⁹

Nesse sentido, as peças de Sorókin são uma “estrutura fixa”, são “textos não miméticos”.²¹⁰ A fixidez da estrutura sorokiniana pode ser comparada com os “personagens estáticos” tchekhovianos, que foram “caracterizados não por sua ação, mas por sua emoção”.²¹¹

3.1 A SÁTIRA

Para tratarmos da sátira presente no discurso do diretor da Fábrica de TchékhoProteínas, vamos a um breve histórico deste gênero. A sátira menipéia foi assim denominada pelo filósofo Menipo de Gádara em II a.C. e introduzida como gênero por Varro, um erudito romano do século I.a.C., mas surgiu bem antes disso através de um discípulo de Socrátes e autor dos “diálogos socráticos”²¹². Assim como outros gêneros “sério-cômicos” (o mimo, a literatura de simpósios, a memorialística, os panfletos), formou-se e desenvolveu-se durante a Antiguidade

²⁰⁷ MASLENKOVA, N. A. SERGUIEIEVA, E.N. *Dialog kak “Minus-priem” v p’iessakh V. Sorokina (“Dismorfomania”, “Iubilei”, “Dostoiévski-trip”)*. In *Literatura i teatr: problemy dialoga. Sbornik nauchnykh statei*. 2011. C. 195-205. (p.197).

²⁰⁸ Idem. (p.201).

²⁰⁹ Idem, ibidem.

²¹⁰ Idem.(pp.201-202).

²¹¹ LAFFITTE, Sophie. *Tchekhov*. Trad. de Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993. (p.93).

²¹² BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2002. (pp.112-113).

Clássica.²¹³ A despeito da dificuldade em se demarcar os limites dos gêneros “sério-cômicos” já que todos eles estavam profundamente relacionados com o *folclore carnavalesco*²¹⁴, os antigos “percebiam nitidamente a originalidade essencial desse campo” e colocavam esses gêneros “em oposição aos gêneros sérios como a epopeia, a tragédia, a história, a retórica clássica, etc.”²¹⁵ Estes gêneros “sério-cômicos” são um primeiro exemplo daquilo que foi denominado por Bakhtin de “literatura carnalizada”, que é toda literatura que “direta ou indiretamente, através de diversos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval).”²¹⁶ Três peculiaridades destacam-se nos gêneros “sério-cômicos”: o novo tratamento dado à realidade, o embasamento na experiência e na fantasia livre, e a pluralidade de estilos e vozes.²¹⁷ Para Bakhtin, três são as raízes básicas do gênero romanesco: a *épica*, a *retórica* e a *carnavalesca*.²¹⁸ Podemos dizer que, em se tratando da peça de Sorókin, *O jubileu* possui especialmente esta terceira característica vislumbrada através da sátira, do grotesco e da paródia. No capítulo *Particularidades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski* do livro *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin concentra-se principalmente em dois gêneros do campo “sério-cômico”: o diálogo socrático e a sátira menipéia.²¹⁹ É esta última que nos interessa ao exame do discurso do diretor da Fábrica de TchékhoProteínas de *O jubileu*. No diálogo socrático a palavra é provocada pela própria palavra, enquanto que na sátira menipéia, a palavra é provocada pela situação de enredo.²²⁰ Bakhtin aponta que a sátira menipéia é derivada do diálogo socrático, mas principalmente do folclore carnavalesco²²¹ e o romance polifônico de Dostoiévski seria uma evolução natural do diálogo socrático e da sátira menipéia.²²²

Após uma breve exposição histórica da sátira menipéia, Bakhtin lista quatorze particularidades deste gênero²²³, que são, resumidamente: 1) “o peso específico do elemento cômico”; 2) “a excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica”; 3) a “experimentação da verdade”; 4) a “combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo e, às vezes, do

²¹³ Idem. (p.106).

²¹⁴ Idem. (p.107).

²¹⁵ Idem, ibidem.

²¹⁶ Idem, ibidem.

²¹⁷ Idem. (pp.107-108).

²¹⁸ Idem. (p.108).

²¹⁹ Idem. (p.109).

²²⁰ Idem. (p.110).

²²¹ Idem. (p.112).

²²² Idem. (p.180).

²²³ Idem. (pp.114-118).

elemento místico-religioso com o *naturalismo de submundo* extremado e grosseiro”; 5) a menipéia é o “gênero das ‘últimas questões’ em que há um excepcional universalismo filosófico e uma extrema capacidade de ver o mundo”; 6) na menipéia “manifesta-se uma estrutura apresentada em três planos: a ação e as sínkrises dialógicas se deslocam da Terra para o Olimpo e para o inferno”; 7) a menipéia possui “a modalidade específica do *fantástico experimental*” que é “uma observação feita de um ângulo de visão inusitado” em que “variam acentuadamente as dimensões dos fenômenos da vida em observação”; 8) na menipéia há também a “experimentação moral e psicológica”, “toda espécie de loucura”, “dupla personalidade”, etc., que revelariam “as possibilidades de um outro homem e de outra vida”, o homem deixaria de “coincidir consigo mesmo”; 9) são comuns na menipéia as “diversas violações da marcha universalmente aceita” como cenas de escândalo, comportamento excêntrico, discursos e declarações inoportunas; 10) há muitos contrastes na menipéia e “jogos de oximoros”; 11) é presente na menipéia “elementos da *utopia social*, que são introduzidos em forma de sonhos ou viagens a países misteriosos” podendo a menipéia ser diretamente um “romance utópico”; 12) na menipéia há “amplo emprego de gêneros intercalados: novelas, as cartas, discursos oratórios, *simpósios*, etc.” e “fusão dos discursos da prosa e do verso”; 13) “A existência dos gêneros intercalados reforça a multiplicidade de estilos e a pluritonalidade da *menipéia*”; e 14) a menipéia possui uma “publicística atualizada”, algo como um “diário do escritor” que busca “vaticinar e avaliar o espírito geral e a tendência da atualidade em formação”.

No discurso do diretor do FTP (Fábrica de TchékhoProteínas) que abre a peça *O jubileu*, podemos identificar os estilos de discursos utilizados pelos líderes e burocratas soviéticos tais como aqueles em que relatórios de produções e dados econômicos eram apresentados ao público para exaltar os feitos do Partido e aqueles feitos em comemorações e desfiles militares como o desfile militar de 1945 na Praça Vermelha em comemoração à vitória da Rússia sobre a Alemanha na Segunda Guerra Mundial. Isso nos remete à característica da menipéia do “amplo emprego de gêneros intercalados”, já que há uma fusão de estilos em um mesmo discurso. O fato de, em certo momento, o diretor da FTP lançar crítica àqueles que não acreditaram no potencial da fábrica também nos leva à nona característica da menipéia elencada por Bakhtin, das “diversas violações da marcha universalmente aceita”.

Alguns procedimentos artísticos gogolianos e característicos da sátira menipéia como o humor, a ironia e a linguagem “burocrática e acadêmica” para suscitar o riso²²⁴ também são encontrados em *O jubileu*. Exemplo dessa linguagem burocrática pertencente aos discursos característicos da sátira menipéia, são os vocativos que o personagem utiliza em vários momentos, chamando a platéia de ouvintes de “amigos” buscando criar certa cumplicidade com seus ouvintes:

“Amigos! Nossa equipe da Fábrica de TchékhoProteínas A. D. Sákharov (FTP) celebra hoje seu décimo aniversário. Não sei quanto a vocês, mas eu estou um pouco aterrorizado. (*Risos e aplausos na sala*).”

“Amigos! Neste dia tão solene, eu não gostaria de parecer um dinossauro-demagogo com um volumoso relatório debaixo do braço. A época de volumosas verborragias, ostentações e das infladas autoridades partidárias se foi para sempre.”

Estas marcas discursivas satirizam o discurso de líderes soviéticos, já que uma das características da poética de Sorókin é a desconstrução desses discursos. Vamos observar um trecho do discurso televisionado de renúncia à presidência da URSS, proferido por Mikhail Gorbatchov, no Natal de 1991, que pode ser comparado ao discurso do diretor da Fábrica de TchékhoProteínas em relação a estes vocativos:

“Caros compatriotas! Concidadãos! Por força da situação gerada com a formação da Comunidade de Estados Independentes, estou encerrando minha atuação como Presidente da URSS, decisão que tomo por razões de princípio.”²²⁵

Não apenas os marcadores discursivos “amigos”, “caros compatriotas” e “concidadãos” fazem com que haja semelhanças nos dois discursos, o aspecto formal deles também é bastante similar. No início de ambos discursos, os discursadores exaltam os feitos realizados pela FTP

²²⁴ CAVALIERE, Arlete. *O nariz e a terrível vingança - um estudo contrastivo da poética de N. V. Gógol*. São Paulo: Editora Max-Limonad, 1986. (p.92).

²²⁵ www.marxists.org/portugues/tematica/1991/12/25.htm Acesso em maio de 2016.

(em *O jubileu*) e pela presidência da URSS (no discurso de Gorbatchov), sendo que no primeiro há um tom otimista e no segundo, um tom pessimista, daí já observamos um deslocamento satírico por parte de Sorókin. O diálogo entre os dois discursos, o fictício e o real, nos faz associar esse traço satírico de *O jubileu* a duas outras grandes obras do teatro russo, *O Inspetor Geral* (1836) e *Almas Mortas* (1842), que foram “expressão satírica da realidade russa de sua época”²²⁶, escritas por “um dos intérpretes mais agudos do período petersburguês da história russa”²²⁷, Nikolai Gógol. Assim como Gógol, Sorókin apropria-se de características de “personagens reais” para compor o diretor da distópica FTP, e contrasta a burocracia reinante nas instituições com o desejo de modernidade. A sátira também aparece em outras obras sorokinianas, tais como no polêmico romance *Goluboe salo (Banha azul)*, no qual Stálin troca cartas homoafetivas com Khruchtchov, e na novela *Den’ Oprichnika (O dia do Oprichnik)*, em que um oprichnik (guarda da época do czar Ivan, o terrível) utiliza carros modernos para circular em uma Moscou arcaica e em um ambiente semelhante ao do medievalismo europeu. Este enredo nos faz rememorar a discussão entre ocidentalistas e eslavófilos, que também fora motivada pelas obras de Gógol, nas quais há:

“(…) uma quase rejeição à cidade. São Petersburgo passaria a ser no século XIX cada vez mais comparada pelo discurso social e filosófico das camadas instruídas à velha e tradicional Moscou. Iniciava-se assim uma discussão que se prolongaria por muito tempo: a oposição categórica entre Moscou, tradicional cidade sagrada, e sua antítese simbólica, São Petersburgo, planejada e construída com bases seculares e ocidentais. (Os eslavófilos) compartilhavam da visão de que todo o período petersburguês ocidentalizante da história do país tinha sido um trágico equívoco e que a salvação estava na volta aos tempos que antecederam o reinado de Pedro, o Grande. Seu lema era “Vida longa a Moscou! Abaixo São Petersburgo!”²²⁸

As promessas de sucesso da festividade feitas pelo diretor da FTP são, de certo modo, frustradas ao final de *O jubileu* (cujo final se dá com “uma peça sem final” tão ao estilo tchekhoviano), assim como são frustradas as promessas contidas no projeto da URSS. Podemos

²²⁶ CAVALIERE, Arlete. *O nariz e a terrível vingança - um estudo contrastivo da poética de N. V. Gógol*. São Paulo: Editora Max-Limonad, 1986. (p.93).

²²⁷ Idem, ibidem.

²²⁸ CAVALIERE, Arlete. *Gógol - Um espelho deformante*. In Caderno Entre Livros Panorama da Literatura Russa. São Paulo: Editora Duetto. (p.55).

relacionar este fato com características marcantes da estética tchekhoviana: “o futuro que se converte em utopia”, bem como “o peso do passado e a insatisfação com o presente que isola os homens”²²⁹. Essas promessas também podem ser relacionadas ao modo como a cidade era vista na época de Gógol em seus textos da fase petersburguense: um “verdadeiro símbolo da falência de um sistema e da frustração das esperanças, acalentadas desde a época de Pedro, o Grande, de fazer da nação russa uma potência aos moldes de outros países europeus.”²³⁰

Tal como o “final jornalístico-folhetinístico”²³¹ de *Bobók* de Dostoiévski, analisado por Bakhtin como sendo uma sátira menipéia que acaba com a promessa do narrador (uma “variante de homem do subsolo”²³² presente na obra de Dostoiévski) de levar o caso dos mortos que dialogam ao jornal *Grajdánín* (“Vou levar ao *Grajdánín*; lá também publicaram o retrato de um redator. Pode ser que publiquem!”), o discurso do diretor da Fábrica de TchékhoProteínas encerra-se com o anúncio do documentário produzido pela *Mosfilm*, que demonstrará a fabricação das proteínas e sua implementação nos atores.

A sátira sorokiniana em relação ao realismo socialista em *O jubileu* consiste em nos apresentar o fictício programa do governo, “Renascimento”, que visa a levar a cultura a toda a Rússia a troco tanto de contar com a mão de obra massiva dos operários e voluntários de várias cidades russas, que trabalharam exaustivamente em pouco tempo, quanto de violentar durante a preparação os artistas que espalharão a cultura pelos quatro cantos da Rússia. Quaisquer coincidências com os métodos “suaves” impostos aos artistas e trabalhadores durante a corrida para cumprir os planos quinquenais e em prol de alcançar uma arte para a construção do *homo sovieticus* na Rússia de grande parte do século XX²³³ não podem ser meras coincidências. O fictício programa do governo conteria além da “experimentação moral e psicológica” e a “experimentação de uma verdade”, a “utopia social”, todas as três características da sátira menipéia elencadas por Bakhtin.

²²⁹ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac&Naify, 2001. (p.48).

²³⁰ CAVALIERE, Arlete. *Gógol - Um espelho deformante*. In Caderno Entre Livros Panorama da Literatura Russa. São Paulo: Editora Duetto. (p.53).

²³¹ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2002. (p.141).

²³² Idem. (p.145).

²³³ Ver ANDRADE, Homero Freitas de. *A literatura que Stálin proibiu*. In Revista de Estudos Orientais, vol.1. São Paulo: Editora Humanitas, 1997.

A vigilância constante sobre os atores durante a peça dentro da peça e o soar do alarme indicando a “hora do grito nos órgãos internos dos A. P. Tchékhovs”, quando parece haver uma maior escuta e interação entre os personagens (algo não existente na poética tchekhoviana), pode também indicar um aspecto desse jogo de sorokiniano em relação aos dissidentes durante a URSS, e também um jogo irônico acerca do “modo correto de se representar Tchékhov”. Aparentemente os alarmes ocorrem quando há alguma fala que denota preocupação de um personagem com outro (as falas de Nina, antes do primeiro alarme:

“É impossível, o guarda iria vê-lo. E Trésor ainda não acostumou com você e vai latir”, do segundo alarme: “Ele tem contos tão maravilhosos!”, e a fala de Irina antes do oitavo alarme: “E você tem que mudar a vida, meu querido, tem que mudar de algum jeito”) e perguntas diretas a alguém (as falas de Astrov antes do terceiro alarme: “Eu mudei muito desde aquela época?”, de Firs antes do quarto alarme: “A Sinhá vai comer aqui...(*Coloca as luvas brancas*). O café está pronto? Você! Cadê o creme?”, e de Nina antes do nono alarme: “Deixe-me olhar para você. (*Olhando para o lado*). Está quente, aconchegante... Antes aqui era uma sala. Eu mudei muito?”). É interessante notar também que, durante a peça dentro da peça, esses alarmes soam dez vezes, mesmo número de anos de existência da FTP e motivo pelo qual está havendo toda essa festividade e a presente peça demonstrativa-comemorativa.

Relacionando a forma do discurso do diretor da FTP à forma do discurso de Mikhail Gorbatchov, ocorrido em 1991, podemos dividi-los em sete partes: abertura do discurso; a necessidade de avaliação da trajetória; constatação da situação precária da cultura/sociedade russa; crítica a algumas figuras que tentaram impedir o sucesso da fábrica/do país; balanço da produção/acontecimentos; incentivo; e reconhecimento.

Na abertura dos discursos, além do uso de vocativos afetuosos para se dirigir à plateia, ambos os discursadores relatam a resistência que tiveram para se chegar até ali. O diretor da Fábrica de TchékhoProteínas, em tom de depoimento, refere-se ao momento em que ele teve que impedir o fechamento da Fábrica. Gorbatchov, por sua vez, despede-se da presidência da URSS, “por razões de princípio” dizendo que “defendeu firmemente a autonomia dos povos da URSS e a soberania das Repúblicas”. O discurso de *O jubileu* retrata a “excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica”, característica da sátira menipéia, que Sorókin faz sobre um discurso que realmente ocorreu:

<p><i>O jubileu</i></p> <p>Amigos! Nossa equipe da Fábrica de Tchékhoproteínas A. D. Sákharov (FTP) celebra hoje seu décimo aniversário. Não sei quanto a vocês, mas eu estou um pouco aterrorizado. (<i>Risos e aplausos na sala</i>). Estou falando sério, eu segurei com esta mesma mão sete, sete resoluções de fechamento da nossa fábrica expedidas pela nossa amada gerência. A primeiríssima delas surgiu dois meses depois da nossa arrancada, quando nós demos ao país a primeira produção. E agora, lá se vão 10 anos!</p>	<p>Discurso de Mikhail Gorbatchov</p> <p>Caros compatriotas! Concidadãos! Por força da situação gerada com a formação da Comunidade de Estados Independentes, estou encerrando minha atuação como Presidente da URSS, decisão que tomo por razões de princípio. Defendi firmemente a autonomia dos povos da URSS e a soberania das Repúblicas, mas lutei, ao mesmo tempo, pela preservação do Estado soviético e pela integridade do País. Os acontecimentos tomaram outro rumo: prevaleceu uma linha de desmembramento do País e de desintegração do Estado com a qual eu não posso concordar. E mesmo diante das decisões tomadas no encontro de Alma-Ata, minha posição quanto a isso não mudou.</p>
--	--

Após o início do discurso, ambos os discursadores refletem sobre a necessidade de avaliação de suas trajetórias. O diretor da Fábrica vinga-se dos “comunistas oportunistas”, que “tiveram o que mereciam”, e conta sobre a decisão do governo de criar o fictício programa “Renascimento”. Mikhail Gorbatchov, por sua vez, avalia as riquezas naturais existentes na Rússia e as contrasta com a miséria em que a população vivia:

<p><i>O jubileu</i></p> <p>Amigos! Neste dia tão solene, eu não gostaria de parecer um dinossauro-demagogo com um volumoso relatório debaixo do braço. A época de volumosas verborragias, de ostentações e das infladas autoridades partidárias se foi para sempre. Os comunistas oportunistas que levaram a Rússia à beira do abismo, tiveram o que mereciam. (...) No entanto, neste dia, eu gostaria de lembrar o início de nossa jornada. Naquela época, nos anos difíceis do colapso do sistema comunista, o parlamento russo tomou a importante decisão de destinar 4 bilhões de rublos ao Programa Cultural e Ecológico de Toda a Rússia chamado “Renascimento”, aprovou demonstrando sabedoria, ciente do mandamento do Evangelho: “Nem só de pão vive o homem”.</p>	<p>Discurso de Mikhaíl Gorbatchov</p> <p>Discursando a vocês pela última vez como Presidente da URSS, julgo necessário expressar minha avaliação do caminho percorrido desde 1985, tanto mais que não são poucos, a esse respeito, os juízos contraditórios, superficiais e subjetivos. Quis o destino que já estivesse claro, quando assumi a chefia do Estado, que havia algo de errado com o país. Tudo aqui existia em abundância: terra, petróleo, gás e outras riquezas naturais, bem como inteligência e talento de sobra. Porém, vivíamos muito pior do que nos países desenvolvidos, em relação aos quais nos atrasávamos cada vez mais.</p>
---	--

Um trecho bem semelhante entre os discursos é aquele em que tanto o diretor, quanto Gorbatchov relatam a situação precária em que a cultura, no caso do primeiro, e a sociedade russa, no caso do segundo, se encontravam antes de ambos começarem seus trabalhos. O diretor utiliza as palavras “anêmica” e “mutilada” e Gorbatchov utiliza a palavra “asfixiada”, antropomorfizando assim a cultura e a sociedade russas:

<i>O jubileu</i>	Discurso de Mikhaíl Gorbatchov
A cultura russa, anêmica e mutilada pelos setenta e cinco anos de governo comunista, experimentava uma necessidade aguda de proteínas Clássicas, como convincentemente provou o acadêmico I. Mikhailovski, que enriqueceu cientificamente a doutrina de Vernádski e Fedorov.	A razão disso já era evidente: a sociedade era asfixiada por um sistema de governo autoritário e burocrático. Condenada a servir à ideologia e a carregar o temível fardo da corrida armamentista, ela se encontrava no limite de suas capacidades. Todas as tentativas parciais de reforma, que não foram poucas, terminaram em sucessivos fracassos. O país havia perdido a perspectiva. Não se podia continuar a viver assim. Era preciso mudar tudo drasticamente.

Ambos os discursadores dirigem críticas à algumas figuras, que tentaram impedir o sucesso da Fábrica e o sucesso do país. Enquanto o diretor da Fábrica de Tchékhoproteínas critica “os sábios do PDCR”, a figura criticada por Gorbatchov é a figura de alguns secretários-gerais que apenas querem “reinar” irresponsavelmente por alguns anos, algo que ele próprio evitou fazer:

<i>O jubileu</i>	Discurso de Mikhaíl Gorbatchov
(...) em três meses essas fábricas deram a nossa cultura mais de 180 toneladas de massa de Proteínas Clássicas de alta qualidade, e hoje eu, com muito prazer, lembro a vocês que a nossa parte na produção total representa 40 toneladas, nós então processamos 917 A. P. Tchékhovs na faixa etária de 8 a 82 anos. Isso não aconteceu magicamente por obra de Deus, como dizem os sábios do PDCR (Partido Democrata Cristão Russo), e sim graças ao honesto e qualificado trabalho dos nossos operários e engenheiros que entendiam e compreendiam a situação desoladora da cultura russa	Eis por que jamais lamentei não ter aproveitado o cargo de Secretário-Geral para apenas “reinar” por alguns anos, atitude que eu consideraria irresponsável e imoral. Eu compreendia que iniciar reformas de tal amplitude, numa sociedade como a nossa, era uma tarefa difícilima e até mesmo arriscada. Mas ainda hoje sigo convencido da justeza histórica das reformas democráticas iniciadas na primavera de 1985.

Em certo momento, o diretor e o Gorbatchov fazem um balanço do que ocorrera até então. Fazendo um balanço da produção da Fábrica em seus dez anos de existência, o diretor da Fábrica de TchékhoProteínas cita tanto o número de A. P. Tchékhovs, que “foram reciclados”, como os números dos vários produtos fabricados com as proteínas tchekhovianas nos dez anos de existência da Fábrica. O balanço feito pelo ex-presidente Gorbatchov, por sua vez, é mais longo e refere-se a todas as mudanças ocorridas na Rússia sob seu governo:

<i>O jubileu</i>	Discurso de Mikhaíl Gorbatchov
<p>Fazendo um balanço de nossa década de trabalho, nós podemos dizer com orgulho que a equipe da Fábrica de TchékhoProteínas A. D. Sákharov justificou a confiança do povo e a confiança da Cultura Russa na restauração para a qual contribuímos significativamente. Essa contribuição é muito maior do que os irresponsáveis discursos dos demagogos do PDCR e PSDR, que tentam questionar o nosso trabalho e o programa “Renascimento” na sua totalidade. (<i>Aplausos estrondosos</i>). Em dez anos nós reciclamos 17.612 A. P. Tchékhovs na faixa etária de 7 a 86 anos, no peso total de 881 toneladas. Ao todo produziram-se: 350 toneladas de tchekhoproteínas (TP) líquidas; 118 toneladas de TP concentradas; 78 toneladas de TP em pó; 62 toneladas de bandagens de TP; 25 toneladas de espirais de TP; 17 toneladas de vedantes de TP; 10 toneladas de cartuchos de TP; 10 toneladas de separadores de TP; 8 toneladas de band-aids de TP; 8 toneladas de cremalheiras de TP; 6,2 toneladas de placas de TP. O salário médio na Fábrica de TchékhoProteínas aumentou em 160%. em dez anos. As ações da nossa sociedade anônima subiram quase 200 pontos. Eu espero que esse não seja o limite. (<i>Aplausos</i>)</p>	<p>O processo de renovação do País e de mudanças radicais na comunidade mundial se mostrou muito mais complexo do que se podia supor. Todavia, deve ser atribuído o devido valor a tudo o que foi feito:– A sociedade ganhou liberdade, emancipou-se política e intelectualmente. Essa foi a principal conquista, a qual ainda não assimilamos inteiramente, já que não aprendemos ainda a usufruí-la. Entretanto, foi realizado um trabalho de significado histórico:– Liquidou-se o sistema totalitário que havia privado o País da possibilidade de há muito tempo ter se tornado próspero e florescente.– Realizou-se uma abertura rumo a transformações democráticas, tornando-se uma realidade as eleições livres, as liberdades religiosas e de imprensa, os órgãos representativos de poder e o multipartidarismo. Os direitos humanos foram reconhecidos como o princípio mais elevado.– Iniciou-se a transição para uma economia mista, sendo estabelecidos direitos iguais a todas as formas de propriedade. No âmbito da reforma agrária, o campesinato começou a renascer, surgiram fazendas privadas e milhões de hectares de terra foram distribuídos aos moradores do campo e da cidade. Legalizou-se a liberdade econômica dos produtores e começaram a ganhar força a atividade empresarial, a venda de ações e a privatização. (...) – Deu-se um fim à “guerra fria”, à corrida armamentista e à disparatada militarização do País, a qual havia mutilado nossa economia, nossa consciência pública e nossa moral. Foi liquidada a ameaça de uma guerra mundial. Mais uma vez quero frisar que nesse período de transição, de minha parte, tudo foi feito para que se mantivesse um firme controle sobre o armamento nuclear.– Nós nos abrimos para o mundo e renunciamos à</p>

	intromissão nos assuntos de outros países e ao emprego de tropas fora de nossas fronteiras, pelo que fomos retribuídos com solidariedade, confiança e respeito.— Nós nos tornamos um dos principais bastiões da reestruturação da civilização moderna sob princípios pacíficos e democráticos.— Os povos e nações soviéticos ganharam real liberdade de optar pela via da autodeterminação. A busca da reforma democrática do Estado multinacional nos deixou, inclusive, à beira de concluir um novo Tratado da União.
--	---

Após o balanço, ambos os discursadores lançam palavras de incentivo aos ouvintes. O diretor da Fábrica diz aos trabalhadores que há muitos incentivos para que eles continuem engajados na produção além de um bom salário, enquanto Gorbatchov diz que, apesar das dificuldades, é “necessário conservar as conquistas democráticas dos últimos anos”:

<p><i>O jubileu</i></p> <p>O bem-estar de nossas famílias está em nossas mãos. (<i>Aplausos</i>). Nós temos um incentivo para trabalhar, e ele não só é um salário alto. O povo e a cultura têm extrema necessidade de nossos produtos, como demonstra o número de encomendas de TP concentradas, bandagens de TP e calços de TP. Isso, meus amigos, é o triplo da produção anual! O triplo!</p>	<p>Discurso de Mikhaíl Gorbatchov</p> <p>Eu sei o quanto é insatisfatória e difícil a situação atual e o quanto são duras as críticas às autoridades em todos os níveis e, particularmente, à minha atuação. Porém, mais uma vez quero frisar que mudanças drásticas num país tão vasto, ainda mais com uma herança dessas, não podem se realizar sem tormentos, dificuldades e abalos.(...) Penso ser de vital importância conservar as conquistas democráticas dos últimos anos, as quais foram o árduo coroamento de nossa trágica experiência histórica. Não se deve renunciar a elas em nenhuma circunstância, sob nenhum pretexto, caso contrário, todas as nossas melhores esperanças terminarão sepultadas.</p>
---	--

Por fim, ambos os discursadores reconhecem as pessoas mais importantes para o sucesso da trajetória da Fábrica e do país. Em *O jubileu*, o diretor premia em dinheiro alguns

funcionários da fábrica, Gorbachov, por sua vez, estende o reconhecimento a todos os cidadão que “apoiaram a política de renovação do país”, aos políticos, figuras públicas, etc:

<i>O jubileu</i>	Discurso de Mikhaíl Gorbachov
<p>Amigos! Hoje com muito prazer convido os melhores de nós, aqueles que com seu trabalho altamente qualificado e profissional ajudam a melhorar a reputação de nossa companhia, aqueles para quem não é indiferente o destino da cultura pátria. Por decisão do conselho de administração da Sociedade Anônima Tchékhov, serão premiados com a quantia total de 1000 rublos: (...)</p>	<p>Quero expressar hoje meu reconhecimento a todos os cidadãos que apoiaram a política de renovação do País e se envolveram na realização das reformas democráticas. Sou grato ainda aos estadistas, políticos, figuras públicas e aos milhões de pessoas no exterior que compreenderam e apoiaram nossos planos e nos dispensaram sua ajuda e sua cooperação sincera. Deixo meu posto com preocupação, mas também com esperança, com fé em vocês, em sua sabedoria e sua força moral. Somos os herdeiros de uma grande civilização, e agora depende de cada um de nós que ela renasça para uma vida nova, moderna e digna. Quero agradecer de todo coração aos que, nesses anos, defenderam junto comigo uma causa justa e boa. Certamente alguns erros poderiam ter sido evitados e muita coisa poderia ter sido feita melhor. Mas estou confiante de que, mais cedo ou mais tarde, nossos esforços conjuntos darão frutos e nossos povos viverão numa sociedade próspera e democrática. Desejo a vocês tudo de melhor.</p>

Diante da exposição de discursos, que possuem tantas similaridades formais, é possível tecermos nossas considerações de que Sorókin, possivelmente, utilizou o discurso de Gorbachov e de líderes soviéticos para construir seu fictício discursador, pois sendo o alvo da sátira “extramural” ou seja, de caráter social ou moral, que objetiva “ridicularizar os vícios e loucuras da Humanidade”²³⁴ em detrimento do caráter “intramural” da paródia, que se volta mais à produções textuais, e sendo a desconstrução dos discursos soviéticos e oficiais uma das características principais da poética de Sorókin, percebemos que esta hipótese torna-se bastante válida e contundente para a presente análise de *O jubileu*.

²³⁴ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia – ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985. (p.61).

3.2 O GROTESCO

O ensaio fisiológico, gênero dominante da chamada Escola Natural russa, tendência que utilizava uma “descrição realista da vida da população das cidades”, surgiu no século XIX, cujo exemplo são os textos de Gógol.²³⁵ Por ser um gênero que se atinha à descrição da realidade, a heterogeneidade já se inscrevia em sua estrutura, pois vários são os olhares sobre as realidades existentes. Em se tratando da heterogeneidade presente nas formas textuais russas mais contemporâneas surgidas após o longo período de cinco décadas (dos anos 1920 até os anos 1970), em que esteve sob “as constrictões de um sistema social e cultural homogêneo”²³⁶, o interessante capítulo *Heterogeneity and the russian post-avant-garde – the excremental poetics of Vladimir Sorokin*, escrito por Slobodanka Vladiv-Glover e presente no livro *Russian postmodernism- new perspectives on post-soviet culture*, inicia-se traçando um paralelo entre a estética dos vários escritores russos contemporâneos de Sorókin como Venedikt Eroféiev (1938-1990), Tatiana Tolstáia (1951-), Evguéni Popov (1946-) e Vietcheslav Piétzukh (1946-) e os traços da estética pós-modernista levantados pelas teorias de Frederic Jameson e principalmente pela poética excremental e heterogênea de Georges Bataille. Ao longo do texto, a autora nos mostra como as obras dos conceitualistas russos exerceram influência sobre a estética de Sorókin; como aspectos da poética excremental e heterogênea de Bataille e Marquês de Sade podem ser observados nos textos sorokinianos através de rituais de sacrifício interligados a aspectos do sagrado; e como todas essas características se apresentam para que Sorókin desconstrua os discursos oficiais e literários canônicos. Durante o degelo da década de 1950, após a morte de Stálin²³⁷, houve um abrandamento na política literária, uma “abertura monitorada”²³⁸ quando escritores declamavam poemas ao estilo de Maiakóvski e os prosadores de aldeia (*derevenshchiki*) criticavam a burocracia soviética. Enquanto isso ocorria, estavam se

²³⁵ CAVALIERE, Arlete. *O nariz e a terrível vingança - um estudo contrastivo da poética de N. V. Gógol*. São Paulo: Editora Max-Limonad, 1986. (p.91).

²³⁶ VLADIV-GLOVER Slobodanka. *Heterogeneity and the Russian Post-Avant Garde: The Excremental Poetics of Vladimir Sorokin* EPSTEIN, Mikhail. GENIS, Alexander A. VLADIV-GLOVER, Slobodanka M. *Russian Postmodernism – new perspectives on post-soviet culture*. Nova York: New York Berghahn Books, 1998. (p.269).

²³⁷ Sobre este período ver o capítulo *A busca de um caminho intermédio, 1953-1955* In SWAYZE, Harold. *O controle político da literatura na URSS 1946-1959*. Trad. de Oscar Mendes. São Paulo: Editora Dominus, 1965.

²³⁸ VLADIV-GLOVER Slobodanka. *Heterogeneity and the Russian Post-Avant Garde: The Excremental Poetics of Vladimir Sorokin* EPSTEIN, Mikhail. GENIS, Alexander A. VLADIV-GLOVER, Slobodanka M. *Russian Postmodernism – new perspectives on post-soviet culture*. Nova York: New York Berghahn Books, 1998. (p.270).

formando nos bastidores da literatura russa novos escritores daquilo que Mikhail Epstein convencionou chamar de “vanguarda de segunda chamada” (*avangard vtorogo prizyva*)²³⁹. Esta “nova vanguarda” diferenciava-se da vanguarda russa dos anos 1920 pelo seu “anti-utopismo”, pela não-ideologia dos discursos, e pelo o uso de objetos comerciais ou objetos que não tinham substância e representavam signos puramente ideológicos²⁴⁰. Os autores conceitualistas não estavam inscritos em nenhuma escola artística sendo possível apenas identificar alguns traços comuns em suas estéticas heterogêneas. O romance sorokiniano analisado mais pormenorizadamente na última parte do artigo é *Serdtsa tchetyrekh* (*Os corações dos quatro*) em que a morte dos quatro personagens principais, uma espécie de “família acidental” como as que existem nos romances dostoiévskianos, é ritualizada e em que esses personagens, que também representam uma família soviética disfuncional, buscam a morte como forma de automutilação.²⁴¹ Os “membros dessa falsa família” representam uma “heterogeneidade totalitária”²⁴², que pode ser comparada à heterogeneidade dos vários personagens tchekhovianos colocados no mesmo palco em *O jubileu*. O caráter ritualístico da morte também pode ser observado em *O jubileu* no momento em que os atores paramentados com as proteínas tchekhovianas obedecem à ordem do autofalante e “gritam nos órgãos dos A. P. Tchékhovs” como se participassem de um ritual. Aliás, é uma característica das peças de Sorókin a “naturalização da retórica discursiva através de metáforas visuais violentas e *nonsenses* que transformam o texto em rituais performativos”.²⁴³ Isso pode ser observado em *Pelmeni* na humilhação sofrida por Ivanova quando Ivánov, após ter consumido o pelmeni, urina em sua própria esposa;²⁴⁴ ou no jogo ritualístico em *Kapital* quando o diretor do banco Boris Markovich vê surgir em seu rosto cicatrizes conforme a performance bancária.²⁴⁵

No segundo ato de *Kapital*, ocorre um ritualístico jogo, no qual os participantes torturam uns aos outros e depois são presos em uma construção em forma de estrela (como a estrela

²³⁹ Idem. (p.278).

²⁴⁰ Idem, ibidem.

²⁴¹ Idem. (p.269).

²⁴² Idem. (p.287).

²⁴³ LIPOVETSKY, Mark, BEUMERS, Birgit. *Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*. Reino Unido: Bristol Intellect, 2009. (p.90).

²⁴⁴ Idem, ibidem.

²⁴⁵ BURKHART, Dagmar. *Vladimir Sorokin's play Capital and the mythologizing of money*. Slavic Research Center (SRC): Sapporo, Japão, 2010. http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/rp/publications/no05/01_Burkhart.pdf Acesso maio de 2016.

símbolo da URSS)²⁴⁶. Como Birgit Beumers nos faz notar em *Performing Violence*, os rituais contidos nas peças de Sorókin contêm traços do *potlatch*, um ritual descrito por Bataille e o ritual de transgressão descrito por Foucault para se produzir o sagrado, também são característicos a estética dramatúrgica das peças do Novo Drama.²⁴⁷ Slobodanka Vladiv-Glover também salienta, de certa forma, esta “poética do corpo” contida tanto em Bataille quanto em Sorókin. Em Sorókin, esta poética tem como uma de suas funções restaurar a prosa russa que “fora interrompida pelo Realismo Socialista”.²⁴⁸ O caráter sagrado seria “polimorfo, anti-sistêmico e não hierárquico” e é o que faria o eu abrir-se para a experiência do heterogêneo.²⁴⁹

Quinze anos antes de escrever *O grotesco* (livro publicado em 1957), Wolfgang Kayser, ao visitar pela primeira vez o Museu do Prado, intrigou-se com alguns traços estéticos contidos nos quadros de Velásquez, Goya, Borsch e Brueghel²⁵⁰. Esses intrigantes traços estéticos também pareciam estar presentes em algumas obras literárias. Não pretendendo escrever exatamente uma “história do grotesco”, Kayser nos apresenta em seu estudo a ocorrência daquilo que ele teoriza como grotesco em obras artísticas de variadas naturezas produzidas especialmente em três épocas diferentes: “no século XVI, no período compreendido entre o *Sturm und Drang* e o Romantismo, e na época moderna.”²⁵¹ Ao iniciar seu estudo sobre o grotesco, Kayser, tal como Linda Hutcheon o faz em relação à paródia, não fica satisfeito com as definições da palavra encontradas em dicionários, pois estas sempre tratavam o grotesco como mera “subclasse do cômico, ou mais precisamente, do cru, do baixo, burlesco, ou então, do cômico de mau gosto.”²⁵² É pretendendo alargar o conceito de grotesco que o autor analisa as épocas acima descritas e as variadas obras artísticas nelas produzidas para, ao final, destacar dois tipos de grotesco: “o grotesco ‘fantástico’, com os seus mundos oníricos e o grotesco radicalmente satírico, com o seu amontoado de máscaras.”²⁵³ Indo até a etimologia da palavra *grotta*, que significa gruta, Kayser nos mostra que ela se referia a “determinada espécie de

²⁴⁶ LIPOVETSKY, Mark, BEUMERS, Birgit. *Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*. Reino Unido: Bristol Intellect, 2009. (p.98).

²⁴⁷ Idem. (p.95).

²⁴⁸ VLADIV-GLOVER Slobodanka. *Heterogeneity and the Russian Post-Avant Garde: The Excremental Poetics of Vladimir Sorokin* in EPSTEIN, Mikhail. GENIS, Alexander A. VLADIV-GLOVER, Slobodanka M. *Russian Postmodernism – new perspectives on post-soviet culture*. Nova York: New York Berghahn Books, 1998. (p.277).

²⁴⁹ Idem. (p.281).

²⁵⁰ KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013. (p.7).

²⁵¹ Idem. (p.161).

²⁵² Idem. (p.14).

²⁵³ Idem. (p.160).

ornamentação, encontrada em fins do século XV, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália.”²⁵⁴ Como podemos observar, tal como a paródia, o grotesco tem suas origens na Itália. Ao longo do período renascentista, o Cardeal Todeschini “confiou a Pinturicchio o encargo de decorar as abóbadas da biblioteca junto à Catedral de Siena “com essas fantasias, cores e distribuição, *che oggi chiamano grottesche*””.²⁵⁵ As novidades da pintura grotesca estavam relacionadas ao fato de estas “anularem as ordens da natureza”²⁵⁶ e nas obras de Agostino Veneziano, por exemplo, vislumbrava-se a “transição dos corpos humanos para formas de animais e plantas”.²⁵⁷ Nesta arte ornamental também era possível perceber

não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas.²⁵⁸

A “ruptura de qualquer ordenação” e “a participação de um mundo diferente” aparecem também em uma outra designação para grotesco surgida no século XVI: *sogni dei pittori*, o que remetia aos “sonhos dos pintores”.²⁵⁹ A partir do século XVI, o grotesco surge em outros países como a França e a Alemanha. É possível percebermos três tipos de grotesco na arte ornamentica: o mourisco onde, “se empregam como motivos, exclusivamente, folhas estilizadas e gavinhas²⁶⁰; o arabesco em que há “um conjunto de ornamentos mais próximos da natureza, gavinhas, folhas e flores, ao qual o reino animal também pode contribuir²⁶¹; e o cartilaginoso em que “a linha firme do traçado desapareceu de todo” e “cabeças e membros de animais e seres fabulosos, desfigurados fantasticamente (amiúde estilizados ao modo de máscaras), interpenetram-se e

²⁵⁴ Idem. (pp.17-18).

²⁵⁵ Idem. (p.18).

²⁵⁶ Idem, ibidem.

²⁵⁷ Idem. (pp.18-19).

²⁵⁸ Idem. (p.19).

²⁵⁹ Idem, ibidem.

²⁶⁰ Idem. (pp.20-22).

²⁶¹ Idem, ibidem.

podem fazer brotar em qualquer parte gavinhas, inchaços ou novos membros do corpo”²⁶². Essas características da arte ornamental influenciarão as características literárias do grotesco. Tanto em um antigo documento alemão (*Geschichklitterung* – Esboço de História, 1575) como nos *Essays* de Montagne “já transparece a mistura do animalesco e do humano, o monstruoso como a característica mais importante do grotesco”.²⁶³

Quanto à dramaturgia, Kayser exemplifica o grotesco presente no teatro através das peças dos autores Lenz (1751-1792), Georg Büchner (1813-1837), Frank Wedekind (1864-1918), pois suas obras possuem “uma arte dramática, que deriva da metáfora da marionete o princípio plasmador dos homens” e “em seu mundo cênico, nos conduz para junto do grotesco.”²⁶⁴ Tanto na peça *Paracelso* (1899) quanto em *A Cacatua Verde* (1899), ambas de Arthur Schnitzler (1862-1931), é possível identificar características do *theatrum mundi*, que refere-se ao fato de sempre estarmos representando. Além do que, na peça *A Cacatua Verde*, que tinha a palavra “grotesco” como subtítulo, vislumbramos “o motivo com o qual já o drama elisabetano e depois os românticos haviam tentado desconcertar o sentimento de realidade do espectador: o teatro dentro do teatro.”²⁶⁵ Entre 1916 e 1925, desenvolveu-se na Itália o *teatro del grottesco*, grupo ao qual pertenciam os autores Luigi Chiarelli, Antonelli, Cavacchioli, Fausto Maria Martini, Nicodemi, Rossi di San Secondo e “seu autor mais significativo”, Luigi Pirandello.²⁶⁶ Este teatro grotesco possuía “...a absoluta convicção de que tudo é vazio, tudo vazio, sendo os homens marionetes na mão do destino; suas dores, suas alegrias e suas ações são apenas sonhos de sombras num mundo sinistro e de trevas, dominado pelo destino cego.”²⁶⁷ A cisão presente na paródia e na língua italiana (ver capítulo sobre a paródia a seguir) também é marcadamente uma característica do teatro grotesco italiano, mas “nas personagens dos dramas não deparamos apenas, como pessoas particulares, com o eu vital e o inconsciente eu-instinto; as cisões são de uma multiplicidade maior.”²⁶⁸ A questão das cisões, “do ser e da aparência”²⁶⁹ é central para a dramaturgia de Pirandello.

²⁶² Idem, *ibidem*.

²⁶³ KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.(p.24).

²⁶⁴ Idem. (p.115).

²⁶⁵ Idem. (p.116).

²⁶⁶ Idem, *ibidem*.

²⁶⁷ Idem. (p.116-117).

²⁶⁸ Idem. (p.117).

²⁶⁹ Idem. (p.118).

No último capítulo de *O grotesco*, Kayser resume as características principais do grotesco, que, segundo ele, “é uma estrutura”, “um mundo tornado estranho”²⁷⁰: a presença de certos “animais noturnos e rastejantes” como “serpentes, corujas, sapos e aranhas”²⁷¹, objetos pontiagudos que “levam a sua própria vida perigosa”²⁷², máscaras e elementos mecânicos²⁷³ e a demência humana.²⁷⁴ O aspecto mecânico confrontado ao orgânico no grotesco também é observado por Anatol Rosenfeld em *A visão grotesca* para quem “o mundo orgânico se confunde com o anorgânico”.²⁷⁵

Todas essas observações de Kayser acerca do grotesco diferem-se das observações de Mikhaíl Bakhtin, pois este teórico russo não fundamentou seus estudos na “imagística grotesca dos Românticos”, como o fez Kayser, já que via aí “a deformação burguesa de uma pressão popular que se havia tornado concreta na Idade Média e no Renascimento.” Porém, segundo David Hayman, tanto um modo quanto o outro “se completam” ressaltando “a ambivalência do grotesco de duas maneiras diferentes, mas complementares”²⁷⁶.

O grotesco é inerente à ambivalência e à forma inacabada do carnaval: forma inacabada do processo e do ciclo anual ou tempo popular, ambivalência imposta pelos “polos de transformação”, no interior do carnaval e do ciclo temporal: a vida e a morte. Da mesma forma que as convenções da farsa invertem o comportamento normal, Bakhtin inverte as posições tradicionais para insistir no aspecto “profundamente positivo” do grotesco popular que se acha ligado às mais vulgares funções naturais, a digestão e a reprodução. Segundo ele, isso é um sinal infalível de saúde popular, um instinto de renovação simbolizado pelo motivo da “morte-renascimento”²⁷⁷

O fato de, segundo Kayser, o grotesco radicalmente satírico possuir “estruturas estranhas, um amontoado de máscaras e elementos mecânicos”, em que “as ordenações de nossa

²⁷⁰ Idem. (p.159).

²⁷¹ Idem. (p.157).

²⁷² Idem. (p.158).

²⁷³ Idem, ibidem

²⁷⁴ KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013. (p.159).

²⁷⁵ ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. (p.62-63).

²⁷⁶ HAYMAN, David. *Um passo além de Bakhtine: por uma mecânica dos modos*. Revista Tempo Brasileiro n.62. *Sobre a paródia*. Julho-Setembro de 1980. (p.36).

²⁷⁷ Idem. (p.35).

realidade estavam suspensas”, nos remete ao uso desses mesmos elementos na desconstrução do discurso soviético efetuada por Vladímir Sorókin em vários de seus textos em detrimento do fato de que na URSS tudo deveria ser utilitário. Os produtos feitos de proteínas tchekhoviana às vezes dão a impressão de serem inúteis e quando aplicados aos atores, suspendem a noção de realidade. Se imaginarmos o texto como um corpo físico, podemos associar as palavras chinesas, que Sorókin utiliza em *O dia do Oprichník*, e as palavras sem sentido (ao estilo da linguagem *zaum*) utilizadas pelos atores da peça dentro da peça em *O jubileu*, com o grotesco do tipo cartilaginoso da artes plásticas, que mistura membros de animais e seres fabulosos em uma mesma figura, exemplificado por Kayser. Sobre outro aspecto do grotesco teatral, as forças invisíveis, que parecem tornar os personagens marionetes, relacionam-se tanto às “proteínas tchekhovianas” incrustadas nos atores para que estes “representem bem” Tchékhov tendo que, de tempos em tempos, gritar nos órgãos internos tchekhovianos, quanto à voz que surge de um autofalante ordenando que esses atores gritem para seus respectivos órgãos tchekhovianos. Essas forças invisíveis são reveladas também na própria figura autômata de marionetes meio humanas meio mecânicas, que são os atores produzidos com as tchekhoproteínas e nos diálogos já mecânicos e vazios de Tchékhov tornados ainda mais mecânicos e vazios no texto de Sorókin. A “mistura do mecânico com o orgânico”²⁷⁸ também se faz notar na fabricação das proteínas tchekhovianas e na implementação destas nos atores que irão representar as peças de Tchékhov. Esses diálogos vazios são marcadamente tchekhovianos no sentido em que os personagens de suas peças vivem “sob o signo da renúncia ao presente e à comunicação: a renúncia à felicidade em um encontro real.”²⁷⁹ Também diante das concepções teóricas vistas acima, outros traços grotescos podem ser observados em *O jubileu* tais como: a própria ideia de se obter proteínas derivadas de clones de escritores canônicos como Anton Tchékhov e outros escritores tais como Fiódor Dostoiévski, Liev Tolstói, Ivan Turguêniev, etc. cujas proteínas produzidas também pertencem ao mesmo fictício programa cultural e ambiental “Renascimento”; a descrição das etapas de fabricação dos atores com as proteínas tchekhovianas; a descrição pormenorizada da fabricação da atriz Burakóvskaia, que interpreta o papel de Nina de *A gaivota*; e os “gritos nos órgãos internos dos A. P Tchékhovs”, assim que voz no alto-falante anuncia este momento. Nesse sentido, a mistura dos corpos dos Tchékhovs de idades variadas a objetos como hélices,

²⁷⁸ KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013. (p.158).

²⁷⁹ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac&Naify, 2001. (p.46).

placas e calços e a preparação da atriz Burakóvskaia, configurariam-se em cenas grotesca, em que o humano se misturaria com o maquinal e também nos remeteria aos modos de tortura utilizados na URSS, tais como introdução de objetos nos genitais do torturado bem como o pendurar dos corpos dos atores pelas pernas, tal como corpos bovinos indo para o abatedouro

A preparação da atriz Burakóvskaia, que interpreta Nina Zariêtnaia, consiste em doze etapas: cobrimento do corpo da atriz com tchekhoproteínas condensadas, polvilhamento nas articulações com pó de tchekhoproteínas, enfaixamento das articulações com ataduras de tchekhoproteínas, garroteamento dos braços com tubos de tchekhoproteínas, aplicação de band-aids de tchekhoproteínas na cabeça, introdução de pontos auditivos de tchekhoproteínas nos ouvidos, colocação de dispositivo intrauterino de tchekhoproteínas nos órgãos genitais, inserção subcutânea de fendas de tchekhoproteínas, inserção de cartuchos de tchekhoproteínas nos músculos das pernas, inserção de hélices de tchekhoproteínas nos músculos das costas rosqueadas demoradamente, vestimento do traje de Nina Zariêtnaia costurado a partir da pele recentemente curtida de A. P. Tchékhovs, Enchimento do vestido com líquidos de tchekhoproteínas.

Toda essa preparação violenta e grotesca dos atores também se relacionaria a uma das categorias da carnavalização apresentadas por Bakhtin, que diz respeito à profanação “formada pelos sacrilégios carnavalescos, por todo um sistema de descidas e aterrisagens carnavalescas, pelas indecências carnavalescas relacionadas com a força produtora da terra e do corpo”.²⁸⁰ Também carnavalizada é a ideia de morte e renascimento, sendo que “o nascimento é prenhe de morte, a morte, de um novo renascimento”²⁸¹. Constatamos essa ideia no fato de que para os atores fabricados com as proteínas tchekhovianas existirem como tal eles precisam ser violentados em uma “quase-morte” e serem paramentados com proteínas feitas com clones de Tchékhovs, que foram mortos brutalmente. A tortura pela qual os atores são submetidos, segue a linha escatológica sorokiniana de “transformação de conceitos verbais em imagens corporais”

²⁸⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2002. (pp.123-124).

²⁸¹ Idem. (pp.124-125).

e da “tradução de implicações discursivas e pressuposições retóricas” em ações ligadas ao conceito bakhtiniano de carnavalização como comer, defecar, copular, vomitar.²⁸²

Com a visceralidade escatológica dos corpos, tanto durante as etapas de preparação dos atores no documentário, que é exibido dentro da peça, quanto na própria peça dentro da peça, quando os atores precisam pegar órgãos internos, ajoelham-se e gritar palavras sem sentido, Sorókin realiza um procedimento de, literalmente, transformar o discurso fragmentado e vazio em corpo (ou pedaços de) e o corpo também fragmentado e subserviente às ordens do Estado em discurso. No documentário, as imagens descritas nas rubricas assemelham-se aos filmes de Eiseinstein produzidos pela *Mosfilm*, ao mesmo tempo em que o tom é de documentário de ficção científica misturado com propaganda soviética (como os documentários de propaganda da série *Kino-pravda* de Dziga Vertov (1896-1954)). O grotesco observado na peça dentro da peça em *O jubileu* de Sorókin, em que, após soar o alarme para que os atores “gritem nos órgãos internos dos A. P. Tchékhovs”, estes ajoelham-se (como num ritual eucarístico) e gritam palavras, que lembram aquelas da linguagem *zaum* para depois voltar com seus diálogos vazios e sem sentido, pode ser associado a uma das características da poética tchekhoviana, cujo estado de espírito deveria ser percebido através das ações das personagens²⁸³, porém são por meio dos diálogos deles que ficamos sabendo muitas informações que, na dramaturgia pré-tchekhoviana, localizariam-se essencialmente nas rubricas.²⁸⁴

Os gritos nos órgãos internos relacionam-se ao estado de espírito do lirismo do drama tchekhoviano, como descrito por E. Staiger:

originariamente, o estado de espírito não é, escreve E. Staiger, “nada que exista ‘dentro’ de nós. Ao contrário, no estado de espírito estamos de maneira insigne ‘fora’, não diante de coisas, mas *dentro* delas, e elas estão dentro de nós”.²⁸⁵

²⁸² LIPOVETSKY, Mark. *Fleshing/Flashing Discourse: Sorokin's Master Trope in Slavica Bergensia n.11. Vladimir Sorókin's Languages*. ROESEN, Tine; UFFELMANN, Dirk; KÜHN, Katharina. Department of foreign languages, University of Bergen, Noruega, 2013. (p.26).

²⁸³ ANGELIDES, Sophia. A.P. *Tchekhov: Cartas Para uma Poética*. São Paulo: Edusp, 1995. (p.39).

²⁸⁴ CHUDAKOV, A.P. *Chekhov's poetics*. Translated by Edwina Jannie Cruise e Donald Dragt. Michigan: Ardis Publishers, 1983. (pp.116-117).

²⁸⁵ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac&Naify, 2001. (p.98).

Outra característica da poética tchekhoviana, a ser associada aos gritos para os órgãos dos A. P. Tchékovs, seria a aleatoriedade com a qual estes atores escolhem os órgãos tchekhovianos, que estão em cima da mesa para gritarem neles. Esta aleatoriedade é verificada nos “efeitos de não seletividade”, que tanto os objetos quanto os próprios eventos possuem na poética dramatúrgica tchekhoviana.²⁸⁶ Se na lírica tchekhoviana os “tempos se unificam”²⁸⁷, da mesma forma que no grotesco formas físicas diversas pertencem a um mesmo corpo, o grito nos órgãos internos reforça essa relação da linguagem falada com o gesto físico, ambos voltados para um pedaço interno do corpo humano.

O grotesco contido na ideia de se construir atores com proteínas tchekhovianas e produzi-los em larga escala para fazerem parte de um programa do governo, dialoga com dois dos principais princípios poéticos de Tchékhev: a objetividade e a concisão, e o distanciamento das preocupações sociais e políticas em seus textos. Essas duas ideias parecem ser parodiadas por Sorókin quando em seu *O jubileu*, tudo o que é necessário para se encenar Tchékhev está contido em produtos fabricados com suas proteínas, que são objetivamente implementados nos atores para que eles representem Tchékhev do “jeito certo” para “espalharem a cultura por toda a Rússia”. Tchékhev chegaria a afirmar em uma de suas cartas escritas ao seu irmão Aleksandr²⁸⁸: “A concisão é irmã do talento”. Da mesma forma com que Sorókin parece dialogar com estas características da poética tchekhoviana ao colocar tudo o que é necessário para representar Tchékhev na aplicação de proteínas nos corpos dos atores, outra característica tchekhoviana é incluída na paródia à fábula da comemoração de uma instituição de *O jubileu*. Esta característica tchekhoviana expressa-se na carta mencionada escrita ao seu irmão, na qual Tchékhev aconselha que nos contos “o enredo deve ser novo, ao passo que a fábula pode estar ausente”²⁸⁹. Ora, é justamente a fábula parodiada, junto com o título da peça tchekhoviana, que orientam a peça de Sorókin. A consciência desta distinção entre enredo e fábula, que Tchékhev já possuía na época, só seria estudada pelos formalistas russos no século XX.²⁹⁰

²⁸⁶ CHUDAKOV, A.P. *Chekhov's poetics*. Translated by Edwina Jannie Cruise e Donald Dragt. Michigan: Ardis Publishers, 1983. (p.147).

²⁸⁷ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac&Naify, 2001. (p.98).

²⁸⁸ ANGELIDES, Sophia. *A.P. Tchekhov: Cartas Para uma Poética*. São Paulo: Edusp, 1995. (p.41).

²⁸⁹ Idem, *ibidem*.

²⁹⁰ Idem, *ibidem*.

Tanto o aspecto do humano confundindo-se com o não humano, como a extrema violência da descrição dos corpos sendo dissecados e desmembrados como se não fossem humanos na rubrica, que descreve o documentário, no qual “o locutor apenas comenta o que está acontecendo” sem se impressionar, exprimem a “desorientação em face de uma realidade tornada estranha e imperscrutável”²⁹¹, como o faz a arte grotesca. Diante deste documentário, que descreve a preparação dos atores, a impressão é a de estarmos diante de processos pertencentes a abatedouros e fábricas de processamento de carne bovina ou suína. Na própria peça dentro da peça há traços grotescos quando os atores, “reduzidos a autômatos movidos por forças misteriosas”²⁹², gritam aos órgãos tchekhovianos assim que o alarme é disparado. Segundo Kataiev, “poderíamos perceber em *O jubileu*, uma metáfora grotesca da participação da substância Tchekhov na dissolução do drama e do teatro atuais”²⁹³.

A “mistura de domínios para nós separados” e “a perda da identidade” referidas por Kayser²⁹⁴ estão presentes na estética de Sorókin através da objetificação dos personagens, que não passam de meros objetos, em que experimentos são efetuados, do sujeito coletivo, e do uso de obras literárias de escritores canônicos porém sem “hierarquizá-las”, afim de desconstruí-las para anular sua “ordem histórica”.

3.3 A PARÓDIA

Definir o termo “paródia” é quase como utilizar os mesmos procedimentos dos quais esse gênero se vale, ou seja, trabalhar com diversas vozes discrepantes acerca de um tema específico. Para tratarmos da paródia na dramaturgia de Sorókin, primeiramente é necessário traçar um breve panorama histórico sobre este gênero e teorizá-lo de acordo com o que vários estudiosos têm a dizer sobre os seus cinco principais aspectos, assim elencados: a diferenciação da paródia em relação a outros gêneros correlatos; a presença constante da paródia nas obras modernas; a questão da comicidade, que pode ou não estar presente na paródia; a autoreflexividade/autocrítica que lhe é característica; e o possível caráter elitista da paródia.

²⁹¹ KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013. (p.158).

²⁹² Idem, *ibidem*.

²⁹³ SCHRUBA, Manfred. *Tchekhovskie rieministzientzii v piéssakh Akunina, Sorokina, Glovatzkovo i Memieta (k tipologii intertekstual'nikh priemov)*. Philologica, vol.9, n.21/23, 242-257, 2014. (p.247)

²⁹⁴ KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013. (p.159).

Antes de discorrermos a respeito dos quatro aspectos que elencamos, vamos a uma definição etimológica da palavra.

Assim como muitos teóricos da paródia e como um dos personagens principais do romance *A ilha de Arturo*, da escritora italiana Elsa Morante, citado por Agamben em seu capítulo *Paródia* presente no volume *Profanações*²⁹⁵, Affonso Romano de Sant’Anna e Linda Hutcheon partem da etimologia da palavra para entender suas origens. Sant’Anna começa por assinalar que, tal como vários dicionários de literatura se referem, o termo “paródia” teria se institucionalizado a partir do século XVII, se bem que na *Poética* de Aristóteles já haveria um comentário sobre essa palavra²⁹⁶, referindo-se a Hegemon de Thaso, que no século 5 a. C teria utilizado o “estilo épico para representar os homens não como superiores ao que são na vida diária, mas como inferiores”²⁹⁷. Acerca da institucionalização da palavra “paródia” e de sua origem musical, Agamben relata que Arturo, filho do protagonista de *A ilha de Arturo*, ao consultar um dicionário para entender do que se trata a paródia, encontra informações advindas da *Poética* de Scaligero²⁹⁸, um dos primeiros a teorizar sobre a paródia:

A definição da paródia no dicionário consultado por Arturo é relativamente moderna. Provém de uma tradição retórica que encontra sua consolidação exemplar no final do século XVI, em Scaligero, que dedica à paródia um capítulo inteiro de sua *Poética*. A definição que aí se lê transformou-se em modelo no qual se inspirou por séculos o tratamento do assunto: “Assim como a Sátira deriva da Tragédia e o Mimo da Comédia, a Paródia deriva da Rapsódia. Aliás, quando os rapsodos interrompiam sua recitação, entravam em cena os que, por amor do jogo e para reanimar os ouvintes, invertiam tudo o que havia acontecido antes... Por isso, chamaram tais cantos de *paroidous*, pois ao lado e para além do assunto sério inseriam outras coisas ridículas. A Paródia é, portanto, uma Rapsódia invertida, que transpõe o sentido para o ridículo, trocando as palavras. Era algo semelhante à Epirrhema e à Parábase”.²⁹⁹

Hegemon de Thaso era um dos rapsodos que cantavam “*para ten oden*, contra o canto

²⁹⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Paródia* in *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

²⁹⁶ SANT’ANNA. Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2007. (p.11).

²⁹⁷ Idem, *ibidem*.

²⁹⁸ Giulio Cesare Scaligero(1484-1558).

²⁹⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Paródia* in *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. (p.38).

(ou ao lado do canto)” e possuía um estilo peculiar de recitar os poemas homéricos, “introduzindo melodias que eram percebidas como discordantes” e que provocava riso nos atenienses³⁰⁰. Teria havido aí uma das primeiras inversões artísticas de que temos notícia.

Sant’Anna referindo-se à origem musical da palavra “paródia” em uma de suas definições etimológicas, “canto paralelo”, está em consonância com o apontamento de Agamben, segundo o qual a paródia indicaria, de início, “a separação entre canto e palavra, entre *modos* e *logos*”³⁰¹. Scaligero, em sua definição de paródia menciona a parábase “(ou *parekbasis*)”, que “designa o momento em que os atores saem de cena e o coro se dirige diretamente aos espectadores” indo “para a parte do prosccênio chamada *logeion*, lugar do discurso.”³⁰² Neste deslocamento, “a representação se rompe, e atores e espectadores, autor e público trocam entre si os papéis, a tensão entre cena e realidade se atenua, e a paródia talvez conheça sua única solução.”³⁰³ Este procedimento assemelha-se ao que acontece na literatura “quando a voz do narrador se volta para o leitor, ou quando se fazem os famosos apelos do poeta ao leitor, tem-se uma parábase, uma interrupção da paródia.”³⁰⁴ Flávio Kothe ao definir paródia como “canto paralelo”, sublinha a “outra verdade”, que já está presente na própria etimologia da palavra “paródia”:

Paródia, segundo o étimo, significa “canto paralelo”: é um texto que contém outro texto em si, do qual ela é uma negação, uma rejeição e uma alternativa. Ela geralmente diz o que o outro texto deixou de dizer e ela insiste no fato de não ter sido dito. A paródia é um texto duplo, pois contém o texto parodiado e, ao mesmo tempo, a negação dele. Ela é, portanto, a síntese de uma contradição, dando prioridade para a antítese, em detrimento da tese proposta pelo texto parodiado.³⁰⁵

Procurando definir o que é paródia nas acepções mais antigas do termo, Agamben nos aponta que “a paródia designa a ruptura do nexa “natural” entre a música e a linguagem, a

³⁰⁰ Idem. (p.39).

³⁰¹ Idem. (pp.38-39).

³⁰² AGAMBEN, Giorgio. *Paródia in Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. (p.47).

³⁰³ Idem, *ibidem*.

³⁰⁴ Idem, *ibidem*.

³⁰⁵ KOTHE, Flávio R. *Paródia & Cia*. Revista Tempo Brasileiro n.62. *Sobre a paródia*. Julho-Setembro de 1980. (p.98).

dissolução do canto pela palavra. Ou então, pelo contrário, da palavra pelo canto.”³⁰⁶ Seria ainda, este “afrouxamento paródico dos vínculos tradicionais entre música e *logos* que torna possível, com Górgias, o nascimento da prosa de arte”.³⁰⁷ Sendo estrutural na formação da literatura, a paródia não seria apenas um gênero literário, mas “a própria estrutura do meio linguístico no qual a literatura se expressa.”³⁰⁸ Estaria relacionado o fato de ser italiano um dos primeiros teóricos da paródia, Giulio Cesare Scaligero com o fato apontado por Agamben de toda “tradição da literatura italiana cair sob o signo da paródia” em razão da paixão dos poetas italianos pela sua língua, língua esta que possuiria em si uma função paródica, visto estar interligada a um “obstinado bilinguismo progressivo da cultura literária italiana”, que fez conviver o latim e a língua vulgar e depois, com o declínio do latim, situando-se entre língua morta e língua viva, língua literária e dialeto³⁰⁹? A paródia se mostra tão essencial para a língua e a cultura italiana que tanto para Elsa Morante, quanto para Pier Paolo Pasolini “O poeta pode viver “sem os confrontos da religião”, mas não sem os da paródia”.³¹⁰ A paródia está “entre a palavra e a coisa”, portanto “(...) pode-se dizer que a paródia é a teoria – e a prática – daquilo que está ao lado da língua e do ser – ou do ser ao lado de si mesmo de todo ser e de todo discurso.”³¹¹ Já na Rússia, “a própria história passa a conter elementos paródicos”³¹², como nos descreve Likhatchov e Pantchenko no livro *O “mundo do riso” da Rússia antiga*, citado por Boris Schnaiderman: “Por exemplo, Ivã, o Terrível, “como um homem do tempo medieval, gostava de ‘teatralizar’ suas ações, vestindo-as de formas cerimoniais ou, pelo contrário, de formas que transgrediam rudemente todo o cerimonial”.³¹³ Na dramaturgia russa, a paródia não se fez menos presente, especialmente na revolucionária dramaturgia tchekhoviana. Suas primeiras peças, em particular, chamadas pelo próprio Tchekhov de “vazios *vaudevilles* franceses”³¹⁴, contém o contraponto paródico entre “a comicidade e o riso” e o “melodramático e o trágico”³¹⁵, Tchekhov utiliza-se da paródia tanto da estrutura de *vaudevilles* franceses,

³⁰⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Paródia in Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. (p.39).

³⁰⁷ Idem. (p.39).

³⁰⁸ Idem. (p.43).

³⁰⁹ Idem. (p.43).

³¹⁰ Idem. (p.45).

³¹¹ Idem. (p.46).

³¹² SCHNAIDERMAN, Boris. *Paródia e o “Mundo do Riso”*. Revista Tempo Brasileiro n.62. *Sobre a paródia*. Julho-Setembro de 1980. (p.91).

³¹³ Idem, *ibidem*.

³¹⁴ CAVALIERE, Arlete. *Teatro Russo: Percorso para um estudo da paródia e do grotesco*. São Paulo: Editora Humanitas, 2009. (p.182).

³¹⁵ Idem. (p.181).

quanto de “estilos, formas e gêneros da tradição literária e teatral”³¹⁶ em geral. Essa paródia a estilos literários e teatrais pode ser vislumbrada na classificação que o próprio Tchekhov dava às suas peças: são farsas (‘chútká’ em russo) as peças *O urso* (1888), *O pedido de casamento* (1889), *O trágico à força* (1890) e *O jubileu* (1891); são comédias *A gaivota* (1896) e *O jardim das cerejeiras* (1904); são dramas *Platónov* (1880), *Ivánov* (1887) e *As três irmãs* (1901); são “cenas da vida no campo” *Tio Vânia* (1899).³¹⁷ No início de sua carreira, Tchekhov escrevia paródias despretensiosas de Julio Verne, Victor Hugo e de gêneros textuais mais populares³¹⁸ e chegou até a publicar em 1884, pouco antes de escrever suas cinco grandes peças (*A gaivota*, *Ivánov*, *Tio Vânia*, *As três irmãs*, *O jardim das cerejeiras*), quando escrevia críticas teatrais, *Os trágicos Impuros e os Dramaturgos Leprosos*, uma pequena paródia baseada em uma peça apresentada em um dos teatros do ator e empresário M.V. Lentóvski.³¹⁹

Ainda na seara das definições de paródia, Linda Hutcheon nos chama a atenção para os dois significados do prefixo *para* contidos na palavra *paródia*. O primeiro significado, que “presumivelmente, seria o ponto de partida formal para a componente de ridículo”³²⁰ é o de oposição, algo “contra o canto” evocando uma oposição ou contraste entre os textos. Já o segundo significado do prefixo, que quer dizer “ao longo de”, sugere-nos uma intimidade, um acordo entre os textos envolvidos na paródia³²¹, sendo justamente este segundo significado esquecido aquele que teria o potencial de alargar o conceito e o escopo pragmático da paródia.

a paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença (Deleuze 1968); é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial.³²²

³¹⁶ Idem, *ibidem*.

³¹⁷ Idem. (pp.183-184).

³¹⁸ Idem, *ibidem*.

³¹⁹ ANGELIDES, Sophia. A. P. *Tchekhov: Cartas Para uma Poética*. São Paulo: Edusp, 1995. (p.24).

³²⁰ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia – ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985. (pp.47-48).

³²¹ Idem, *ibidem*.

³²² Idem.(p.54).

Ao decodificarmos uma paródia, nos colocamos “ao lado” de um texto, identificando tanto a forma quanto a intenção (ou intenções) com a qual o escritor reorganizou palavras e frases já existentes na literatura. Também podemos ler esse texto em contraste com o texto que lhe serviu de base para sua própria confecção, completando assim possíveis sentidos e reflexões provocadas pelo autor da paródia. Para nos auxiliar ainda mais na definição da paródia, temos também que olhar para as formas com as quais ela constantemente é confundida e atentarmos àquilo que a paródia não é. Sant’Anna nos aponta que tanto Tiniánov quanto Bakhtin consideravam a paródia como um subgênero e a aproximavam-na do burlesco.³²³

Partindo já da diferenciação da paródia em relação a outros gêneros, Tiniánov em seu ensaio *Gogol i Dostoevski: k teorii parodii* (*Gógol e Dostoiévski: para uma teoria da paródia*), nos aponta que Dostoiévski em suas obras iniciais “reflete ambos os planos do estilo gogoliano: o alto e o cômico”³²⁴ e reflete que convém mais falar em estilização do que em imitação de Gógol por Dostoiévski³²⁵, já que “Dostoiévski parece experimentar os diversos procedimentos de Gógol, combinando-os.”³²⁶ Tiniánov, assim como Sant’Anna, aproxima a estilização da paródia, pois ambas “vivem uma vida dupla”,³²⁷ porém, apesar dessa proximidade, Tiniánov destaca que na paródia não existe “a correspondência exata dos dois planos”³²⁸ como na estilização. Para o autor, a proximidade entre paródia e estilização é tanta que “a estilização comicamente motivada ou sublinhada se tornaria paródia.”³²⁹ Por “sublinhado” entende-se tanto o aspecto cômico, como o aspecto trágico da obra referencial, sendo acentuado na nova obra, na paródia. A citação de Kothe a respeito da estilização nos remete aos procedimentos que Dostoiévski utilizou em relação às obras de Gógol citados por Tiniánov

A paródia procura rebaixar um texto, um estilo, uma escola; a estilização, que, como a paródia, também tem alguma outra obra ou tendência anterior como referência, diferencia-se porque procura criar uma obra que seja de nível mais elevado e que não

³²³ SANT’ANNA. Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia.* São Paulo: Ática, 2007. (p.13).

³²⁴ TYNJANOV, Jurij. “Dostoevskij e Gogol” (Per una teoria della parodia)”. In *Avanguardia e tradizione*. Tradução de Sergio Leone. Ed Dedalo libri, 1968. (p.137).

³²⁵ Idem. (p.138).

³²⁶ Idem. (p.137).

³²⁷ Idem. (p.138).

³²⁸ Idem. (p.139).

³²⁹ Idem. (p.139).

viva apenas para negar algo anterior e apenas como negação de algo anterior.³³⁰

Esse rebaixamento, para Bakhtin, adviria da paródia, essa criação de “um duplo destronante” e de um “mundo às avessas”, estar ligada à cosmovisão carnavalesca e ser um elemento inseparável da sátira menipéia e de todos os gêneros carnavalizados.³³¹ A paródia constitui-se de um “sistema de espelhos deformantes: espelhos que alongam, reduzem e distorcem em diferentes sentidos e em diferentes graus”³³². Esses “duplos parodiadores”, aos quais Bakhtin se refere, são especialmente encontrados nos romances de Dostoiévski:

(...) quase todas as personagens principais dos romances dostoiévskianos têm vários duplos, que as parodiam de diferentes maneiras. Raskólnikov tem como duplos Svidrigáilov, Lújin, Lebezyátnikov; Stavróguin, Piótr Vierkhoviévsky, Chátov, Kiríllov; Ivan Karamázov, Smerdiakov, o diabo, Rakítin. Em cada um deles (ou seja, dos duplos) o herói morre (isto é, é negado) para renovar-se (ou melhor, purificar-se e superar a si mesmo).³³³

Uma das confusões mais comuns em relação à paródia é aquela que a faz ser confundida com a sátira. Primeiramente, é necessário esclarecer que o significado do sufixo *odos* presente na palavra *paródia* e que significa “canto”, já nos leva a pensar na natureza textual ou discursiva da paródia³³⁴, natureza esta que, contrastante com o caráter social fundamentalmente moralizador, escarnecedor e aperfeiçoador da sátira nos auxilia na distinção entre esses dois termos. A sátira pretende, de certa forma, “ridicularizar os vícios e as loucuras da Humanidade, tendo em vista a sua correção”.³³⁵ O alvo da paródia é sempre intramural, ao contrário do alvo da sátira, que é extramural.³³⁶ Um grande motivo para essa constante confusão entre sátira e

³³⁰ KOTHE, Flávio R. *Paródia & Cia*. Revista Tempo Brasileiro n.62. *Sobre a paródia*. Julho-Setembro de 1980. (p.99).

³³¹ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2002. (p. 127).

³³² Idem, *ibidem*.

³³³ Idem. (p. 128).

³³⁴ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia – ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985. (pp.47.48).

³³⁵ Idem. (p.61).

³³⁶ Idem, *ibidem*.

paródia, além do uso comum da ironia em ambas, é que muitas vezes esses dois gêneros são utilizados conjuntamente.³³⁷ O uso da ironia na paródia é estrutural e na sátira, pragmático.³³⁸ Os modos utilizados pela paródia serão analisados por David Hayman, para quem

O disfarce, a paródia, o burlesco são da mesma ordem, embora de uma natureza diferente. Esses instrumentos da comicidade remetem-nos, como também a ação, para um contexto que parece deslocado; fazendo isso, ridicularizam processos de construção mais estruturados, colocando em ação esses mesmos processos, mas sob forma de referências implícitas.³³⁹

Ao compartilhar a mesma restrição de foco com o burlesco, a farsa, o *pastiche*, o plágio, a citação e a alusão, que é “a repetição sempre de outro texto discursivo”³⁴⁰, a paródia pode, muitas vezes, confundir-se com esses outros procedimentos textuais, mas é a intenção que a paródia carrega, sua “irônica transcontextualização”³⁴¹, que a diferencia dessas outras formas discursivas. Uma outra forma constantemente confundida com a paródia é a apropriação, cuja origem se dá com o Dadaísmo e retorna nos anos 1960 com a *pop art* e a arte conceitual, em que os artistas utilizavam “objetos da sociedade industrial para construir suas obras”, visando “estabelecer um corte com o cotidiano usando os próprios elementos que povoam o cotidiano” para “re-apresentaram” ao invés de “representarem” os objetos, para “interromper a normalidade cotidiana e chamar a atenção para alguma coisa”.³⁴²

A dessacralização é uma característica semelhante entre a paródia e a apropriação. Nesses dois modos, a obra, para Sant’Anna, é reificada transformando-se apenas em material para a realização de outras obras³⁴³. Para o autor a paródia teria seu exemplo máximo na apropriação que “recorta frases inteiras do texto original e as submete a um novo sentido (...) É como se o autor moderno estivesse se apoderando da linguagem do autor antigo para descrever

³³⁷ Idem. (p.62).

³³⁸ Idem. (p.75).

³³⁹ HAYMAN, David. *Um passo além de Bakhtine: por uma mecânica dos modos*. Revista Tempo Brasileiro n.62. Sobre a paródia. Julho-Setembro de 1980. (p.50).

³⁴⁰ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia – ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985. (p.61).

³⁴¹ Idem. (p.24).

³⁴² SANT’ANNA. Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2007. (p.44-45).

³⁴³ Idem. (p.46-47).

uma cena, que estruturalmente continua idêntica, apesar da diferença de (muitos) anos.” Deste modo, a apropriação seria mais uma obra conceitual do que literária.³⁴⁴ Para Hutcheon, a apropriação presente na paródia seria uma “astuta canibalização.”³⁴⁵ No entanto, se para Sant’Anna a paródia é uma radicalização da apropriação, para Hutcheon a paródia não seria só uma apropriação

“(…) O que quero, de fato, sugerir é que temos de alargar o conceito de paródia, para o ajustar às necessidades da arte do nosso século – uma arte que implica um outro conceito, algo diferente, de apropriação textual.”³⁴⁶

Para alargar o conceito de paródia, Hutcheon cria o termo “transcontextualização”, que sendo irônica “é o que distingue a paródia do *pastiche* ou da imitação.”³⁴⁷

Novas formas de ver a paródia são propostas pelos modelos desenvolvidos por Affonso Romano de Sant’Anna em *Paródia, paráfrase & cia* e também por David Hayman em *Um passo além de Bakhtine: por uma mecânica dos modos*.³⁴⁸ Sant’Anna propõe modelos ampliadores dos conceitos dos dois formalistas russos, Mikhail Bakhtin e Iuri Tiniánov, esses modelos nos fazem ver a paródia como uma das gradações entre os gêneros parecidos com ela, sendo que a paródia seria uma “estilização negativa” (um efeito contra-estilo) e a paráfrase seria uma “estilização positiva” (um efeito pró-estilo).

Quando a estilização se dá na mesma direção ideológica do texto anterior, transforma-se numa paráfrase; se ela ocorre em sentido contrário, constitui-se numa paródia.(…) Assim isto equivale a dizer que a estilização é uma técnica geral, e a paródia e a paráfrase seriam efeitos particulares. É necessário, por isto, diferenciar *efeito* e

³⁴⁴ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2007. (pp.52-53).

³⁴⁵ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia – ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985. (p.20).

³⁴⁶ Idem. (p.22).

³⁴⁷ Idem. (p.24).

³⁴⁸ HAYMAN, David. *Um passo além de Bakhtine: por uma mecânica dos modos*. Revista Tempo Brasileiro n.62. Sobre a paródia. Julho-Setembro de 1980.

técnica. (...) a estilização é o meio, o artifício (=técnica), e a paródia e a paráfrase são o fim, o resultado (=efeito).³⁴⁹

O primeiro modelo de Sant'Anna sugere um modelo triádico, tendo a estilização como técnica e a paródia e a paráfrase como efeitos. A paródia sendo estilização negativa, contra-estilo e a paráfrase sendo estilização positiva, pró-estilo. Em seu segundo modelo, também triádico, Sant'Anna aposta em um modelo dos desvios ou da estilização como um meio caminho entre a paráfrase e a paródia: paráfrase (desvio mínimo), estilização (desvio tolerável), paródia (desvio total). “a paródia *deforma*, a paráfrase *conforma* e a estilização *reforma*”³⁵⁰. Já no terceiro modelo, o autor sugere um modelo de conjuntos (paráfrase, estilização, conjunto das similaridades de um lado; e paródia, apropriação, conjunto das diferenças, de outro).³⁵¹ Já David Hayman propõe uma visada nos modos da paródia. Partindo do tratamento estético que Bakhtin dá às “manifestações tradicionais da desordem” e às “transgressões das normas sociais”³⁵² ao analisar as origens carnavalescas destas na obra de François Rabelais e na obra de Fiódor Dostoiévski e agradecendo o fato de Bakhtin “conceber o carnaval como um arquigênero popular”, revelando “virtudes onde, antes, - e posteriormente – críticos viam graves defeitos”³⁵³, Hayman “escolhe a perspectiva modal (que) permite confirmar a visão de Bakhtin sobre Dostoiévski” e esclarecer “as forças que agem por detrás dos fenômenos carnavalescos descritos por ele.”³⁵⁴ O estudo da obra de Dostoiévski, fez com que Bakhtin propusesse pela primeira vez uma “abordagem dialógica do discurso”. Para Bakhtin:

a concepção dialógica da língua, linguagem e, até mesmo de vida, é fato essencial para o desenvolvimento de qualquer estudo no campo da linguagem. (Em Bakhtin) participa-se constantemente de um diálogo; e a interação com o outro é inevitável, já

³⁴⁹ SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2007. (p.36).

³⁵⁰ Idem. (p.41).

³⁵¹ Idem. (p.47).

³⁵² HAYMAN, David. *Um passo além de Bakhtine: por uma mecânica dos modos*. Revista Tempo Brasileiro n.62. *Sobre a paródia*. Julho-Setembro de 1980. (p.29).

³⁵³ Idem. (p.29).

³⁵⁴ Idem. (p.51).

que o *eu* constitui esse outro e é por ele constituído, ou seja, o dialogismo é o princípio básico da existência humana.³⁵⁵

Linda Hutcheon em seu já canônico livro *Uma teoria da paródia – ensinamentos das formas de arte do século XX* pretende “investigar a definição e funções da paródia na arte moderna”³⁵⁶ para que estudemos a fundo este conceito afim de darmos um passo além do senso comum e superarmos os preconceitos e confusões existentes em torno do conceito de paródia. Tanto Sant’Anna quanto Hutcheon reconhecem que “a paródia não é de modo nenhum um fenômeno novo”³⁵⁷, que ela “é um efeito de linguagem que vem se tornando cada vez mais presente nas obras contemporâneas”³⁵⁸, e, portanto, é necessário “reconsiderarmos tanto a sua natureza como sua função”³⁵⁹, dada a sua “ubiquidade em todas as artes deste século”³⁶⁰. O caráter moderno da paródia também é observado por Bella Jozef em um artigo presente na edição 62 da *Revista Tempo Brasileiro* (julho-setembro de 1980), para quem a paródia:

é uma das linguagens da modernidade, que corta a linguagem convencional, invertendo o significado de seus elementos. Ela denuncia e faz falar aquilo que a linguagem normal oculta, pela contradição e relativização que se manifesta no dialogismo essencial do carnaval, através de um discurso descentralizado. O autor introduz uma significação contraditória à palavra da sociedade. Ela só existe dentro de um sistema que tende à maturidade, pois é uma crítica ao próprio sistema. Através dela cria-se um distanciamento em relação à verdade comum e opera-se a liberdade de uma outra verdade.³⁶¹

Além de citar a maciça presença da paródia nas formas de arte contemporâneas,

³⁵⁵ FROSSARD, Elaine Cristina Medeiros. “A teoria do dialogismo de Bakhtin e a polifonia de Ducrot: pontos de contato. UFES, Espírito Santo: Revista (Con)Textos Linguísticos, v.2, n.2, 2008. (p.5).

³⁵⁶ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia – ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985. (p.14).

³⁵⁷ Idem. (p.11).

³⁵⁸ SANT’ANNA. Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2007. (p.7).

³⁵⁹ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia – ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985. (p.11).

³⁶⁰ Idem, ibidem.

³⁶¹ JOZEF, Bella. *O espaço da paródia*. Revista Tempo Brasileiro n.62. *Sobre a paródia*. Julho-Setembro de 1980. (p.54).

Sant'Anna inicia seu estudo partindo de mais três observações iniciais: o fato de ser Iúri Tiniánov o formalista sobre quem realmente deveriam recair os créditos pelo estudo acerca da paródia, já que ele teria produzido um importante ensaio dez anos³⁶² antes dos famosos escritos de Mikhail Bakhtin; a “proposição de sair da dicotomia paródia-estilização proposta tanto por Tiniánov quanto por Bakhtin”³⁶³; e o fato de os “conceitos de paródia, paráfrase, estilização e apropriação interessarem não só à literatura, mas também aos estudos semiológicos em geral”³⁶⁴. Acerca da paródia estudada tanto por Tiniánov quanto por Bakhtin, Boris Schnaiderman, em defesa de Bakhtin, nos explica que há diferenças entre as concepções dos dois autores, já que Tiniánov estuda a paródia

do ponto de vista da evolução literária e estabelece magistralmente alguns caminhos de abordagem sincrônica, que iluminam aquele fato da diacronia. Mas, para Bakhtin, toda análise imanente deve levar em conta o problema da ideologia, pois este surge inevitavelmente devido à natureza ideológica da linguagem, conforme ficou expresso em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. E de seu ponto de vista, com certeza, semelhante concepção não está presente no ensaio de Tiniánov, pelo menos explicitamente (é a característica de Bakhtin a preocupação de ver os problemas bem explicitados). (...) (Tiniánov) chega a afirmar: ‘a paródia de uma tragédia será uma comédia (...), a paródia de uma comédia pode ser uma tragédia’. Será correta a afirmação? Ela parece pelo menos incompleta. Podemos ter, por exemplo, uma tragédia como paródia de outra tragédia.³⁶⁵

No seu artigo *Dostoiévski i Gógol (K teórii paródii)*, Tiniánov começa por analisar a sucessão e a tradição literária não como uma linha reta mas sim como uma luta que ocorre entre autores literários mais novos em relação aos autores mais velhos³⁶⁶. Para o teórico “cada sucessão literária é antes de tudo luta, destruição de um velho "conjunto" e nova estruturação

³⁶²Iúri Tyniánov (1894-1943) teria escrito seu famoso ensaio “Dostoiévski e Gógol: para uma teoria da paródia” (*Dostoevskii i Gogol': K teorii parodii*) em 1919, portanto dez anos antes do “Problemas da poética de Dostoiévski” (*Problemi poetiki Dostoievskovo*) de Mikhail Bakhtin, de 1929.

³⁶³SANT'ANNA. Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2007. (p.9).

³⁶⁴Idem. (p.10).

³⁶⁵SCHNAIDERMAN, Boris. *Paródia e o “Mundo do Riso”*. Revista Tempo Brasileiro n.62. *Sobre a paródia*. Julho-Setembro de 1980. (pp. 89-90).

³⁶⁶TYNJANOV, Jurij. “Dostoevskij e Gogol’ (Per una teoria dela parodia)”. In *Avanguardia e tradizione*. Tradução de Sergio Leone. Ed Dedalo libri, 1968. (p. 135).

dos velhos elementos.”³⁶⁷ Como exemplo, Tiniánov cita o que vários críticos russos (Pletnev, Stráchov, Rozánov, Bielínski, Grigórovic) têm a dizer de Dostoiévski sucedendo Gógol e compara os personagens, o estilo, a sintaxe, o ritmo e a forma dos romances de Dostoiévski como *Gente Pobre* e *O Senhor Prokharcin* com os personagens e a forma de *O capote* e *O nariz*, de Gógol. A paródia existe em Dostoiévski não apenas entre as obras deste e de outros autores como Gógol, mas também entre os próprios “heróis de Dostoiévski (que) muitas vezes parodiam uns aos outros, assim como Sancho Pança parodia Dom Quixote em suas conversas com ele”.³⁶⁸ Neste artigo, Tiniánov se concentra mais em analisar um Dostoiévski que parodia a própria figura de Gógol, das cartas que este escreveu, através do personagem Fomá Fomitch de *A aldeia de Stepantchikovo*.

O duplo código, tão presente na paródia das formas de arte modernas é estudado por Viktor Chklóvski em suas obras. Ele contém em si o conceito de ironia não como ridículo, mas como efeito de uma recepção simultânea ou uma referencia simultânea a dois significados num mesmo fenômeno discursivo.³⁶⁹

Observamos que a paródia pode, sim, ser ridícula, sarcástica e ter o humor como um de seus efeitos, mas essa não é uma característica essencial sua, pelo menos não da paródia moderna do século XX, sendo justamente esta simplificação, por vezes tida como pejorativa, que Linda Hutcheon (assim como Haroldo de Campos³⁷⁰) pretende desmistificar em seu estudo acerca da paródia. Muitos teóricos (Bakhtin, D. S. Likhatchóv e A.M. Pantchenko³⁷¹), como o próprio Agamben, reforçam o humor como sendo uma das principais e essenciais características da paródia. Antes de discorrer mais pormenorizadamente sobre a paródia, o autor nos chama a atenção para “as duas características canônicas da paródia” que são: “a dependência de um modelo preexistente, que de sério é transformado em cômico, e a conservação de elementos formais em que são inseridos conteúdos novos e incongruentes”³⁷². Ao que parece, para o autor

³⁶⁷ TYNJANOV, Jurij. “Dostoevskij e Gogol’ (Per una teoria dela parodia)”. In *Avanguardia e tradizione*. Tradução de Sergio Leone. Ed Dedalo libri, 1968.(p.136).

³⁶⁸ Idem. (p.170).

³⁶⁹ GENIS, Alexander. *Postmodernism and Sots-realism – from Andrei Syniavsky to Vladimir Sorokin*. In EPSTEIN, Mikhail. GENIS, Alexander A. VLADIV-GLOVER, Slobodanka M. *Russian Postmodernism – new perspectives on post-soviet culture*. Nova York: New York Berghahn Books, 1998. p.204.

³⁷⁰ SCHNAIDERMAN, Boris. *Paródia e o “Mundo do Riso”*. Revista Tempo Brasileiro n.62. *Sobre a paródia*. Julho-Setembro de 1980. (p.90).

³⁷¹ Idem. (pp.90-91).

³⁷² AGAMBEN, Giorgio. *Paródia in Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. (p.38).

italiano, a “transformação do sério em cômico” é essencial para que haja paródia. Tanto que em certo momento ele refuta a ideia de que exista uma “paródia séria”, definindo este conceito como “contraditório”, pois para ele “sérios” seriam apenas “os motivos que levaram o parodiante a renunciar a uma representação direta de seu objeto.”³⁷³ Segundo Hutcheon, “as definições de dicionário não são de grande ajuda, já que, com frequência, definem o gênero a partir de outro (paródia como burlesco, farsa como paródia).”³⁷⁴ Para alargar essa definição do “*ethos* paródico ao escárnio”, um *ethos* que é ultrapassado, o qual grande parte dos teóricos assinalam³⁷⁵, Hutcheon prefere focalizar o *irônico* que toda paródia contém e não o *cômico*, como muitos querem. A ironia pressupõe, além do “contraste semântico entre o que é afirmado e o que é significado”³⁷⁶, um papel julgador que, por vezes, tem a “função pragmática (...) de sinalizar uma avaliação, muito frequentemente de natureza pejorativa”³⁷⁷, por isso a confusão em que se atribui o escárnio a todo e qualquer tipo de paródia. Na ironia

existe um significante e dois significados (...) Devido a esta semelhança estrutural, gostaria de argumentar que a paródia pode servir-se, fácil e naturalmente, da ironia como mecanismo retórico preferido, e até privilegiado. A patente recusa pela ironia da univocalidade semântica equipara-se à recusa pela paródia da unitextualidade estrutural.³⁷⁸

Apesar da constante crítica ao aspecto satírico e cômico que pode existir em uma paródia, a autora deixa bem claro que “isto não quer dizer que o ridículo não seja possível (na paródia). Pelo contrário, é um entre um leque de *ethos* possíveis ou de respostas pretendidas.”³⁷⁹

Vários autores contemporâneos ainda consideram a paródia como “mero sinônimo de *pastiche*, ou seja, um trabalho de juntar pedaços de diferentes partes de obra de um ou de vários artistas.”³⁸⁰ Novamente, nos vemos diante da obrigatoriedade do elemento cômico na

³⁷³ Idem. (p.39).

³⁷⁴ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia – ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985. (p.38).

³⁷⁵ Idem. (p.71).

³⁷⁶ Idem. (p.73).

³⁷⁷ Idem, *ibidem*.

³⁷⁸ Idem. (p.74.75).

³⁷⁹ Idem. (p.87).

³⁸⁰ SANT’ANNA. Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2007. (p.13).

paródia que Hutcheon refutará ao dizer que “(...) Tanto o burlesco como a farsa envolvem necessariamente o ridículo; a paródia não. Esta diferença no *ethos* requerido é certamente uma das coisas que distingue estas formas, pelo menos segundo o que a arte moderna ensina.”³⁸¹ Para Tiniánov a comicidade “é a cor que geralmente acompanha a paródia, mas não é absolutamente a cor da parodicidade”³⁸², tal como Hutcheon defende. Se este jogo dialético não existe, nem a paródia nem o cômico têm seus efeitos.

Ângela Dias e Pedro Lira, na introdução do número 62 da revista *Revista Tempo Brasileiro*, destacam a ambiguidade estrutural dos textos modernos com seu “coro de falas e contrastes” que “explicitamente assimila o procedimento formal típico da práxis paródica.”³⁸³ Os autores citam ainda o experimentalismo, “entendido como explicitação do impulso interno de auto-problematização da forma” presente na produção artística do início do século XX até nossos dias e o desfazimento do sentido tradicional de *mimesis* causado pelo questionamento da própria imanência do texto e dos discursos.³⁸⁴

Sobre esse caráter autocrítico e autoreflexivo, Tiniánov, por sua vez, assinala a insistência de Dostoiévski em introduzir a literatura nas conversas de seus personagens e como isso é, de certa forma, um modo de paródia muito cômodo.³⁸⁵ Isso nos remete ao modo como Sorókin introduz seus *junkies* sem nomes no universo literário de Dostoiévski, após ingerirem a droga com o nome do autor em *Dostoiévski-trip* e aos pacientes mentais que se transformam em personagens shakespearianos, após tomarem uma injeção em *Dismorfomania*.

Sobre os procedimentos da paródia e o modo com que a duplicidade age nesta, Tiniánov nos diz que

³⁸¹ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia – ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985. (p.58).

³⁸² TYNJANOV, Jurij. “Dostoevskij e Gogol’ (Per una teoria dela parodia)”. In *Avanguardia e tradizione*. Tradução de Sergio Leone. Ed Dedalo libri, 1968. (p.171).

³⁸³ DIAS, ÂNGELA. LIRA, Pedro. *Paródia: Introdução*. Revista Tempo Brasileiro n.62. *Sobre a paródia*. Julho-Setembro de 1980. (p.4).

³⁸⁴ Idem. (p.3-4).

³⁸⁵ TYNJANOV, Jurij. “Dostoevskij e Gogol’ (Per una teoria dela parodia)”. In *Avanguardia e tradizione*. Tradução de Sergio Leone. Ed Dedalo libri, 1968. (p.149).

in tal modo la parodia assolve a un dúplice compito: 1) meccanizzare un determinato procedimento; e 2) organizzare un nuovo materiale; questo nuovo materiale sarà proprio il vecchio procedimento meccanizzato.

La meccanizzazione del procedimento verbale può essere realizzata e con una sua ripetizione, che non coincida col piano compositivo, e con l'inversione delle parti (una parodia comune di questo tipo è la lettura di una poesia dal basso verso l'alto), e con lo spostamento del significato mediante un gioco di parole.³⁸⁶

Para Tiniánov a “parodicidade” de uma obra é forte tanto mais transparecer na obra um segundo plano, o plano parodiado.³⁸⁷ Caso esse plano não transpareça, a paródia “não é revelada e a obra muda”, perdendo naturalmente sua “parodicidade.

Bakhtin, instituindo esse novo modo de tratar os estudos meta/translinguísticos em conjunto com os estudos linguísticos

engendrou uma nova maneira de estudar o discurso, abrindo espaço para a consideração da voz alheia, do *outro* que perpassa inevitavelmente o discurso do *eu* e, desse modo, contribui de forma imensurável para o encaminhamento de diversos estudos linguísticos que passaram a levar em conta o caráter dialógico da linguagem.³⁸⁸

Podemos perceber que mesmo com diferentes teorizações sobre a paródia uma questão ainda fica em suspenso: seria a paródia um gênero elitista, já que é necessário o conhecimento da obra parodiada para que haja o efeito parodizante? Hayman aponta que

³⁸⁶ “a paródia absorve uma tarefa dupla: 1) Mecanizar um determinado procedimento; 2) Organizar um novo material; esse novo material será o velho procedimento mecanizado.

A mecanização do procedimento verbal pode ser realizada com uma sua repetição, que não coincida com o plano compositivo, e com a inversão das partes (uma paródia comum deste tipo é a leitura de uma poesia do baixo contra o alto), e com o deslocamento do significado mediante um jogo de palavras,” TYNJANOV, Jurij. “Dostoevskij e Gogol’ (Per una teoria della parodia)”. In *Avanguardia e tradizione*. Tradução de Sergio Leone. Ed Dedalo libri, 1968. (p.150). (agradecimentos a Sulamita Mattos pela tradução para o português).

³⁸⁷ Idem. (p.153).

³⁸⁸ FROSSARD, Elaine Cristina Medeiros. “A teoria do dialogismo de Bakhtin e a polifonia de Ducrot: pontos de contato. UFES, Espírito Santo: Revista (Con)Textos Linguísticos, v.2, n.2, 2008. (p.8).

O texto parodiado geralmente é apenas um pretexto para indiciar uma crítica ideológica e uma diferença radical de enfoque: isso ocorre, porém, numa fase em que aquilo que o texto parodiado representa ainda tem muita força sobre quem o parodia. A estilização já é um momento subsequente, muito mais liberto.”³⁸⁹

Se “(...) a paródia existe completamente à sombra daquilo a que ela parodia, enquanto que a estilização segue um caminho próprio que a independiza³⁹⁰, é necessário verificar se a paródia seria então um texto restrito a poucos leitores. Para Hutcheon “o reconhecimento e interpretação da paródia são, obviamente, centrais a qualquer descrição das suas funções. Não constituem, contudo, toda a história”³⁹¹ já que as regras que fazem os leitores perceber intenções paródicas ou a “presença codificada do discurso de orientação dupla”³⁹² se encontrariam no próprio texto. A autora destaca três competências necessárias do leitor para que tanto a ironia como a paródia sejam lidas: a competência linguística, a competência genérica ou retórica e a competência ideológica. A primeira competência, a linguística, seria a responsável por fazer o leitor entender aquilo que está implícito e aquilo que é realmente afirmado.³⁹³ A segunda competência, genérica ou retórica, seria aquela que o leitor utiliza ao acionar o conhecimento das “normas retóricas e literárias que permitem o reconhecimento do desvio a essas normas que constituem o cânone, a herança institucionalizada da língua e da literatura”.³⁹⁴ Já a terceira competência, a ideológica, é aquela em que as lacunas naturalmente existentes no texto são preenchidas pelo leitor de acordo com o contexto em que este está inserido.³⁹⁵

De qualquer maneira, percebemos que através dessas três competências do leitor citadas por Hutcheon, uma paródia não será totalmente um texto elitista para poucos como algumas vezes foi acusada de ser, sempre vai restar o caráter algo didático e criativo da paródia, que é preservado devido às múltiplas possibilidades de leitura que ela evoca.

³⁸⁹ KOTHE, Flávio R. *Paródia & Cia*. Revista Tempo Brasileiro n.62. *Sobre a paródia*. Julho-Setembro de 1980. (p.99).

³⁹⁰ Idem, *ibidem*.

³⁹¹ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia – ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985. (p.107).

³⁹² Idem. (p.117).

³⁹³ Idem. (p.119-120).

³⁹⁴ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia – ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985. (p.120).

³⁹⁵ Idem, *ibidem*.

3.3.1 A paródia em *O jubileu*

No livro *Пародия и пародийность в романе В. Г. Сорокина "Голубое сало"* (*Parodiia i parodiinost v romane V. G. Sorokina "Goluboe salo"* - *Paródia e parodística no romance de V.G. Sorókin "Banha azul"*), Maria Danova analisa a paródia que ocorre no romance *Goluboe salo*, de Sorókin, do qual supomos que *O jubileu*, como já mencionado, seria uma espécie de protótipo. A autora também discorre sobre o fenômeno do conceitualismo e as características das obras russas pós-modernistas em prosa, cuja característica mais comum seria o uso da paródia e do pastiche³⁹⁶ em virtude de um grande questionamento acerca da noção de autoria, noção imensamente valorizada no período do realismo socialista.³⁹⁷ *Goluboe salo* representaria uma tendência ao “áspero humor irônico” em comparação com outras obras russas pós-modernistas, que se vinculariam a uma tendência de “humor nostálgico”.³⁹⁸ Para Maria Danova, a paródia nas obras de Sorókin, bem como nas obras da geração de escritores a qual ele pertence, teria uma dupla função: conectar-se aos clássicos para “aprender a escrever” e subverter o discurso de poder desses clássicos canonizados para adquirir seu próprio poder.³⁹⁹ Enquanto conceitualiza o termo “paródia” para distingui-lo de “intertextualidade” e “pastiche”, a autora nos afirma, como os vários especialistas que já citamos, que a “paródia é uma citação consciente, uma distorção deliberada do texto original”⁴⁰⁰, e que a hipertextualidade, que transforma o texto base, estaria mais perto da paródia do que a intertextualidade.⁴⁰¹ A desconstrução, traço marcante da poética sorokiniana, ocasionada pelo uso de paródia, estaria acompanhada de um desejo de relacionar-se com as obras canônicas “por meio da ironia e da crítica”⁴⁰². Em seus textos, não apenas os temas são parodiados, mas também o estilo dos escritores com os quais Sorókin dialoga⁴⁰³. Em *O jubileu*, Sorókin utiliza-se da “poética da colagem” (ou “de centão”), em que as réplicas tchekhovianas são retiradas de seu contexto, “processadas em um moedor de carne”, tornando-se desconexas, intercambiáveis e se

³⁹⁶ DANOVA, Maria. *Parodiia i parodiinost v romane V. G. Sorokina "Goluboe salo"*. Lambert Academic Publishing, 2011. (p.7).

³⁹⁷ Idem. (p.8).

³⁹⁸ Idem. (p.9).

³⁹⁹ Idem. (p.12).

⁴⁰⁰ Idem. (p.26).

⁴⁰¹ Idem. (p.28).

⁴⁰² Idem. (p.34).

⁴⁰³ KABANOVA, Daria Serguieievna. *Sites of Memory: Soviet Myths in Post-Soviet Culture*. 2011. 253 f. Tese (Doutorado em Filosofia e Literatura Comparada). Universidade de Illinois, Estados Unidos. (p.76).

rearranjando para formar novos sentidos.⁴⁰⁴

Para analisarmos as diferenças entre as réplicas tchekhovianas originais e as réplicas presentes na peça dentro da peça em *O jubileu*, vamos analisar os diálogos, que ocorrem entre os dez alarmes “para gritar nos órgãos internos dos A. P. Tchékhovs”. No primeiro diálogo entre Nina de *A gaivota* e Ivánov, de *Ivánov*, Nina dialoga com Ivánov como se este fosse Trepliov e Sórin, personagens de *A gaivota*. Ivánov, por sua vez, dialoga com Nina como se ela fosse seu primo, Bórkin, de *Ivánov*. Na peça de Sorókin, a primeira fala de Nina possui uma ligeira modificação em relação à réplica original tchekhoviana, bem como em algumas falas de Ivánov, o nome de Bórkin (Micha), que Ivánov fala no texto tchekhoviano é retirado. As outras falas de Nina e de Ivánov seguem idênticas aos textos originais. Podemos ver estas ligeiras modificações entre as versões originais dos textos no quadro abaixo:

<i>O jubileu</i>	Trechos das peças originais de Tchékhev
<p>Нина: Но он сейчас уехал с мачехой. Красное небо, уже начинает восходить луна, и я гнала лошадей, гнала. (Смеется.) Но я рада. (Крепко жмет руку Иванова.)</p> <p>(...)</p> <p>Нина: Кажется, кто-то там...</p> <p>Иванов: Мне жаль, что от вас водкой пахнет. Это противно.</p> <p>Нина: Это какое дерево?</p> <p>Иванов: Это, наконец, невыносимо... Поймите, что это издевательство...</p>	<p>Fonte: http://lib.ru/LITRA/CHEHOW/</p> <p>Нина: Весь день я беспокоилась, мне было так страшно! Я боялась, что отец не пустит меня... Но он сейчас уехал с мачехой. Красное небо, уже начинает восходить луна, и я гнала лошадь, гнала. (Смеется.) Но я рада. (Крепко жмет руку Сорина.)</p> <p>(...)</p> <p>Нина: Кажется, кто-то там...</p> <p>Иванов: Мне жаль, что от вас водкой пахнет. Это, Миша, противно.</p> <p>Нина: Это какое дерево?</p> <p>Иванов: Это наконец невыносимо... Поймите, Миша, что этоиздевательство...</p>

⁴⁰⁴ SCHRUBA, Manfred. *Tchekhovskie rieministzientzii v piéssakh Akunina, Sorokina, Glovatzkovo i Memieta (k tipologii intertekstual'nikh priemov)*. Amsterdã: Revista Philologica, vol.9, n.21/23, pp. 242-257, 2014 .Trad. de Yuri Martins.(p.255).

Após essa parte inicial, soa o primeiro alarme para “gritar nos órgãos dos A. P Tchékhovs” . As falas de Nina e Ivánov seguem idênticas às réplicas originais tchekhovianas. Quando Ivánov diz para Nina uma réplica, que originalmente ele proferiria para Ana (sua turberculosa esposa em *Ivánov*) e grita para seu tio fechar a janela pois “é muito ruim” Ana “ficar do lado de uma janela aberta”, quem surge em cena não é o tio de Ivánov, mas Tio Vânia, personagem que dá nome à peça tchekhoviana *Tio Vânia*. A réplica e a rubrica ligeiramente modificadas de Tio Vânia (Voinitskii) quando ele entra em cena são as seguintes:

<i>O jubileu</i>	Trechos das peças originais de Tchékhov
<p>Входит дядя Ваня. Он выпался после завтрака и имеет помятый вид. Садится на стул, поправляет свой щегольской галстук.</p> <p>Дядя Ваня: Да... Очень. С тех пор, как здесь живет профессор со своею супругой, жизнь выбилась из колеи... Сплю не вовремя, за завтраком и обедом ем разные кабули, пью вина... не здорово все это! Прежде минуты свободной не было, я и Соня работали — мое почтение, а теперь работает одна Соня, а я сплю, ем, пью... Нехорошо!</p>	<p>Входит Войницкий.</p> <p>Войницкий (выходит из дому, он выпался после завтрака и имеет помятый вид; садится на скамью, поправляет свой щегольский галстук): Да...</p> <p>Пауза.</p> <p>Войницкий: Да... Очень. (Зевает.) С тех пор, как здесь живет профессор со своею супругой, жизнь выбилась из колец... Сплю не вовремя, за завтраком и обедом ем разные кабули, пью вина... нездорово все это! Прежде минутны свободной не было, я и Соня работали - мое почтение, а теперь работает одна Соня, а я сплю, ем, пью... Нехорошо!</p>

Sorókin faz aqui ligeiras modificações. Tio Vânia não vem “da casa/de dentro da casa”, mas apenas entra em cena. Ele não senta-se em um banco como no texto de Tchékhov, mas, sim, em uma cadeira. Sorókin elimina uma pausa do original e retira o bocejo de Tio Vânia desta réplica. Enquanto Tio Vânia reclama da vida desregrada que tem desde que o professor Serebriakov chegou, Nina comenta que “ele”, no caso Trigórin, “tem contos tão maravilhosos!”. Cria-se uma dupla camada em que podemos ler que o professor Serebriakov escreveria contos tão maravilhosos quanto Trigórin. Essa camada é claramente sarcástica e irônica já que em *Tio*

Vânia, a principal revolta do personagem título da peça é justamente a inutilidade do trabalho acadêmico desenvolvido pelo professor Serebriakov durante o tempo em que ele e sua sobrinha Sônia se matavam de trabalhar para cuidar da propriedade que agora tem sua paz perturbada pela presença do professor e de sua bela e jovem esposa Elena.

O segundo alarme para gritar nos órgãos de Tchékhov é acionado. Depois do alarme e dos gritos, as falas de Nina, Ivánov e Tio Vânia seguem tal e qual às dos originais tchekhovianos, assim como as falas de Irina e Astrov, que entram em cena e proferem suas primeiras falas de *As três irmãs* e *Tio Vânia*. Todas essas falas são idênticas às originais de Tchékhov exceto uma das falas de Astrov, em que Sorókin elimina uma pausa:

<i>O jubileu</i>	Trechos das peças originais de Tchékhov
Астров: Нет, я не каждый день водку пью. К тому же душно. Нянька, сколько прошло, как мы знакомы?	Астров: Нет, я не каждый день водку пью. К тому же душно. (Пауза.) Нянька, сколько прошло, как мы знакомы?

Em *O jubileu*, enquanto Ivánov diz à Tio Vânia esperar pois “o Conselho Rural só me paga dia primeiro”, Tio Vânia responde reclamando da decisão de Serebriakov se “instalar” na propriedade por um longo tempo. Com isso temos a seguinte camada de leitura: Ivánov parece dizer que vai pedir à Serebriakov para permanecer mais na propriedade ou pedir para Tio Vânia ter paciência com infernal a permanência de Serebriakov, enquanto Tio Vânia, reclamando da demorada estadia de Serebriakov, parece referir-se à demora de Ivánov em realizar o pagamento. Quando o Tio Vânia sorokiniano diz que eles “estão vindo”, refere-se à entrada de Irina, de *As três irmãs*, e Astrov, de *Tio Vânia*. Originalmente, o Tio Vânia tchekhoviano, conversando com a babá Marina, refere-se à chegada de Elena e Serebriakov, relacionando, assim, Irina à Elena e Astrov à Serebriakov (esses dois últimos são rivais de Tio Vânia no texto tchekhoviano). A Irina sorokiniana se dirige ao Astrov sorokiniano como se respondesse ao monólogo inicial da Olga tchekhoviana em *As três irmãs*, enquanto o Astrov sorokiniano dialoga com Irina como se estivesse se queixando para a babá Marina, de *Tio Vânia*. Estabelece-se uma relação de consolo entre os personagens. Irina, que originalmente tenta consolar sua irmã mais velha Olga, agora procura consolar o pesaroso Astrov, fazendo às vezes de Marina, a babá com quem Astrov originalmente se queixa. Quando o Ivánov sorokiniano se intromete

na conversa entre Irina e Astrov dizendo “deixe de falar besteiras”, para acalmar a todos, Tio Vânia sugere “senhores, vamos beber chá!”. A fala de Nina “Na nossa peça tem pouca ação, só há declamação. E numa peça, eu acho, definitivamente deve ter amor...” parece referir-se à própria peça dentro da peça de Sorókin, em que só há declamações, ou melhor, citações recortadas das peças tchekhovianas.

Após o terceiro alarme, as falas seguem idênticas às originais, exceto em uma ligeira modificação em um pronome possessivo (de со мною para со мной) em uma réplica de Ivánov, a supressão de duas rubricas e a eliminação de uma pausa também em outras réplicas de Ivánov:

<i>O jubileu</i>	Trechos das peças originais de Tchékhov
<p>Иванов: Все это, Миша, фокусы... Если не хотите со мной ссориться, то держите при себе.</p> <p>(...)</p> <p>Иванов: Ах, не зуди ты, зуда! Чтобы ехать в Крым, нужны средства. Допустим, что я их найду, но ведь она решительно отказывается от этой поездки...</p> <p>(...)</p> <p>Иванов: Лишние люди, лишние слова, необходимость отвечать на глупые вопросы — все это, доктор, утомило меня до болезни. Я стал раздражителен, вспыльчив, резок, мелочен до того, что не узнаю себя. По целым дням у меня голова болит, бессонница, шум в ушах... А деваться положительно некуда... Положительно...</p>	<p>Иванов: Все это, Миша, фокусы... Если не хотите со мною ссориться, то держите их при себе.</p> <p>(...)</p> <p>Иванов (графу): Ах, не зуди ты, зуда! (Львову.) Чтобы ехать в Крым, нужны средства. Допустим, что я найду их, но ведь она решительно отказывается от этой поездки...</p> <p>(...)</p> <p>Иванов (после паузы): Лишние люди, лишние слова, необходимость отвечать на глупые вопросы - все это, доктор, утомило меня до болезни. Я стал раздражителен, вспыльчив, резок, мелочен до того, что не узнаю себя. По целым дням у меня голова болит, бессонница, шум в ушах... А деваться положительно некуда... Положительно...</p>

Após estas réplicas, entra Firs em cuja réplica tem uma rubrica suprimida por Sorókin:

<i>O jubileu</i>	Trechos das peças originais de Tchékhov
<p>Фирс(идет к кофейнику, озабоченно): Барыня здесь будут кушать... (Надевает белые перчатки.) Готов кофий? Ты! А сливки?</p>	<p>Фирс (идет к кофейнику, озабоченно): Барыня здесь будут кушать...(Надевает белые перчатки.) Готов кофий? (Строго, Дуняше.) Ты! А сливки?</p>

Depois do terceiro alarme avisando a “hora do grito nos órgãos internos dos A. P. Tchekhovs”, Irina, agora direcionando-se à Tio Vânia, sempre como se respondesse a Olga diz que “tudo se ajeitará, se Deus quiser” e fala das belas lembranças, que invadiram-na pela manhã (A *gaivota* inicia-se na manhã do aniversário de Irina, quando faz também um ano que o pai das três irmãs falecera) ao que sarcasticamente Tio Vânia sorokiniano responde (como se estivesse falando com o Astrov tchekhoviano): “Faz calor, o ar está sufocante, e no entanto nosso grande sábio está de casaco, galochas e luvas e carrega um guarda-chuva” e Ivánov interfere como se estivesse falando ainda com Bórkin: “Isso é canalhice, Micha. Se você não quer brigar comigo, é melhor calar a boca.” Aqui a camada irônica que se nos abre é em relação ao pouco caso que Tio Vânia está fazendo das lembranças de Irina, pouco caso este que parece ser repreendido pelo Ivánov sorokiniano. Quando, a seguir, Nina profere seu famoso monólogo que faz parte da “peça dentro da peça” de *A gaivota*, a Irina sorokiniana pergunta (como se estivesse perguntando sobre Verchinin a Tuzenbach) “Ele é velho?”. O Ivánov sorokiniano parece reforçar esta pergunta dizendo “E aí, doutor, o que me diz?” como se estivesse se dirigindo ao doutor Lvov de *Ivánov*. Então, o Astrov sorokiniano, ainda como se estivesse falando com a babá Marina responde tanto a Irina quanto a Ivánov com o seu monólogo sobre o quanto ele envelheceu de trabalhar nos últimos dez anos. Tio Vânia, como se estivesse se referindo a Elena, diz “Como ela é bela! Na minha vida toda eu nunca vi uma mulher mais linda” ao que a Irina sorokiniana, que originalmente se refere à Trigórin, responde questionando se é “uma pessoa interessante?”. Podemos verificar então que nesse trecho o elogio que Tio Vânia faz à Elena no texto tchekhoviano, se entrecruza ao interesse elogioso de Irina por Verchinin. Quando Ivánov irrompe furioso, como se estivesse conversando com o Dr. Lvov, dizendo que “para ir à Criméia, é preciso recursos. Mas mesmo que eu consiga, ela se recusa a viajar...”, a Nina sorokiniana parece comentar sarcasticamente sobre Ivánov que “ele se entendia sem ninguém” e o Ivánov sorokiniano, por sua vez, parece responde-la com seu curto monólogo “Pessoas inúteis, palavras inúteis, perguntas imbecis. Isso me cansa, Doutor, me deixa doente. Ando irritado, irascível. Passo o dia todo com dor de cabeça, tenho insônia, tonteira... Não sei o que fazer... Não sei...”. Esse curto monólogo parece zombar do monólogo que Nina faz na peça dentro da peça em *A gaivota*. Antes do quarto alarme, entra Firs, de *O jardim das cerejeiras*. Ele está, assim como no texto original, ansioso pela chegada de Liubova, que vem de Paris.

Após o quarto alarme, as rubricas continuam idênticas às originais. Macha entra após o quinto alarme. As réplicas pouco se modificam em relação aos originais tchekhovianos, exceto pela supressão que Sorókin faz de uma rubrica e do vocativo usado pra chamar o nome de Gaiev (Leonid Andrêievitch) em uma réplica de Firs e de uma pausa e do restante da réplica que originalmente Macha dirigiria à Tchebutkin:

<i>O jubileu</i>	Trechos das peças originais de Tchékhov
Фирс: Бога вы не боитесь! Когда же спать?	Фирс (укоризненно): Леонид Андреич, бога вы не боитесь! Когда же спать?
(...)	(...)
Маша (сидится): Ничего...	Маша(сидится): Ничего... (Пауза.) Вы любили мою мать?

Após o quarto alarme, Nina profere sua réplica como se estivesse dirigindo-se à Arkádina: “Oh, esse é o meu sonho! (*Suspira*) Mas ele nunca se tornará realidade” ao que o Firs sorokiniano parece responder “Ah, você é uma vale-nada! (*Grunhindo para si próprio*) Voltando de Paris... O patrão também ia muito a Paris... À cavalo... (*Ri*)”. A camada irônica que aqui se estabelece nos faz ler que enquanto Nina sonha em ser atriz, Firs (como se Nina fosse Arkádina) a reprime como se falasse em tom reprovatório com Duniacha, sua colega serviçal. Firs a desilude e logo após exprime seu contentamento pela chegada de Liubova, que vem de Paris, um lugar que pode estar presente nos sonhos artísticos de Nina. Nessa repressão de Firs à Nina podemos lembrar também do sonho das três irmãs de voltarem à Moscou e o quanto esse sonho pode ser reprimido por um ressentido e saudosista personagem que, em *O jardim das cerejeiras*, fora esquecido para sempre na propriedade rural vendida, enquanto todos os outros personagens restantes se foram. Após a saída de cena da Nina e do Astrov sorokinianos, o Tio Vânia sorokiniano diz “Muito!”, parecendo concordar com Nina quando esta diz que é impossível ficar mais um pouco na cena sorokiniana (originalmente, na propriedade de Sórin). No texto tchekhoviano, essa fala refere-se ao comentário irônico e

ciumento que Tio Vânia faz sobre o interesse exacerbado de Astrov pela floresta. É interessante que depois desse comentário sobre o “interesse pela floresta”, o Firs sorokiniano que, tal como o Firs tchekhoviano não tem a atenção de ninguém, comenta sobre a produção que o jardim das cerejeiras dava nos velhos tempos. O “interesse” de Astrov pela floresta relaciona-se assim ao destino do jardim das cerejeiras e ao interesse que Lopakhin expressa pela venda deste ao longo de toda peça *O jardim das cerejeiras*.

Após o quinto alarme, estabelece-se um diálogo engraçadíssimo entre Firs e Tio Vânia. Tio Vânia fala com Firs como se estivesse se declarando para Elena, fato este que ocorre no final do primeiro ato de *Tio Vânia* e logo depois, irritado, como se estivesse falando com Astrov na discussão, que ocorre entre eles no quarto ato de *Tio Vânia*. Firs, por sua vez, trata Tio Vânia infantilmente como se este fosse o Gaiev da peça tchekhoviana. Isso nos remete ao primeiro diálogo da peça dentro da peça de *O jubileu* quando Ivánov faz pouco caso da declaração de Nina, tratando esta como se ela fosse o bêbado Bórkin da peça tchekhoviana *Ivánov*. Quando Macha entra, esta (como se falasse com Tchebutikin) também parece tratar infantilmente Tio Vânia ao dizer: “Sentadinho aqui, sentadinho...”.

Então soa o sexto alarme e após ele, todas as réplicas permanecem iguais, exceto as seguintes réplicas: de Tio Vânia, em que uma rubrica é suprimida por Sorókin e um pronome interrogativo (de с какою para с какой) é modificado; de Macha, na qual uma rubrica é suprimida; em outra réplica de Tio Vânia em que algumas palavras e uma rubrica são suprimidas; e quando Olga entra, uma fala sua também tem um trecho suprimido:

<i>O jubileu</i>	Trechos das peças originais de Tchékhov
<p>Дядя Ваня: Стыдно! Если бы ты знал, как мне стыдно! Это острое чувство стыда не может сравниться ни с какой болью. (С тоской.) Невыносимо! (Склоняется к столу.) Что мне делать? Что мне делать?</p> <p>Маша: Когда берешь счастье урывочками, по кусочкам, потом его теряешь, как я, то мало-помалу грубеешь, становишься злющей.</p>	<p>Войницкий (закрывает лицо руками): Стыдно! Если бы ты знал, как мне стыдно! Это острое чувство стыда не может сравниться ни с какою болью. (С тоской.) Невыносимо! (Склоняется к столу.) Что мне делать? Что мне делать?</p> <p>Маша: Когда берешь счастье урывочками, по кусочкам, потом его теряешь, как я, то мало-помалу грубеешь, становишься злющей. (Указывает себе на грудь.) Вот тут у меня кипит... (Глядя на брата Андрея, который провозит</p>

<p>(Указывает себе на грудь.) Вот тут у меня кипит... Вот Андрей, наш братец... Все надежды пропали. Тысячи народа поднимали колокол, потрачено было много труда и денег, а он вдруг упал и разбился. Вдруг, ни с того ни с сего. Так и Андрей...</p> <p>Дядя Ваня: Дай мне чего-нибудь! Боже мой... Мне сорок семь; если, положим, я проживу до шестидесяти, то мне остается еще тринадцать. Долго! Как я проживу эти тринадцать лет? Что буду делать, чем наполню их? О, понимаешь, если бы можно было прожить остаток жизни как-нибудь по-новому. Проснуться бы в ясное утро и почувствовать, что жить ты начал снова, что все прошлое забыто, рассеялось, как дым. (Плачет.) Начать новую жизнь... Подскажи мне, как начать... с чего начать...</p> <p>(...)</p> <p>Ольга: Наш сад, как проходной двор, через него и ходят и ездят.</p>	<p>колясочку.) Вот Андрей наш, братец... Все надежды пропали. Тысячи народа поднимали колокол, потрачено было много труда и денег, а он вдруг упал и разбился. Вдруг, ни с того ни с сего. Так и Андрей...</p> <p>Войницкий: Дай мне чего-нибудь. О боже мой... Мне сорок семь лет; если, положим, я проживу до шестидесяти, то мне остается еще тринадцать. Долго! Как я проживу эти тринадцать лет? Что буду делать, чем наполню их? О, понимаешь... (судорожно жмет Астрову руку) понимаешь, если бы можно было прожить остаток жизни как-нибудь по-новому. Проснуться бы в ясное, тихое утро и почувствовать, что жить ты начал снова, что все прошлое забыто, рассеялось, как дым. (Плачет.) Начать новую жизнь... Подскажи мне, как начать... с чего начать...</p> <p>(...)</p> <p>Ольга: Наш сад, как проходной двор, через него и ходят, и ездят. Няня, дай этим музыкантам что-нибудь!..</p>
---	---

O diálogo que se estabelece entre Macha e Tio Vânia é emblemático pois ao final de *Tio Vânia* e de *As três irmãs*, tanto Macha quanto Tio Vânia, após surtarem, são incompreendidos em seus respectivos sofrimentos. As falas de Macha originalmente se dirigem a Tchebutikin e as falas que Tio Vânia profere, na peça tchekhoviana dirigem-se à Astrov.

Entram então na cena sorokiniana Olga, Astrov e Irina (nesse momento, após a fala de Macha em *As três irmãs* “entram dois músicos ambulantes, um homem e uma moça; tocam violino e harpa. Saem da casa Verchinin, Olga e Anfissa; por um minuto escutam-nos em silêncio; Irina junta-se a eles.” O fato da entrada de Olga na peça de Sorókin estar relacionada à entrada dos músicos em *As três irmãs*, nos lembra de imediato do monólogo final proferido por ela peça de Tchekhov:

OLGA (*Abraçando as duas irmãs*)

A música toca tão alegre, feliz, e eu quero viver! Oh meu Deus! Passa o tempo e nós seremos esquecidas, esquecerão nossos rostos, vozes e quantas éramos nós, mas nossos sofrimentos se transformarão em alegria para aqueles que irão viver depois de nós, felicidade e paz chegarão à terra, serão gratos conosco e abençoarão aqueles que vivem agora. Oh, queridas irmãs, nossa vida ainda não acabou. Vamos viver! A música toca tão alegre, tão feliz, e parece que mais um pouco e a gente saberá por que vivemos e por que sofremos... Se soubéssemos, se soubéssemos!

Após o sétimo alarme, tudo permanece idêntico, exceto em uma fala de Astrov, em que o substantivo лет (let - anos) é adicionado e o pronome demonstrativo тобою de Tchékhov é modificada para тобою:

<i>O jubileu</i>	Trechos das peças originais de Tchékhov
Астров(кричит сердито): Перестань! (Смягчившись.) Те, которые будут жить через сто лет, двести лет после нас и которые будут презирать нас за то, что мы прожили свои жизни так глупо и так бездарно, те, быть может, найдут средство, как быть счастливыми, а мы... У нас с тобою одна надежда и есть. Надежда, что когда мы будем почивать в своих гробах, то нас посетят видения, быть может, даже приятные. (Вздыхнув.) Да, брат. Во всем уезде было только два порядочных, интеллигентных человека: я да ты. Но в какие-нибудь десять лет жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас; она своими гнилыми испарениями отравила нашу кровь, и мы стали такими же пошляками, как все. (Живо.) Но ты мне зубов не заговаривай, однако. Ты отдай то, что взял у меня.	Астров (кричит сердито): Перестань! (Смягчившись.) Те, которые будут жить через сто, двести лет после нас и которые будут презирать нас за то, что мы прожили свои жизни так глупо и так безвкусно, - те, быть может, найдут средство, как быть счастливыми, а мы... У нас с тобою только одна надежда есть. Надежда, что когда мы будем почивать в своих гробах, то нас посетят видения, быть может, даже приятные. (Вздыхнув.) Да, брат. Во всем уезде было только два порядочных, интеллигентных человека: я да ты. Но в какие-нибудь десять лет жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас; она своими гнилыми испарениями отравила нашу кровь, и мы стали такими же пошляками, как все. (Живо.) Но ты мне зубов не заговаривай, однако. Ты отдай то, что взял у меня.

Após o sétimo alarme, Astrov parece falar com Macha como se ela fosse Tio Vânia e novamente parece estabelecer-se uma ligação entre esses dois personagens. Astrov, irritado, como se estivesse falando com Tio Vânia no quarto ato de *Tio Vânia*, parece responder aos

sorokinianos Macha, Olga, Tio Vânia e Irina:

MACHA

E o barão?

OLGA

Será que nos encontraremos um dia?

TIO VÂNIA

Dê-me algo... (*Aponta para o coração*). Queima aqui.

IRINA

Algum dia nos encontraremos.

ASTROV (*grita com raiva*)

Chega! (*Acalmando-se*) Aqueles que vão viver daqui a cem, duzentos anos, depois de nós, os que vão nos desprezar porque nós passamos nossas vidas tão estupidamente e inutilmente, eles talvez acharão um método para serem felizes, e nós... Tudo o que temos é esperança. Esperança de enquanto estivermos descansando em nossos túmulos percebermos esse caminho, pode ser até agradável... (*Suspirando*). Sim, irmão. Em todo município, tinha apenas duas pessoas decentes, eruditas: eu e você. Ao longo de apenas dez anos, a vida de filisteu, a vida desprezível nos engoliu, ela, com seus odores envenenou nosso sangue, e nós nos tornamos tão vulgares como os outros. (*Vividamente*) Mas não tente mudar de assunto, está bem? Devolva-me o que você pegou.

Então Irina, que em *As três irmãs* dirige-se à Tchebutikin, responde a Astrov: “E você tem que mudar a vida, meu querido, tem que mudar de algum jeito.”

Soa o oitavo alarme e após ele, como nos trechos anteriores, as réplicas permanecem idênticas em sua maioria, exceto por uma réplica de Astrov na qual o pronome reflexivo **собою** se transforma em **собо́й** e uma fala de Olga em que ocorre a repetição de uma frase do original tchekhoviano:

<i>O jubileu</i>	Trechos das peças originais de Tchêkhov
<p>Астров: Ты взял у меня из дорожной аптечки баночку с морфием. (Пауза.) Послушай, если тебе во что бы то ни стало хочется покончить с собо́й, то ступай в лес и застрелись там. Морфий же отдай, а то пойдут разговоры, догадки, подумают, что это я тебе дал... С меня же довольно и того, что мне придется вскрывать тебя... Ты думаешь, это интересно?</p> <p>(...)</p> <p>Ольга: Да, да, конечно. Будьте покойны. (Пауза.) В городе завтра не будет уже ни одного военного, все станет воспоминанием, и, конечно, для нас начнется новая жизнь... (Пауза.) В городе не будет ни одного военного, все станет воспоминанием, и, конечно, для нас начнется новая жизнь... (Пауза.) Все делается не по-нашему. Я не хотела быть начальницей и все-таки сделалась ею. В Москве, значит, не быть...</p>	<p>Астров: Ты взял у меня из дорожной аптеки баночку с морфием. (Пауза.) Послушай, если тебе во что бы то ни стало хочется покончить с собою, то ступай в лес и застрелись там. Морфий же отдай, а то пойдут разговоры, догадки, подумают, что это я тебе дал... С меня же довольно и того, что мне придется вскрывать тебя... Ты думаешь, это интересно?</p> <p>(...)</p> <p>Ольга: Да, да, конечно. Будьте покойны. (Пауза.) В городе завтра не будет уже ни одного военного, все станет воспоминанием, и, конечно, для нас начнется новая жизнь... (Пауза.) Все делается не по-нашему. Я не хотела быть начальницей и все-таки сделалась ею. В Москве, значит, не быть...</p>

Após o oitavo alarme, Astrov continua a falar com Macha como se ela fosse Tio Vânia e Olga acalma Tio Vânia como se ele fosse Verchinin dizendo que

Na cidade, amanhã não haverá nenhum militar, tudo se tornará uma lembrança e, claro, para nós começará a vida nova... (*Pausa*) Na cidade, não haverá nenhum militar, tudo se tornará uma lembrança e, claro, para nós começará a vida nova...

Em *Tio Vânia*, após toda a discussão entre Tio Vânia e Astrov, Serebriakov e Elena, tal como os militares de *As três irmãs*, vão embora. Acalmando Tio Vânia, que na peça tchekhoviana diz ter desperdiçado a própria vida cuidando da propriedade de Serebriakov, e ao mesmo tempo, fazendo ele se conformar, a Olga sorokiniana também expressa seus desejos frustrados quando diz que não conseguiu nem ser diretora de escola e nem ir pra Moscou. Quando Nina volta a entrar na cena sorokiniana, um pequeno diálogo entre ela e Tio Vânia se estabelece:

NINA

Tem alguém aqui.

TIO VÂNIA

Você receberá pontualmente o mesmo que recebia antes. Tudo será como antes.

NINA (*Olhando fixamente para o rosto dele*)

Deixe-me olhar para você. (*Olha em volta*). Aqui dentro está quente, agradável... Antes, aqui ficava a sala de visitas. Mudei muito?

Nina, no quarto ato de *A gaivota*, volta à propriedade de Sórin para rever Trepliov. Tio Vânia, no quarto ato de *Tio Vânia*, diz à Serebriakov que ele continuará recebendo os pagamentos de antes, como se a briga entre eles não tivesse acontecido tal como Nina parece querer dizer a Trepliov que tudo seja como era antes de ela o ter magoado fugindo com Trigórin em *A gaivota*.

Após o nono alarme, uma ligeira modificação em uma rubrica de uma das réplicas de Tio Vânia é verificada e um grande trecho de uma réplica de Nina é suprimido por Sorókin:

<i>O jubileu</i>	Trechos das peças originais de Tchékhov
Дядя Ваня: Пусть уезжают, а я... я не могу. Мне тяжело. Надо поскорей занять себя чем-нибудь... Работать, работать! (Роемся в бумагах.)	Войницкий: Пусть уезжают, а я... я не могу. Мне тяжело. Надо поскорей занять себя чем-нибудь... Работать, работать! (Роемся в бумагах на столе.)

<p>(...)</p> <p>Нина: Зачем вы говорили, что целовали землю, по которой я ходила? Меня надо убить. (Склоняется к столу.) Я так утомилась. Отдохнуть бы, отдохнуть! (Поднимает голову.) Я — чайка... Не то.</p>	<p>(...)</p> <p>Нина: Зачем вы говорили, что целовали землю, по которой я ходила? Меня надо убить. (Склоняется к столу.) Я так утомилась. Отдохнуть бы, отдохнуть! (Поднимает голову.) Я — чайка... Не то. Я - актриса. Ну да! (Услышав смех Аркадиной и Тригорина, прислушивается, потом бежит к левой двери и смотрит в замочную скважину.) И он здесь... (Возвращаясь к Треплеву.) Ну, да... Ничего... Да... Он не верил в театр, все смеялся над моими мечтами, и мало-помалу я тоже перестала верить и пала духом... А тут заботы любви, ревность, постоянный страх за маленького... Я стала мелочною, ничтожною, играла бессмысленно... Я не знала, что делать с руками, не умела стоять на сцене, не владела голосом. Вы непонимаете этого состояния, когда чувствуешь, что играешь ужасно. Я - чайка. Нет, не то... Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришел человек, увидел иот нечего делать погубил... Сюжет для небольшого рассказа. Это не то... (Трет себелоб.) О чем я?.. Я говорю о сцене. Теперь уж я не так... Я уже настоящая актриса, я играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной. А теперь, пока живу здесь, я все хожу пешком, все хожу и думаю, думаю и чувствую, как с каждым днем растут мои душевные силы... Я теперь знаю, понимаю. Костя, что в нашем деле - все равно, играем мы на сцене или пишем - главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую, и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни.</p>
---	---

Após o novo alarme, Nina continua falando com Tio Vânia como se ele fosse Trepliov, Astrov, como se se dirigisse à Elena de *Tio Vânia*, fala que os cavalos de Nina já estão prontos pra que ela parta. Nina confusa responde-o como se Astrov fosse Trepliov: “Por que ele está falando assim, para que ele está falando isso?” Quando Astrov também diz para que também lhe preparem os cavalos, Nina, como se estivesse se dirigindo à Trepliov, diz para este não a

acompanhar até o portão. Olga consola Macha como em *As três irmãs* e Irina se junta a elas como na peça de Tchekhov. Após a famosa fala de Nina “sou uma gaivota”, soa o décimo e último alarme da peça dentro da peça de *O jubileu*. Tio Vânia volta ao trabalho de fazer a contabilidade da propriedade, como em *Tio Vânia*; Nina vai embora; Olga, Macha e Irina proferem suas falas finais de *As três irmãs*; Ivánov se suicida com um tiro; Tio Vânia profere sua última fala como se estivesse falando com Sônia da peça de Tchekhov e Firs resmunga como se estivesse falando com Duniacha em *O jardim das cerejeiras*. A rubrica final de *O jubileu* é a enigmática rubrica do segundo ato de *O jardim das cerejeiras*: “*Ouve-se um som distante como do céu, um som de corda rompendo, que estagna, triste, se transformando em suave e monótono zumbido.*” Este barulho dura 69 segundos na peça de Sorókin. Após este derradeiro alarme, ligeiras modificações são feitas em uma réplica de Astrov (suprime-se o direcionamento de sua fala à babá Marina), algumas marcações numéricas de uma réplica de Tio Vânia são escritas em extenso nas réplicas sorokinianas, um trecho de uma réplica de Nina é suprimido, o pronome possessivo **свою** de uma réplica de Irina é suprimida em Sorókin, e duas falas de Ivánov dos originais se compilam em uma só no texto sorokiniano:

<i>O jubileu</i>	Trechos das peças originais de Tchekhov
<p>Астров: Нет, я и так... Затем, всего хорошего! Не провожай меня, нянька. Не надо.</p> <p>(...)</p> <p>Дядя Ваня (пишет): «Второго февраля масла постного двадцать фунтов... Шестнадцатого февраля опять масла постного двадцать фунтов... Гречневой крупы...»</p> <p>Нина (прислушиваясь): Тсс... Я пойду. Прощайте. Когда я стану большою актрисой, приезжайте взглянуть на меня. Обещаете? А теперь... (жмет ему руку) уже поздно. Я еле на ногах стою... я истощена...</p> <p>(...)</p> <p>Ирина (кладет голову на грудь Ольге): Придет время, все узнают, зачем все это, для чего эти страдания, никаких не будет тайн, а пока надо жить, надо работать, только работать! Завтра я поеду одна, буду учить в школе и всю жизнь</p>	<p>Астров: Нет, я и так... Затем, всего хорошего! (Марине.) Не провожай меня, нянька. Не надо.</p> <p>(...)</p> <p>Войницкий (пишет): "2-го февраля масла постного 20 фунтов... 16-го февраля опять масла постного 20 фунтов... Гречневой крупы..."</p> <p>Нина (прислушиваясь): Тсс... Я пойду. Прощайте. Когда я стану большою актрисой, приезжайте взглянуть на меня. Обещаете? А теперь... (жмет ему руку) уже поздно. Я еле на ногах стою... я истощена...мне хочется есть...</p> <p>(...)</p> <p>Ирина (кладет голову на грудь Ольге): Придет время, все узнают, зачем все это, для чего эти страдания, никаких не будет тайн, а пока надо жить... надо работать, только работать! Завтра я поеду одна, буду учить в школе и всю свою жизнь</p>

<p>отдам тем, кому она, быть может, нужна. Теперь осень, скоро придет зима, засыплет снегом, а я буду работать, буду работать...</p> <p>(...)</p> <p>Иванов: Долго катил вниз по наклону, теперь стой! Пора и честь знать! Отойдите! Спасибо, Саша! Оставьте меня! (Стреляется.)</p>	<p>отдам тем, кому она, быть может, нужна. Теперь осень, скоро придет зима, засыплет снегом, а я буду работать, буду работать...</p> <p>(...)</p> <p>Иванов: Долго катил вниз по наклону, теперь стой! Пора и честь знать! Отойдите! Спасибо, Саша!</p> <p>Иванов: Оставьте меня! (Отбегает в сторону и застреливается.)</p>
---	--

Ainda no trecho final após o décimo e último alarme, as falas finais de Tio Vânia e Firs em *O jubileu* sofrem ligeiras modificações em relação aos originais: Sorókin suprime uma rubrica da réplica de Tio Vânia e utiliza apenas uma frase da longa réplica de Firs, de *O jardim das cerejeiras*:

<p><i>O jubileu</i></p> <p>Дядя Ваня: Дитя мое, как мне тяжело! О, если б ты знала, как мне тяжело!</p> <p>Фирс: Эх ты... недотепа!</p>	<p>Trechos das peças originais de Tchekhov</p> <p>Войницкий (Соне, проводя рукой по ее волосам): Дитя мое, как мне тяжело! О, если б ты знала, как мне тяжело!</p> <p>Фирс (хлопочет около кофейника): Эх ты, недотепа... (Бормочет про себя.) Приехали из Парижа... Ибарин когда-то ездил в Париж... на лошадях... (Смеется.) Варя. Фирс, ты о чем?</p>
--	---

O jubileu termina com uma rubrica do segundo ato de *O jardim das cerejeiras* modificada:

<p><i>O jubileu</i></p> <p>Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный, переходящий в мягкое, монотонное гудение. Через 69 секунд гудение обрывается.</p>	<p>Trechos das peças originais de Tchekhov</p> <p>Все сидят, задумались. Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс. Вдруг раздался отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный.</p>
---	--

As modificações nos pronomes possessivos, demonstrativos, reflexivos e interrogativos, demonstram o caráter de sujeito coletivo existente nas obras de Vladímir Sorókin. Este sujeito coletivo pode tanto ser entrevistado em forma de personagem, como na forma da autoria, questionada pelo autor através do uso da paródia. Assim como os diálogos, algumas rubricas e formas também são parodiadas, como o próprio procedimento da peça dentro da peça, recurso dramatúrgico também presente em *A gaivota*. Sorókin começa sua peça dentro da peça, que é ambientada com o cenário de *O jardim das cerejeiras*, com as falas de Nina justamente no momento em que na peça tchekhoviana ela está prestes a pisar no palco improvisado para encenar o texto de Trepliov, na propriedade de Sórin. Durante os diálogos iniciais entre a Nina e o Ivánov sorokinianos, este último se dirige a Nina, como se estivesse se dirigindo a Bórkin, seu interlocutor em *Ivánov*. Essas relações se repetem por toda a peça dentro da peça sorokiniana. Falas idênticas às falas dos personagens tchekhovianos são produzidas, só que agora em relação a interlocutores originalmente pertencentes a outras peças de Tchékhov. Temos a impressão de que Sorókin recortou as falas dos personagens de Tchékhov, colocou-as dentro de um recipiente e de maneira algo dadaísta selecionou algumas dessas falas, colando-as no mesmo painel, de forma aleatória. Este recorte sorokiniano privilegia a “dupla renúncia que caracteriza as personagens de Tchékhov: a recusa à ação e ao diálogo”.⁴⁰⁵

⁴⁰⁵ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac&Naify, 2001. (p.49).

CAPÍTULO 4- ECOS TCHEKHOVIANOS

Os procedimentos parodísticos em relação aos textos tchekhovianos utilizados por Vladímir Sorókin em *O jubileu* fazem parte de algo que já é tradição tanto na dramaturgia russa pós-soviética quanto na dramaturgia mundial⁴⁰⁶, já que Tchékhov é considerado o segundo autor teatral mais importante, depois apenas de William Shakespeare⁴⁰⁷, em número de montagens e adaptações ao redor do mundo. No último século, muitas foram as obras inspiradas nas peças de Anton Tchékhov, especialmente no período que vai de 1980 à 2010⁴⁰⁸. Podemos perceber isso nas peças citadas nos artigos das pesquisadoras russas Serguieieva e Maslenskova e no texto da pesquisadora francesa Marie-Christine Autant-Mathieu, *Rewriting Chekhov in Russia Today – Questioning a Fragmented Society and Finding New Aesthetic Reference Points*, que faz parte do volume *Adapting Chekhov – The Text and its Mutations*, organizado pelos professores canadenses J. Douglas Clayton e Yana Meerzon. Tal é a importância mundial da dramaturgia tchekhoviana, que os artigos de *Adapting Chekhov – The Text and its Mutations* foram reunidos a partir do workshop “Anton Pavlovich Chekhov: Poetics, Hermeneutics, Thematics”, organizado por J. Douglas Clayton, em 2004, na Universidade de Ottawa, no Canadá e do seminário “Generative Chekhov”, organizado por Karen Bamford, da Universidade de Mount Allison, no Canadá, em 2010, num encontro anual da Canadian Association for Theatre Research (CATR), realizado na Universidade de Concordia, em Montreal. Nos textos mencionados acima, são citadas as seguintes peças russas contemporâneas que dialogam com a dramaturgia tchekhoviana:

Три девушки в голубом (*Tri devuchki v golubom – As três irmãs de azul*) – Liudmila Petrushevskaja (1980)

Обруч (*Obrutch - Bambolê*) – Victor Slavkin (1982)

Полонез Огинского (*Polonez Oguinskogo – A polonaise de Oguinski*) – Nikolai Koliada (1993)

Мойквашиневый садик (*Moi vichniovy sadik – Meu jardimzinho de cerejeiras*) – Aleksei Slapovski (1993)

⁴⁰⁶ Um exemplo de dramaturgia que se utiliza das peças de Tchékhov produzida fora da Rússia (no caso, na Romênia) é a peça *A Máquina Tchékhov* do dramaturgo Matéi Visniec, de 2012.

⁴⁰⁷ De acordo com Laurence Senelick em seu icônico livro *The Chekhov Theatre: A Century of the Plays in Performance*: “A funny thing has happened. Anton Chekhov, who was judged in his own time to be a playwright narrowly culture-bound, over-refined and obscure, whose drama was persistently characterized at home and abroad as ‘depressing’ and ‘pessimistic’ has become second only to Shakespeare in reputation and frequency of production”, citado em *Adapting Chekhov – The Text and its Mutations*. (pp.2-3).

⁴⁰⁸ Este é o período analisado nos textos de *Adapting Chekhov – The Text and its Mutations*.

Три сестры и дядя Ваня (*Tri sestry i diadia Vania – Três irmãs e Tio Vânia*) – Marina Gavrilova (1993)

Юбилей (*Iubilei – O jubileu*) – Vladímir Sorókin (1993)

Вишневый сад продан? (*Vichniiovyi sad prodan? – O jardim das cerejeiras foi vendido?*) – Nina Iskrenko (1993)

Сахалинская жена (*Sakhalinskaia jena – A esposa de Sacalina*) – Ielena Gremina (1996)

Поспели вишни в саду у дяди Вани (*Pospeli vichni v sadu u diadi Vani – Cerejas maduras no jardim do Tio Vânia*) – Vladimir Zabaluiev and Aleksei Zenzinov (1999)

Французские страсти на подмосковной даче (*Frantsuzskie strasti na podmoskovnoi datche – Paixões francesas em uma datcha perto de Moscou*) – Liudmila Razumovskaia (1999)

Чайка (*Tchaika – A gaivota*) – Boris Akunin (2000)

Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги (*Mertvye uchi. Noveichaia istoriia tualetnoi bumagui – Orelhas mortas, ou a mais recente história do papel higiênico*) – Oleg Bogaiev (2000)

Фирсиада - Смерть Фирса; Апокалипсис пок Фирса (*Firsiada – Smert' Firs; Apokalipsis ot Firs – Firsiada – A morte de Firs; Apocalypse de Firs*) – Vadim Levanov (1997 e 2000)

Русское варенье (*Russkoe varen'e – Geléia Russa*) – Liudmila Ulitskaia (2003)

Чайка А.П.Чехова (*Tchaika A. P. Tchekhova – A gaivota de A.P.Tchékhov*) – Konstantin Kostenko (2004)

Братья Ч. (*Brat'ia Tch. - - Irmãos Tch.*) – Ielena Gremina (2010)

É interessante notar que em 1993, ano em que *O jubileu* foi escrita, várias outras peças inspiradas em Tchékhov apareceram: *Moi vichniiovyi sadik*, de Aleksei Slapovski; *Tri sestry i diadia Vania*, de Marina Gavrilova; *Vichniiovyi sad prodan?*, de Nina Iskrenko e *Sakhalinskaia jena*, de Ielena Gremina. As peças acima são divididas por Marie-Christine Autant-Mathieu pelos seguintes paradigmas⁴⁰⁹:

A) a referência deformada da era soviética e do passado russo (*Tri devuchki v golubom* – Liudmila Petrushevskiaia; *Obrutch* – Victor Slavkin);

⁴⁰⁹ *Rewriting Chekhov in Russia Today – Questioning a Fragmented Society and Finding New Aesthetic Reference Points*. In CLAYTON, J. Douglas, MEERZON, Yana. *Adapting Chekhov: The text and its mutations*. Nova York: Routhledge. 2012. (pp 32-57).

B) inversão carnavalesca... (*Polonez Oguinskogo* – Nikolai Koliada)... e o uso de Tchekhov como um critério para medir o presente (*Moi vichniiovyi sadik* – Aleksei Slapovski; *Tri sestry i diadia Vania* – Marina Gavrilova; *Frantsuzskie strasti na podmoskovnoi datche* – Liudmila Razumovskaia);

C) desconstrução (*Iubilei* – Vladímir Sorókin; *Tchaika A. P. Tchekhova* – Konstantin Kostenko)...para transformar os personagens tchekhovianos em avatares da cultura popular pós-moderna (*Mertvye uchi. Noveichaia istoriia tualetnoi bumagui* – Oleg Bogaiev; *Vichniiovyi sad prodan?* – Nina Iskrenko) e borrar a linha divisória entre autor e obra (*Brat'ia Tch* – Ielena Gremina; *Sakhalinskaia jena* - Ielena Gremina);

D) sequências (*Tchaika* – Boris Akunin; *Pospeli vichni v sadu u diadi Vani* – Vladimir Zabaluiev and Aleksei Zenzinov; *Russkoe varen'e* – Liudmila Ulitskaia).

No artigo *Diálogo com os clássicos na cultura russa moderna/contemporânea: "Tchekhov como texto precedente"* das pesquisadoras Serguieieva e Maslenkova, quatro tendências em relação a vários desses textos são apontadas: o “reconhecimento da situação”⁴¹⁰, a modificação e complementação de rubricas⁴¹¹; “a coloração emocional e valorativa”⁴¹² e a “reprodução das citações”⁴¹³, tendência esta que *O jubileu* de Vladímir Sorókin parece seguir.

Utilizando-se de seis peças pertencentes ao mesmo *corpus* de dramaturgia russa contemporânea descrito acima (*O jubileu*, de Sorókin; *Geléia Russa*, de Liudmila Ulitskaia; *Oh, este inesquecível jardim das cerejeiras* de A.Vyzhenko; *Meu jardimzinho de cerejeiras* de A. Slapovsky; *A gaivota* de B. Akunin e *Leitura de mapa através do tato* de D. Bavilsky), as pesquisadoras analisam, em *Klassitcheskaia literatura v tekstakh sovremennoi dramaturgii: dialog ili dekonstruktsia?* (*Literatura clássica nos textos da dramaturgia moderna: diálogo ou desconstrução?*), se o modo dos dramaturgos russos relacionarem-se com Tchekhov se trata de um diálogo ou de uma desconstrução. O texto inicia-se com uma citação do crítico russo L.

⁴¹⁰ MASLENKOVA, N. A. SERGUIIEIEVA, E.N. *Dialog s sovremennoi rossiiskoi kul'ture: Tchekhov kak pretседentnyi tekst*. Veliko T'rnovo: Universitetsko izdatelstvo “Sv. Sv. Kiril i Metodii”, pp.135-142, 2012. (p. 136).

⁴¹¹ Idem. (p. 139).

⁴¹² Idem. (p. 142).

⁴¹³ Idem. (p. 139-140).

Popov, que diz que a literatura russa das últimas décadas é “uma prisioneira de Tchekhov”.⁴¹⁴ Para as autoras, a dramaturgia russa contemporânea em especial, é dependente da dramaturgia tchekhoviana. Duas principais características do uso dos textos tchekhovianos nas peças contemporâneas são apontadas: “a identificação dos nomes” dos personagens, dos eventos e lugares presentes nas peças tchekhovianas, que são largamente conhecidos por todos os russos que passaram pelo colegial e o uso direto de citações pertencentes às peças de Tchekhov.⁴¹⁵ Apesar dessas características estarem presentes na totalidade das peças analisadas, elas são trabalhadas em diferentes estratégias pelos autores contemporâneos: por exemplo, na peça *Leitura de mapa através do tato*, de D. Bavilsky, o autor utiliza-se de um “gênero que descreve a ação antes de acontecer o evento”⁴¹⁶ para descrever os acontecimentos anteriores àqueles ocorridos em *O jardim das cerejeiras* e na peça *A gaivota* de B. Akunin, os eventos apresentados são desdobramentos a partir dos acontecimentos finais da peça homônima de Tchekhov.⁴¹⁷

Além de peças inspiradas na dramaturgia tchekhoviana, surgiram muitos filmes a partir da poética dramática de Tchekhov. Para citarmos apenas dois exemplos temos *Setembro* (direção de Woody Allen, Estados Unidos, 1987)⁴¹⁸, inspirado em *Tio Vânia*, e *A pequena Lily*, (direção de Claude Miller, França, 2002), inspirado em *A gaivota*.

Muitos foram os ecos tchekhovianos na dramaturgia do século XX e outros tantos ainda virão. Vladímir Sorókin, escritor e dramaturgo sempre conectado a seu tempo nos dá, de acordo com seus procedimentos literários e estéticos tão peculiares, uma interessante amostra da eternidade das Ninas, Ivánovs, Tios Vânicas, Astrovs, Irinas, Machas, Olgas e Firs que ainda povoam, e povoarão por muito tempo nossa época.

⁴¹⁴ MASLENKOVA, N. A. SERGUIIEVA, E.N. *Klassitcheskaia literatura v tekstakh sovremennoi dramaturgii: dialog ili dekonstruktsia?* In Filologicheskie traditsii v sovremennoi literaturnom i lingvisticheskom obrazovanii: Cborni statei. 2011. №10.Vol.1. pp. 114-121. (p.114).

⁴¹⁵ Idem, ibidem.

⁴¹⁶ Idem, ibidem.

⁴¹⁷ Idem. (p.116).

⁴¹⁸ SANTOS, Alessandra Maria Dutra dos. “Setembro – possibilidade woodyalleana de se ver *Tio Vânia*; de Tchekhov”.Revista Aletria, vol. 8, UFMG, 2001.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Homero Freitas de. *A literatura que Stálin proibiu*. In Revista de Estudos Orientais, vol.1. São Paulo: Editora Humanitas, 1997.

ANDRADE, Homero Freitas de. *O Realismo socialista e suas (in)definições*. In Revista Literatura e Sociedade, vol. 13. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, 2010.

ANGELIDES, Sophia. A.P. *Tchekhov: cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na idade Média e no renascimento: O contexto de François Rabelais*. S. Paulo, Hucitec, 1987.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*, Editora Forense universitária, 2ª edição, São Paulo, 1997.

BARTLETT, R. *A History of Russia*. Ed. Palgrave Macmillan, s.l., 2005.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. *De Tchekhov a Pirandello*. in CAVALIERE, Arlete Orlando. VÁSSINA, Elena (orgs.) *Teatro Russo: literatura e espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

BUSHKOVITCH, Paul. *História concisa da Rússia*. São Paulo: Editora EDIPRO, 2014.

CAVALIERE, Arlete Orlando. 'A beleza salvará o mundo': Vladimir Sorókin e os dilemas da cena russa contemporânea in CAVALIERE, Arlete Orlando. VÁSSINA, Elena (orgs.) *Teatro Russo: literatura e espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

_____. *A crise pós-moderna no Brasil e na Rússia: literaturas em diálogo*. RUS - Revista de Literatura e Culutra Russa, v. 1, p. 48-58, 2012

_____. *A primavera da cena soviética*. Palco e Platéia, São Paulo, v. 1, 1988.

_____. *A Rússia entre o Oriente e o Ocidente*. Revista de Estudos Orientais, São Paulo, v. 4, p. 127-147, 2003.

_____. *O Inspetor-Geral de Gógol-Meyerhold - Um espetáculo*

síntese. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996

_____. *O nariz e a terrível vingança - um estudo contrastivo da poética de N. V. Gógol*. São Paulo: Editora Max-Limonad, 1986.

_____. *Teatro Russo: Percorso para um estudo da paródia e do grotesco*. São Paulo: Editora Humanitas, 2009.

CHUDAKOV, A.P. *Chekhov's poetics*. Translated by Edwina Jannie Cruise e Donald Dragt. Michigan: Ardis Publishers, 1983.

CLAYTON, J. Douglas, MEERZON, Yana. *Adapting Chekhov: The text and its mutations*. Nova York: Routhledge. 2012.

DANOVA, Maria. *Parodiia i parodiinost v romane V. G. Sorokina "Goluboe salo"*. Lambert Academic Publishing, 2011.

DOBRENKO, Evgeny. BALLINA, Marina. *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*. Cambridge University Press, 2011.

EPSTEIN, Mikhail. GENIS, Alexander A. VLADIV-GLOVER, Slobodanka M. *Russian Postmodernism – new perspectives on post-soviet culture*. Nova York: New York Berghahn Books, 1998.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

GASSNER, John. *Tchékhov e os realistas russos* in *Mestres do Teatro II*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

GÓGOL, Nikolai. *O capote e outras histórias*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2010.

GOMIDE, Bruno Barretto (org.) *Antologia do pensamento crítico russo*. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. (org) *Nova Antologia do Conto Russo (1792-1998)*. Traduzido do russo por vários tradutores. São Paulo: Ed. 34, 2011.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas da arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez, Lisboa: Edições 70, 1989.

- LAFFITTE, Sophie. *Tchekhov*. Tradução Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- LIPOVETSKY, Mark. *Russian Postmodernist Fiction: Dialogue With Chaos*. Nova York: M.E. Sharpe, 1999.
- LIPOVETSKY, Mark, BEUMERS, Birgit. *Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*. Reino Unido: Bristol Intellect, 2009.
- _____. *Russian Postmodernist Fiction: Dialogue with Chaos*. Reino Unido, Routledge, 1999.
- LO GATTO, Ettore. *Antón Pavlovich Chéjov in La literatura rusa moderna*. Buenos Aires: Editorial Losada S.A., 1972.
- MAIAKÓVSKI, Vladímir. *Mistério-Bufo*. Tradução de Arlete Cavaliere. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. *O percevejo*. Tradução de Luís Antônio Martinez Correa. São Paulo: Editora 34, 2009.
- MASLENKOVA, N. A. SERGUIIEIEVA, E.N. *Dialog kak "Minus-priem" v p'iessakh V. Sorokina ("Dismorfomania", "Iubilei", "Dostoievski-trip")*. In Literatura i teatr: problemy dialoga. Sbornik nauchnykh statei. pp. 195-205, 2011. <http://vestnik.rsuh.ru/article.html?id=717613>
- MASLENKOVA, N. A. SERGUIIEIEVA, E.N. *Dialog s sovremennoi rossiiskoi kul'ture: Tchekhov kak pretsedentnyi tekst*. Veliko T'rnovo: Universitetsko izdatelstvo "Sv. Sv. Kiril i Metodii", pp.135-142, 2012.
- MASLENKOVA, N. A. SERGUIIEIEVA, E.N. *Klassitcheskaia literatura v tekstakh sovremennoi dramaturgii: dialog ili dekonstruktsia?* In Filologiticheskie traditsii v sovremennoi literaturnom i lingvisticheskom obrazovanii: Cborni statei. 2011. №10.Vol.1. pp. 114-121. 2011.
- MORELLI, Eleonora. *The Deconstruction of Representation in Vladimir Sorokin's Short Stories*. Transcultural Studies, 2-3, 2006-2007, pp.261-277.
- PITCHER, Harvey. *The Chekhov Play – a new interpretation*. Los Angeles: University of California Press, 1985.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *As revoluções russas e o socialismo soviético*. São Paulo: Editora

Unesp. 2003.

_____. *Uma revolução perdida – a história do socialismo soviético*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2 edição, 2007.

RIPELLINO, A.M. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

RZHEVSKY, Nicholas. *The Modern Russian Theater: A literary and cultural history*. Nova York: Routledge, 2009.

SCHRUBA, Manfred. *Tshekhovskie rieministzientzii v piéssakh Akunina, Sorokina, Glovatzkovo i Memieta (k tipologii intertekstual'nikh priemov)*. Amsterdã: Revista Philologica, vol.9, n.21/23, pp. 242-257, 2014.

SENELICK, Laurence. *Historical Dictionary of Russian Theatre*. Lanham/Toronto/Plymouth: The Scarecrow Press, Inc, 2007.

SEGRILLO, Angelo. *Os russos*. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

SERGUIIEIEVA, E.N. *Ossobenosti poetiki rannei dramaturgii V. Sorokina*. In *Literatura-teatr-kino: problemy dialoga: Kollektivnaia monografiia*. pp.105-115, 2014.

SMORODINSKAYA, Tatiana. EVANS-ROMAINE, Karen. GOSCILO, Helena. *Encyclopedia of Contemporary Russian Culture*. Reino Unido, Routledge, 2013.

SORÓKIN, Vladímir. *Dostoiévski-trip*. Tradução Arlete Cavaliere. São Paulo: Ed. 34, 2014.

_____. *Day of the Oprichnik*. Reino Unido: Farrar, Strauss & Giroux 2011.

_____. *Kapital: polnoe sobranie pies*. Moscou: Zakharov, I.P. Bogat, 2007.

_____. *Klonirovanie po metodu professora Sorokina*. [16 de janeiro de 2010]. Entrevista concedida ao site <http://beta-press.ru/article/87>. Acesso em maio de 2016.

_____. *My vse otravlieny literaturoi*. [janeiro de 2004]. Entrevista concedida às revistas Время (Vremia) e Книголюб (Knigoliub). <http://www.srkn.ru/interview/arba.shtml>. Acesso em maio de 2016.

_____. *Pissatéli Vladímir Sorókin: “Iá protiv tovo, chtoby litieratura ychila*

jiti". [4 de maio de 2006). Entrevista publicada no site www.skrn.ru Acesso em maio de 2016.

_____. *Rússkii absurd vnieschnie mutiruiet, khotiá nie mieniaietcia s XVI veka*. [20 de março de 2007]. Entrevista concedida a Kiril Reschetnikov, publicada no site www.srkn.ru Acesso em maio de 2016.

_____. *Sobranie sochinenii v dvukh tomakh*. Rússia: Ad Marginem, 1998.

_____. *The Ice Trilogy*. Nova York: NYRB Classics, 2011.

_____. *The Blizzard: A Novel*. Reino Unido: Farrar, Strauss & Giroux 2015.

_____. *The Queue*. Nova York: NYRB Classics, 2008.

SWAYZE, Harold. *O controle político da literatura na URSS 1946-1959*. São Paulo: Editora Dominus, 1965.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno: 1880-1950*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

TCHÉKHOV, Anton. *A dama do cachorrinho e outros contos*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. *O beijo e outras histórias*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *Minha vida*. Trad. Denise Sales. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. *A gaivota*. Trad. Bárbara Heliodora. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. *A gaivota*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *Teatro I: A gaivota, O tio Vânia*. Trad. Gabor Aranyi. Mairiporã: Veredas, 1998.

_____. *Teatro II – As três irmãs e o O jardim das cerejeiras*. Trad. Gabor Aranyi. Mairiporã: Veredas, 1998.

_____. *Ivánov*. Trad. Arlete Cavaliere e Eduardo Tolentino. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. *As três irmãs*. Trad. Klara Gouriánova. São Paulo: Peixoto Neto, 2004. (*Os grandes dramaturgos*).

_____. *As três irmãs; Contos*. Traduções de Maria Jacintha e Boris

Schnaiderman. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. *O cerejal*. Trad. Bárbara Heliodora. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. *O jardim das cerejeiras seguido de Tio Vânia*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre, L&PM Pocket, 2009.

_____. *Os Males do Tabaco e Outras Peças em Um Ato*. Org. Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

Teses e dissertações

HERRERIAS, Priscilla. *A poética dramática de Tchêkhov: um olhar sobre os problemas de comunicação*. 2010. 126 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, FFLCH, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo.

KABANOVA, Daria Serguieievna. *Sites of Memory: Soviet Myths in Post-Soviet Culture*. 2011. 253 f. Tese (Doutorado em Filosofia e Literatura Comparada). Universidade de Illinois, Estados Unidos.

NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. *Tchêkhov no Brasil: a construção de uma atualidade*. 2013. 344 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, FFLCH, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo.

SEIM, Natalia. *Vladímir Sorókin – um, chest I sovest epokhi postmoderna*. 2007. 101 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Russa) – Faculdade de Ciências Humanas e Teológicas da Universidade de Lund, Suécia.

Revistas

Biblioteca Entre Livros número 9, *Teatro Essencial*. São Paulo: Duetto Editorial.

Cadernos Entre Livros número 2, *Panorama da Literatura Russa*. São Paulo: Duetto Editorial.

Slavica Bergensia n. 6. *Landslide of the Norm: Language Culture in Post-Soviet Russia*. ROESEN, Tine; LUNDE, Ingunn. Department of foreign languages, University of Bergen,

Noruega, 2006.

Slavica Bergensia n.11. Vladímir Sorókin's Languages. ROESEN, Tine; UFFELMANN, Dirk; KÜHN, Katharina. Department of foreign languages, University of Bergen, Noruega, 2013.

Revista Entre Livros, Especial Entreclássicos *Fiódor Dostoiévski*. São Paulo: Duetto Editorial, 2008.

Revista Entre Livros, *Rússia Redescoberta*. São Paulo: Duetto Editorial, agosto de 2005.

Revista Tempo Brasileiro n.62. *Sobre a paródia*. Julho-Setembro de 1980.

ЮБИЛЕЙ

Владимир Сорокин

На сцене — зеленая трибуна с серебристой эмблемой ЧПК, за трибуной сзади гигантский белый бюст А. П. Чехова, убранный цветами, в правом углу задника позолоченная цифра 10, наверху лозунг на голубом фоне: «В человеке все должно быть прекрасно. А. П. Чехов». На трибуну выходит директор ЧПК — мужчина средних лет, в синем костюме, с папкой.

Директор: Друзья! Наш коллектив Чеховпротеинового комбината имени А. Д. Сахарова празднует сегодня свое десятилетие. Не знаю, как вам, а мне немного страшновато. (*Смех и аплодисменты в зале.*) Ну, действительно, я вот этой самой рукой держал семь — семь! — постановлений нашего любимого УПК о закрытии нашего комбината. И самое первое появилось через два месяца после, так сказать, нашего старта, когда мы выдали стране первую продукцию. А теперь — десять лет! Мне кажется, мы имеем полное право быть занесенными в Красную книгу и Книгу рекордов Гиннеса! (*Смех и бурные аплодисменты.*) Друзья! Мне сегодня, в этот торжественный день, вовсе не хотелось бы выглядеть допотопным таким ящером-демагогом с пухлым, понимаешь, докладом под мышкой. Время развесистых докладов, парадности, дутых партийных авторитетов прошло навсегда. Коммунистические авантюристы, приведшие Россию на край пропасти, получили по заслугам. Такие уродливые явления на производстве, как планирование и администрирование, давно изжиты в нашем коллективе. Мы с вами вот уже десять лет живем единой рабочей семьей, где один за всех и все за одного. Все вы в курсе наших дел и событий, все всё знаете. Тем не менее в такой день мне хочется вспомнить начало нашего пути. Тогда, в тяжелые годы развала коммунистической системы, Российский парламент принял ответственное решение о выделении 4 миллиардов рублей на Всероссийскую культурно-экологическую программу «Возрождение», принял, проявив мудрость, памятуя о евангельской заповеди: «Не хлебом единым жив человек». Русская культура, обескровленная и изуродованная семидесятипятилетним правлением коммунистов, испытывала острейшую нужду в Классическом протеине, как убедительно доказал академик И. Михайловский, научно обогативший учение Вернадского и Федорова. Всего за три года, благодаря самоотверженному труду московских, петербургских, тульских, киевских и новосибирских строителей и добровольцев, были построены Класспротеиновые комбинаты по переработке А. С. Пушкиных, М. Ю. Лермонтовых, И. С. Тургеневых, Н. В. Гоголей, Л. Н. Толстых, Ф. М. Достоевских и А. П. Чеховых. Пущенные одновременно в памятный день — 12 декабря, — эти предприятия за три месяца дали

отечественной культуре свыше 180 тонн высококачественных Класспротеиновых масс, и сегодня мне особенно приятно напомнить вам, что доля нашего комбината в общей выработке составила почти 40 тонн, мы тогда переработали 917 А. П. Чеховых в возрасте от 8 до 82 лет. Произошло это не «по-щучьему велению» и не по мановению чьей-то властительной руки, как безапелляционно заявляют «мудрецы» из ХДП, а благодаря честному, квалифицированному труду наших рабочих и инженеров, понявших и осознавших бедственное положение отечественной культуры. Подводя итоги нашей десятилетней работы, мы можем с гордостью сказать: коллектив Чеховпротеинового комбината имени А. Д. Сахарова оправдал доверие народа, доверие Российской культуры, в восстановление которой нами внесен весомый вклад. Он весит гораздо больше безответственных речей демагогов из ХДП и СДП, пытающихся ставить под сомнение наш труд и программу «Возрождение» в целом! (*Бурные аплодисменты.*) За десять лет нами переработано 17612 А. П. Чеховых в возрасте от 7 до 86 лет, общим весом 881 тонна. Всего выпущено: 350 тонн жидкого чеховпротеинового, 118 тонн сгущенного чп, 78 тонн чп-порошка, 62 тонны чп-бинтов, 25 тонн чп-спиралей, 17 тонн чп-манжетов, 10 тонн чп-гильз, 10 тонн чп-вкладышей, 8 тонн чп-пластырей, 8 тонн чп-протяжек, 6,2 тонны чп-пластин. Средняя заработная плата по комбинату за десять лет возросла на 160%. Акции нашего акционерного общества поднялись почти на 200 пунктов. Надеюсь, что это не предел. (*Аплодисменты.*) Благосостояние наших семей в наших руках. (*Аплодисменты.*) У нас с вами есть стимул в работе, и он не только в высокой зарплате. Народ, культура остро нуждаются в нашей продукции, о чем свидетельствует число заявок на сгущенный чп, чп-бинты и чп-клинья. Оно, друзья, втрое превышает годовой выпуск! Втрое! Эти кипы заявок — убедительный ответ пустословам из ХДП и СДП, громогласно заявляющим о нерентабельности программы «Возрождение». Приходите, господа, загляните в сейф Николая Николаевича Позднякова! Милости просим! Приглашаю особо многоуважаемого Германа Владимировича Горна! (*Бурные аплодисменты.*) Друзья! Сегодня мне особенно приятно назвать лучших из нас, кто высокопрофессиональным трудом способствует укреплению авторитета нашей фирмы, кому не безразлична судьба отечественной культуры. По решению правления акционерного общества «Чехов» кредитными билетами на сумму 1000 рублей премируются: главный инженер Виктор Иванович Холодов, главный технолог Тамара Шавловна Махарадзе, главный экономист Вениамин Борисович Берман, главный механик Юрий Иванович Тепляков, начальник экспертного отдела Лидия Андреевна Богородская, начальник отдела снабжения Семен Израилевич Левин, начальник отдела кадров Владимир Владимирович Ермолаенко, начальник экологического отдела Ирина Игоревна Титова, председатель профсоюзного комитета Евгений Сергеевич Бородин; начальники цехов: Леонид Михайлович Пряхин, Александр Михайлович Бойко, Дмитрий Сергеевич Кременецкий, Ашот Рафикович Арутюнян; бригадиры: Юрий Константинович Девятко, Николай Николаевич Бодров, Мария Васильевна Захарова. (*Аплодисменты.*) Поздравляю вас, друзья! (*Бурные аплодисменты.*) А теперь у меня для вас сюрприз, хоть вы вчера видели и в курсе события. К нам в гости на наш юбилей приехали старые добрые друзья — актеры

Калужского драматического театра во главе с режиссером Леонидом Павловичем Болдыревым. И сегодня, сейчас они выступают здесь на нашей сцене, используя только что выработанную продукцию. (*Аплодисменты.*) Для нас это выступление не только замечательный подарок к юбилею комбината, но и веское слово в поддержку Всероссийской культурно-экологической программы «Возрождение»! (*Аплодисменты.*) И еще сюрприз. Перед началом спектакля будет показан фильм, снятый вчера в наших цехах. В этом уникальном фильме, снятом по нашей просьбе друзьями с Мосфильма, показаны процесс получения чп-продукции непосредственно по заказу Калужского драматического театра и использование ее труппой при подготовке к спектаклю. Директорским советом комбината решено послать копию фильма в комиссию по делам культуры нашего Парламента. (*Аплодисменты.*) Сразу после окончания фильма начнется спектакль. (*Аплодисменты.*)

Директор сходит с трибуны, спускается со сцены, на несколько минут опускается занавес, открывая большой экран. Свет в зале гаснет, на экране появляется изображение ворот комбината с эмблемой ЧПК. Звучит музыка С. В. Рахманинова. Ворота открываются, в них входят актеры, которых тут же встречает администрация комбината.

Диктор: В канун десятилетия Чеховпротеинового комбината им. А. Д. Сахарова в гости к рабочим приехали актеры Калужского драматического театра во главе с главным режиссером Л. П. Болдыревым. Дружба двух коллективов принесла добрые плоды отечественной культуре: 218 спектаклей сыграны на продукции комбината, Калужский театр получил поистине мировую известность, отзывы зрителей и критиков единодушны: замечательный театр, замечательные актеры, замечательный режиссер.

Актеры и руководители ЧПК идут по главному цеху комбината, оживленно беседуя.

Диктор: Москва и Петербург, Лондон и Прага, Париж и Нью-Йорк рукоплескали калужанам. «Калужский театр показал нам такого Чехова, которого мы никогда не видели!» — восторженно писала парижская «Монд». «Своим успехом мы обязаны Чеховпротеиновому комбинату им. А. Д. Сахарова, вот уже шесть лет поставляющему нам высококачественную продукцию», — заявил Леонид Павлович Болдырев в интервью германской «Франкфуртер альгемайне».

Актеры беседуют с рабочими главного конвейера.

Диктор: Проблема оздоровления, подъема российской культуры, искоренение последствий деформации культурного сознания народа, поиски нового в искусстве — вот что объединяет актеров и рабочих. Калужане привезли показать новую пьесу, продукция для которой будет приготовлена сейчас же, на их глазах.

Актеры и руководители ЧПК проходят к началу конвейера, в Убойно-разделочный цех.

Диктор: Убойно-разделочный цех — начало сложного технологического процесса получения чеховпротеина. Убой, снятие кожи и разделку восьми Антон Павловичей Чеховых в возрасте 9, 12, 16, 22, 35, 37, 43 и 72 лет проводит бригада Юрия Константиновича Девятко. Работа ведется электроубойниками и электропилами новейшей конструкции.

На экране — восемь голых тел со связанными руками подвешены за ноги над восемью чанами. Члены бригады в коричневых комбинезонах забивают Чеховых электроубойниками, затем сдирают кожу, спускают кровь, потрошат, расчлениают электропилами и кладут части на конвейер. В дальнейшем в фильме все соответствует технологии ЧПК, диктор лишь комментирует происходящее.

Диктор: По конвейеру части Чеховых поступают в Цех Первичной Обработки. Здесь трудятся бригады Николая Николаевича Бодрова и Марии Васильевны Захаровой. После тщательной промывки части загружают в автоклавы. Отделение костей от массы. Цех Переработки костей. Бригада Юрия Петровича Гелескула. Выпаривание жира из костей. Переработка костей в костную муку. Цех Измельчения масс и сепарации. Главный измельчитель. Бригада Константина Александровича Жука. Загрузка массы в сепаратор. Отсюда чеховпротеиновый гель поступает в Цех Очистки и Пастеризации. Бригада Андрея Викторовича Волкова и Анны Иосифовны Глузман. Получение жидкого чеховпротеина. Получение сгущенного чеховпротеина. Получение чп-порошка. Цех Чп-продукции — самый большой в комбинате. Здесь трудятся 117 человек. Бригада наладчиков оборудования Михаила Семеновича Шора. Производство чп-бинтов и чп-пластырей. Производство чп-спиралей и чп-манжетов. Автомат по производству чп-гильз, чп-клиньев, чп-вкладышей и чп-полушарий. Производство чп-протяжек и чп-пластин. По конвейеру готовая продукция поступает в Цех Упаковки. Бригада упаковщиц Лидии Ивановны Топоровой. Контейнеры с упакованной чп-продукцией готовы к отправке. Сейчас готовая чп-продукция будет использована актерами для подготовки к спектаклю. Сложный, многочасовой подготовительный процесс решено

провести в Комнате Отдыха. Подготовка актрисы Бураковской, исполняющей роль Нины Заречной, состоит из двенадцати этапов: покрытие тела актрисы гущенным чеховпротеином, присыпание суставов чп-порошком, бинтование суставов чп-бинтами, наложение на руки чп-манжетов, наложение на голову чп-пластырей, введение в ушные раковины чп-полушарий, введение в половые органы чп-вкладышей, вшивание под кожу чп-клиньев, вшивание в мышцы ног чп-гильз, вшивание в мышцы спины чп-спиралей, продевание протяжек, одевание платья Нины Заречной, сшитого из свежеснятой кожи А. П. Чеховых. Наполнение платья жидким чеховпротеином. Одновременно идет подготовка к спектаклю других актеров: актера Хохлова, исполняющего роль Иванова, актера Борисова, исполняющего роль Астрова, актрисы Ребровой, Гликман, Саюшевой, исполняющих роли сестер Прозоровых, актера Плотникова, исполняющего роль дяди Вани, актера Каменских, исполняющего роль Фирса. Готовые актеры следуют в инкубатор, оборудованный в Сушильном Цехе. Чугунная сфера инкубатора обмазана изнутри перемолотыми прямыми кишками А. П. Чеховых. После 24 часов инкубации актеры предстанут перед зрителями. Всероссийская культурно-экологическая программа «Возрождение» продолжает приносить добрые плоды отечественной культуре. (*Аплодисменты.*)

Занавес опускается и поднимается минут через десять. На сцене: терраса дома, выходящая в цветущий вишневый сад; в саду качели; на террасе стол, сервированный для ужина, с горячей лампой посередине, стулья, на одном из которых гитара. Вечереет. Слышно как в доме играют на рояле. Вся декорация, включая мельчайшие детали (яблоки на столе, листья и др.) сделана из внутренностей А. П. Чеховых. Иванов сидит за столом и читает книгу. Из глубины сада к нему на цыпочках подкрадывается Нина Заречная и, поравнявшись с ним, громко хлопает в ладоши.

Нина: Но он сейчас уехал с мачехой. Красное небо, уже начинает восходить луна, и я гнала лошадей, гнала. (*Смеется.*) Но я рада. (*Крепко жмет руку Иванова.*)

Иванов (*читая*): Хорошо, после...

Нина: Это так... Видите, как мне тяжело дышать. Через полчаса я уеду, надо спешить. Нельзя, нельзя. Бога ради, не удерживайте. Отец не знает, что я здесь.

Иванов: Я читаю... после...

Нина: Отец и его жена не пускают меня сюда. Говорят, что здесь богема... боятся, как бы я не пошла в актрисы... А меня тянет сюда к озеру, как чайку... Мое сердце полно вами. (*Оглядывается.*)

Иванов: Не приставайте!

Нина: Кажется, кто-то там...

Иванов: Мне жаль, что от вас водкой пахнет. Это противно.

Нина: Это какое дерево?

Иванов: Это, наконец, невыносимо... Поймите, что это издевательство...

Нина: Отчего оно такое темное?

Иванов: Какие восемьдесят два рубля?

Нина: Нельзя.

Иванов: У меня нет.

Нина: Нельзя, вас заметит сторож. Трезор еще не привык к вам и будет лаять.

Голос: Внимание! Время крика во внутренние органы А. П. Чеховых.

Нина (*подходит к столу, берет сердце, опускается на колени, кричит в сердце*):
Вотробо! Вотробо! Вотробо! Вотробо!

Иванов (*подходит к столу, берет печень, опускается на колени, кричит в печень*):
Пашо! Пашо! Пашо! Пашо! Пашо!

После крика кладут печень и сердце опять на стол.

Иванов: Не знаю. У меня сегодня ничего нет. Подождите до первого числа, когда жалование получу.

Нина: Тсс...

Иванов: Так что же мне теперь делать? Ну, режьте меня, пилите... И что у вас за отвратительная манера приставать ко мне именно тогда, когда я читаю, пишу или...

Нина: Да, очень. Ваша мама — ничего, ее я не боюсь, но у вас Тригорин. Играть при нем мне страшно и стыдно... Известный писатель... Он молод?

Иванов: Тебе, Анюта, вредно стоять у открытого окна. Уйди, пожалуйста... (*Кричит.*)
Дядя, закрой окно!

Входит дядя Ваня. Он выспался после завтрака и имеет помятый вид. Садится на стул, поправляет свой щегольской галстук.

Дядя Ваня: Да... Очень. С тех пор, как здесь живет профессор со своею супругой, жизнь выбилась из колеи... Сплю не вовремя, за завтраком и обедом ем разные кабули, пью вина... не здорово все это! Прежде минуты свободной не было, я и Соня работали — мое почтение, а теперь работает одна Соня, а я сплю, ем, пью... Нехорошо!

Нина: Какие у него чудесные рассказы!

Голос: Внимание! Время крика во внутренние органы А. П. Чеховых.

Дядя Ваня (*подходит к столу, берет легкие, опускается на колени, кричит в легкие*): Фурироно! Фурироно! Фурироно! Фурироно!

Нина (*подходит к столу, берет почку, опускается на колени, кричит в почку*): Упаратия! Упаратия! Упаратия! Упаратия!

Иванов (*берет со стола желудок, опускается на колени, кричит в желудок*): Куропо! Куропо! Куропо! Куропо! Куропо!

После крика кладут органы на стол.

Иванов: Я помню. Сегодня я буду у Лебедева и попрошу его подождать. (*Смотрит на часы.*)

Дядя Ваня (*свистит*): Сто лет. Профессор решил поселиться здесь.

Нина: В вашей пьесе трудно играть. В ней нет живых лиц.

Иванов: Сейчас.

Дядя Ваня: Идут, идут... Не волнуйся.

Входят Ирина и Астров.

Ирина: Зачем вспоминать!

Астров (*нехотя принимает стакан*): Что-то не хочется.

Ирина: Уехать в Москву. Продать дом, покончить все здесь и — в Москву...

Астров: Нет, я не каждый день водку пью. К тому же душно. Нянька, сколько прошло,

как мы знакомы?

Иванов: Будет вам вздор молоть...

Дядя Ваня: Господа, чай пить!

Ирина: Брат, вероятно, будет профессором, он все равно не станет жить здесь. Только вот остановка за бедной Машей.

Нина: В нашей пьесе мало действия, одна только читка. И в пьесе, по-моему, непременно должна быть любовь...

Астров: Сильно я изменился с тех пор?

Голос: Внимание! Время крика во внутренние органы А. П. Чеховых.

Ирина (*подходит к столу, берет почку, опускается на колени, кричит в почку*): Нороба! Нороба! Нороба! Нороба!

Астров (*подходит к столу, берет селезенку, опускается на колени, кричит в селезенку*): Баро! Баро! Баро! Баро! Баро!

Дядя Ваня (*кричит, стоя на коленях, в печень*): Пукожее! Пукожее!

Нина (*кричит в почку*): Чибиро! Чибиро! Чибиро!

Иванов (*кричит в желчный пузырь*): Серепо! Серепо! Серепо! Серепо!

Кладут внутренние органы на стол.

Ирина: Бог даст, все устроится. (*Глядя в окно.*) Хорошая погода сегодня. Я не знаю, отчего у меня на душе так светло! Сегодня утром вспомнила, что я именинница, и вдруг почувствовала радость, и вспомнила детство, когда еще была жива мама. И какие чудные мысли волновали меня, какие мысли!

Дядя Ваня: Жарко, душно, а наш великий ученый в пальто, в калошах с зонтиком и в перчатках.

Иванов: Все это, Миша, фокусы... Если не хотите со мной ссориться, то держите при себе.

Нина: Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом, — словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли... Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и эта бедная луна напрасно

зажигает свой фонарь. На лугу уже не просыпаются с криком журавли, и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах. Холодно, холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно... *(Пауза.)* Тела живых существ исчезли в прахе, и вечная материя обратила их в камни, в воду, в облака, а души их слились в одну. Общая мировая душа — это я... я... Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пиявки. Во мне сознания людей слились с инстинктами животных, и я помню все, все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь.

Ирина: Он старый?

Иванов *(закрывая книгу):* Что, доктор, скажете?

Астров: Да... В десять лет другим человеком стал. А какая причина? Заработался, нянька. От утра до ночи все на ногах, покою не знаю, а ночью лежишь под одеялом и боишься, как бы к больному не потащили. За все время, пока мы с тобой знакомы, у меня ни одного дня не было свободного. Как не постареть? Да и сама по себе жизнь скучна, глупа, грязна... Затягивает эта жизнь. Кругом тебя одни чудаки, сплошь одни чудаки; а поживешь с ними года два-три и мало-помалу сам, незаметно для себя, становишься чудаком. Неизбежная участь. *(Закручивает свои длинные усы.)* Ишь, громадные усы выросли... Глупые усы. Я стал чудаком, нянька... Поглупеть-то я еще не поглупел, Бог милостив, мозги на своем месте, но чувства как-то притупились. Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю. Вот разве только тебя люблю. *(Целует ее в голову.)* У меня в детстве была такая нянька.

Дядя Ваня: А как она хороша! Во всю свою жизнь не видел женщины красивее.

Ирина: Интересный человек?

Иванов: Ах, не зуди ты, зуда! Чтобы ехать в Крым, нужны средства. Допустим, что я их найду, но ведь она решительно отказывается от этой поездки...

Нина: Он скучает без человека.

Иванов: Лишние люди, лишние слова, необходимость отвечать на глупые вопросы — все это, доктор, утомило меня до болезни. Я стал раздражителен, вспыльчив, резок, мелочен до того, что не узнаю себя. По целым дням у меня голова болит, бессонница, шум в ушах... А деваться положительно некуда... Положительно...

Входит Фирс; он в пиджаке и в белом жилете.

Фирс *(идет к кофейнику, озабоченно):* Барыня здесь будут кушать... *(Надевает белые перчатки.)* Готов кофий? Ты! А сливки?

Голос: Внимание! Время крика во внутренние органы А. П. Чеховых.

Фирс *(подходит к столу, берет желчный пузырь, опускается на колени, кричит в желчный пузырь):* Рассопо! Рассопо! Рассопо! Рассопо!

Астров (*кричит в печень*): Уято! Уято! Уято! Уято! Уято!

Ирина (*кричит в почку*): Омон! Омон! Омон! Омон! Омон!

Нина (*кричит в сердце*): Борютешь! Борютешь! Борютешь!

Дядя Ваня (*кричит в почку*): Эсашицо! Эсашицо! Эсашицо!

Иванов (*кричит в желудок*): Зачем! Зачем! Зачем! Зачем!

Кладут внутренние органы на стол.

Нина: О, это моя мечта! (*Вздыхнув.*) Но она никогда не осуществится.

Фирс (*хлопочет около кофейника*): Эх ты, недотепа... (*Бормочет про себя.*) Приехали из Парижа... И барин когда-то ездил в Париж... на лошадях... (*Смеется.*)

Иванов: Говорите.

Дядя Ваня: К сожалению, да.

Астров: Выспался?

Фирс: Чего изволите? (*Радостно.*) Барыня моя приехала! Дождлся! Теперь хоть и помереть... (*Плачет от радости.*)

Иванов: Все это правда, правда... Вероятно, я страшно виноват, но мысли мои перепутались, душа скована какой-то ленью, и я не в силах понимать себя. Не понимаю ни людей, ни себя... (*Выглядывает в окно.*) Нас могут услышать, пойдемте, пройдемся.

Иванов и Ирина встают.

Ирина: Скажите мне, отчего я сегодня так счастлива? Точно я на парусах, надо мной широкое голубое небо и носятся большие белые птицы. Отчего это?

Уходят в сад.

Нина: Но, я думаю, кто испытал наслаждение творчества, для того уже все другие наслаждения не существуют.

Дядя Ваня: О, да! Я был светлой личностью, от которой никому не было светло...

Нина: А мне пора. Прощайте.

Астров (*с досадой*): Покорно благодарю. Что ж надо ехать... (*Ищет глазами фуражку.*)
Досадно, черт подери...

Нина: Если бы вы знали, как мне тяжело уезжать!

Дядя Ваня: В такую погоду хорошо повеситься...

Нина (*подумав, сквозь слезы*): Нельзя!

Нина и Астров уходят.

Дядя Ваня (*с иронией*): Очень!

Фирс: В прежние времена, лет сорок-пятьдесят назад, вишню сушили, мочили, мариновали, варенье варили, и, бывало...

Голос: Внимание! Время крика во внутренние органы А. П. Чеховых.

Дядя Ваня (*опустившись на колени, кричит в почку*): Тробоваж! Тробоваж! Тробоваж!
Тробоваж!

Фирс (*кричит в желудок*): Яуха! Яуха! Яуха! Яуха! Яуха!

Дядя Ваня: Но если я его ненавижу!

Фирс: И, бывало, сушеную вишню возами отправляли в Москву и в Харьков. Денег было! И сушеная вишня тогда была мягкая, сочная, сладкая, душистая... Способ тогда знали...

Дядя Ваня: Могу ли я смотреть на вас иначе, если я люблю вас? Вы мое счастье, жизнь, моя молодость! Я знаю, шансы мои на взаимность ничтожны, равны нулю, но мне ничего не нужно, позвольте мне только глядеть на вас, слышать ваш голос...

Фирс: Забыли. Никто не помнит.

Дядя Ваня (*идя за ними*): Позвольте мне говорить о своей любви, не гоните меня прочь, и это одно будет для меня величайшим счастьем.

Фирс: Они были у нас на Святой, полведра огурцов скушали... (*Бормочет.*)

Дядя Ваня: Я у тебя ничего не брал.

Фирс (*чистит щеткой дядю Ваню, наставительно*): Опять не те брючки надели. И что мне с вами делать!

Входит Маша.

Маша: Сидит себе здесь, посиживает...

Дядя Ваня (*пожав плечами*): Странно. Я покушался на убийство, а меня не арестовывают, не отдают под суд. Значит, считают меня сумасшедшим. Злой смех. Я — сумасшедший, а не сумасшедшие те, которые под личиной профессора, ученого мага, прячут свою бездарность, тупость, свое вопиющее бессердечие. Не сумасшедшие те, которые выходят за стариков и потом у всех на глазах обманывают их. Я видел, как ты обнимал ее!

Фирс: Бога вы не боитесь! Когда же спать?

Маша (*садится*): Ничего...

Голос: Внимание! Время крика во внутренние органы А. П. Чеховых.

Маша (*кричит в печень*): Боржое! Боржое! Боржое!

Дядя Ваня (*кричит в легкие*): Стэлмако! Стэлмако! Стэлмако!

Фирс (*кричит в селезенку*): Обротак! Обротак! Обротак!

Дядя Ваня (*глядя на дверь*): Нет, сумасшедшая земля, которая еще держит вас.

Маша: А она вас?

Дядя Ваня: Что ж, я — сумасшедший, неменяемый, я имею право говорить глупости.

Маша: Мой здесь? Так когда-то наша кухарка Марфа говорила про своего городского: мой. Мой здесь?

Дядя Ваня: стыдно! Если бы ты знал, как мне стыдно! Это острое чувство стыда не может сравниться ни с какой болью. (*С тоской.*) Невыносимо! (*Склоняется к столу.*) Что мне делать? Что мне делать?

Маша: Когда берешь счастье урывочками, по кусочкам, потом его теряешь, как я, то мало-помалу грубеешь, становишься злющей. (*Указывает себе на грудь.*) Вот тут у меня кипит... Вот Андрей, наш братец... Все надежды пропали. Тысячи народа поднимали колокол, потрачено было много труда и денег, а он вдруг упал и разбился. Вдруг, ни с того ни с сего. Так и Андрей...

Дядя Ваня: Дай мне чего-нибудь! Боже мой... Мне сорок семь; если, положим, я проживу до шестидесяти, то мне остается еще тринадцать. Долго! Как я проживу эти тринадцать лет? Что буду делать, чем наполню их? О, понимаешь, если бы можно было прожить остаток жизни как-нибудь по-новому. Проснуться бы в ясное утро и почувствовать, что жить ты начал снова, что все прошлое забыто, рассеялось, как дым. *(Плачет.)* Начать новую жизнь... Подскажи мне, как начать... с чего начать...

Маша: У кого?

Входят Ольга, Астров и Ирина.

Ольга: Наш сад, как проходной двор, через него и ходят и ездят.

Астров: Серьезно говорю — не задерживай. Мне давно пора ехать.

Ирина: До свидания!

Голос: Внимание! Время крика во внутренние органы А. П. Чеховых.

Ольга *(кричит в желчный пузырь)*: Хайяку! Хайяку! Хайяку!

Астров *(кричит в печень)*: Соб! Соб! Соб! Соб! Соб!

Ирина *(кричит в селезенку)*: Рободелое! Рободелое! Рободелое!

Фирс *(кричит в почку)*: Куото! Куото! Куото! Куото!

Дядя Ваня *(кричит в почку)*: Харбитания! Харбитания! Харбитания!

Маша *(кричит в легкие)*: Оптриса! Оптриса! Оптриса!

Астров: Да? Что ж, погожу еще немного, а потом, извини, придется употребить насилие. Свяжем тебя и обыщем. Говорю это совершенно серьезно.

Маша: А у барона?

Ольга: Увидимся ли мы еще когда-нибудь?

Дядя Ваня: Дай мне чего-нибудь... *(Показывает на сердце.)* Жжет здесь.

Ирина: Когда-нибудь встретимся.

Астров *(кричит сердито)*: Перестань! *(Смягчившись.)* Те, которые будут жить через сто лет, двести лет после нас и которые будут презирать нас за то, что мы прожили свои жизни так глупо и так бездарно, те, быть может, найдут средство, как быть счастливыми, а мы... У нас с тобой одна надежда и есть. Надежда, что когда мы будем почивать в своих

гробах, то нас посетят видения, быть может, даже приятные. *(Вздыхнув.)* Да, брат. Во всем уезде было только два порядочных, интеллигентных человека: я да ты. Но в какие-нибудь десять лет жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас; она своими гнилыми испарениями отравила нашу кровь, и мы стали такими же пошляками, как все. *(Живо.)* Но ты мне зубов не заговаривай, однако. Ты отдай то, что взял у меня.

Ирина: А вам надо бы изменить жизнь, голубчик. Надо бы как-нибудь.

Голос: Внимание! Время крика во внутренние органы А. П. Чеховых.

Ольга *(кричит в почку):* Боротак! Боротак! Боротак!

Астров *(кричит в легкие):* Сарбэ! Сарбэ! Сарбэ!

Ирина *(кричит в желчный пузырь):* Нборо! Нборо! Нборо!

Фирс *(кричит в почку):* Хуканип! Хуканип! Хуканип!

Дядя Ваня *(кричит в печень):* Арапаку! Арапаку! Арапаку!

Маша *(кричит в сердце):* Ятыду! Ятыду! Ятыду!

Астров: Ты взял у меня из дорожной аптечки баночку с морфием. *(Пауза.)* Послушай, если тебе во что бы то ни стало хочется покончить с собой, то ступай в лес и застрелись там. Морфий же отдай, а то пойдут разговоры, догадки, подумают, что это я тебе дал... С меня же довольно и того, что мне придется вскрывать тебя... Ты думаешь, это интересно?

Маша: В голове у меня перепуталось... Все-таки, я говорю, не следует им позволять. Он может ранить барона или даже убить.

Дядя Ваня: Оставь меня.

Ольга: Да, да, конечно. Будьте покойны. *(Пауза.)* В городе завтра не будет уже ни одного военного, все станет воспоминанием, и, конечно, для нас начнется новая жизнь... *(Пауза.)* В городе не будет ни одного военного, все станет воспоминанием, и, конечно, для нас начнется новая жизнь... *(Пауза.)* Все делается не по-нашему. Я не хотела быть начальницей и все-таки сделалась ею. В Москве, значит, не быть...

Ирина: Федор сбрил себе усы. Видеть не могу!

Астров: Он взял. Я в этом уверен.

Выходит Нина Заречная.

Нина: Здесь есть кто-то.

Дядя Ваня: Ты будешь аккуратно получать то же, что получал и раньше. Все будет по-старому.

Нина*(пристально глядит ему в лицо)*: Дайте я посмотрю на вас. *(Оглядываясь.)* Тепло, хорошо... Здесь тогда была гостиная. Я сильно изменилась?

Голос: Внимание! Время крика во внутренние органы А. П. Чеховых.

Нина *(кричит в печень)*: Щаром! Щаром! Щаром!

Ольга *(кричит в легкие)*: Бираматрия! Бираматрия! Бираматрия!

Астров *(кричит в почку)*: Оролама! Оролама! Оролама!

Ирина *(кричит в желчный пузырь)*: Ухачастк! Ухачастк! Ухачастк!

Фирс *(кричит в селезенку)*: Маирьяше! Маирьяше! Маирьяше!

Дядя Ваня *(кричит в почку)*: Бохва! Бохва! Бохва!

Маша *(кричит в сердце)*: Фаптако! Фаптако! Фаптако!

Дядя Ваня: Пусть уезжают, а я... я не могу. Мне тяжело. Надо поскорей занять себя чем-нибудь... Работать, работать! *(Роемся в бумагах.)*

Нина: Я боялась, что вы меня ненавидите. Мне каждую ночь все снится, что вы смотрите на меня и не узнаете. Если бы вы знали! С самого приезда я все ходила тут... около озера. Около вашего дома была много раз и не решалась войти. Давайте сядем *(садится)*. Сядем и будем говорить, говорить. Хорошо здесь, тепло, уютно... Слышите — ветер? У Тургенева есть место: «Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под кровом дома, у кого есть теплый угол». Я — чайка. Нет, не то. *(Трет себе лоб.)* О чем я? Да... Тургенев... «И да поможет Господь всем бесприютным скитальцам». Ничего. *(Рыдает.)*

Астров: Уезжайте поскорее. Если лошади поданы, то отправляйтесь.

Нина *(растерянно)*: Зачем он так говорит, зачем он так говорит?

Астров: Finita.

Ольга: Будет, будет...

Маша сильно рыдает.

Ольга: Будет, Маша! Перестань, милая...

Дядя Ваня: Работать, работать...

Астров: Скажи там, Вафля, чтобы заодно кстати подавали и мне лошадей.

Нина: Лошади мои стоят у калитки. Не провожайте, я сама дойду... (*Сквозь слезы.*) Дайте воды...

Маша (*сдерживая рыдания*): У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том... золотая цепь на дубе том... Я схожу с ума... У лукоморья дуб зеленый...

Ольга: Успокойся, Маша... Успокойся... Дай ей воды.

Маша: Я больше не плачу...

Дядя Ваня (*пишет*): «Счет... господину...»

Маша: У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том... Кот зеленый... дуб зеленый... Я путаю... (*Пьет воду.*) Неудачная жизнь... Ничего мне терпеть не нужно... Я сейчас успокоюсь... Все равно... Что значит у лукоморья? Почему это слово у меня в голове? Путаются мысли.

Ирина: Давайте посидим вместе, хоть помолчим. Ведь завтра я уезжаю.

Нина: Зачем вы говорили, что целовали землю, по которой я ходила? Меня надо убить. (*Склоняется к столу.*) Я так утомилась. Отдохнуть бы, отдохнуть! (*Поднимает голову.*) Я — чайка... Не то.

Голос: Внимание! Время крика во внутренние органы А. П. Чеховых.

Нина (*кричит в легкие*): Тоборо! Тоборо! Тоборо!

Ольга (*кричит в печень*): Стур! Стур! Стур!

Астров (*кричит в почку*): Зыукае! Зыукае! Зыукае!

Ирина (*кричит в селезенку*): Митьбю! Митьбю! Митьбю!

Фирс (*кричит в желчный пузырь*): Фариго! Фариго! Фариго!

Дядя Ваня (*кричит в почку*): Одотимаке! Одотимаке! Одотимаке!

Маша (*кричит в желудок*): Хухахехо! Хухахехо! Хухахехо!

Астров: Нет, я и так... Затем, всего хорошего! Не провожай меня, нянька. Не надо.

Астров уходит.

Дядя Ваня(пишет): «Второго февраля масла постного двадцать фунтов... Шестнадцатого февраля опять масла постного двадцать фунтов... Гречневой крупы...»

Нина(прислушиваясь): Тсс... Я пойду. Прощайте. Когда я стану большою актрисой, приезжайте взглянуть на меня. Обещаете? А теперь... (*жмет ему руку*) уже поздно. Я еле на ногах стою... я истощена...

Нина уходит.

Маша: О, как играет музыка! Они уходят от нас, один ушел совсем, совсем навсегда, мы останемся одни, чтобы начать нашу жизнь снова. Надо жить... Надо жить...

Ирина(кладет голову на грудь Ольге): Придет время, все узнают, зачем все это, для чего эти страдания, никаких не будет тайн, а пока надо жить, надо работать, только работать! Завтра я поеду одна, буду учить в школе и всю жизнь отдам тем, кому она, быть может, нужна. Теперь осень, скоро придет зима, засыплет снегом, а я буду работать, буду работать...

Ольга (обнимает обеих сестер): Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить! О, Боже мой! Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь. О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!

Быстро входит Иванов с револьвером в руке.

Иванов: Долго катил вниз по наклону, теперь стой! Пора и честь знать! Отойдите! Спасибо, Саша! Оставьте меня! (*Стреляется.*)

Дядя Ваня: Дитя мое, как мне тяжело! О, если б ты знала, как мне тяжело!

Фирс: Эх ты... недотепа!

Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный, переходящий в мягкое, монотонное гудение. Через 69 секунд гудение обрывается.

КОНЕЦ

ANEXO B – Obra de Vladímir Sorókin

<p>Romances</p>	<p><i>Норма</i> (<i>Norma</i> - <i>Norma</i>, 1979-1983) <i>Очередь</i> (<i>Ótchered'</i> - <i>A Fila</i>, 1983) <i>Тридцатая любовь Марины</i> (<i>Tridtsataia liubov Mariny</i> - <i>O Trigésimo Amor de Marina</i>, 1982-1984) <i>Роман</i> (<i>Roman</i> - <i>Romance</i> 1985) <i>Сердца четырех</i> (<i>Serdtsa tchetyreh</i> - <i>Os Corações dos Quatro</i>, 1991) <i>Голубое сало</i> (<i>Goluboe salo</i> - <i>Banha Azul</i>, 1999) <i>Лёд</i> (<i>Liod</i> - <i>Gelo</i>, 2002) <i>Путь Бро</i> (<i>Put' Bro</i> - <i>Caminho de Bro</i> 2004) 23.000 (23.000- 23000 , 2005) <i>Метель</i> (<i>Metel'</i> - <i>A Nevasca</i>, 2010) <i>Теллурия</i> (<i>Telluria</i> - <i>Telúria</i>, 2013)</p>
<p>Peças</p>	<p><i>Пельмени</i> (<i>Pel'meni</i> - <i>Pelmeni</i>, 1984-1987) <i>Землянка</i> (<i>Zemlianka</i> - <i>A Cabana subterrânea ou A trincheira</i>, 1985) <i>Русская бабушка</i> (<i>Russkaia babuchka</i> - <i>A Avó Russa</i>, 1988) <i>Доверие</i> (<i>Doverie</i> - <i>Confiança</i>, 1989) <i>Дисморфомания</i> (<i>Dismorfomania</i> - <i>Dismorfomania</i>, 1990) <i>Юбилей</i> (<i>Iubilei</i> - <i>O jubileu</i>, 1993) <i>Hochzeitreise</i> (<i>Hochzeitreise</i> - <i>Hochzeitreise</i>, 1994-1995) <i>Щи</i> (<i>Chtchi</i> - <i>Sopa de Repolho</i>, 1995-1996) <i>Dostoiévski-trip</i> (<i>Dostoiévski-trip</i> - <i>Dostoiévski-trip</i>, 1997) <i>С Новым Годом!</i> (<i>S Novym Godom!</i> - <i>Feliz Ano Novo!</i>, 1998) <i>Капитал</i> (<i>Kapital</i> - <i>Capital</i>, 2006)</p>
<p>Contos</p>	<p>Da coletânea <i>Первый субботник</i> (<i>Piervyi Subbotnik</i> – <i>O primeiro sábado</i>, 1979-1984): <i>Сергей Андреевич</i> (<i>Serguiei Andrieievitch</i>) <i>Соревнование</i> (<i>Sorevnovanie</i> – <i>Competição</i>) <i>Геологи</i> (<i>Geologii</i> – <i>Geólogos</i>) <i>Желудевая Падь</i> (<i>Jeludievaia Pad'</i> – <i>Abóbora do vale</i>) <i>Заседание завкома</i> (<i>Zassedannie zavkoma</i> – <i>Reunião de fábrica</i>) <i>Прощание</i> (<i>Prochtchanie</i> – <i>A despedida</i>) <i>Первый субботник</i> (<i>Pervyi subbotnik</i> – <i>O primeiro sábado</i>) <i>В Доме офицеров</i> (<i>V dome ofitserov</i> – <i>Na câmara dos oficiais</i>) <i>Санькина любовь</i> (<i>San'kina liubov'</i> – <i>O amor de Sankina</i>) <i>Разговор по душам</i> (<i>Razgovor po ducham</i> – <i>Conversa Íntima</i>) <i>Возвращение</i> (<i>Vozvrachtchenie</i> – <i>O retorno</i>) <i>Тополиный пух</i> (<i>Topolinyi pukh</i> – <i>Floco de choupro</i>)</p>

	<p> <i>Вызов к директору (Vyzov k direktoru – Chame o diretor)</i> <i>В субботу вечером (V subbotu vetcherom – Sábado à noite)</i> <i>Деловое предложение (Delovoe predlojenie – Oferta empresarial)</i> <i>Проездом (Proezdom – Em trânsito)</i> <i>Любовь (Liubov' – Amor)</i> <i>Свободный урок (Svobodnyi urok – Aula Vaga)</i> <i>Кисет (Kisset – A bolsa)</i> <i>Поминальное слово (Pominal'noe slovo – Palavras memoráveis)</i> <i>Поездка за город (Poezdka za gorod – A viagem para fora da cidade)</i> <i>Открытие сезона (Otkrytie sezona – Abertura de temporada)</i> <i>Обелиск (Obelisk – O obelisco)</i> <i>Дорожное происшествие (Dorojnoe proishestvie – O acidente de trânsito)</i> <i>Памятник (Pamiatnik – O monumento)</i> <i>Возможности (Vozmojnosti – Recursos)</i> <i>Морфофобия (Morfofobia)</i> <i>Соловьиная роща (Solov'inaia rochtcha – O bosque do rouxinol)</i> <i>Ночные гости (Notchye gosti – Noite de visitas)</i> </p> <p> <i>Da coletânea Пир (Pir – 2000):</i> <i>Конкретные (Concretnie)</i> <i>Аварон (Avaron)</i> <i>Банкет (Banket – Banquete)</i> <i>День русского едока (Den' russkogo edoka – Dia do consumidor russo)</i> <i>Ю (Ju)</i> <i>Лошадиный Сун (Lochadinyi sun – Sopa equina)</i> <i>Зеркало (Zerkalo – O espelho)</i> <i>Пепел (Pepel – Cinza)</i> <i>Машина (Machina – O carro)</i> <i>Моя трапеза (Moia trapeza – Minha refeição)</i> <i>Жрать! (Jrat'! – Devorar!)</i> <i>Сахарное воскресенье (Sakharnoe voskresen'e – Domingo açucarado)</i> </p> <p> <i>Da coletânea Моноклон (Monoklon, 2010):</i> <i>Моноклон (Monoklon)</i> <i>Тридцать первое (Tridtsat' pervoe – Trigésimo primeiro)</i> <i>Тимка (Timka)</i> <i>Губернатор (Gubernator – Governador)</i> <i>Черная лошадь с белым глазом (Tchernaiia lochad' s belym glazom – O cavalo preto com um olho branco)</i> <i>69 серия (69 seriia – 69 séries)</i> <i>Волны (Volny – Das Ondas)</i> <i>Путём крысы (Putiom krysy – Pelas ratazanas)</i> <i>Смирнов (Smirnov)</i> <i>Кухня (Kukhnia – A cozinha)</i> <i>Занос (Zanos - Derrapagem)</i> </p>
--	---

	<p><i>Розовый клубень (Rozovyi kluben' – O tubérculo rosa)</i></p> <p><i>Мишень (Michen' – O alvo)</i></p> <p><i>Месяц в Дахау (Mesiats v Dakhau – Um mês em Dachau)</i></p> <p><i>Снеговик (Snegovik – O boneco de neve)</i></p> <p><i>Рев Годзиллы и крик Пикачу (Rev Godzilly i krik Pikatchu – O Rugido do Godzilla e o Grito do Pikachú)</i></p> <p><i>Волны (Volny – Das Ondas)</i></p> <p><i>Утро снайпера (Utro снайпера – O atirador da manhã)</i></p> <p><i>Эрос Москвы (Éros Moskvу – Eros de Moscou)</i></p> <p><i>Черная лошадь с белым глазом (Tchernaia lochad' s belым glazom – O Cavalo Preto com um Olho Branco)</i></p> <p><i>Сердечная просьба (Serdetchaia pros'ba – Pedido do Coração)</i></p> <p><i>Кухня (Kukhnia – A cozinha)</i></p> <p><i>Хиросима (Khrosima – Hiroshima)</i></p> <p><i>Окружение (Okrujenie – Configuração)</i></p>
Roteiros de filme	<p><i>Безумный Фриц (Bezumnyi Frits – O louco Fritz, 1994)</i></p> <p><i>Москва (Moskva – Moscou, 1997), co-roteirizado com Aleksandr Zeldovitch.</i></p> <p><i>Копейка (Kopeika – Copeque, 2001)</i></p> <p><i>Cashfire (2002), co-roteirizado com Aleksandr Zeldovitch e Oleg Radzinskii</i></p> <p><i>Вещь (Vechtch' – A Coisa, 2002)</i></p> <p><i>4 (2005)</i></p> <p><i>Мишень (Michen' – O alvo, 2011), co-roteirizado com Aleksandr Zeldovitch</i></p>
Outros trabalhos	<p>Álbum de fotos <i>В глубь России (V glub' Rossii – Nas profundezas da Rússia, 1994)</i>, em colaboração com o artista Oleg Kulik.</p> <p>Libretto encomendado pelo Teatro Bolshói para a ópera <i>Дети Розенталя (Deti Rozentalia – Os Filhos de Rozenthal, 2005)</i> de Leonid Desiátnikov.</p>

ANEXO C - Capas das edições das obras de Vladímir Sorókin em russo, inglês, italiano, francês e alemão.

Edições em russo:

Edições em inglês:

Ótchered' (*The Queue*, tradução de Sally Laird, Editora NYRB Classics, 2008)

Liod Triloguii (*Ice Trilogy* – *Ice*, *Bro* e *23000*, tradução de Jamey Gambrell, Editora NYRB Classics, 2011)

Den' Oprichnika (*Day of the Oprichnik*, tradução de Jamey Gambrell, Editora Farrar, Straus and Giroux, 2012)

Metel' (*The Blizzard*, tradução de Jamey Gambrell, Editora Farrar, Straus and Giroux, 2015)

Edições em italiano:

Ótchered' (*La Coda*, tradução de Pietro A. Zveteremich, Editora Guanda, 1988)

Liod Triloguii (*Ghiaccio*, tradução de Marco Dinelli, Editora Einaudi, 2005)

Den' Oprichnika (*La giornata di un oprichnik*, tradução de Denise Silvestri, Editora Atmosphere, 2014)

Metel' (*La Tempesta*, tradução de Denise Silvestri, Editora Bompiani, 2016)

Edições em francês:

Ótchered' (*La Queue*, tradução de Catherine Terrie, Editora Lieu commun, 1986)

Tridtsataia liubov' Mariny (*Le Trentième Amour de Marina*, tradução de Catherine Terrie, Editora Lieu commun, 1987)

Serdtsa tchetyrekh (*Les Coeurs des quatre*, tradução de Wladimir Berelowitch, Editora Gallimard, 1997)

Goluboe salo (*La lard bleu*, tradução de Bernard Kreise, Editora Editions de l'Olivier, 2007)

Liod Triloguii (*Trilogie de la glace - La Glace, La Voie de Bro e 23000*, tradução de Bernard Kreise, Editora Points 2008, 2010 e 2013)

Den'Oprichnika (*Journée d'un oprichnik*, tradução de Bernard Kreise, Editora Editions de l'Olivier, 2008)

Roman (*Roman*, tradução de Anne Coldefy-Faucard, Editora Editions Verdier, 2010)

Metel' (*La tourmente*, tradução de Anne Coldefy-Faucard, Editora Editions Verdier, 2011)

Sakharnyi Kreml' (*Le Kremlin en sucre*, tradução Bernard Kreise, Editora Editions de l'Olivier, 2011)

Lochadinyi sup (*Soupe de cheval*, tradução de Bernard Kreise, Editora Editions de l'Olivier, 2015)

Edições em alemão:

Dismorfomania e Iubilei (*Dysmorphomanie. Das Jubiläum*, tradução de Peter Urban, Editora Verlag der Autoren, 1993)

Pel'meni e Hochzeitsreise (*Pelmeni / Hochzeitsreise*, tradução de Barbara Lehmann, Editora Verlag der Autoren, 1997)

Telluria (*Telluria*, tradução de Sabine Grebing, Editora Kiepenheuer&Witsch, 2015)

Metel' (*Der Schneesturm*, tradução de Andreas Tretner, Editora KiWi-Taschenbuch, 2014)