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

DEISE DE OLIVEIRA

Um mundo fora dos eixos: a literatura russa contemporânea
por meio do *Russian Booker Prize*

São Paulo
2010

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

Um mundo fora dos eixos: a literatura russa contemporânea
por meio do *Russian Booker Prize*

Deise de Oliveira
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 bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Orientador: Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide

São Paulo
2010

Dedico este trabalho à minha irmã Déborah.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela bolsa concedida, a qual possibilitou minha integral dedicação a este trabalho.

Agradeço também aos professores do Programa de Literatura e Cultura Russa, que sempre acreditaram em minha capacidade. Agradecimento especial aos professores Noé Silva, Arlete Cavaliere e Elena Vássina pelos ensinamentos durante todos os anos de graduação.

Ao professor Igor Chaitânov – coordenador do *Russian Booker Prize* – sem o qual muitas das informações contidas neste trabalho ficariam incompletas.

Ao meu orientador, Bruno Barreto Gomide, pela disposição em aceitar um projeto tão complexo de prontidão. Às colegas de trabalho Daniela Mountian, Polyana de Almeida e Priscila Nascimento pela força de sempre.

Aos meus amigos queridos, que me fazem ser uma pessoa mais alegre e contente: Jacqueline Conrado, Natasha e Luis Cesar Gonzalez.

Ao meu namorado e companheiro Fabio Lanfer Marquez, pela paciência e por me ajudar em tudo, todos os dias.

Ao meu pai, por querer simplesmente que eu seja feliz. À Sônia, por nos querer tão bem.

À minha mãe, que se foi, mas me deu a melhor mãe que eu poderia ter tido: minha irmã. Ao meu cunhado Denis, por sempre me ajudar em minhas escolhas. Às minhas sobrinhas Marina e Lívia, por me fazerem acreditar que a vida pode ser muito boa.

Ao meu cachorro, Dimitri, por me fazer sorrir nos momentos mais difíceis.

Obrigada!

“O prêmio literário hoje não é apenas um reconhecimento de mérito e uma homenagem a esse mecanismo de promoção da literatura para o leitor. Para ser ouvido, o prêmio deve ter autoridade. Espero que o Booker russo tenha tido”.

Igor Chaitânov, secretário e membro do júri do *Russian Booker Prize*.

RESUMO

Nosso projeto consiste na discussão sobre a literatura e cultura contemporânea na Rússia, especialmente a questão do Pós-modernismo, por um recorte específico: a análise das obras ganhadoras do concurso *Russian Booker Prize* – com enfoque no processo de classificação adotado pelos júris –, bem como um apanhado geral da premiação na Rússia. Para tal, analisaremos, em um primeiro momento, os pensadores e críticos mais representativos dessa “prosa alternativa” ou pós-moderna, sempre com um embasamento histórico. Entender o indivíduo pós-soviético será de fundamental importância para lidar com os temas e personagens dos romances vencedores. Em um segundo momento, nosso trabalho será o de investigar os critérios utilizados pela banca, a fim de tentar encontrar (se houver) algum ponto comum entre algumas das obras ganhadoras. Pensar em tais pontos será de suma importância para compreender os sistemas de valores dos críticos envolvidos nesse processo de premiação, além de colaborar para o enriquecimento de uma nova abordagem analítica da nova literatura russa e de alguns de seus nomes mais prolíficos.

Palavras-chave: Literatura russa, Literatura russa pós-soviética, *Russian Booker Prize*, Pós-modernismo

Contato: deise.de.olive@gmail.com

ABSTRACT

Our project consists in the discussion of contemporary literature and culture in Russia, especially the question of post-modernism, by a specific focus: the analysis of the winning works of the Russian Booker Prize contest focusing on the process of classification adopted by the judges as well as a overview of the awards in Russia. To this end, we will analyze, at first, critical thinkers and most representative of this "prose alternative" or post-modern, always with a historical foundation. Understanding the individual post-Soviet is of fundamental importance to deal with the issues and characters of novels winners. In a second step, our work is to investigate the criteria used by banks in order to try to find (if any) a common point among some of the winning works. Think about these points will be extremely important to understand the value systems of the critics involved in the awards process, and contribute to the enrichment of a new analytical approach of the new Russian literature and some of its most prolific names.

Keywords: Russian literature, post-Soviet Russian Literature, Russian Booker Prize, postmodernism

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	12
2.	Prêmios literários: o início	17
2.1	Críticas	19
2.2	Valores	25
2.3	As premiações e o mercado literário	30
2.4	A Rússia e o indivíduo pós-soviético	34
2.5	Publicações antes e após a queda da URSS	57
3.	<i>Russian Booker Prize</i> : algumas considerações	72
3.1	Patrocínios	76
3.2	A Cerimônia de premiação	78
3.3	O Comitê e o júri escolhido	79
3.4	Controvérsias	86
3.5	Análise dos vencedores	96
3.6	Tiragem dos livros vencedores escolhidos	100
3.7	O <i>Russian Booker Prize</i> e seu público	105
4.	Outras premiações na Rússia	107
4.1	“Antipremiações” na Rússia	109
5.	Pós-modernismo ocidental: algumas considerações	112
5.1	Brincadeira é coisa séria	120
5.2	Pós-modernismo russo: igual ou diferente?	122
5.3	O indivíduo pós-soviético na literatura	128
6.	Análise das obras escolhidas	133
6.1	Mesa coberta com um pano e uma garrafa no meio, de Vladímir Makánin (1993)	133
6.2	<i>Branco sobre o negro</i> de Ruben Gallego (2003)	141
6.3	- 2017 de Slávnikova e sua antiutopia (2006)	146
6.4	Mikhail Elizárov: O bibliotecário (2008)	150
	Referências Bibliográficas	160
	Anexo	169

ANEXO 1 – Tradução de W.G. Fiedorov e Elisabeth Rich. Russian Literature afterPerestroika. In: *South Central Review*, vol 12, No. ¾. The John Hopkins University Press, 1995. _____ 170

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1	Crescimento na tiragem de livros entre 1960 e 1970	61
Tabela 2	Publicações na Rússia	67
Tabela 3	Vendas de livros até 2003 e no ano de 2003.	67
Tabela 4	Número de cópias e títulos publicados em 2006 e 2007.	69
Tabela 5	Localização dos títulos na Rússia.	70
Tabela 6	Idioma dos títulos publicados na Rússia.	70
Tabela 7	Lista de membros do comitê de organização do prêmio	79
Tabela 8	Tabela com os nomes dos jurados dos anos de 1992 a 2010	82
Tabela 9	Vencedores do <i>Russian Booker Prize</i> (1992 – 2010).....	86
Tabela 10	Sexo dos vencedores do Booker.....	97
Tabela 11	Crescimento no número de mulheres vencedoras do prêmio	97
Tabela 12	Nacionalidade dos vencedores	98
Tabela 13	Cidades-natal dos vencedores russos.....	99
Tabela 14	Tiragem de Branco sobre o Negro	101
Tabela 15	Tiragem de 2017	102
Tabela 16	Tiragem de O Bibliotecário	103

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Elena Koliádina – vencedora do ano de 2010 – e seu diploma.....	27
Figura 2 Livros de todas as áreas.	30
Figura 3 Uma criança analfabeta é uma vergonha para sua mãe.....	57
Figura 4 A Gloriosa Batalha de Alexandre o Grande e o Rei Indiano Porus. Primeira metade do séc. XVIII.	59
Figura 5 Se você não ler nenhum livro, logo vai esquecer como se lê.....	63

1. INTRODUÇÃO

O percurso que culmina na presente dissertação remonta a uma trajetória de pesquisa iniciada na *Université D'Avignon*, França, onde tive a possibilidade de estudar nomes da literatura contemporânea em países de língua inglesa e francesa.

Ao voltar ao Brasil, minha tentativa foi de trazer um pouco dos estudos realizados na França para a minha pesquisa de Mestrado em Literatura Russa. Minha ideia seria fazer um panorama da literatura russa, sem muito enfoque em um autor ou obra específica. Foi assim que surgiu a ideia de estudar o *Russian Booker Prize*.

Ao se fazer um traçado de uma literatura que está apenas começando, temos muitas alegrias, mas muitos problemas também. O mais agravante é certamente a falta de materiais disponíveis sobre o tema, seja em russo ou em português.

Foi então que se iniciou o processo de levantamento de bibliografia de autores do *Russian Booker Prize* e da história da leitura na Rússia. Foi somente depois de um ano que a bibliografia começou a tomar uma forma coerente e substancial para um trabalho de Mestrado.

Por ser um tema inédito tanto no Brasil quanto no exterior, minha principal preocupação foi levantar o maior número de informações possíveis para conseguir fazer um trabalho que pudesse ser de qualidade, além de ajudar os próximos pesquisadores que trilharão este duro, mas prazeroso caminho.

O que veremos nos próximos capítulos será uma tentativa de fazer um estudo da literatura russa contemporânea por meio do *Russian Booker Prize*, com

uma análise de todos os trâmites que envolvem uma premiação: valores, jurados, processo classificatório, críticas, concorrentes, etc.

Além disso, houve uma intensa preocupação em situar o *Russian Booker Prize* no tempo e no espaço, em diálogo com o que está ao redor. Nesse caso, não poderíamos deixar de citar os “antiprêmios” literários, bem como o *Bolchaia Kniga*, o maior “concorrente” do *Russian Booker Prize*.

A história da leitura na Rússia também foi relatada aqui, pois houve uma mudança muito significativa no comportamento não somente dos leitores da Rússia antes e depois o comunismo, bem como das editoras.

***

Vemos que muitas premiações estão sendo veiculadas mundialmente e que não são privilégio apenas da área da literatura. Diversos gêneros da arte, tais como cinema e música, também estão servidos de eventos especializados – e, da mesma maneira que se tornam cada vez mais populares, tornam-se também controversos.

Muitos desses prêmios conseguem reconhecimento por parte de estudiosos e do público em geral; outros são esquecidos facilmente e não caem no gosto do povo. Afinal, o que faz as premiações tão populares? Por que algumas são esquecidas e não conseguem prosperar?

Para se tentar entender a importância desses eventos, bem como a diferença entre o que é considerada uma “premiação de sucesso” dentre diversas outras que estão sendo criadas, seria de fundamental importância a discussão acerca dos prêmios mais populares como ponto de partida.

Por intermédio da comparação entre o que é considerado um prêmio de qualidade dentre tantos outros existentes é que vamos conseguir entender qual será a diferença entre eles. Assim, conseqüentemente, poderemos formular possibilidades e razões pelas quais tais eventos não prosperaram.

Para medir se uma premiação é conhecida, devemos nos atentar não somente aos nichos específicos, bem como ao grande público (que, certamente, será muito mais numeroso e representativo na contagem final)¹ e ao número de tiragens de uma obra vencedora de concurso.

Ao analisarmos o grau de conhecimento de um leigo acerca de um dado prêmio, poderemos entender que, além desse prêmio ter atingido um nicho específico, ele também conseguiu alcançar um público muito mais abrangente, tornar-se mais notório e discutido – seja na mídia, seja por pessoas menos estudiosas do assunto.

Ao questionarmos as pessoas não ligadas às Letras e à Cultura de quais premiações elas se lembram, certamente dois nomes estarão no topo da lista: Nobel e Oscar. Ambos os eventos são acompanhados pelas mídias especializadas e pela veiculação de massa meses antes da divulgação dos escolhidos daquele ano pelo júri. Pessoas com os mais diversos interesses acompanham a cerimônia do Oscar: seja para ver o vestido das famosas, seja para assistir à premiação.

Pessoas que acompanham o processo classificatório desses grandes eventos – e até *sites* relacionados com o tema da premiação em questão – fazem apostas e criam a sua própria lista de vencedores, a fim de verificar se os seus

---

¹ Por isso, uma das maneiras encontradas para se medir o sucesso de uma premiação será perceber qual é o grau de aceitação de tal prêmio diante do grande público, ou seja, aqueles que não são especializados no gênero da arte em questão.

gostos estão próximos aos da Academia². O Oscar torna-se um grande “bolão”, que os brasileiros gostam tanto de fazer em épocas de Copa do Mundo.

Talvez possamos afirmar que essa é uma possível razão pela qual tais premiações causam verdadeiro fascínio ao público: quando o vencedor é anunciado, é como se, a partir daquele momento, ele fosse um profissional que valesse a pena ser lido ou visto (afinal, agora ele é vencedor de uma grande premiação).

Uma das explicações para o crescimento de tais eventos está relacionada à ideia de tornar-se imortal e atemporal por toda uma geração. É como se, mesmo com a morte de um vencedor do Nobel, as pessoas nunca se esquecessem dele. Em todos os seus livros e filmes seguintes, haverá a informação de que aquele artista é um vencedor do Oscar ou Nobel.

Ao subir ao palco para receber o grande prêmio, ele será igualado aos escritores mais célebres de anos anteriores; o que só faz aumentar o seu *status* de grandeza. Em suas seguintes obras e entrevistas, o escritor será sempre lembrado como o vencedor de uma importante premiação, escolhido por um grupo de júris criteriosos.

Já no caso do Oscar, outra característica do prêmio pode ser o resultado de tanto sucesso: o intervalo de tempo entre o anúncio dos finalistas e a premiação dos vencedores é razoavelmente longo, fazendo com que o público tenha tempo para assistir aos filmes e arriscar quais serão os grandes escolhidos pelo comitê.

Talvez por esse motivo as premiações façam tanto sucesso: o processo de se imaginar qual será o ganhador – os debates que ocorrem quando é lançada a lista dos finalistas até que finalmente o escolhido pelo júri é anunciado – prende a atenção de muitos telespectadores e pessoas interessadas no evento.

---

² Vemos isso com muito mais frequência quando tratamos do Oscar, em que não apenas *sites* de cinema, mas também a mídia popular discute e divulga a sua própria lista de favoritos ao prêmio.

É como se, durante o processo de seleção dos vencedores, todos nós tornássemos jurados: concordamos, discordamos, e até sugerimos outros nomes que não foram mencionados para serem os grandes vencedores. E é justamente a discordância que faz a premiação ficar ainda mais no alvo da mídia e do público.

Depois da consagração do *Russian Booker Prize*, outros concursos foram pelo mesmo caminho e obtiveram certa importância, tais como: o *Little Booker Prize*, *Anti-Booker Prize* e, por fim, o *Solzhenitsyn Prize* (financiado pelo próprio autor).

A Rússia se mostrou o campo perfeito (e aberto) para se consagrar uma versão nacional da célebre premiação – já que não havia muitos concursos do gênero, diferentemente dos outros países do Leste Europeu, cujos concursos, no entanto, já estavam saturados de alguma maneira. Além disso, trazer o *Booker Prize* para a terra natal de aclamados escritores e dramaturgos seria uma maneira de mostrar que essa nova geração, mesmo após a dissolução da União Soviética, continuava sendo uma referência.

Os estudos sobre a literatura russa no Brasil concentram-se nos clássicos ou nas obras do pós-1917, chegando, no máximo, às vanguardas e aos modernismos. Com isso, há um vácuo contemporâneo no que se refere aos estudos de literatura russa contemporânea nas universidades brasileiras. Nesse caso, esse projeto tentará cumprir o papel de iniciador de um longo caminho de estudos e reflexões da cena literária russa atual.

2. Prêmios literários: o início

*"What's with all these awards?
They're always giving out awards. Best
Fascist Dictator: Adolf Hitler"*
Annie Hall de Woody Allen

Muitos são os prêmios criados em todo o mundo, embora poucos deles consigam reconhecimento do público local e internacional. No caso específico da literatura, é indiscutível o fato de que o Prêmio Nobel de Literatura seja o mais prestigioso dentre todos os que são criados anualmente.

Por esse motivo, seria impossível estudar o *Russian Booker Prize* como uma premiação isolada e sem nenhum diálogo com outras. Percebe-se, então, a fundamental importância de descrever dois prêmios que ainda continuam em voga e sendo uma referência nesse segmento: o Nobel de Literatura e o *Goncourt*.

Certamente o Nobel de Literatura possui grande valor como incentivador na criação de outros eventos do gênero, o que o tornou pioneiro nas premiações do tipo.³ Foi após a sua criação que muitos outros prêmios do gênero apareceram e tornaram-se (ou não) referência na cena literária mundial.

Apesar da indiscutível importância do Prêmio Nobel de Literatura no grupo dos prêmios literários que acontecem no mundo todo, é importante perceber que, após o Nobel, outros prêmios vieram com moldes e propostas um pouco diferentes, embora também tenham conseguido prosperar.

Um dos mais célebres concursos do gênero após o Nobel é o francês *Prix Goncourt*, criado pelo autor Edmond de Goncourt, em 1903. É nesse prêmio que

---

³ Embora já houvesse premiações literárias antes do prêmio Nobel, vai ser com ele que a popularização do evento fará com que diversos outros de mesmo porte apareçam.

Michael Caine (criador do *Booker Prize*) vai se inspirar para criar sua própria premiação. No *Goncourt* – assim como no *Booker* –, as premiações são feitas a partir de um romance específico, e não a partir da vida literária de um autor, como no Nobel.

Enquanto no Brasil, a situação é bastante diferente. Existe apenas uma única premiação de renome e prestígio que consegue chegar às mídias: o Prêmio Jabuti. Mesmo assim, o evento está concentrado em um nicho bem específico – acadêmicos e interessados por literatura –, além de não ser muito conhecido pelo público em geral.

Encontramos, em mídias impressas especializadas, informações sobre o Prêmio Jabuti, e os romances ganhadores recebem capas novas ou adesivos para indicar que aquela obra venceu a premiação. Da mesma maneira que ocorre com muitas outras premiações, os escritores também ganham certo prestígio ao serem descritos como o “vencedor do Prêmio Jabuti”⁴.

Mesmo assim, da mesma maneira que ocorre com os escritores do *Russian Booker Prize*, o prêmio contribui para alguns vencedores conseguirem viver de literatura, embora alguns deles continuem sendo jornalistas e professores universitários. No caso da Rússia, vemos que os escritores conseguem independência financeira somente ao vender suas obras para editoras estrangeiras.

Como no Brasil não existem prêmios literários muito difundidos e conhecidos por grande parcela da população, muitas vezes torna-se difícil para um brasileiro entender a importância de um prêmio literário – mesmo que esse tenha origens inglesas – na Rússia.

---

⁴ No entanto, como já vimos, esse prestígio é reconhecido por um público bastante específico.

Diferentemente do caso brasileiro, na Rússia existe uma cultura de prêmios literários que foi fortemente intensificada no período soviético com os prêmios Lênin e Stálin. Por ser um país de tradição de leitores e de prêmios de literatura, não foi difícil trazer uma premiação para a Rússia e fazê-la vingar.

2.1 Críticas

Muitas críticas rondam tais eventos e o processo classificatório adotado. Os jurados são frequentemente criticados por suas escolhas – o que, por um lado, só aumenta o interesse do público em saber um pouco mais sobre tais entraves; por outro lado, faz com que se duvide da seriedade do processo de escolha das obras ganhadoras.

A decepção ao não ver ficcionistas de indubitável qualidade na lista de vencedores descontentou muita gente e fez com que se acreditasse que o Nobel não fosse sério e idôneo o bastante. Vemos aqui novamente uma crítica que se aplica também ao *Russian Booker Prize* e muitas outras premiações espalhadas pelo mundo.

Tais dúvidas quanto ao processo classificatório e à idoneidade da premiação também são recorrentes em outros eventos ainda mais célebres e tradicionais que o *Russian Booker Prize*. Logo, percebemos que as críticas não são feitas somente às premiações pequenas e de má qualidade, pois cada pessoa tem o seu escritor favorito e, se ele não ganhar o prêmio, irá criticar o processo classificatório.

Como muitas outras premiações de literatura, o *Prix Goncourt* também sofreu algumas apreciações quanto ao método de classificação dos vencedores. Uma de suas regras consiste no fato de que o vencedor deva ser um jovem e promissor escritor⁵. Embora o autor fosse ainda jovem de profissão (embora não de idade), Proust ganhou o prêmio do ano de 1919 e provocou muitas críticas⁶.

Muito já foi dito a respeito da razão pela qual nomes como Nabókov, Tolstói, ou até mesmo Proust, nunca terem sido nomeados para o Prêmio Nobel de Literatura. Uma explicação possível seria que os jurados prefeririam escolher autores não tão conhecidos e que não estivessem ligados a problemas políticos a escolherem autores notoriamente e indiscutivelmente bons.

Ao levarmos em conta tal possibilidade, algumas perguntas podem ser feitas: afinal, escritores de grande qualidade não podem ser vencedores para que outros escritores menos conhecidos vençam? Seria essa uma maneira justa de se escolher seus melhores escritores e divulgar quais serão os laureados?

Para exemplificar a ideia de que as premiações literárias são controversas há muito tempo, temos uma extensa carta para Sir John Villiers em abril de 1821, em que o escritor Sir Walter Scott ⁷defende a tese de que esse tipo de premiação é completamente inútil. Um dos argumentos que ele sustenta é o de que o autor/vencedor é escolhido pelo talento de suas obras e, conseqüentemente, tal autor já deve ter certa fama.

O fato do prêmio em dinheiro ser apenas um quinto do que o vencedor conseguiria adquirir com qualquer publicação, faz com que ele afirme que não há

---

⁵ Não cabendo nesta descrição Proust, na época com 48 anos.

⁶ A crítica nesse caso não se deu por se duvidar da qualidade inegável de Proust, mas sim pela divergência da regra estabelecida anteriormente.

⁷ GRIERSON H.J.C. – *The letters of Sir Walter Scott*, vol. 6 – New York, AMS Press, 1971.

motivos para aceitá-lo. Entretanto, o pensamento do autor traz controvérsias, pois, se somente fossem premiados escritores de indiscutível mérito, haveria discussão quanto à credibilidade do prêmio. É como se os novos escritores não tivessem espaço e, além disso, que eles só se tornariam escritores de respeito depois de serem aclamados pelo público.

Outra incongruência do pensamento de Sir Walter Scott diz respeito à escolha do vencedor. Se o vencedor deve ser alguém já conhecido pelo grande público e reconhecido pela sua qualidade de escrita, certamente esse autor já estaria vivendo de literatura e não precisaria da quantia irrisória do prêmio (se usarmos o raciocínio do próprio Walter Scott).

O mesmo argumento vem sendo desenvolvido a respeito do *Booker Prize* inglês, já que, em sua maioria, os vencedores já caíram no gosto popular. Se os escritores que venceram o prêmio já são conhecidos do público e já conseguem viver de literatura, não haveria razão para haver uma premiação em dinheiro.

Caso diverso ocorre na sua versão russa, em que muitos escritores começaram a ser publicados e a ver o público tomar gosto por sua literatura depois da divulgação dos vencedores. Nesse caso, a ideia é de que os escritores russos contemporâneos não são mais tão populares e (re)conhecidos e precisam de um impulso para fazer suas carreiras “decolarem”:

“Existiram, portanto territórios e fronteiras literárias independentes dos traçados políticos, um mundo secreto e, contudo perceptível por todos, sobretudo pelos mais desfavorecidos. Regiões em que o único valor e o único recurso seriam a literatura; um espaço regido por relações de força tácitas, mas que comandariam a forma dos textos que se escrevem e circulam por toda parte do mundo; um universo centralizado que constituiria sua própria capital suas províncias e seus confins e no qual as línguas se tornariam instrumentos de poder. Nesses lugares, todos lutariam para ser consagrados escritores; inventar-se-iam leis específicas, libertando assim a literatura, pelo menos nas regiões mais independentes, das arbitrariedades políticas e nacionais. As batalhas seriam travadas entre línguas rivais, e as revoluções seriam sempre ao mesmo tempo literárias e

políticas. Essa história só poderia ser decifrada a partir da medida literária do tempo, “tempo” próprio ao universo literário, mas também a partir da localização de um presente específico: o “meridiano de Greenwich” literário (CASANOVA, 2002, p. 18”).

Já o escritor austríaco Thomas Bernhard escreveu em um romance autobiográfico, traduzido para o português como *Os meus prêmios*⁸, algo que merece ser discutido, pois vem de encontro a tudo que fora dito anteriormente a respeito das premiações. O narrador da autobiografia relata sua amizade com o sobrinho do pensador Wittgenstein e também sua opinião a respeito dos prêmios literários. A versão utilizada foi a espanhola, em que o título se diferencia consideravelmente da versão portuguesa: *El sobrino de Wittgenstein*:

“Me sometí a la humillación de esas concesiones de premios (...) había tenido ya esa experiencia en Alemania, no ensalzan, como creí antes de recibir mi primer premio, sino que rebajan, y por cierto de la forma más humillante. Sólo porque pensaba siempre en el dinero que traen las soportaba, solo por esa razón fui a los más diversos ayuntamientos viejos y a todos esos salones de actos de mal gusto. Hasta los cuarenta años. Me sometí a la humillación de esas concesiones de premios. Hasta los cuarenta años. Dejé que me defecaram en la cabeza en esos ayuntamientos y salones de actos, porque una entrega de premios no es otra cosa que una defecación en la cabeza de uno. Aceptar un premio no quiere decir otra cosa que dejarse defecar en la cabeza, porque le pagan a uno por ello (BERNHARD, *El sobrino de Wittgenstein*, 1988, p. 35)”⁹

Para demonstrar que a recusa de prêmios não é algo que ocorreu apenas em um passado distante, vamos ao caso que se passou no ano de 2010: o russo Grigóri Perelman recusou o prêmio de um milhão de dólares oferecido pelo Instituto Clay de Matemática e causou espanto na mídia de todo o mundo.

---

⁸ A versão utilizada foi a espanhola, onde o título diferencia-se consideravelmente da versão portuguesa: *El sobrino de Wittgenstein*.

⁹ “Submeti-me à humilhação das premiações, havia tido esta experiência na Alemanha, *os prêmios* não exaltam, como eu pensava antes de receber meu primeiro prêmio, mas sim rebaixam e certamente da maneira mais humilhante. Somente porque pensava no dinheiro que viria, suportava-as, somente por esta razão fui aos mais diversos municípios antigos e a todos estes salões de mal gosto. Até os quarenta anos. Deixei que defecassem na cabeça nestes municípios e salões de atos, porque uma entrega de prêmios não é outra coisa senão uma defecação na cabeça de um sujeito. Aceitar um prêmio não quer dizer outra coisa senão deixar defecarem na cabeça porque estão te pagando por ela”. (BERNHARD, 1988, pág. 35)

O mesmo matemático já havia recusado outros prêmios pela simples alegação de que o importante para ele era apenas a resolução do problema matemático, e não condecorações e dinheiro. A mídia e diversas pessoas não entenderam e continuam a criticá-lo por tal decisão.

E, então, voltamos ao problema já debatido anteriormente: será que se os prêmios literários não tivessem uma premiação em dinheiro eles seriam tão difundidos quanto são hoje (embora pensadores citados anteriormente pensem que essa maneira denigre a premiação e os vencedores envolvidos)? Se o mais importante é a obra, qual seria o problema se um laureado quisesse recusar o prêmio?

Vemos então que as premiações fazem, sim, parte de um processo mercadológico e que suas escolhas deverão ser feitas de acordo com o que for mais conveniente para o “bem-estar” dos idealizadores do prêmio em debate. Escolher autores muito polêmicos levaria a crer que os jurados, ou até mesmo a premiação, acreditam e apoiam um determinado – e muitas vezes polêmico - ponto de vista.

Pascale Casanova possui opiniões semelhantes ao afirmar que:

“Ademais, as consagrações nacionais – do tipo Goncourt ou Booker Prize – muitas vezes estão próximas das normas comerciais e, portanto, são duplamente submissas. É, a partir de então, muito difícil distinguir as consagrações literárias nacionais dos sucessos comerciais aos quais os júris adaptaram suas normas estéticas (dependentes que são, na maioria das vezes, direta ou indiretamente, dos interesses dos editores). Por isso, quando os grandes prêmios nacionais estendem sua jurisdição a autores provenientes do antigo Império colonial (a título de francofonia ou de Commonwealth), as consagrações são de certa forma triplamente heteronômicas: submetidas a critérios comerciais, às normas nacionais e às preocupações neocoloniais” (CASANOVA, 2002, p. 155)¹⁰.

Tais eventos não querem ser acusados de “pró” isto ou “anti” aquilo. Por essa maneira, autores muito polêmicos são facilmente descartados no processo de

seleção. Nomes e títulos que tenham alguma imagem política, bem como ideológica mais parecida com a proposta da premiação, serão mais facilmente escolhidos¹¹.

Por conta das divergências de opiniões que rondam não somente o prêmio Nobel, mas muitos outros deles, já houve alguns casos em que o vencedor tomou a decisão de recusá-lo. Motivos vão desde medo de repressões até descrença na seriedade da instituição, embora exceções aconteçam, como o caso da premiação de Mikhail Elizárov, como veremos mais à frente.

Um exemplo célebre se deu em 1964, quando Jean-Paul Sartre recusou o prêmio Nobel dizendo que ele não seria o mesmo para as outras pessoas após a condecoração. Ele garantiu que não queria ser transformado em uma instituição, apesar de todas as formalidades e pompas envolvidas neste processo:

“(...) Essa atitude é baseada em minha concepção do trabalho do escritor. Um escritor que assume posições políticas, sociais ou literárias somente deve agir com meios que lhes são próprios, isto é, com a palavra escrita. Todas as distinções que possa receber expõem seus leitores a uma pressão que não considero desejável. Não é a mesma coisa se eu assino Jean-Paul Sartre que se assino Jean-Paul Sartre, Prêmio Nobel.

O escritor que aceita uma distinção deste gênero compromete, também, a associação ou instituição que a outorga: minhas simpatias pelos guerrilheiros venezuelanos somente a mim comprometem, mas se o Prêmio Nobel Jean-Paul Sartre toma partido pela resistência na Venezuela, arrasta consigo todo o Prêmio Nobel como instituição.

O escritor deve, pois, negar-se a deixa de transformar em Instituição, mesmo que isto se verifique pela mais honrosa forma, como no caso presente. Esta atitude é inteiramente pessoal e, evidentemente, não representa nenhuma crítica contra aqueles que já foram premiados. Tenho muita estima e admiração por muitos dos laureados que conheci pessoalmente (“...”).

Por isso é que não posso aceitar nenhuma distinção concedida pelas altas instâncias culturais, tanto de Leste como do Oeste, mesmo que admita sua existência. Embora todas as minhas simpatias vão para o campo socialista, ser-me-ia impossível aceitar, por exemplo, o Prêmio Lênin se alguém quisesse me conceder, o que não se dá.

Sei muito bem que o Prêmio Nobel, por si mesmo, não é um prêmio literário do campo ocidental, mas se transforma no que se faz dele

---

¹¹ Outra crítica pertinente é que apesar do discurso de que o prêmio Nobel pode ser concedido a qualquer autor, ele basicamente se concentra nos países europeus, dentre eles especialmente a Suécia. A maioria dos ganhadores são, evidentemente, europeus e os “periféricos” que conseguiram vencer, muitas vezes são expatriados ou nem escrevem na língua dominada, mas sim na do dominador.

e podem suceder coisas que os membros da Academia Sueca não podem prever (...)".

Finalmente, resta a questão do dinheiro. É verdadeiramente grave que a Academia coloque sobre os ombros do laureado, além da homenagem, uma soma enorme. Este problema me atormentou. Ou bem se aceita o prêmio e com a soma recebida se apóiam movimentos ou organizações que se consideram importantes – de minha parte seria o *Comité Apartheid* de Londres – ou bem se recusa o prêmio em vista de virtude de princípios gerais, e se priva este movimento ao apoio que necessita.

Renuncio, evidentemente, as 250.000 coroas porque não quero ser institucionalizado nem ao Leste nem ao Oeste. Não se pode pedir que se renunciasse, por 250.000 coroas, aos princípios que não são unicamente nossos, mas compartilhados por todos os nossos camaradas. Foi isto que tornou tão penoso para mim tanto a atribuição do prêmio como a recusa que manifestei. Quero terminar esta declaração com uma mensagem de simpatia ao povo sueco ¹².

A visão de Sartre com relação ao Nobel nada mais é do que uma sincera declaração do dilema em que vivem as premiações e os condecorados. Um tema, que não deveria ser de forma alguma ligado ao capital, está sendo tratado da maneira mais capitalista possível: o reconhecimento feito por meio da premiação em dinheiro. E quanto maior for o prêmio, melhor será a premiação.

É justamente por esse motivo que muitos críticos de literatura, bem como escritores, são contra as premiações de literatura. Eles não acreditam que a melhor e a única maneira de se congratular um escritor de talento seja por meio do capital. É, portanto, o prêmio em dinheiro que faz muitos deles serem criticados e perderem a credibilidade¹³.

2.2 Valores

O valor do prêmio é visto como um indício da qualidade do concurso por muitos: se a quantidade em dinheiro não é convidativa, isso significa que estamos

---

¹² A Carta de Recusa ao Prêmio Nobel foi publicada integralmente em português no jornal *Última Hora*, do Rio de Janeiro em 23 de outubro de 1964.

¹³ Já o escritor Alexandr Soljenítisin conquistou o prêmio de 1970, mas não pode comparecer à premiação na Suécia por medo de represálias em seu retorno à URSS.

lidando com uma premiação de pior qualidade. Tal afirmação se mostra muito mais verdadeira na medida em que a organização *International Congress of Distinguished Awards* seleciona as premiações distintas baseadas no valor da premiação.

Tal órgão foi criado em 1994 na tentativa de se “regular” e controlar a imensa quantidade de prêmios em voga. Em seu *site*¹⁴, há uma seleção de mais de cem premiações do mundo inteiro que tenha um prêmio superior a 100.000 dólares. O único concurso russo reconhecido como de “qualidade” pela organização é o *Tchaikovsky Music Competition*.

Também levados a crer que o “valor” é muito mais importante do que o evento em si, somos tentados a crer que o símbolo da premiação é responsável por demonstrar seriedade e qualidade. No Nobel de literatura, por exemplo, a medalha oferecida ao vencedor tornou-se tão simbólica quanto a quantia em dinheiro.

Já no *Russian Booker Prize* – como é possível ver em diversos vídeos disponibilizados pelos canais russos –, o ganhador recebe a quantia em dinheiro e uma espécie de diploma emoldurado (embora a premiação ocorra no luxuoso *Golden Ring Hotel* em Moscou). Não existe uma exposição demasiada da quantia em dinheiro em detrimento do diploma: nos eventos de premiação, somente o diploma aparece.

---

¹⁴ <http://www.icda.org/>

Figura 1 Elena Koliádina – vencedora do ano de 2010 – e seu diploma.

O valor do prêmio parece que está muito ligado à importância que os organizadores do evento dão ao vencedor e a todo o processo de classificação. Não obstante, o público torna-se mais atento a prêmios em que o valor seja alto, pois esses seriam os eventos “sérios”, mesmo que literatura e prêmio literário sejam coisas completamente diferentes.

Nos Estados Unidos, por exemplo, há diversos prêmios menores de literatura em que qualquer pessoa que se inscreva – e que, conseqüentemente, pague a inscrição – poderá concorrer ao prêmio final. Na terra símbolo do capitalismo, nada melhor do que um exemplo de como um evento de literatura pode vir a se tornar um comércio¹⁵.

Em seu livro *Write Ways to Win Writing Contests*, John Howard Reid¹⁶ assegura que, ao fim de seu livro, conseguirá mostrar ao leitor quais são as artimanhas necessárias para se ganhar uma dessas premiações pequenas norte-

---

¹⁵ No entanto, ao colocar como prioridade o dinheiro das inscrições, perde-se muito da credibilidade, já que os escritores analisados não são escolhidos pelos jurados, mas sim serão analisados aqueles que pagaram para participar.

¹⁶ *Write Ways to Win Contests: how to join the Winners' circle for Short Story Awards, Poetry Prizes etc.* – Lulu Books, 2004.

americanas. É como se o processo criativo fosse ligado somente a técnicas programadas.

Como ele se considera um escritor, e também é herdeiro de uma pequena premiação de literatura, ele se diz capacitado para exemplificar claramente quais são os passos que devem ser tomados para conseguir “conquistar” os jurados e ganhar o prêmio final. Com diversos clichês do tipo “este é o livro para você”, ele tenta demonstrar como seus contos escritos propositadamente nos modelos dos quais os avaliadores supostamente gostam, tiveram resultados positivos.

Felizmente, Reid só consegue dar dicas de premiações das quais nem sabemos de sua existência, pois nem mesmo o célebre prêmio norte-americano *Pulitzer* é citado. Premiações maiores como o Nobel, ou até mesmo o *Russian Booker Prize*, não seguem uma linha totalmente previsível, como nos casos descritos em seu ensaio. Logo, o que Reid faz é incentivar um comportamento em que a pessoa não seja “escritora”, mas “ganhadora” de concursos, para fazer disso uma profissão¹⁷.

Se pensarmos no caso específico da premiação russa, vemos como o livro de Reid não pode ser levado em conta e tampouco tratado como um ensaio que mereça o devido respeito. O autor não somente relata o ato de escrever como algo puramente mecânico e cheio de regras, mas também como uma maneira de se beneficiar das brechas e da previsibilidade de tais premiações para ganhar alguma quantia em dinheiro¹⁸.

Também podemos encontrar dicas sobre como ganhar prêmios literários em *sites* específicos onde há dicas de concursos literários gratuitos de “qualidade”

---

¹⁷ Talvez por esse motivo o Russian Booker Prize e outros grandes concursos recebam tantas críticas: por serem imprevisíveis, de uma certa maneira.

¹⁸ Se o ato de escrever fosse tão mecânico como Reid afirma, qualquer pessoa ao seguir os moldes que ele ensina, conseguiria escrever um conto de grande qualidade.

(ou com uma pequena taxa de inscrição)¹⁹. Nessa lista também não encontramos nenhum prêmio que tenha maior renome.

A questão é que mesmo ao ganhar tais prêmios, os autores continuam praticamente desconhecidos. Todo o trabalho de se construir uma romance a fim de ganhar certa quantia em dinheiro não é o suficiente para fazê-lo cair nas graças do grande público. E embora Reid afirme que existam diversos prêmios para o aspirante a escritor, seria impossível fazer disso uma profissão.

O juízo relacionado à idoneidade e à importância dos prêmios literários pode ser visto de diversas maneiras. Romances ou artigos em revistas e *sites* especializados são as formas mais comuns de criticá-los e problematizá-los. Outra maneira bem menos comentada de se criticar tais premiações é a de se criar um prêmio que venha na contramão dos preceitos daquela que você quer parodiar.

Se, para cada cópia do Nobel, há o seu “antiNobel”, talvez isso signifique que tais eventos estão conseguindo popularidade; talvez não tanto reconhecimento e popularidade quanto gostariam seus criadores, mas estão sendo comentados e tornando-se cada vez mais motivo de discussões e críticas. Como sabemos, as críticas também são eficazes para colocar um evento ou premiação nas rodas de discussão.

No caso do *Russian Booker Prize*, por exemplo, foi criado o *Anti-Booker*, mas esse não conseguiu se sustentar por muito tempo (apenas durante 1995 e 2001). Embora ele tenha sido criado para contrariar os responsáveis pelo *Booker*, a premiação tinha um cunho sério. A ideia era mesmo dizer que o outro evento era uma fraude e que o *Anti-Booker* era, sim, uma vertente honrada das premiações literárias na Rússia.

---

¹⁹ www.winningwriters.com

2.3 As premiações e o mercado literário

174. Родченко А.

Ленгиз. Книги по всем отраслям знания. 1925

Figura 2 Livros de todas as áreas.

“Os prêmios literários são a forma menos literária da consagração literária: na maioria das vezes sua função é revelar os veredictos das instâncias específicas fora dos limites da República das Letras. (CASANOVA, 2002, p. 185)”

Segundo James English²⁰, nenhum campo consegue ser completamente autônomo de todos os outros sistemas. Isso significa que seus premiadores e jurados não são nada menos do que agentes dessa “economia de prestígio”, em que defendem não um interesse particular, mas um complexo conjunto de interesses.

Para o crítico, não existe uma economia “pura”, totalmente autônoma e independente²¹: todos os componentes dessa “malha” estão intrinsecamente ligados e trocando informações a todo momento, inclusive os indivíduos que fazem parte do “centro” literário.

Não obstante, Casanova também afirma que as premiações são muito importantes por serem um ótimo instrumento para negociar as transações entre o cultural e o econômico. Como todo capital é “impuro” de certa maneira – pois está em constante mutação com outros mercados –, todo detentor de um capital vê nos prêmios uma chance de defender a impureza de seu mercado.

Vemos, então, que os prêmios literários devem ser vistos como parte de uma economia muito mais abrangente e complexa do que tem se pensado. É o que Franco Moretti²² classifica como a nova “era da literatura mundial” que se inicia – onde as literaturas estão cada vez mais interligadas.

Para James English, a premiação:

“serves the function of what economists call “communication”: it brings disparate players into informed contact with one another so that mutually beneficial transactions may (in theory) take place among them” (English, 2005, p. 51).²³

---

²⁰ ENGLISH, J. F. - The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value - Harvard University Press, 2005.

²¹ Tese semelhante defende Casanova com a idéia de que existe um espaço regulamentador das obras em circulação; esse espaço foi denominado por ela de “República Mundial das Letras”.

²² MORETTI, Franco. - “Conjectures on world literature”. – New Left Review, Jan/Feb 2000.

²³ “serve a função a qual os economistas chamam de ‘comunicação’: traz jogadores diferentes em contato informado um com o outro para que transações mutualmente benéficas possam (em teoria) acontecer entre elas”.

Ou seja, eles são a melhor maneira de se negociar as transações entre o cultural e o econômico, cultural e social, ou cultural e político. Eles são – como James English denomina – agentes dessa “intraconversão”. As pessoas que, de alguma forma, fazem parte do processo – como jurados, patrocinadores, escritores e outros – são agentes dessa “intraconversão” e representam um conjunto complexo de interesses.

É importante ressaltar que as fronteiras políticas não são exatamente as mesmas das fronteiras literárias. Não é porque a Finlândia está entre os países mais ricos do mundo, que a sua literatura será uma das mais influentes no mercado literário global. Embora haja certa correspondência de os países mais ricos serem os mais representativos literariamente, essa não é uma regra imutável.

O escritor francês Valéry Larbaud afirma que:

“existe uma grande diferença entre o mapa político e o mapa intelectual do mundo. O primeiro muda de aspecto a cada 50 anos (...) o mapa intelectual modifica-se lentamente, e suas fronteiras apresentam grande estabilidade” (apud CASANOVA, 2002).

Ou seja, esse modelo de República Mundial das Letras é o oposto da ideia de globalização. Aqui, o importante não é a unificação, mas justamente a rivalidade e a disputa de poder por diferentes literaturas. É exatamente a diferença e o desejo de pertencer ao centro que faz (ou não) o conjunto funcionar.

Os escritores que não possuem a autonomia dos grandes escritores deverão conhecer as leis desse espaço literário mundial – e subvertê-las - para conseguir lutar por uma posição mais autônoma:

“Deve-se, portanto imaginar o universo literário mundial como um conjunto formado da totalidade dos espaços literários nacionais eles próprios bipolarizados e situados diferencialmente na estrutura

mundial segundo o peso relativo que neles detêm o pólo internacional e o pólo nacional (e nacionalista) (CASANOVA, 2002, p. 140)”²⁴.

Dentro desse “mercado de intercâmbio universal”, o papel do tradutor torna-se fundamental. Será o próprio tradutor quem fará a intermediação entre as diferentes literaturas, bem como agregará um “valor literário” a esse novo mercado²⁵ (CASANOVA, 2002, p. 29).

“A tradução é, ao contrário, o maior desafio e a arma primordial da rivalidade universal entre os jogadores, uma das formas específicas da luta no espaço literário internacional, instrumento de geometria variável cujo uso difere de acordo com a posição do tradutor e do texto traduzido, isto é – para retomar uma distinção empregada por Itamar Even-Zohar – segundo aposição da língua “fonte” e da língua “alvo” (CASANOVA, 2002, p. 169).²⁶

Muitos escritores também ficaram bastante conhecidos por “autotraduzir” seus textos de algum idioma estrangeiro para o russo. Com isso, o escritor conseguiu “manter o controle sobre todas as transformações de seus textos e, portanto, reivindicar uma autonomia absoluta”²⁷.

Em muitas situações, os escritores pertencem a áreas policêntricas, onde terão que jogar de acordo com duas forças distintas de duas capitais – no caso do Brasil, Lisboa e São Paulo, e, no caso da Rússia, Moscou e todo o Ocidente (talvez Paris). Casanova afirma que, paradoxalmente, o escritor terá que se apoiar em uma das capitais para conseguir autonomia em outra.

---

²⁴ Op cit. pág, 179

2.4 A Rússia e o indivíduo pós-soviético

“Peredónov deixava esses livros à vista para mostrar que era um homem de opiniões livres – ainda que na realidade não tivesse opiniões nem vontade de pensar”

O Diabo Mesquinho – Fiódor Sologub

No fim dos anos 1980, a Rússia viveu um período de estagnação que fez com que Gorbatchóv adotasse uma política de reestruturação da economia (*pierestróika*), a fim de tentar diminuir a diferença econômica do bloco soviético em relação aos países do Ocidente.

Essa nova política, mascarada com o nome de “economia de mercado”, além de mudar os rumos políticos e sociais de toda a URSS (resultando mais tarde na independência de diversas nações ligadas ao bloco), transformou o modo de vida dos russos e muito mais do que isso: sua percepção de mundo, em constante mudança.

Para Shneidman²⁸, a *glasnost* foi o único ponto positivo da *pierestróika*, pois ela permitiu – mesmo que lentamente – que a consciência da população fosse modificada, bem como a visão das instituições públicas soviéticas pelo povo.

Durante o período soviético, o conceito de nação era muito mais político do que étnico, já que várias etnias eram consideradas “soviéticas”. Para fazer com que um território vasto e com diversos povos se unissem, foram utilizadas duas estratégias: uma política – com o objetivo de consagrar a URSS como uma potência – e outra linguística –, de forma que a língua russa fosse o único idioma falado por todos os povos e usada nos âmbitos políticos.

---

²⁸ SHNEIDMAN, N.N. – Russian literature 1988-1994: the end of an era – Toronto: University of Toronto Press, 1995.

Boa parte da ausência de um conceito de nacionalidade se explica pelo Manifesto Comunista, escrito em 1848 por Marx e Engels. Nesse tratado, temos a afirmação de que a classe operária não possui país. Ora, se a união entre os indivíduos que vivem em um mesmo espaço territorial não pode ser constituída pela nacionalidade, é preciso encontrar, então, outra maneira – nesse caso, não burguesa – de unificar toda essa classe.

Com isso, podemos perceber que o conceito de identidade nesse período era o seu ponto mais fraco, já que não havia um conceito absoluto. Com o passar do tempo, os movimentos autonomistas em diversas Repúblicas começaram a ganhar uma força tamanha que a língua local torna-se novamente a única desejável para se tratar de assuntos internos.

A importância de tal fato é imensa, já que, a partir do momento em que determinado indivíduo se vê “classificado” de acordo com dada nacionalidade, fatalmente ele começará a se reconhecer daquela maneira. Mesmo não sendo um “soviético”, a sensação de alteridade, de não pertencer àquela sociedade, será intensificada.

Com o fim da URSS, a necessidade de se construir uma identidade condizente à nova República trouxe algumas divergências sobre o que seria o indivíduo russo então. Para alguns, o sangue era o único fator classificatório, enquanto para outros – que eram contra a ideia de construir uma nação somente pela etnia –, a ideia de uma nação *rossískaia*, na qual, independentemente da etnia, todos faziam parte de uma mesma Federação, era mais válida (já que dezoito por cento da população era formada de não russos).

A ascensão de Gorbatchóv ao poder marca o começo da desintegração do Estado soviético e do Partido Comunista. A introdução das duas célebres

medidas políticas – *glasnost* e *pierestróika*– marcou o começo da democratização das instituições soviéticas e também do nacionalismo e da xenofobia.

Ao tirar os antigos membros do *Politburo*²⁹ para colocar seus parceiros, Gorbachóv conseguiu o apoio das massas, mas não por muito tempo. Durante a queda da economia, ele conseguiu perder a clientela existente. Para Shneidman³⁰, a *glasnost* foi o único ponto positivo da *pierestróika*, pois ela permitiu – mesmo que lentamente – que a consciência da população fosse modificada, bem como a visão das instituições públicas soviéticas pelo povo.

Diferentemente do que se possa pensar por cidadãos de países democráticos, a liberdade de expressão era vista como um privilégio, e não como uma característica imbuída na cultura de um povo. Gorbachóv não acreditava que a *glasnost* faria muita diferença no modo de vida da população. Obviamente, o que ocorreu foi exatamente o contrário, já que agora o povo podia dizer o que realmente desejava (pelo menos na teoria).

Com essa nova fase, a população começou a sonhar com uma vida mais fácil e com mais regalias, como supostamente seria no Ocidente capitalista. O sonho do socialismo agora era coisa do passado – um passado próximo e que ainda nos deparamos quando vemos os diversos títulos publicados todos os anos na Rússia sobre tal período.

A literatura durante o período soviético sempre esteve intrinsecamente ligada à política. Contudo, após a implantação da *glasnost*, a ideologia política e a União dos Escritores foram lentamente se desintegrando. Obviamente, o processo de total liberdade política não ocorreu de forma imediata, e, mesmo após a perda de

---

²⁹ Comitê executivo de membros do Partido Comunista

³⁰ SHNEIDMAN, N.N. – Russian literature 1988-1994: the end of an era – Toronto: University of Toronto Press, 1995.

poder por parte da União dos Escritores, diversos grupos apareceram com o intuito de defender algum tipo de valor moral – escritores “village prose”, neo-Eslavófilos e outros.

A controvérsia entre tais grupos se deu basicamente porque agora – sem a censura prévia – os escritores puderam defender e explicitar uma maior gama de possibilidades ideológicas e políticas. Fato curioso é que – apesar de toda essa nova gama de possibilidades – os escritores se voltaram para a antiga separação chamada de Ocidentalistas e Eslavófilos, com a única diferença de agora serem Liberais e Conservadores. Por detrás de tais nomes, havia o mesmo princípio: estes queriam se voltar para os valores russos e aqueles ao Ocidente.

A literatura russa começou a perder espaço no mercado literário principalmente durante o período soviético com o realismo socialista, mas vem galgando novamente um espaço mais privilegiado tanto na própria Rússia quanto no exterior.

Ela esteve no centro de relações literárias durante boa parte dos séculos XIX e XX, e muitos escritores russos são lidos e reconhecidos ao redor do mundo até hoje (principalmente a literatura do século XIX até os anos 80).³¹ Em um artigo publicado no jornal inglês “*The Guardian*”, em 27 de outubro de 2009, a jornalista Hannah Davies afirma que a literatura russa contemporânea:

“appears to have fallen off western literary radar. Of course, bewailing the dearth of foreign literature in translation is nothing new. But the lack of interest in today's Russian writers is particularly striking given the enduring influence of their predecessors: Dostoevsky, Tolstoy, Chekhov, Púchkin ... It

---

³¹ Mas, quando tratamos da literatura contemporânea, pouco se comenta no exterior. A literatura russa vive atualmente de seu passado de grandes nomes da cena literária mundial, tais como Tolstói, Dostoiévski e Tchekhov.

seems the only good Russian writer is a dead Russian writer”³².

No início dos anos 1990, a literatura russa estava vivendo um período de estagnação, pois durante o período soviético a produção de títulos era muito menor do que a demanda, havendo a chamada “fome de livros”. Somente com Gorbachóv a situação começou a mudar e a produção começou a aumentar.

Com o aumento da produção, aumentou-se também a quantidade de compra de papéis – um problema para um país grande como a Rússia, mas que produz a mesma quantidade de papel que a infinitamente menor Finlândia. Com isso, muitos escritores não foram publicados durante o começo dos anos 90, mas, desta vez, o problema não era a censura, mas a falta de papéis para impressão no mercado de livros. A solução era continuar a publicação em revistas especializadas.

Embora o número de leitores de literatura russa contemporânea tenha diminuído drasticamente em relação aos chamados “clássicos” russos, vemos que está acontecendo um movimento para tentar reverter tal situação. Em abril de 2011, aconteceu a *London Book Fair*, cujo tema foi o mercado editorial na Rússia. Diversas palestras a respeito da literatura russa contemporânea e do mercado de leitores e editorial aconteceram durante os três dias de evento.

Escritores russos – alguns deles que já ganharam o prêmio *Russian Booker Prize* – foram escalados para dar entrevistas e discorrer sobre suas literaturas. Certamente, esse é mais um sinal de que o país está lentamente buscando retomar o seu lugar na cena literária internacional³³.

---

³² “Parece ter saído do radar do Ocidente. Certamente, lamentar a falta da literatura estrangeira na tradução não é nada novo. Mas a falta de interesse nos escritores russos de hoje é particularmente surpreendente, tendo em vista a influência duradoura dos seus antecessores: Dostoiévski, Tolstói, Tchékhov, Púchkin... Parece que o único bom escritor russo é um escritor russo morto”.

³³ Além de ser um exemplo de que o mercado editorial estrangeiro está em um início de movimentação em direção aos novos escritores que estão surgindo na Rússia.

Tal movimento não está somente restrito à literatura. Em fevereiro de 2011, a feira de arte moderna Arco Madrid teve como foco a arte russa contemporânea. Críticas à parte, no que se refere à arte russa contemporânea, esse é mais um exemplo de que os artistas em geral estão sendo vistos por um mercado muito mais amplo do que se imaginava.

Atualmente, pouco se lê os romances de literatura russa contemporânea no exterior. Por conta do fim da URSS, a língua russa também perdeu o poder que uma vez teve, o que pode ter contribuído para diminuir o número de estrangeiros interessados em aprender o idioma. Além da diminuição do interesse de estrangeiros em aprender a língua russa, vemos um declínio no número de escritores russos reconhecidos no estrangeiro. A literatura russa não é mais tão visada quanto antes.

Se pensarmos da perda de influência da literatura russa com o passar dos anos, podemos perceber que, apesar dela ter sido muito influente na cena literária mundial, ela nunca conseguiu ser verdadeiramente “central” – se compararmos com a literatura francesa, por exemplo. Talvez o que faz da literatura russa ser tão rica seja justamente a sua posição fronteiriça.

Mesmo com o reconhecimento de romancistas russos por parte de intelectuais e leitores estrangeiros, somente alguns deles conseguiram sair da periferia literária para atingir o centro e o reconhecimento mundial: Dostoiévski, Tolstói e Tchékhov estão entre os nomes mais representativos do grupo. Se pensarmos na literatura contemporânea, os nomes serão ainda menores, alguns deles são: Victor Peliévin, Liudmila Petrushévskaja e Liudmila Ulítskaja.

Para frisar que a Rússia nunca pertencera totalmente ao centro, é só refletirmos sobre os diversos escritores russos que se mudaram ou passaram muitos

anos em algum país mais “central”: Nabókov nos Estados Unidos – embora sua literatura seja classificada como “literatura americana”, por ter escrito suas obras em inglês – e Ivan Búnin na França – que fugiu para a França após a Revolução de 1917 – são apenas dois exemplos.

Para Pascale Casanova:

“O exílio é quase constitutivo das posições de autonomia para os escritores provindos de espaços “nacionalizados”. Os grandes revolucionários específicos, Kis, Michaux, Beckett, Joyce, estão em um tal grau de ruptura com seu espaço literário de origem e em uma familiaridade tão grande com as normas literárias em curso nos centros que só podem encontrar saída fora de seu universo nacional” (CASANOVA, 2002, p. 142).

Muitas vezes, a razão pela qual o escritor russo emigra não é somente para poder viver em um país mais “central” e com mais oportunidades de trabalho. Muitas vezes, essa é uma maneira de fugir da censura e da perseguição em que eram submetidos no país-natal. Frequentemente, a escolha de um país também pode ser feita por conta de um certo escritor já possuir família ou conhecidos em um determinado país.

Mesmo tendo essa premissa em mente, vale ressaltar que a mudança de país não foi feita de um local “periférico” para outro “periférico”, mas sim de um país “periférico” para uma região “mais central”. Por isso, se o motivo fosse simplesmente fugir da perseguição, não haveria motivo para emigrar somente para regiões “centrais”.

Muito se debate acerca de como medir a importância de uma literatura na cena mundial. São os números de títulos vendidos? A quantidade de prêmios literários e falantes da língua? A repercussão dela na *intelligentsia* e nas universidades? Na verdade, é a combinação de todas essas premissas que dirá a importância de um prêmio ou obra.

Uma forma de se tentar verificar a importância de uma dada literatura é perceber o número de falantes estrangeiros que se dedicaram a aprender a língua e a literatura em questão. Quanto mais central um país, mais pessoas se esforçarão para tentar dialogar com aquela nação. No entanto, tal maneira não é totalmente eficaz, pois existem também motivos comerciais para que se aprenda uma língua e que não envolvem a literatura.

Outro modo bastante eficiente é verificar o número de obras traduzidas para outro idioma. Vemos, então, que a literatura russa estava numa posição muito mais privilegiada no século XIX do que no final do século XX e início do XXI. Casanova também afirma que quanto mais antiga a literatura, mais importante o patrimônio nacional:

“A antiguidade é um elemento determinante do capital literário: testemunha a “riqueza” – no sentido do número de textos -, mas também e principalmente a “nobreza” de uma literatura nacional, a sua anterioridade suposta ou confirmada com relação a outras tradições nacionais e, conseqüentemente, o número de textos declarados “clássicos” (ou seja, que escapam à rivalidade temporal) ou “universais” (isto é, livres de qualquer particularismo). Os nomes de Shakespeare, Dante ou Cervantes resumem ao mesmo tempo a grandeza de um passado literário nacional, a legitimidade histórica e literária conferida por tais nomes a uma literatura nacional e o reconhecimento universal – portanto enobrecedor e conforme à ideologia não nacionalista da literatura – de sua grandeza. Os “clássicos” são o privilégio das nações literárias mais antigas que, após constituírem como intemporais seus textos nacionais fundadores e definirem desse modo seu capital literário como não-nacional e não-histórico, correspondem exatamente à definição que elas próprias deram do que deve ser necessariamente literatura. O “clássico” encarna a própria legitimidade literária, isto é, o que é reconhecido como A literatura, a partir do que serão traçados os limites do que será reconhecido como literário, o que servirá de unidade de medida específica” (CASANOVA, 2002, p. 30).

Nesse caso, vemos então que apesar de a literatura russa ter os seus chamados “clássicos” universais, ela ainda é uma literatura relativamente nova em comparação com outras. Púchkin, que é considerado um dos primeiros escritores (senão o primeiro) a consolidar a literatura russa, teve seus trabalhos escritos

somente na primeira metade do século XIX. Enquanto a literatura russa estava construindo uma identidade, outras literaturas já haviam passado por escolas literárias completas e algumas gerações de ensaístas.

Talvez por esse motivo a literatura russa ainda não tenha conseguido se sustentar, independentemente das adversidades econômicas:

“A partir da segunda metade do século XIX, os escritores dos espaços mais desprovidos, têm, na realidade, de *conquistar simultaneamente duas formas de independência*: uma independência política, para proporcionar uma existência à nação política e assim participar de seu reconhecimento político no plano internacional; e uma independência propriamente literária, impondo, sobretudo uma língua nacional/popular e participando do enriquecimento literário por meio de suas obras” (CASANOVA, 2002, p. 238)

Vemos que a Rússia continua nessa luta de conquistar duas formas de independência, apesar de o caminho estar sendo bem difícil e lento. Os escritores contemporâneos ainda não encontraram o caminho da legitimidade e estão baseando-se nos “*best-sellers*” ou na temática antissoviética.

Existe uma luta constante entre aqueles que fazem parte desse “centro” – para continuar nele - e daqueles que querem fazer parte dele. O que os países do centro chamam de “universal” nada mais é do que uma literatura que tenha traços de sua literatura-mãe, mas que seja ao mesmo tempo parecida com a deles:

“A pequenez, a pobreza, o “atraso”, a marginalidade desses universos literários tornam os escritores, que são seus membros, propriamente invisíveis, imperceptíveis no sentido literal, para as instâncias literárias internacionais; invisibilidade e afastamento que só aparecem bem para os escritores desses países que, por ocuparem posições internacionais nesses universos nacionais, conseguem avaliar com precisão o lugar de seu espaço na hierarquia tácita e implacável da literatura mundial” (CASANOVA, 2002, p. 225).

Os radicais de 1890 discordavam quanto ao que era importante ser lido pelos trabalhadores, já que eles eram o grupo mais suscetível a tomar uma

consciência política. Os populistas acreditavam que era necessário se criar uma literatura popular genuína, enquanto os liberais achavam que era possível fazer uma literatura “aceitável” e que desse alguma lição de moral para o povo.

Já com a consolidação do bloco, a língua russa - apesar de ser a mais falada e a única inicialmente usada em processos legais e encontros administrativos – não era a única falada em todas as nações que constituíam a URSS.

Para tentar de alguma maneira balancear o número de publicações dos outros idiomas com relação ao idioma em questão, até o ano de 1960 havia uma lei bastante curiosa: todo trabalho escrito por soviéticos – mesmo sem a autorização do autor – poderia ser traduzido para qualquer outro idioma da URSS sem prévia autorização, tampouco pagamento de taxas, como a de direito autoral.

Em 1968, foram adotadas taxas para a tradução de ficções traduzidas de ou para qualquer língua nacional. Para trabalhos de não ficção, o autor deveria somente ser notificado depois que a tradução fosse aprovada. A ‘Liberdade de Tradução’ foi abolida em 1973 dando lugar para taxas. A partir daquela data, nenhum trabalho poderia ser traduzido sem o consentimento prévio do autor, além do pagamento de uma taxa para a publicação.

Para os Liberais e os Marxistas, a função social da literatura não deveria nunca ser influenciada pelo mercado e pelos gostos dos leitores. A função de “eivar” o povo culturalmente – eles acreditavam – faria com que toda a sociedade se desenvolvesse. Apesar de tal crença ser muito simplista, ela era amplamente veiculada para toda a população como também uma forma de “vender” os benefícios que o comunismo traria para a Rússia.

Logo, a ideia do livro como uma força direta e importante na produção, e que poderia contribuir com as melhorias na economia do país, também fora escrita

por diversos escritores soviéticos. A economia se desenvolveria a partir do momento em que a população fosse letrada e com o “espírito socialista” de lutar pela pátria.

A literatura soviética deveria ser ao mesmo tempo legítima e popular, e não poderia haver distinção entre “alta” e “baixa” literatura: o que havia era uma única e mesma “cultura”. A construção de uma única “cultura” foi então uma das diversas tarefas do Partido – se é que isso algum dia foi possível.

Ao se tratar do mercado literário do século XIX, também não se podem esquecer os periódicos; dentre eles a *Literaturnaia Gazeta* é o mais representativo para a cultura soviética. A primeira tiragem da revista foi feita em 1830, em São Petersburgo, com a publicação de autores como Gógol, Walter Scott e Victor Hugo.

Em 1929, a revista foi reinaugurada pelos Bolcheviques e com os créditos de que a revista havia sido fundada em 1830 com a ajuda de A. S. Púchkin. Em 1934, ela se tornou o órgão oficial da União dos Escritores e refletiu a posição do Partido Comunista para com a literatura e a cultura, e, a partir de 1947, também na parte social e política.

Para revistas e jornais conseguirem sobreviver durante a tomada pelo Partido, era de vital importância ser aliado aos mandamentos do Partido. Revistas e jornais que eram contrários aos mandamentos eram fechados. Já as empresas que eram partidárias não sofriam de problemas financeiros.

De acordo com John Murray³⁴, o número de jornais fechados pelo partido foi superior a 3.000 durante apenas os dois primeiros anos de Revolução Russa. Esse dado, além de demonstrar mais uma vez que o Partido comandava com mãos de ferro, também mostra a vivacidade e o interesse do povo russo pela leitura.

---

³⁴ MURRAY, John. – The Russian Press from Brezhnev to Yeltsin – Aldershot, 1994.

Durante a década de 1920, percebeu-se que a produção escrita poderia ser usada como um instrumento de mudanças para o leitor soviético. Para tal empreendimento, a única certeza concreta era de que uma literatura popular socialista deveria ser criada sem a intervenção da literatura Ocidental – vista somente como entretenimento.

A literatura deveria ser vista como algo sério e com uma função de elevar o povo culturalmente. A noção de cultura como entretenimento não era aceita pelos Comunistas, pois eles pensavam que tal ação poderia ser muito perigosa: se os russos comesçassem a ler o que quisessem, poderiam ser levados a caminhos distintos do Socialismo. A ideia de ler pelo simples prazer também não era permitida, já que as editoras não poderiam ver seus leitores como um mercado, mas sim como alunos que deveriam ser educados com os preceitos socialistas.

Tudo deveria passar pelo crivo da censura – que era gerenciada pela Glavit. Se o título fosse aprovado, levaria uma série de códigos no fim do livro – necessário para uma futura publicação. Os números só eram omitidos em documentos do governo e em edições de trabalhos de Marx, Engels e Lênin.

Walker também relata detalhes de como era feito o processo de liberação de um livro por parte da Glavit:

“The accounts of former Soviet authors and editors state that Glavit censorship is not applied to works in manuscript unless the publisher specifically requests advice about material before it is sent to the compositor, or unless Glavit itself asks to see a manuscript about which it has apprehensions. The galley-proofs as corrected by author and editor must be censored in detail, both for the mention of prohibited topics and for the observance of political lines and nuances, before they can be ‘signed for the press’. It has been claimed that Glavit cannot formally forbid a work’s publication unless a state secret has been disclosed. If a publisher insists on a text which the censor considers undesirable for reasons other than state secrecy, the

censorship can only make a report to the Central Committee" (Walker, 2008)³⁵.

Com a implantação da *glasnost* e *perestroika* em 1985, o sistema começou a ser modificado até a sua total abolição em 5 anos:

"Às vezes, este afã de ocultar certas facetas de um clássico estendia-se até os mais "positivos". Assim, Púchkin, que era famoso por não ter papas na língua e em cujos textos aparecem muitos palavrões, teve alguns de seus poemas salpicados de reticências, que obrigam o leitor a uma contagem métrica, para adivinhar as palavras suprimidas" (Shnaiderman, 1997, p. 63).

As regras quanto à monopolização das publicações por parte do Partido eram muito mais elaboradas do que aquelas aplicadas na publicação Ocidental. Para Walker, isso é somente uma demonstração da seriedade com que os livros eram tratados.

Além disso, havia o medo que uma suposta falta de controle nas publicações poderia acarretar em publicações indesejadas, e, conseqüentemente, na possibilidade de cidadãos estarem em contato com ideias contrárias aos preceitos socialistas. Logo, as publicações – e também outros tipos de mídia – eram vistas como uma atividade cultural, mas também ideológica.

"Marx and Engels are credited with 'having first discovered the class of the book' (which appears to mean essentially that the purposes of book publishing may be as various as the purposes of any other form of communication), and with having demonstrated the bourgeois transformation of the book into a commodity (tovar). It is common ground, among modern Soviet commentators on the subject, that a book, though a commodity, is a special kind of commodity; and secondly, that its status in a socialist society is qualitatively different from its status under capitalism. It is claimed that a Soviet author does not "sell" a product, as an author would do to a capitalist publisher, because the fee he receives is for the use of his work in the interests of all

---

³⁵ "As contas dos ex-autores soviéticos e editores mostram que a censura da GLAVIT não é aplicável às obras em manuscrito, exceto se a editora especificamente solicitar um conselho sobre o material o qual ele tem apreensões. Os rascunhos da maneira que foram corrigidos pelo autor e editor devem ser censurados em detalhes, tanto para a menção de temas proibidos quanto para a observância das linhas de política e nuances, antes que eles possam ser 'assinados pela imprensa'".

society, whereas the capitalist publishing-house has the two aims of maximum profit and of serving the interests of bourgeois society” (Walker, 2008)³⁶.

O ano de 1990 foi decisivo para o futuro das publicações, pois foi nesse mesmo ano que o Supremo Soviete da URSS criou a “Lei da imprensa e outros meios de informação de massa”. Essa lei determinou que, a partir daquele momento, estivesse abolida a censura e também haveria total liberdade de imprensa.

Obviamente, os leitores aos poucos começaram a ser vistos como clientes na medida em que as editoras dependiam de suas vendas para conseguir sobreviver. No entanto, mesmo com essa lenta mudança de logística, o discurso deveria continuar o mesmo dos ideais socialistas – se é que isso seria possível.

No final dessa mesma década, o gosto do leitor se modificou e, com isso, as editoras tiveram que mudar de estratégia para não falirem. Agora, elas teriam que planejar melhor e se centralizarem a fim de eliminar a competição e abaixar os preços, pois só assim eles conseguiriam criar um real leitor de “massa”.

Mesmo com uma maior preocupação com o gosto dos leitores, a censura ainda barrava diversas produções e até mesmo deixava escritores clássicos como Dostoiévski e Leskov em uma posição bem menos privilegiada.

A ideia era que o leitor soviético era – ou pelo menos deveria ser – um dos projetos mais importantes da Rússia comunista. E, como resposta a esse empenho dos dirigentes, os leitores deveriam se mostrar interessados na cultura e no valor que isso traria para toda a população. Ou seja, não havia espaço nessa

---

³⁶ “Marx e Engels levam o crédito por “terem descoberto pela primeira vez a classe do livro” (o que parece significar, essencialmente, que os fins de publicação de livros podem ser tão diversos quanto os fins de qualquer outra forma de comunicação), e de terem demonstrado a transformação burguesa do livro em mercadoria (tovar). É lugar comum entre os comentaristas soviéticos modernos sobre o assunto, que um livro, apesar de ser uma mercadoria, é um tipo especial de mercadoria. Em segundo lugar, que seu estatuto na sociedade socialista é qualitativamente diferente de seu estado, sob o capitalismo. Alega-se que um autor soviético não “vende” um produto, como um autor faria a uma editora capitalista, porque os honorários que recebe é para o uso de seu trabalho no interesse de toda a sociedade, ao passo que a editora capitalista tem os dois objetivos de lucro máximo e de servir os interesses da sociedade burguesa”.

sociedade para o “consumo” de novas tendências; a literatura não era e nem poderia ser vista como parte integrante do mercado.

Não obstante, o leitor soviético era visto como um bloco homogêneo, o que certamente não era adequado. Tal pensamento continuou nos anos 1930 e corroborou para a proibição de diversas publicações por parte da censura. Nenhum tipo de mapeamento que levasse em conta os gostos individuais – ou de um público específico – havia sido executado; todos eram vistos como parte de um mesmo bloco.

Somente no ano de 1981 foi que a situação dos leitores começou a ser modificada. A revista *Literaturnoe Obozrenie* abriu uma parte de interação com os leitores com o nome de “O escritor e o leitor: resposta”. A partir de então, os leitores começaram a ter uma relação mais direta com as editoras, o que certamente contribuiu para a publicação de diferentes títulos.

Gêneros considerados comerciais tiveram a sua entrada na Rússia adiada, e, em 1960, o romance policial começou a ser publicado em solo russo. Por falta de preocupação com o público leitor e também pela falta de interesse por parte das editoras em saber quais os nomes mais populares do Ocidente, os títulos reduziam-se à Agatha Christie e outros *best-sellers*. A razão para evitar a entrada de tais livros era de que a Rússia não *precisaria* ficar exposta à cultura e aos acontecimentos do Ocidente.

A publicação dos gêneros populares sempre fora vista com maus olhos por parte das editoras e também pelo Partido. A “cultura de massa” era vista como uma corrupção da cultura capitalista ocidental e precisava ser evitada. Suspenses, romances policiais, quadrinhos, eram completamente ignorados e as publicações

proibidas, pois tais gêneros eram vistos como apenas uma maneira de escapar da realidade; a literatura deveria ter uma função moral de elevar a cultura popular.

A migração para as grandes cidades ocorreu de forma progressiva, e, durante os anos 60, houve um “boom” dos livros. Os migrantes vindos do campo acreditavam que, para se adaptarem à nova cultura e mostrarem certo grau de refinamento, era necessário possuir livros em suas prateleiras. Com isso, houve uma crescente no número de livros que a população possuía em casa.

Certamente, esse não foi o único fator a causar a “fome de livros”, pois o sistema de produção de livros não era o dos mais sofisticados. A produção não conseguia se equiparar à demanda por títulos por conta da falta de papel e também pela falta de percepção das editoras no sentido de analisar o público leitor como indivíduos, não como um grupo único.

Para tentar amenizar o problema da falta de livros no mercado, revistas e periódicos começaram a publicar diversos títulos da literatura popular. A revista *Roman-gazeta*, a partir de 1927, começou a publicar autores vivos e que já haviam sido publicados em outros veículos. A ideia era a de conseguir competir com o mercado editorial por meio da publicação de livros baratos e direcionados aos leitores de massa.

Outra alternativa adotada foi a chamada *makulatura*, onde a população entregava papéis em grandes quantidades a fim de trocar por livros. Lovell³⁷ afirma que essa foi uma das primeiras vezes em que o leitor soviético não foi visto como um receptor de cultura, mas sim como um consumidor de livros.

Obviamente que, com tanta dificuldade na aquisição de títulos diversos, o mercado negro começou a ser uma opção amplamente conhecida pela população.

---

³⁷ LOVELL, S. – The Russian Reading Revolution: print culture in the Soviet and post-Soviet eras – St. Martin's Press, 2000.

O *samizdat* – ou a produção ilegal de títulos e distribuição à população – tornou-se algo corriqueiro e, em muitas vezes, a única maneira de se adquirir um livro específico. Durante os anos de 1970 e 1980, tornou-se até difícil saber o que era ilegal ou não, já que em diversas livrarias havia salas escondidas para se vender os romances proibidos – mas para tal era necessário uma carta de recomendação.

Como nos anos 1980 o plano de acabar com o analfabetismo já havia sido concluído, a preocupação agora era com a qualidade do que se iria ler. A mudança de comportamento por parte das editoras viria com a *glasnost*, já que a censura não estava mais rígida como outrora e diversos autores puderam finalmente ser publicados.

A partir daqui, os leitores começaram a ser interrogados sobre suas preferências, e foi neste momento que os leitores começaram a ser enxergados como um mercado a ser explorado. Embora as barreiras já houvessem sido derrubadas, o clima de insegurança por conta da falta de unidade entre os escritores já havia sido notado por Deming Brown em 1994:

“The Soviet regime had long since collapsed, but a stable replacement for it seemed far from view. Russian society was insecure, impoverished and undisciplined; corruption was rampant. The writing community, which had once seemed fairly unified, was now fragmented and unsure of its bearings” (Brown, 1994)³⁸.

Deste então, gêneros como o romance policial e ficção científica têm sido os mais populares por parte dos leitores russos. Houve agora uma “permissão” para finalmente a literatura popular ser lida e considerada parte da cultura de massa.

---

³⁸ “O regime soviético tinha há muito tempo entrado em colapso, mas um substituto estável para ele ainda estava longe de vista. A sociedade russa estava insegura, empobrecida e indisciplinada; a corrupção reinava. A comunidade de escritores, que outrora parecia bastante unificada, era agora fragmentada e incerta quanto a orientação”.

O mesmo acontece com os jornais: os mais lidos são exatamente aqueles com um apelo sensacionalista forte e com uma mistura de fofocas, sexo e crimes. Os famosos tabloides e jornais pornográficos também entram nessa lista dos mais lidos.

A desintegração da União dos Escritores em março de 1989 foi muito significativa para o futuro dos escritores daquele período. A antiga União agora era vista como retrógrada e avessa às mudanças veiculadas à *glasnost* e *perestroika*. Não havia mais garantia de conforto para os escritores que produziam obras a favor do Partido.

Mesmo os escritores que não eram claramente partidários – como Pasternak – usufruíam de uma vida de conforto e total devoção à escrita. Atualmente está ocorrendo exatamente o contrário, já que escritores não conseguem viver de seus textos publicados na Rússia. A profissão de escritor continua sendo até os dias de hoje muito respeitada pela população.

De fato o respeito e o renome são as únicas coisas que restaram do período soviético. Não há mais ajuda do governo para os escritores, e a maioria deles não consegue sobreviver com o que ganha como escritor. Tal situação se estende para todas as profissões que de alguma maneira usam o livro como fonte primária, tais como editores e jornalistas.

Outro problema é que escritores novos, e sem outros trabalhos publicados, dificilmente conseguem publicações em alguma editora. O motivo é simples: não há garantia alguma de que tal título venderá conforme a casa deseja. A publicação de escritores renomados é uma maneira fácil e simples de se conseguir um lucro imediato.

A censura de outrora era – de alguma forma – o órgão regulador do que se iria publicar ou não no país. Somente o que fosse benéfico para o propósito socialista era publicado, independentemente de serem ou não títulos que iriam ser mais populares. Havia uma distinção entre a ‘demanda’ (*spros*) e a ‘necessidade’ (*potrebnost*) para regulação do que seria publicado durante o período soviético. A ideia era de que deveria ser publicado somente o que era ‘necessário’, em lugar de simplesmente prover o que havia certa demanda.

O gosto do leitor deveria ser adaptado para o que seria melhor à nação, e por isso mesmo é que a demanda não era levada em conta ao se pensar na questão de quais títulos deveriam ou não ser publicados. Só com a devida formação do espírito crítico dos leitores soviéticos, a demanda atingiria os níveis exigidos pelo Partido, conseguindo, assim, ser objeto de análise para as futuras publicações.

Os preços dos livros também não deveriam seguir as leis da “oferta e da procura”. Todos eles deveriam possuir mais ou menos os mesmos preços. Os títulos que o governo achava de fundamental importância para a construção do cidadão soviético eram vendidos abaixo do preço, mesmo se as editoras ficassem no prejuízo.

Logo, o critério para a taxação de preços levava em conta os títulos, e não a qualidade do material ou até mesmo se o livro era mais procurado nas livrarias. A única coisa que era levada em consideração para a escolha de um determinado preço era a média de custos baseada em livros de características semelhantes que levaram à produção de determinado título.

Seguindo essa mesma linha, os escritores recebiam pelo tamanho de seus livros, e não pela importância ou pela demanda de seus trabalhos em livrarias.

Tudo para mostrar que tanto os escritores quanto o resultado final não deveriam ser direcionados pelo mercado.

Agora, as regras são outras, já que o órgão regulador não é mais o governo, e sim as editoras. Assim como outras empresas, as editoras decidem o que irão publicar por conta do que trará mais lucro. Saiu a ideologia para entrar o negócio.

Além disso, a censura não somente baniu alguns escritores de serem publicados, como também estimulava muitos deles a encontrarem uma maneira criativa de burlarem o sistema. Agora não há mais proibições, e tudo teoricamente pode ser publicado, deixando o estilo bem menos criativo.

Shneidman ainda afirma que Gorbachóv não havia previsto o efeito que a liberdade de expressão teria nas massas:

“He still believed that, as in the past, the people would obey, or pretend to obey, and follow the dictums of the party. Glasnost provided the Soviet people with a measure of freedom and hope for a better life, but it has done little to satisfy their new heightened expectations. It helped dispel the old socialist dream, creating a new one about allegedly beautiful and easy life in the West, which was, however, beyond the reach of ordinary Soviet people” (Shneidman, 1995, p. 05)³⁹.

Durante o período soviético, os escritores deveriam escrever textos com um fundo moralizante e político. Na Rússia contemporânea, tal missão já não existe mais e esta deu lugar ao enfoque do papel cultural em lugar do político.

“Constata-se, pois, o seguinte: os mesmos expoentes da intelectualidade que estiveram empenhados durante muitos anos na preservação dos valores culturais contra a barbárie institucionalizada lutam agora pela preservação daqueles valores em face das ameaças de um capitalismo predatório. Mas, conforme notícias recentes, a situação agravou-se ainda mais, com a

---

³⁹ “Ele ainda acreditava que, como no passado, as pessoas iriam obedecer, por fingirem que iriam obedecer, e seguir os ditames do partido. A glasnost proporcionou ao povo soviético uma porção de liberdade e esperança para uma vida melhor, mas tem feito pouco para satisfazer suas novas expectativas elevadas. Ele ajudou a dissipar o velho sonho socialista, criando um novo sonho sobre a vida supostamente bonita e fácil no Ocidente, que estava, no entanto, além do alcance do povo soviético”.

inundação do mercado por best-sellers norte americanos, livros de pornografia, horóscopos, etc. Alguns correspondentes estrangeiros chegaram a afirmar que o livro de cultura tinha simplesmente acabado na Rússia, o que é um exagero evidente, pois um patrimônio cultural como aquele não se anula de uma hora pra outra. Teriam desaparecido como por encanto as centenas de milhares de compradores de obras clássicas? Em todo caso, alguns fatos são bastante sintomáticos: nos últimos anos, de fato decaiu muito o nível médio das obras publicadas (...) (Shnaiderman, 1997, p. 68)".

Como já vimos, já durante esse mesmo período, a produção de títulos era muito menor do que a demanda, havendo a chamada "fome de livros". Somente com Gorbachóv a situação começou a mudar. Com o crescimento da produção, aumentou-se também a quantidade de compra de papéis – um problema para um país grande como a Rússia, mas que produzia a mesma quantidade de papel que a Finlândia. Muitos escritores não foram publicados durante o começo dos anos 90, mas, dessa vez, o problema não era a censura, mas a falta de papéis para impressão.

"A publicação das obras antes "indesejáveis" só foi possível depois de uma luta ferrenha para arrancar as editoras do controle por um grupo considerado "ideologicamente confiável". Este grupo tinha os seus livros publicados em tiragens de muitos milhares (em alguns casos, centenas de milhares e até milhões), mas, quando se queria editar uma obra que não tocava no mesmo diapasão, alegava-se crise de papel. Naturalmente, eles se aferraram às posições conquistadas e só a muito custo puderam ser desalojados de suas funções de controle (Shnaiderman, 1997, p. 66)".

Também é necessário salientar que, com o fim da censura, diversos escritores, que imigraram para outros países e que nunca haviam sido publicados na Rússia, puderam aos poucos começar a ver seus trabalhos na terra natal.

O dilema que tal inclusão levantou foi pelo fato de que a literatura dos chamados "*émigrés*" poderia ser considerada "literatura russa" independentemente do país de residência, ou se eles já haviam perdido a nacionalidade e as particularidades de um autor russo. Um dos casos mais representativos é o do escritor Nabókov, considerado um dos melhores escritores da literatura americana.

Serão tais casos exemplos de que fora criada uma nova literatura, já que o ambiente fora modificado?

Após 1930, houve uma descentralização e pequenas editoras puderam competir no mercado literário de uma maneira mais igualitária. Agora quem ditava o que seria ou não publicado seria a população ou as empresas iriam à falência.

A maneira com que as editoras estão lutando para sobreviver de acordo com o que o mercado pede não é caso exclusivo da Rússia. André Schiffrin⁴⁰ relata a saga de sua editora *New Press* para sobreviver no mercado literário capitalista. A competição por parte de editoras somente preocupadas em vender *best-sellers* faz com que o caminho para se manterem em pé seja cada vez mais trabalhoso, principalmente porque elas desejam vender livros baratos e de qualidade.

Além de relatar sua história no mundo do mercado literário, Schiffrin também apresenta um interessante relato das mudanças ocorridas no mercado editorial dos Estados Unidos. Por ter uma visão de que os livros devem ser vendidos o mais barato possível e o incentivo à publicação de obras de estudiosos importantes deve ser intensificado, ele não é visto com bons olhos por outros editores.

Neste trecho, torna-se evidente que a situação das editoras na Rússia não se difere daquela encontrada nos Estados Unidos:

“The reason I’ve gone into such detail here is not because I feel that what happened at Pantheon was in any way unique. On the contrary,

---

⁴⁰ “O motivo pelo qual eu entrei em tantos detalhes não é porque eu sinto que o que aconteceu no Pantheon foi de alguma forma única. Pelo contrário, quanto mais eu converso com colegas, mais eu percebo que o que eu vivenciei é um procedimento padrão em muitas editoras. Milhões de trabalhadores envolvidos no fechamento de fábricas têm vivenciado algo infinitamente mais difícil. Suas demissões raramente justificam a atenção da imprensa. A quantidade de dinheiro que eles recebem de seus pagamentos de indenização ou pensão, raramente é suficiente para pagar a sua sobrevivência ao longo dos meses seguintes. É óbvio, se raramente discutido, que muitos dos aspectos mais importantes da sociedade são governados não por entidades públicas, mas por entidades privadas”. SCHIFFRIN, A. - *The Business of Books: How the International Conglomerates Took Over Publishing and Changed the Way We Read* – Verso, 2000.

the more I talk to colleagues, the more I realize that what we experienced is standard procedure in many publishing houses. Millions of workers involved in plant closings have experienced something infinitely harder. Their dismissals rarely warrant press attention. The amount of money they receive from their severance or pension payments is seldom enough to pay for their survival over the following months. It is obvious, if rarely discussed, that many of the most important aspects of society are governed not by public entities but by private ones". (Schiffrin, 2000, p. 101).

Já na Rússia, Shneidman afirma que a inclusão do mercado editorial como determinante na literatura russa fez com que tal literatura deixasse de ser um veículo de ideologia para se tornar uma forma comum de arte (SHNEIDMAN 1995:34).

E, mesmo assim, desde 2003, o número de publicações na Rússia tem mais que dobrado – 47.700 para mais de 123.000 –, e a venda de livros também seguiu a mesma trajetória – de 1.6 bilhões de dólares para 3 bilhões. Além disso, de acordo com a Agência Federal Russa para Imprensa e Comunicação em massa, há mais de 5.700 editoras ativas atualmente no país produzindo uma média de 123.000 livros por ano. Em 2003, o número de publicações chegou a 90.000 títulos novos e revistos, ficando atrás somente da China, Reino Unido, Estados Unidos e Alemanha na classificação mundial.

2.5 Publicações antes e após a queda da URSS

457. Громицкий И.
Неграмотный ребенок — позор для матери. 1930

Figura 3 Uma criança analfabeta é uma vergonha para sua mãe

A literatura desde o século XIX teve um papel importante para o desenvolvimento da nação e também para a mudança de pensamento do campesinato quanto à importância da leitura. Brooks⁴¹ afirma que os camponeses começaram a perceber a necessidade de saber ler para conseguir avaliar se não estavam sendo trapaceados ao assinarem folhas de empréstimo e outros acordos administrativos.

A Igreja Ortodoxa também teve um papel decisivo no incentivo à leitura. Os camponeses haviam sido doutrinados para acreditar que a leitura de textos sagrados facilitaria a ida ao céu, e muitos dos textos liberados pela censura eram em sua maioria religiosos; outros gêneros eram muito difíceis de serem encontrados.

Além disso, era costume ler alguns textos sagrados no enterro de algum parente. Se ninguém da família era alfabetizado, era necessário contratar alguém para ler os Salmos, já que era tradição da época lê-los 40 vezes para livrar o morto de seus pecados. Logo, saber ler também era uma maneira de economizar.

Com o aumento no número de leitores camponeses, os fornecedores de literatura popular perceberam o mercado promissor que estava por surgir. Com o rápido desenvolvimento da indústria, as editoras tiveram que começar a pensar no quê publicar para os seus leitores a fim de conseguir uma maior clientela.

As estantes que eram antes cheias de livros religiosos tiveram que dar espaço a outros gêneros literários. Um dos gêneros mais vendidos e lidos durante o século XIX foi o *lubok* – pequenos livros com enredos geralmente simples e com um objetivo doutrinante.

A origem de tal nome pode ser derivada da palavra “*lub*”, a entrecasca da árvore. Tal material ao ser secado e prensado era usado como matéria-prima para

---

⁴¹ BROOKS, J. - When Russia Learned to Read: Literacy and Popular – Evanston: Northwestern University Press, 2003.

escrever até o início do século XIX. Só foi na virada daquele século que o gênero começou a ser impresso em papel. Outra hipótese é a de que o *lub* era usado na confecção de cestas usadas pelos vendedores ambulantes para carregar os livros a serem vendidos.

Foi a partir desse gênero, no final do século XIX, que as editoras começaram a perceber que o mercado para as classes mais baixas também poderia ser muito lucrativo. São Petersburgo foi o primeiro centro de publicação, mas logo perdeu lugar com a ascensão de Moscou.

A explicação para qual gênero se tornou tão popular na Rússia é muito simples: os enredos não eram complexos, e era muito estimulante para os leitores por haver um problema a ser resolvido somente no final da trama. Todos esses pontos trabalhados juntamente com a ideia de que o bem sempre vence o mal.

Não obstante, durante o período czarista, os cidadãos deveriam ser fiéis ao czar e à Igreja Ortodoxa para serem considerados russos. Tais símbolos foram transpostos para muitos livros de literatura popular da época, especialmente nas tiragens do gênero *lubok*.

Figura 4 A Gloriosa Batalha de Alexandre o Grande e o Rei Indiano Porus. Primeira metade do séc. XVIII.

Durante o período soviético, a literatura era vista como um dos processos para se elevar culturalmente a população. Editoras deveriam fazer um balanço entre o que a população desejaria ler e os títulos que o governo queria que fossem publicados.

Com a subida de Stálin ao poder, as regras tornaram-se ainda mais rígidas e nenhum jornal que veiculasse qualquer tipo de matéria contra o governo sobreviveria. Para os jornais que restaram, o controle era constante e a liberdade de imprensa algo impensável:

“O clima de terror era acompanhado de uma propaganda das excelências do sistema. A literatura só podia ser otimista e glorificar as conquistas no caminho do comunismo, as artes plásticas tinham de criar imagens que prenunciassem aquele futuro grandioso, e a música procuraria exaltar as virtudes patrióticas, devendo ser estimulante e popular, sem requintes nem sutilezas. Tudo o mais deveria ser erradicado” (Brooks, 1985).

Mesmo assim, a tiragem de jornais e revistas que haviam sido aprovadas pelo Estado, entre o período de 1960 e 1970, foi de 265 por cento para as revistas científicas e 108 por cento para jornais. Durante esse mesmo período, os livros de ficção tiveram um crescimento de apenas 6 por cento .

Tabela 1 Crescimento na tiragem de livros entre 1960 e 1970

O motivo para tal discrepância entre livros, jornais e revistas científicas é bem simples: os periódicos eram mais eficientes como fonte de informação. Já os livros, além de serem mais longos, eram muito mais caros de se produzir e também muitos deles não conseguiam aprovação da censura.

As publicações seguiam certas normas, pois não era possível publicar todos os títulos desejados pela editora. Mesmo assim, vemos que a decisão era ditada pelo gosto popular (de maneira bem mais comedida do que ocorre atualmente) e também pelas normas do Partido. Então, como se deu essa mudança de atitude, sendo que na Rússia contemporânea a literatura é um bem como qualquer outro?

Durante a época soviética, os escritores ligados à União dos Escritores, no geral, tinham certos privilégios e conseguiam viver da literatura. No entanto, com a dissolução da URSS, os escritores começaram a perder o seu prestígio e sua função de “líderes” da população.

Naquela época, o povo se identificava como soviético, e a etnicidade russa era posta de escanteio. Tão logo houve a dissolução da URSS, os indivíduos, antes soviéticos, tiveram de se enxergar como russos de forma repentina. Tal mudança foi vista com menos impacto pelas editoras, pois o processo de transformação da imagem do leitor em mercado já vinha acontecendo desde o final do século XIX, inclusive com uma maior integração entre leitor e editores.

O título de “país com o maior número de leitores e de publicações”, que foi veiculado pela propaganda soviética durante anos, não era totalmente verdadeiro, pois, na contagem final, eram adicionadas as coleções de discursos feitos pelos líderes do Partido Comunista – que obviamente eram inúmeros.

A literatura estrangeira era muito mais valorizada pelo mercado interno e, com isso, os escritores russos que não emigraram começaram a ter problemas para sobreviver. Por esse motivo, a premiação surgiu como um alívio, pois agora eles poderiam adquirir respeito e também mais publicações.

Não obstante, mesmo após a *perestroika*, muitos escritores se dividem ao afirmar se o fim da censura ajudou ou piorou o processo de criação literário. Ao mesmo tempo em que, em sua maioria, eles acreditavam que acabar com a censura foi um ato de libertação, tal liberdade diminuiu a criatividade das obras a serem publicadas.

77. Могилевский А.

Если книг читать не будешь — скоро грамоту забудешь. 1925

Figura 5 Se você não ler nenhum livro, logo vai esquecer como se lê.

É como se, com a censura, os escritores tivessem que encontrar meios mais criativos para poder transmitir a informação que queriam sem deixar evidências – que agora não fazia mais sentido. Os escritores tiveram que tentar se adaptar às novas transformações.

Neste novo mundo, o conceito de ‘hiper-realidade’ – trazido pelo semioticista Umberto Eco e pelo filósofo Jean Baudrillard – nos mostra que a cultura de massa inventou uma nova maneira de ver o mundo: uma maneira que não é necessariamente a verdadeira, mas apenas outra, sendo muitas vezes mais verossímil que a suposta visão do real.

“Unlike the prefixes “over and “super”, it (hyper) designates not simply a heightened degree of the property it qualifies, but a superlative degree of the property it qualifies, but a superlative degree that exceeds a certain *limit* (...) This excess of the quality in question is so great that, in crossing the *limit*, it turns into its own antithesis, reveals its own illusionary nature. The meaning of “hyper”, therefore, is a combination of two meanings: “super” and “pseudo”. “Hyper” is the kind of “super” that “through excess and transgression undermines its own reality and reveals itself as “pseudo”. By negation of a thesis, the revolutionary antithesis grows into “super” but finally exposes its own derivative and simulative character” (Epstein, 1999)⁴².

Outro problema advindo do colapso do bloco foi a falta de suporte financeiro para as editoras. Agora nem mesmo as editoras que eram a favor do Partido conseguiam ajuda, e muitas delas começaram a sofrer grandes riscos de falirem se não comesçassem a mudar suas estratégias de vendas.

Pesquisas começaram a ser feitas para descobrir quais livros eram mais procurados, e um dos primeiros passos foi diminuir a tiragem dos títulos religiosos

---

⁴² “Ao contrário dos prefixos “mais” e “super”, ele (hiper) não designa simplesmente um grau elevado da propriedade que ele qualifica, mas um grau superlativo que excede um certo *limite*. (...) Esse excesso da qualidade em questão é tão grande que, ao cruzar o limite, ele se transforma em sua própria antítese, revela sua própria natureza ilusória. O significado de “hiper”, portanto, é uma combinação de dois significados: “super” e “pseudo”. “Hiper” é o tipo de “super” que “por excesso e transgressão mina a sua própria realidade e revela-se como “pseudo”. Pela negação de uma tese, a antítese revolucionária cresce em “super”, mas, finalmente, expõe o seu próprio caráter de derivativos e caráter simulativo”.

para dar lugar aos clássicos russos. Como no comunismo a religião não era bem vista e acreditava-se que ela não deveria ser respeitada, não havia mais sentido a publicação em massa de tal temática.

Diferentemente de tempos atrás, atualmente as editoras estão em uma situação bastante irônica, já que desejam não atrair muitos leitores (pois elas não conseguem custear a produção associada com uma circulação em massa); e, ao mesmo tempo, elas devem manter um número razoável de leitores (para conseguir propaganda e, conseqüentemente, sobreviver no mercado).

Somente com Gorbachóv no poder é que mais livros puderam ser publicados sem o crivo da censura. Editoras particulares começaram a surgir com uma proposta diferente do que havia existido até então: agora os livros que seriam publicados eram eleitos pensando no gosto dos leitores – característica agora fundamental para a sobrevivência das editoras.

No entanto, de acordo com Potapov, não era somente a censura que barrava a produção, mas o próprio público leitor, que não estava preparado para dialogar com essa nova literatura. O que rege a “nova literatura” são os variados estilos, as heterogêneas desconstruções de símbolos e mitos culturais russos, os jogos de intertextualidade com os cânones literários e com a arte, como um todo, vigente no século XX (Epstein, 1999, pp. 227-229).

Em contrapartida, Shneidman afirma que a inclusão do mercado editorial como determinante na literatura russa fez com que ela deixasse de ser um veículo de ideologia para se tornar uma forma comum de arte. No entanto, não podemos ser tão radicais a ponto de acreditar que a literatura não possa ser consumida como qualquer outro bem de consumo.

Logo após a dissolução do bloco, o órgão de pesquisa VTsIOM⁴³ liderou uma pesquisa para tentar descobrir o que os russos estavam lendo. Em primeiro lugar nas pesquisas ficou o romance policial, seguido da ficção científica. Isso na verdade não é surpresa para ninguém, pois ambos os gêneros têm se tornado populares não somente na Rússia como no mundo todo.

Vemos com esse resultado que os escritores russos considerados “clássicos” não estão entre os mais lidos. O que os russos leem de literatura estrangeira, depois da abertura das fronteiras, resume-se basicamente a *best-sellers* como Paulo Coelho e Agatha Christie; do que se é produzido no país, apenas alguns clássicos e *best-sellers* nacionais. Como uma forma de protesto ou não, os romances estrangeiros são bem populares.

Para tentar convencer o povo russo – principalmente os jovens – de que a literatura é um hábito que deve ser preservado, uma editora resolveu inovar na campanha ao ter o seguinte *slogan*: “ler é *fashion*”. É difícil saber até que ponto essa campanha foi bem-sucedida ou não, e se apenas com um simples *slogan* os jovens iniciarão o hábito da leitura⁴⁴.

A literatura é somente um reflexo do movimento em direção ao Ocidente que vem ocorrendo nos últimos anos na Rússia. Lojas de estilistas franceses conceituados já são encontradas em Moscou, e a revista de moda Vogue já possui até a sua versão em língua russa. É como se, depois da dissolução do bloco soviético, os russos não quisessem mais ficar ensimesmados e fossem procurar algo diferente do que eles foram obrigados a consumir e a ler durante décadas.

Atualmente, a editora especializada na tradução de livros russos para o inglês, a *Academia Rossica* está empenhada em aumentar consideravelmente o

---

⁴³ Centro Iuri Levada de Pesquisa.

⁴⁴ KOZLOV, V. “The most reading country in the world?” – The Moscow News, 14/08/2008.

número de publicações em países de língua inglesa⁴⁵. No entanto, os resultados desse trabalho não serão vistos tão imediatamente quanto gostaríamos. O empenho em se fazer com que o mercado estrangeiro se volte novamente para a Rússia deverá ser um processo lento e cheio de entraves⁴⁶.

Tabela 2 Publicações na Rússia

Tabela 3 Vendas de livros até 2003 e no ano de 2003.

⁴⁵ Além de ser responsável por diversas publicações da literatura russa contemporânea, a Academia também organiza peças de teatro, festivais de cinema, tudo o que de alguma maneira esteja ligado à Rússia.

⁴⁶ Todos os gráficos apresentados nesse trabalho são de minha autoria.

Os autores mais lidos na Rússia atualmente são os escritores contemporâneos – mais especificamente os considerados *best-sellers* -, mas, no meio do ano de 2008, Dostoiévski entrou para a lista dos mais vendidos pela primeira vez. Entre os escritores estrangeiros, os também *best-sellers* de Danielle Steel e Paulo Coelho estão no topo na lista.

Na primeira metade do mesmo ano, 1.5 mil livros foram publicados na Rússia em mais de 70 idiomas; dentre os mais representativos estão aqueles idiomas da extinta União Soviética. As editoras são responsáveis por 90% das publicações do país, mostrando que a era socialista é coisa do passado.

No entanto, a mais recente crise econômica fez estragos no mercado literário russo, e a previsão é de quedas de até 20% nas vendas no país. Para Grigóiev, a falta de um órgão regulamentador dos livros publicados na Rússia é um dos motivos da falta de traduções dessas obras contemporâneas para outros idiomas.

De acordo com a pesquisa POF em 2007, cerca de três quartos da população russa afirmou ler com certa regularidade, sendo que 33% deles afirmaram ler com muita frequência. Com a pesquisa – também foram separados os leitores entre “entusiastas” e “relutantes” –, foi possível perceber que os hábitos também mudaram de acordo com cada grupo. Enquanto os entusiastas leem ficção com a mesma frequência que as notícias (59%), os relutantes reduzem esse número pela metade.

Já quanto ao mercado editorial, quase 80% dos leitores afirmam que estão satisfeitos com as publicações em solo russo. Tal resultado se dá em ambos os grupos e mostra claramente a evolução pela qual as editoras passaram durante o processo de desestatização.

Hoje em dia, o mercado editorial na Rússia, além muito rentável, também é eficiente. A explicação da satisfação por parte do público leitor não poderia ser outra: em 2006, mais de 100.000 títulos foram publicados em um total de 633.5 milhões de cópias. Em 2007, os números foram, respectivamente, 109.000 e 665.5 milhões

Tabela 4 Número de cópias e títulos publicados em 2006 e 2007.

Após tal crescimento nas vendas e publicações no país, a Rússia tornou-se o quarto maior país em número de editoras, só perdendo para a China, Estados Unidos e Reino Unido. No entanto, o inverso não é verdadeiro, pois os romances russos contemporâneos continuam sendo pouco traduzidos e raramente veiculados em países estrangeiros.

A distribuição de um número amplamente significativo em um país de extensões territoriais como a Rússia não é algo muito simples. Mais do que a metade dos títulos estão concentrados em Moscou, enquanto apenas 9% em Petersburgo e uma parcela ainda menor em outras cidades. A língua russa também

é predominante, pois apenas 1.5% dos títulos publicados estão escritos em mais de 70 idiomas diversos, incluindo idiomas de países da antiga União Soviética.

Tabela 5 Localização dos títulos na Rússia.

Tabela 6 Idioma dos títulos publicados na Rússia.

Mesmo com todos os avanços do mercado editorial, os russos – e principalmente as crianças – estão lendo menos do que no período soviético. Na tentativa de diminuir tal estatística, a Agência Federal Russa para Imprensa e Comunicação em Massa juntou-se à *Academia Rossica* para promover a literatura e a língua russa nos países de língua inglesa. Ainda é muito cedo para se afirmar os resultados, mas o número de títulos está aumentando progressivamente em tais países.

3. Russian Booker Prize: algumas considerações

“Os prêmios literários são a forma menos literária da consagração literária: na maioria das vezes sua função é revelar os veredictos das instâncias específicas fora dos limites da República das Letras”. (CASANOVA, Pascale. *República Mundial das Letras*”.

O *Russian Booker Prize* foi inserido em um momento muito oportuno, já que não havia no ano de 1992 mais nenhuma premiação do tipo em vigor. Todas haviam sido extinguidas com o fim da URSS, pois a literatura estava em um período de “crise”. O vácuo foi preenchido e, depois do *Booker*, outros prêmios começaram a lutar pelo seu espaço.

Atualmente existem algumas premiações do gênero, no entanto o *Russian Booker Prize* continua sendo o mais representativo e o mais criticado atualmente no país. Apesar das críticas negativas e das dúvidas de críticos quanto ao futuro incerto do prêmio, ele ainda continua sendo o prêmio mais tradicional e importante da Rússia.

Para se dissertar um pouco mais sobre o *Russian Booker Prize*, será necessária inicialmente uma análise do nome do evento. Afinal, por que um nome em inglês para uma premiação literária na Rússia? Será que um nome em inglês não afastaria o público (por conta dos anos de separação e rivalidade entre a URSS e os países capitalistas de língua inglesa)?

Causa-se certa estranheza um prêmio literário russo com nome estrangeiro, mesmo que a razão pela qual se manteve o mesmo nome em um país

tão distinto como a Rússia seja muito simples: manter o padrão e continuar a tradição do *Booker Prize*⁴⁷.

Por outro lado, uma ligação com o Ocidente faz com que a premiação ganhe legitimidade. Durante o período soviético, um nome em inglês certamente seria descartado imediatamente para uma premiação na Rússia, no entanto os tempos são outros. Os russos já não leem somente literatura russa e ouvem música local. Agora, eles estão tão ocidentalizados quanto qualquer ocidental e fazem questão de deixar isso bem claro ao usarem roupas de marcas famosas e ouvirem músicas “da moda”.

Não se pode esquecer de que, após a dissolução do bloco soviético, os russos começaram a se voltar para o Ocidente de maneira desenfreada. É como se eles quisessem correr atrás do tempo de reclusão consumindo o máximo de produtos estrangeiros: eles mais do que nunca querem ser inseridos no mercado global.

Ver uma premiação em inglês – em um país que esteve por tanto tempo fechado a qualquer forma de comunicação com nações mais representativas do capitalismo – só aguça a curiosidade de um povo que passou tanto tempo fechado para o que acontecia no Ocidente.

O projeto inicial do *Booker* inglês foi criado em 1968, e, como o concurso era patrocinado pela empresa Booker-McConnell, este logo ficou conhecido apenas como *Booker Prize*. Michael Caine ficou no posto de chefe executivo de 1975 a 1979, depois como presidente até a sua aposentadoria, em 1993. Em 2002, o

---

⁴⁷ Dificilmente se adivinharia que uma premiação com o nome de *Russian Booker Prize* se estabeleceria como o mais importante prêmio na Rússia contemporânea. Tal fato somente demonstra como tal país deixou a clausura da URSS para trás e está – cada vez mais – tentando inserir-se no mundo Ocidental capitalista.

concurso obteve o patrocínio da empresa *Man Group*⁴⁸, o que fez o seu nome mudar para *Man Booker Prize*.

Já o *Russian Booker Prize* foi criado em 1992 – ele é o primeiro prêmio privado a aparecer na Rússia desde 1917 – com a intenção de premiar o melhor romance de ficção em língua russa, independentemente da nacionalidade do autor. Tal decisão se deu pelo fato de que, durante a URSS, diversas nações eram obrigadas a ter a língua russa como língua “política”.

Uma diferença significativa quanto ao prêmio inglês dá-se no fato de que, na premiação russa, o romance não precisa necessariamente ter sido publicado para poder participar da competição. Tal justificativa reside no fato de que, quando o *Booker Prize* entrou na Rússia, o sistema de publicação de livros estava à beira do colapso e sem dinheiro para grandes publicações. Restringir a premiação a apenas livros publicados comprometeria a qualidade e diversidade do prêmio.

Para garantir que não haverá nenhuma “troca de interesses” por parte dos jurados, o Comitê do *Booker* muda o seu corpo de jurados anualmente. A ideia é de que, assim, a tendência de se premiar somente um determinado tipo de obra seja descartada – embora saibamos que, com tal decisão, não diminuiram os rumores de falta de ética na escolha dos vencedores.

Diversos países onde a língua oficial não era o russo também foram obrigados a ensinarem a língua do mais representativo país da União Soviética. Ou seja, muitas pessoas que não eram russas, e não tinham a língua russa como língua materna, tiveram de aprender a língua russa por questões políticas.

---

⁴⁸ *Man Group* é uma empresa inglesa de investimentos.

Por isso, ao abrir a possibilidade de qualquer escritor de qualquer nacionalidade poder participar do concurso – mas que escreva em língua russa – abre possibilidade para os cidadãos da ex-URSS também participarem (ou qualquer pessoa que seja fluente o bastante para escrever um romance naquele idioma).

O cronograma da premiação consiste em quatro partes etapas: anúncio do concurso (em março); anúncio da “lista longa” (entre junho e julho); anúncio da “lista curta” (em outubro); e, finalmente, a cerimônia final da premiação do ganhador. Todos os anos, o júri nomeia os seis melhores romances escritos – que já ganham mil dólares cada – para concorrerem ao prêmio de 20.000 (vinte mil) dólares.

O processo para se candidatar não é aberto ao público, e não são os escritores que mandam suas obras para serem analisadas. No *Booker*, são as editoras, bibliotecas e revistas que nomeiam os livros que participarão do concurso.

Além da premiação, os organizadores são responsáveis por uma conferência anual e apresentação do *Booker Prize*, além de eventos com os vencedores em diversas partes do país. Eles também são responsáveis pela criação do “*Booker Estudante*”, um prêmio para os jovens escritores em língua russa.

O concurso fez com que os estudiosos de todo o mundo olhassem a terra de Tolstói com outros olhos: apesar de a literatura russa ser célebre pelos cânones, existem alguns escritores que merecem ser lidos, como Vladímir Makánin e Vassíli Aksiônov.

3.1 Patrocínios

O *Russian Booker Prize* era inicialmente patrocinado pela empresa “Diageo Plc” – a produtora da vodca Smirnoff (1997-2001). Depois de selarem o contrato com a empresa de vodca, a mídia impressa e jornais especializados começaram a duvidar da seriedade do evento. Para eles, a combinação de vodca e premiação literária deixava o evento muito caricato, além de começarem as especulações sobre a seriedade do prêmio.

Logo em seguida, a empresa “OAO Yukos Oil Co.”⁴⁹ – dirigida por Mikhail Khordorkóvski – tornou-se a patrocinadora, até o momento em que o seu diretor foi preso por sonegação de impostos⁵⁰, mesmo negando qualquer envolvimento com a corrupção da empresa (2002-2005).

Durante 10 anos, a empresa petrolífera BP Plc patrocinou o evento (2001-2011), no entanto, em março de 2011, os organizadores do *Russian Booker Prize* vieram a público para dizer que a empresa petrolífera havia encerrado o contrato de 10 anos.

A perda de patrocínio fez com que se especulassem quanto à continuidade do prêmio de maior prestígio na Rússia. O evento de premiação dos vencedores de 2011 seria adiado enquanto eles não encontrassem outro patrocinador para substituir o anterior.

Um dos responsáveis pelo evento, Igor Chaitânov, afirmou em uma entrevista para o jornal “*The Moscow Times*” que, se não aparecessem patrocinadores interessados, nem mesmo o processo de nomeação dos

---

⁴⁹ A maior petrolífera da Rússia

⁵⁰ Outros dizem que esse foi apenas um pretexto para a sua prisão. Ele sempre negou as acusações alegando que ele estava sendo preso por apoiar um partido ocidentalista.

semifinalistas se tornaria viável⁵¹. No entanto, em 30 de julho foi anunciado o novo patrocinador do *Booker*: o “Российская корпорация средств связи” (Companhia Russa de Equipamentos de Telecomunicação).

A empresa já tem certa tradição em apoiar prêmios literários: ela começou patrocinando o *Student Booker* em 2010 – e ainda continua. O contrato foi assinado em setembro de 2011 para um período de cinco anos.

Mesmo com o fato de que a premiação já esteja com patrocínio para os próximos cinco anos, em 2011 não haverá premiação, pois os procedimentos não puderam ser feitos no período necessário. No entanto, todos os participantes poderão participar da premiação de 2012.

O único evento que ocorrerá em 2011 é o chamado “Livro da Década”, em que o júri – composto de 50 pessoas – escolherá uma das sessenta obras finalistas do prêmio entre 2001 e 2010, mas não as vencedoras. Cada júri vai escolher uma obra da lista de cinco; desses livros será feita uma lista curta. O grande vencedor será divulgado em 1 de dezembro de 2011.

O “Livro da Década” foi uma alternativa encontrada pelos membros do comitê para não deixar a premiação sem nenhum evento no ano de 2011. Como não haveria possibilidade financeira de escolher um novo escritor sem patrocínio, a solução foi nomear um que já tenha sido avaliado.

---

⁵¹ TWICKEL, N. “No Money for Russian Booker Prize” – <http://www.themoscowtimes.com/news/article/no-money-for-russian-booker-prize/432802.html>

3.2 A Cerimônia de premiação

Não somente a festa final acontece em luxuosos hotéis de Moscou, bem como os quatro encontros para decidir quem será o vencedor. Seguranças ficam na porta do hotel para garantir a segurança dos convidados. Obviamente, essa também é uma maneira de aumentar a importância da premiação, pois muitos podem pensar que, se há segurança, é porque o evento é importante.

Eventos ocorrem durante o ano todo: durante a primavera, acontece o primeiro encontro para anunciar o começo do ciclo da premiação; no verão, o anúncio da grande lista; em outubro, a lista curta e, em dezembro, o anúncio do vencedor.

A cerimônia inicia-se com uma coletiva de imprensa e um discurso sobre a situação da literatura russa e também sobre os semifinalistas. Depois, é aberto um jantar durante um espaço de tempo bem cronometrado para os convidados. Os nomes dos semifinalistas ficam afixados nas paredes, como uma maneira de deixar o público que fora convidado para a cerimônia em uma espécie de tensão pré-Oscar.

Durante o anúncio do vencedor, o presidente da organização faz um discurso sobre a escolha dos jurados e depois anuncia, em tom profético, o grande vencedor. O vencedor deve atravessar a sala e desviar-se dos fotógrafos – que ficam no meio do caminho – até a mesa onde estão os organizadores.

O presidente então diz novamente o nome do vencedor, como se narrasse um jogo de futebol, oferece o diploma e prepara-se para posar para os fotógrafos, que estão lá para tirar as fotos que serão divulgadas na mídia. Depois de receber o diploma emoldurado, o escolhido pelo júri está livre para falar o que

desejar e deverá participar de mais uma coletiva de imprensa e responder às perguntas dos jornalistas.

3.3 O Comitê e o Júri escolhido

Outro fator de fundamental importância é o comitê de organização do prêmio, pois é ele que irá escolher os outros membros do júri daquele ano. Para facilitar o processo de seleção, o comitê sempre escolhe pessoas que estejam ligadas às letras: escritores, críticos, jornalistas e bibliotecários Tabela 7.

Nome	Profissão
George Walden	Diplomata e jornalista (presidente do <i>Booker</i>)
Igor Chaitânov	PhD e professor universitário
Iúri Beliávski	Autor de diversos documentários
Nelly Bélova	Bibliotecária e diretora da Biblioteca Vologda de Pesquisa Internacional
Alex Konstantin	Editor chefe da revista “Vagrius”
Olga Slávnikova	Escritora e ensaísta. Vencedora do <i>Booker</i> de 2006.
Oleg Chukhontsev	Poeta
Anatoli Torkúnov	Cientista e diplomata
Aleksandr Kabákov	Escritor e jornalista

Tabela 7 Lista de membros do comitê de organização do prêmio

Geralmente, os próprios escritores que já venceram o *Booker Prize* são convidados a participar do júri. No total, é escolhida uma média de 6 pessoas; uma delas será a presidente do júri e responsável pelas decisões – essa pessoa

pode se repetir em diferentes anos. Algumas pessoas podem ser as mesmas, mas o corpo de jurados não pode ser exatamente o mesmo do ano anterior.

Críticos famosos, donos de editoras, atores e pessoas ligadas às artes – e também às mídias – são geralmente convidados. Dentre os escritores que já fizeram parte do corpo de jurados, estão Andrei Bítov e Leonid Lúzefovitch Vichnevétski. Alguns exemplos são: Galina Bélaia, Lev Anínski, Andrei Nemzer, Vitali Babenko, Sergei Borovíkov e Irina Prokorova, como podemos ver na tabela seguinte Tabela 8.⁵²

Ano	Júri
1992	Anna Latínina (crítica) – presidente John Bailey (acadêmico) Bits Andrew (poeta) Ellenden Proffer (editor) Andrei Siniávski (romancista)
1993	Viacheslav Ivánov (linguista) – presidente Alexandr Genis (crítico e ensaísta) Bulat Okudjava (poeta e romancista) Macha Slonim (jornalista) Geoffrey Hosking (acadêmico)
1994	Lev Annínski (crítico) – presidente Vladímir Voinóvitch (romancista) Martin Dewhurst (acadêmico) Marina Ledkovski (professora) Natália Perov (crítica)
1995	Stanislav Rassádin (crítico) – presidente Natalia Gorbanévskiaia (poeta e jornalista) Andrei Dravich (crítico e acadêmico) Fazil Iskander (romancista e poeta) Alexandr Tchudákov (crítico literário e romancista)
1996	Irina Prokhoróva (editora) – presidente Aleksandr Arkhangélski (crítico) Evgeni Popov (romancista) Vadim Skuratóvski (crítico literário) Vittorio Strada (tradutor)

⁵² Foi designado o nome acadêmico para aqueles que são especialistas na área de literatura russa.

1997	Igor Chaitânov (crítico literário e professor) – presidente Demidova Alla (atriz) Boris Ekimov (romancista) Vladímir Novikov (crítico) Lobo Schmid (acadêmico)
1998	Andrei Zórin (crítico literário) Boris Dúbin (sociólogo e tradutor) Katherine Clark (acadêmica) Mikhail Kuraev (romancista) Ievgeni Sídorov (crítico)
1999	Constantine Azadovski (acadêmica) – presidente Olga Slávnikova (romancista e crítica) Olga Sedákova (poeta) Serguei Iúrski (ator, roteirista e diretor) Peka Pesonen (acadêmica)
2000	Oleg Chukhóntsev (poeta) – presidente Guenadi Komárov (editor) Andrei Nemzer (crítico) Valeri Todoróvski (diretor) Galina Cherbakova (romancista)
2001	Iúri Davidov (prosador) – presidente Dimítri Bertman (diretor de cinema) Natália Ivánova (crítica) Vadim Nazárov (editor) Aleksandr Chatálov (poeta e radialista)
2002	Vladímir Makánin (romancista) – presidente Tatiana Bek (poeta e crítico) Andrei Volos (romancista) Aleksandr Gorodnítski (poeta e cientista) Valentim Lukiánin (crítico)
2003	Jacob Gordin (romancista e historiador) Nicolai Alexándrov (radialista e crítico) Maxim Amiélin (poeta e editor) Nicolai Petrov (pianista) Irina Rodniansli (crítica)
2004	Vladímir Voinóvitch (romancista) – presidente Garry Bardin (diretor de cinema) Leonid Bíkov (crítico literário) Andrei Dimítriev (romancista, roteirista) Nikita Eliseev (crítico)
2005	Vassíli Aksiônov (romancista) –

	presidente Evgeni Iermólin (crítico) Nicolai Konónov (poeta, escritor e editor) Alla Marchenko (crítico) Vladímir Spivákov (violinista e regente)
2006	Aleksandr Kabákov (escritor) - presidente Dmitry Bak (crítico) Timur Kibírov (poeta e radialista) Roman Solntsev (escritor) Svetlana Sorokina (radialista)
2007	Asar Eppel (romancista e tradutor) – presidente Enrietta Ianóvskaia (diretora de teatro) Samuil Lurie (crítico) Olecia Nikoláeva (escritora) Oleg Zaiontchovski (escritor)
2008	Evgueni Sidorov (ex-ministro da cultura) – presidente Serguei Biriúkov (crítico) Leonid Iúzefovitch (escritor) - presidente Marina Vichnevétskaia (escritora)
2009	Paul Basínski (escritor) Aleksei Varlámov (crítico) Maia Kucherskaia (atriz) Vladímir Retseptér (escritor)
2010	Ruslan Kireev (escritor) – presidente Vadim Abdrashtov (cineasta) Maria Remizov (crítica literária)

Tabela 8 Tabela com os nomes dos jurados dos anos de 1992 a 2010

Podemos ver que houve uma gradativa diminuição no número de críticos literários renomados na Rússia durante os anos, como Katherine Clark e Vittorio Strada. Depois do ano de 1998, os críticos de renome deram lugar aos próprios vencedores do prêmio ou pessoas ligadas às artes.

Uma possível explicação para o declínio da premiação estaria justamente na escolha de pessoas que vivem da arte, mas não vê-la criticamente. Não é porque você é um escritor vencedor do *Booker Prize* que,

necessariamente, você irá ser um ótimo crítico e escolherá o melhor romance para ser o grande vencedor.

Como Makánin já disse em uma entrevista (vide ANEXO 1), muitos participantes do júri escolhem determinado escritor por decisões pessoais, e não por qualidade da obra em questão. Muito do que vemos aqui é o famoso *lobby* e coleguismo entre os partícipes, que entra no lugar da escolha séria e criteriosa baseada somente na qualidade da obra.

Inicialmente, o trabalho consiste em escolher entre todos os inscritos, cerca de vinte romances os quais o júri julga serem melhores. Depois, eles devem escolher entre seis romances para serem divulgados como semifinalistas; o júri novamente se reúne e tenta encontrar uma opinião que seja favorável a todos os envolvidos ou pelo menos à maioria deles.

“The prize really is an agent in the cultural economy, producing and circulating value according to its own interests – that is, according to what is good for the prize and for the prizes in general. But to serve its interests effectively, the prize must also serve the interests of its artists/judge, recognizing the judge as possessed of special power, special capacity to make distinctions where others cannot” (English, 2005, p. 147)⁵³.

Como já vimos, certamente não há como negar que exista certo favoritismo e camaradagem – ou também o avesso – entre o júri e os que concorrem ao prêmio. No ano de 2002, por exemplo, Oleg Pavlov recebeu o prêmio do presidente do júri daquele ano, Vladímir Makánin – que possui uma escrita claramente comparável à do presidente do júri.

---

⁵³ “O prêmio é realmente um agente na economia cultural, produzindo e circulando valor de acordo com seus próprios interesses – que é, de acordo com o que é bom para o prêmio e para os prêmios em geral. Mas para servir seus interesses de forma eficaz, o prêmio deve também servir aos interesses dos artistas/jurados reconhecendo o juiz como possuidor de poderes especiais, uma especial capacidade de fazer distinções onde os outros não podem”.

Enquanto escritores que caíram no gosto popular foram premiados em diversos anos, no ano de 2010, uma ex-jornalista da revista feminina *Cosmopolitan* foi premiada por seu romance erótico “*Цветочный крест*” (Cruz de Flores), tendo sido duramente criticada por ter escrito o “pior livro do ano” por diversos críticos e mídia especializada.

Por dois anos consecutivos, a premiação escolheu escritoras com personagens de forte cunho feminista para serem vencedoras. Mesmo a organização do prêmio afirmando que a escolha de dois romances escritos por mulheres ser apenas coincidência, pode-se considerar que a escolha dos jurados pode ter sido tomada por outras questões não referentes à qualidade do texto. Como o pior livro do ano pode ser considerado o melhor para o júri do *Booker*?

Além das premiações anuais, o comitê do *Booker* também organiza uma conferência anual sobre literatura. O evento teve início em 2002 na Embaixada Britânica e já contou com diversos escritores russos influentes na cena literária do país, como Liudmila Ulítskaia e Vassíli Aksiônov. Essa é uma ótima maneira de divulgar o evento e fazer com que ele não seja apenas uma cerimônia isolada em um dia específico. Durante a conferência, também é possível discutir sobre os rumos da literatura russa atual, bem como divulgar obras de escritores menos conhecidos pelo grande público.

Na figura seguinte, temos a lista de todos os vencedores do prêmio. Os anos de premiação em asterisco (*) foram os escolhidos para posterior análise Tabela 9.

Ano	Autor	Obra
1992	Mark Kharitonov (Марк Харитонов)	Linhas do Destino (<i>Линия судьбы, или Сундучок Милашевича</i>)
1993*	Vladimir Makánin (Владимир Маканин)	Mesa coberta com um pano e uma garrafa no meio (<i>Стол, покрытый сукном с графином посередине</i>)
1994	Bulat Okudjava (Булат Окуджава)	O Show Acabou (<i>Упразднённый театр</i>)
1995	Georgi Vladimov (Георгий Владимов)	O General e seu Exército (<i>Генерал и его армия</i>)
1996	Andrei Sergeev (Андрей Сергеев)	Álbum de Selos (<i>Альбом для марок</i>)
1997	Anatoli Alzoski (Анатолий Азольский)	Célula (<i>Клетка</i>)
1998	Aleksandr Morozov (Александр Морозов)	Cartas Estranhas (<i>Чужие письма</i>)
1999	Mikhail Butov (Михаил Бутов)	Liberdade (<i>Свобода</i>)
2000	Mikhail Chichkin (Михаил Шишкин)	A Captura de Izmail (<i>Взятие Измаила</i>)
2001	Liudmila Ulítskaia (Людмила Улицкая)	O Caso Kukotski (<i>Казус Кукоцкого</i>)
2002	Oleg Pavlov (Олег Павлов)	O Décimo dia de Festa em Karaganda (<i>Карагандинские девятины</i>)
2003*	Ruben Gallego (Рубен Гальего)	Negro sobre o Branco (<i>goo</i>)
2004	Vassili Aksiônov (Василий Аксёнов)	Voltarianos e Voltarianas (<i>Вольтерьянцы и вольтерьянки</i>)
2005	Denis Gutsko (Денис Гуцко)	Sem caminho (<i>Без пути-следа</i>)
2006*	Olga Slávnikova (Ольга Славникова)	2017
2007	Aleksandr Ilíchévski (Александр Иличевский)	Matisse (<i>Матисс</i>)
2008*	Mikhail Elizárov (Михаил Елизаров)	O Bibliotecário (<i>Библиотекарь</i>)
2009	Elena Tchijova (Елена Чижова)	O Tempo das Mulheres (<i>Время женщин</i>)
2010	Elena Koliádina (Елена Колядина)	A Cruz de Flores (<i>Цветочный крест</i>)

Tabela 9 Vencedores do *Russian Booker Prize* (1992 – 2010)

3.4 Controvérsias

Desde sua inauguração, o *Russian Booker Prize* sempre foi visto com controvérsia. Seu maior patrocinador foi preso, e a fundação que representa o *Russian Booker Prize* afirmou que não iria mais deixar o seu nome ligado ao de Khodorkóvski. Além disso, houve muita divergência sobre alguns dos ganhadores, o que fez Shneidman (1995) afirmar que a premiação privilegia mais a mensagem política do autor que os feitos literários (Shneidman, 1995).

Uma das escolhas que trouxe bastante controvérsia foi a do aclamado escritor Vladímir Makánin por sua obra *Mesa coberta com um pano e uma garrafa no meio* em 1993. A primeira incongruência reside no fato de que o *Booker* deveria premiar o melhor romance em língua russa, no entanto a obra de Makánin é uma novela, e certamente não está entre as melhores obras do escritor.

“At a reception in the Library of Foreign Literature in April 1994 to announce the list of works nominated for the Booker Russian Novel Prize, the director of the British Council, Mark Evans, made a point of reminding the assembled guests that the prize was awarded for the best novel of the year, and not to an author for a lifetime’s achievement (a reference, one rather bilious journalist surmised, to the awarding of the prize the previous December to Vladímir Makánin)⁵⁴”.

Assim também foi com o vencedor do ano de 1994. Bulat Okudjava era muito famoso no período soviético por suas canções. Igualmente, pergunta-se se o prêmio foi concedido a ele por sua história ligada às artes, ou se sua obra era realmente o melhor romance em língua russa daquele ano.

---

⁵⁴ TAIT, Arch. “The Awarding of the Third Russian Booker Prize”. In: *The Modern Language Review*, vol. 92, No.3. 1997.

Os escritores nomeados pelo júri entre 1993 e 1997 – com a única exceção do primeiro vencedor, Mark Kharitonov – já eram muito conhecidos em todo o país. A questão agora que os críticos – e também o público – começou a se perguntar, era se eles iriam também dar oportunidade para novos escritores entrarem no mercado literário. Era hora de se começar a nomear a nova geração de escritores em língua russa.

Rubem Gallego, com sua obra *Preto sobre o branco*, conseguiu agradar os jurados e vencer o concurso no ano de 2003. Em uma prosa autobiográfica, Gallego relata como um garoto com problemas físicos e abandonado pela mãe vivia nos orfanatos soviéticos. Diversos críticos acreditam que a decisão de premiá-lo se deu pelo apego sentimental, sobretudo por ser um romance autobiográfico.

E a escolha pelo júri do romance *O Bibliotecário* de Mikhail Elizárov também não foi vista com bons olhos, já que essa é uma obra saudosista ao período soviético. Muito o acusaram de ser fascista e de que a premiação não deveria incentivar tal forma de pensamento. No entanto, aqui vem à tona a pergunta: estamos premiando a obra ou o ponto de vista do escritor? O narrador necessariamente possui a mesma opinião que a do escritor? Certamente não.

“When a judge insists on recognizing the value of what lies outside that range, and/or denies the value of anything that lies within it, he or she calls attention to one of the real struggles that is always taking place in prizes, a struggle between the cultured individual and the cultural institution, between the kind of cultural power that rests with prestigious individual artists and the kind that rests with more complex cultural agents”⁵⁵.

---

⁵⁵ “Quando um juiz insiste em reconhecer o valor daquilo que está fora desse intervalo, e/ou nega o valor de qualquer coisa que está dentro dele, ele ou ela chama a atenção para uma das lutas reais que está sempre acontecendo em premiações: uma luta entre o indivíduo culto e da instituição cultural, entre o tipo de poder cultural que cabe aos artistas individuais prestigiados e do tipo que fica com agentes culturais mais complexos”. (ENGLISH, 2005: 146).

Para Vladímir Kozlov, jornalista do *Moscow News*, o *Russian Booker Prize* peca ao escolher somente romances nos quais constem valores e gostos conservadores. Como já vimos, os jurados tentaram ir contra esse pensamento e escolheram um romance que não agradou o público: Mikhail Elizárov e sua obra nostálgica sobre a época stalinista – *O bibliotecário*.

Vendo a mesma situação por outro viés, percebe-se que o *Booker* premiou um romance cuja ideologia contida em seu trecho não está de acordo com os preceitos dos envolvidos com o evento. Ao ser uma premiação privada e com patrocinadores antissoviéticos, a solução mais óbvia seria não escolher a obra de Elizárov.

Portanto, a decisão de escolher um romance com uma ideologia que não condiz com a dos patrocinadores do prêmio nos faz crer que a decisão foi muito bem estudada. O júri conseguiu escolher um romance por sua qualidade, independentemente de valores. Essa foi certamente uma ótima resposta para aqueles que ainda acreditavam que o *Russian Booker Prize* só premiava os escritores que tivessem ideias opostas ao movimento soviético.

Outra crítica constante ao prêmio é o fato de que um dos escritores de maior renome na Rússia contemporânea ainda não tenha recebido nenhuma premiação: Victor Peliévin. O escritor já esteve entre a lista de nominados, mas nunca conseguiu receber o prêmio. Por outro lado, Igor Chaitânov afirma que dar o prêmio ao escritor seria uma mensagem de que o júri estava cedendo à pressão da mídia e do público⁵⁶.

No mesmo artigo, Chaitânov também afirma que não é o presidente do júri do *Booker* quem finalmente escolhe os vencedores, pois deve ocorrer um

---

⁵⁶ CHAITANOV, Igor. “Записки “Начальника” премии”. *Вопросы литературы*. Moscou: 1998, №3

consenso entre todos os membros do júri; pelo menos foi assim no ano de 1997, quando ele havia sido o presidente. Certamente, essa foi uma forma de espantar qualquer tentativa de afirmar que o vencedor fora escolhido por alguma razão que não seja pela qualidade de seu romance.

Outro problema mais recente relacionado ao *Booker* ocorreu em 2010. A escolha dos jurados para vencedor do prêmio causou espanto e foi repreendida por muitos críticos e “blogueiros” de literatura que acompanharam as escolhas feitas pelo *Russian Booker Prize*. Um dos argumentos levantados seria o fato de que o tipo de romance escrito por Elena Koliádina é conhecido como “romance de senhora” pelos críticos.

Para o crítico Andrei Nemzer, o processo de se escolher os romances para a “grande lista” e depois a “pequena lista”, inclui conversas com críticos e literatos, bem como entre o próprio júri. Para ele, se mesmo depois de tanto debate entre os participantes, a decisão foi de se escolher a obra *Cruz de Flores*, esse seria um “sinal de selvageria total”⁵⁷.

Já no ano de 2011, a mesma obra que foi a vencedora de melhor romance do ano de 2010 recebeu o prêmio “completo *abzats*” - ou seja, de pior obra do ano - na antipremiação *Abzats*. Para não criar problemas com a organização do *Booker*, a afirmação feita foi a de que o júri do *Abzats* baseou-se na obra em revista para análise, e não na obra publicada pela editora AST – versão que o *Booker* tomou como base na premiação (como se isso fizesse diferença).

No entanto, não se pode negar que a introdução do *Booker Prize* na Rússia ocorreu em um momento bastante oportuno, pois diversas premiações

---

⁵⁷ NEMZER, Andrei “Хуже не было. И не будет” - <http://www.ruthenia.ru/nemzer/buker-koljadina.html>

importantes no passado já estavam extintas – tais como o prêmio Lênin e Stálin. Atualmente, o *Russian Booker Prize* é a mais antiga premiação em vigor na Rússia.

A fascinação do povo russo pelo Ocidente não vem de hoje, e a ligação da literatura russa com um prêmio literário inglês contribuiu para trazer de volta o brilho e o “requinte” que a literatura russa havia perdido. A ideia era de que finalmente os russos estavam sendo novamente reconhecidos como um país de uma grande literatura “por quem entende de literatura”.

Em um artigo do *Moscow News*⁵⁸ de 06 de dezembro de 2007, houve uma discussão sobre a utilidade do *Booker* em face ao seu concorrente *Bolchaia Kniga*. O principal motivo frente à inutilidade daquele seria a semelhança entre ambos, inclusive quanto aos semifinalistas. Por que precisaríamos de dois prêmios tão semelhantes?

Na premiação *Bolchaia Kniga* (Grande Livro), também há uma proposta de se premiar não somente os romances (como já havia feito o *Anti-Booker*), e a quantia em dinheiro recebida pelo ganhador de *Bolshaia Kniga* é muito superior à de seu concorrente – uma quantia que só é menor do que o prêmio Nobel. Além disso, vemos que o *Bolchaia Kniga* tem participado de muito menos escândalos que o *Booker*, fazendo com que críticos deem preferência ao *Bolchaia*.

Em sua grande parte, todos os ganhadores do *Booker* não são de conhecimento do grande público. Além disso, se algum romance já havia sido cotado no *Little Booker Prize*, por exemplo, a probabilidade deste mesmo romance ser escolhido como finalista pelo *Booker* será muito pequena. Essa é uma das razões pela qual o escritor Victor Peliévin nunca ganhou a premiação.

---

⁵⁸ <http://www.mnweekly.ru/culture/20071206/55294851.html>

Em outro artigo da *Moscow News* de 11 de novembro de 2007, Vladímir Kozlov faz uma afirmação bastante interessante sobre o futuro do *Russian Booker Prize*:

“It looks like the prize is at a crossroads and not really sure which way to go. It is unwilling to reject its traditional inclinations and look at a full spectrum of contemporary domestic prose - regardless of "quality" or "mass-market." But organizers must understand that it is time to make changes. Otherwise, the prize could easily turn into something ridiculous, and other, newer, book prizes could make that unavoidable.”⁵⁹

A visão de que a Rússia possui os leitores mais assíduos do mundo não significa mais muita coisa. Hoje em dia, os russos – assim como a população mundial de uma maneira geral – continuam lendo bastante, ainda que os “clássicos” tenham dado lugar aos *best-sellers*.

Quanto ao modelo adotado por premiações como *Goncourt* e *Booker Prize*, Casanova afirma:

“As consagrações nacionais – do tipo Goncourt ou Booker Prize – muitas vezes são duplamente submissas. É, a partir de então, muito difícil distinguir as consagrações literárias nacionais dos sucessos comerciais aos quais os júris adaptaram suas normas estéticas (dependentes que são, na maioria das vezes, direta ou indiretamente, dos interesses dos editores)”.⁶⁰

Ou seja, o que muitos esperam ao assistir a tais concursos é o “glamour” destoante do mundo cotidiano. A ostentação do dinheiro, infelizmente, é vista como uma premissa da qualidade do que se está por vir, e a premiação em dinheiro como algo mais do que necessário para tal consagração.

---

⁵⁹ “Parece que o prêmio está numa encruzilhada e não muito certo de que rumo tomar. Ele não está disposto a rejeitar suas inclinações tradicionais e olhar para um espectro completo da prosa doméstica contemporânea – independentemente de “qualidade” ou “mercado de massa”. Mas os organizadores devem entender que é hora de fazer mudanças, ou o prêmio poderia facilmente tornar-se algo ridículo e outras, mais novas premiações poderiam tornar isso irremediável”.

⁶⁰ *Op cit.* Pág. 155.

Se por intermédio dos cânones pudermos identificar a grandeza do passado literário de cada nação, a literatura russa está certamente entre as mais importantes do mundo. Embora a Rússia esteja na “periferia” da Europa política e economicamente, no mapa cultural ela é certamente um dos países mais centrais e importantes⁶¹.

Eagleton afirma que a condição de estar ao mesmo tempo dentro e fora de um território é justamente de onde brotam as ideias mais criativas: “Basta pensar nos grandes nomes da literatura inglesa do século XX: quase todos se moviam entre duas ou mais culturas nacionais”⁶².

No caso da Rússia, uma condição amplamente discutida tanto por teóricos quanto por autores é a posição da Rússia no contexto mundial. Para o russo, o fato de ele estar entre duas culturas – a Ocidental e a Oriental – nunca foi algo muito fácil de ser resolvido. Usando então o modelo de teoria desenvolvido por Eagleton, talvez essa condição da Rússia permanecer entre duas culturas é que faz de sua literatura tão rica e diversa.

A qualidade da tradição literária comprova que a língua russa – apesar de periférica – também consegue ser literária. No entanto, Khlébnikov defende a tese de que de fato existe uma desigualdade das línguas literárias que estão em constante luta no “mercado verbal” para adquirir sua hegemonia. Nesse caso, é importante ressaltar a diferença entre as línguas de grande circulação literária das línguas de grande cultura.

Portanto, vemos que há outra separação além de centro-periferia – Paris-Moscou – mas também centro - periferia dentro da própria periferia – ou seja,

---

⁶¹ Como já vimos nas teorias de Pascale Casanova e James English.

⁶² EAGLETON, T. Depois da Teoria – Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2005.

Moscou-São Paulo⁶³. Apesar de ambas as línguas estarem na periferia literária, a língua russa leva vantagem pela quantidade de cânones traduzidos e respeitados por críticos do mundo todo.

Ao mesmo tempo em que os escritores russos devem situar o seu processo de escrita de acordo com o “centro literário”, eles também têm de lidar com a distância temporal com relação aos mesmos centros.

Apesar das divergências, Vladímir Makánin, vencedor do ano de 1993, é um dos exemplos de como o concurso pode contribuir para o sucesso de um autor. A novela premiada, *Mesa coberta com toalha e com uma garrafa no meio*, apesar de não ser a obra mais representativa de Makánin, facilitou a publicação de suas outras obras tanto dentro da Rússia quanto fora dela.

Atualmente quase não encontramos muitos livros de escritores russos contemporâneos traduzidos para as línguas ocidentais. A escolha se dá basicamente por escritores um pouco mais conhecidos e romances mais aclamados na Rússia. Mesmo as obras vencedoras do *Russian Booker Prize* não estão totalmente traduzidas, e a tiragem é tão pequena que se torna difícil de lê-las até para quem consegue ler em russo. A cena literária (contemporânea) russa no exterior resume-se a basicamente alguns títulos com uma tiragem extremamente reduzida.

Não obstante, se pensarmos no prêmio Nobel como uma consagração de um escritor da periferia diante do “centro”, vemos que nenhum brasileiro ainda conseguiu entrar para a lista de “cânones” da premiação, enquanto Búnin (1933) Pasternak (1958), Chólokhov (1965), Soljenítsin (1970), Bródski (1987) já foram reconhecidos pela Academia.

---

⁶³ São Paulo neste caso foi escolhida por ser a “capital econômica” do Brasil, da mesma maneira que Moscou é a “capital econômica” da Rússia.

Igor Chaitânov, em uma entrevista para um *site* russo, respondeu às perguntas de leitores sobre a premiação, o futuro da literatura russa e o reconhecimento do mesmo pelo prêmio Nobel de literatura. O leitor pergunta a Chaitânov a razão pela qual, nos últimos vinte anos, a literatura russa não ganhou nenhum prêmio Nobel de literatura. Para surpresa de muitos, ele respondeu que não há candidatos reais para o prêmio Nobel atualmente na Rússia. Ele ainda reitera ao afirmar que a não escolha de nenhum autor russo por tanto tempo é um motivo tático por parte dos organizadores do Nobel.

Uma outra explicação para o fato de que nenhum escritor de língua russa tenha ganhado o prêmio Nobel nos últimos vinte anos, seja porque as obras vencedoras geralmente têm algo de universalizáveis, onde o caráter nacional não tenha sido muito acentuado e reivindicado de uma maneira exagerada (CASANOVA, 2002:188).

Como assegura Pascale Casanova:

“No universo literário é a concorrência que define e unifica o jogo, ao mesmo tempo em que designa os próprios limites do espaço. Nem todos fazem a mesma coisa, mas todos lutam para entrar no mesmo curso (*concursus*) e, com armas desiguais, tentam atingir o mesmo objetivo: a legitimidade literária”. (CASANOVA, 2002: 188).

No entanto, apesar de os escritores pós-modernos fazerem parte desse processo de unificação do universo literário, será impossível compreendê-los sem levar em conta de onde eles vieram – por mais paradoxal que isso seja. Tal referência pode ser observada por meio da exaltação ou até mesmo da recusa, mas ela sempre estará presente.

A posição na qual o escritor se insere será mais bem debatida a partir daqueles que conhecem a sua colocação no cenário mundial e usufruem dela para conseguir o que querem: a autonomia (CASANOVA, 2002, p. 141). Ou seja, este

“jogo literário” – o modelo internacional - é fundamental para a existência de tal literatura com desejos de autonomia.

Frequentemente, quando há uma dominação política, também há uma dominação linguística na literatura daquele país. Pensemos no Brasil: país colonizado por Portugal e durante muitos anos fora submetido às convenções literárias europeias e também ao português vindo de Portugal.

Iniciado com o Romantismo e depois com o Modernismo, a principal luta desses dois movimentos será a de “abrasileirar” a nossa literatura, dialogando de uma maneira mais igualitária com as convenções europeias, bem como com a língua de Portugal.

Já na Rússia, inicialmente, a influência da França na literatura fazia com que diversos escritores escrevessem trechos de suas obras em francês – nada mais natural, já que o francês era a língua da corte. Com o advento da URSS, o russo passou a ser a língua “matriz” de todas as nações de bloco soviético, passando a ter uma maior influência na cena literária mundial⁶⁴.

Apesar de o país ter galgado um considerável reconhecimento internacional quanto a sua literatura (especialmente do século XIX até a primeira metade do século XX), atualmente os textos publicados pelos escritores russos contemporâneos voltaram a ser pouco traduzidos e lidos após a perda de importância dessa literatura em todo o mundo. Vemos que existe um interesse em se traduzir os russos, embora esse interesse esteja muito concentrado nos clássicos.

“A partir da segunda metade do século XIX, os escritores dos espaços mais desprovidos têm, na realidade, de *conquistar simultaneamente*

---

⁶⁴ No entanto agora que o bloco se dissolveu e a Rússia tornou-se um país “em desenvolvimento”, assim como o Brasil, sua literatura – principalmente a contemporânea – voltou à “estaca zero”.

duas formas de independência: uma independência política, para proporcionar uma existência à nação política e assim participar de seu reconhecimento político no plano internacional; e uma independência propriamente literária, impondo sobretudo uma língua nacional/popular e participando do enriquecimento literário por meio de suas obras" (CASANOVA, 2002, p. 238).

3.5 Análise dos vencedores

Por conta da herança de um passado patriarcal, em que a literatura era um universo muito mais voltado para os homens do que para as mulheres, a maioria dos vencedores do *Russian Booker Prize* são homens (como podemos ver na Figura 4). Podemos entender tais dados pelo fato de que poucas mulheres conseguiram efetivamente adentrar no campo da literatura. Hoje em dia, mulheres já desempenham as mesmas funções que os homens, inclusive como arrimo de família.

Durante o período de 1992 a 2000, nenhuma mulher recebeu o prêmio, enquanto durante o período de 2001 a 2010, quatro mulheres venceram (sendo que três delas foram escolhidas em três anos consecutivos). Tal situação fez com que se perguntassem aos organizadores do prêmio se a escolha de três mulheres foi proposital; Igor Chaitânov apenas afirmou que não passava de uma mera coincidência .

Tabela 10 Sexo dos vencedores do Booker.

Vemos então que houve um aumento significativo no número de vencedoras do prêmio a partir da década de 2000. Uma explicação seria porque agora as mulheres têm os mesmos direitos e deveres que os homens e podem participar mais ativamente do meio literário .

Tabela 11 Crescimento no número de mulheres vencedoras do prêmio

Como o *Booker* tem como regra premiar qualquer escritor que escreva em russo – e não necessariamente um cidadão russo – o seguinte gráfico ilustra o país

de origem dos vencedores. Vemos que a sua maioria é composta por russos, apesar de haver quatro escritores nascidos em uma das antigas repúblicas soviéticas (nesse caso a Ucrânia e o Azerbaijão)

Tabela 12 Nacionalidade dos vencedores

Agora, se pensarmos na extensão territorial da Rússia, devemos também separar os escritores vencedores nascidos na Rússia. Vemos então que dentre as grandes cidades russas (Moscou e São Petersburgo), Moscou continua sendo referência não somente em relação às publicações, bem como na produção literária. Já dentre os vencedores nascidos no interior, sua grande maioria nasceu em alguma cidade da fronteira da Rússia com outros países.

Também temos que levar em consideração a origem da família do poeta: Bulat Okudjava, por exemplo, era de origem georgiana e a primeira geração de filhos nascidos na Rússia. Já Vladímir Makánin nasceu na cidade de Orsk, na região do rio Ural – o qual faz a divisão entre Ásia e Europa. O escritor afirma que, para ir à

escola, deveria atravessar esse rio todos os dias (fronteira). Já Ruben Gallego – como o nome já denuncia – é moscovita, mas de origem espanhola .

É como se uma condição favorável para se escrever um romance em literatura russa contemporânea fosse estar “à margem”, entre duas culturas. Então, até que ponto tais escritores são realmente russos e até que ponto eles são qualquer outra coisa? Essa é uma pergunta difícil de ser respondida nos dias de hoje.

Tabela 13 Cidades-natal dos vencedores russos

Vemos, então, que o número de escritores nascidos em Moscou e São Petersburgo não é tão maior do que o número dos escritores que nasceram no interior da Rússia. Fato curioso é perceber que Moscou ainda continua sendo um polo cultural muito mais importante que São Petersburgo, pelo menos na área de editoras e literatura.

3.6 Tiragem dos livros vencedores escolhidos

Diferentemente da versão inglesa do *Booker Prize*, ainda continua sendo muito difícil para os semifinalistas conseguirem publicação. Muitos não conseguem ser publicados nas editoras e têm que continuar com a tradição russa de publicação apenas em revistas de literatura. Ou seja, a atenção é totalmente voltada para o vencedor do prêmio.

Vemos que a tiragem de livros que venceram o *Booker Prize* não é tão grande quanto os editores gostariam. Com tais números, é possível perceber que infelizmente não são muitas as pessoas que leem e acompanham a premiação. Embora em muitos casos a tiragem dobre o número de exemplares, o número continua sendo relativamente pequeno.

Para análise das tiragens antes e depois do *Booker*, tomaremos como exemplo as obras escolhidas⁶⁵ para a análise neste trabalho: *Branco sobre o Negro* (de Ruben Gallego), *2017* (de Olga Slávnikova) e *O Bibliotecário* (de Mikhail Elizárov)⁶⁶.

O romance autobiográfico de Ruben Gallego, *Branco sobre o Negro* venceu o prêmio *Booker* no ano de 2003. No entanto, o romance só teve sua primeira edição no ano de 2005 pela editora Limbos Press com uma tiragem de três mil (3.000) exemplares. No ano de 2006, o romance teve duas edições, ambas pela Limbos Press, com duas tiragens de cinco mil (5.000) .

---

⁶⁵ No entanto, dois romances não foram possíveis de se encontrar informações de tiragens, pois não foram publicados por editoras, mas sim por revistas literárias: *Álbum de selos* de Andrei Sergueev, publicado pela revista *Almanaque da Literatura* em 1998 e *Linhas do Destino* de Mark Kharitonov.

⁶⁶ Todas as informações foram retiradas do site de compras de livros online Ozon.ru.

Tabela 14 Tiragem de Branco sobre o Negro

Como vemos no gráfico, a razão da segunda e terceira edição do romance serem lançadas no mesmo ano – e com valores razoavelmente maiores do que a primeira edição – talvez resida no fato de que a editora preferiu lançar primeiramente uma tiragem pequena e esperar a reação do público. Como a recepção foi muito positiva por parte dos leitores, a editora decidiu aumentar o número de tiragens em duas edições, embora não tenha havido desde 2006 uma nova edição do romance.

O romance *2017* de Olga Slávnikova foi primeiramente lançado em 2007, após ser eleito o melhor romance do ano de 2006 pelo *Booker Prize*. Em sua primeira edição pela editora Bagrius, teve uma tiragem de cinco mil (5.000) exemplares. Em 2008, o mesmo romance foi reeditado duas vezes pela mesma editora, com tiragens de cinco mil (5.000) e sete mil (7.000) respectivamente. Sua quarta edição foi lançada por uma editora diferente, a Astrel, e teve uma tiragem de quatro mil cópias (4.000) **Erro! Fonte de referência não encontrada..**

Tabela 15 Tiragem de 2017

Se levarmos em consideração o fato de que a segunda e a terceira edição foram lançadas no mesmo ano, vemos que houve um crescimento significativo no número de exemplares. A razão do rápido crescimento no número de tiragens pode ser explicada pela divulgação de *2017* como melhor romance do ano de 2006 – o que fez o público se interessar em lê-lo.

O *Bibliotecário* foi lançado primeiramente em 2007 pela editora Ad Marginem com uma tiragem de cinco mil e cem (5.100) cópias. Em 2008, sua segunda edição pela mesma editora teve uma tiragem de três mil e cem cópias (3.100). Depois da premiação do *Booker* em 2009, seu romance ganhou uma terceira edição com uma tiragem um pouco maior: dez mil cópias (10.000). Já a sua quarta edição pela mesma editora teve uma tiragem de duas mil cópias (2.000).

Tabela 16 Tiragem de O Bibliotecário

Vemos nessa figura que as duas primeiras edições, que foram lançadas antes do *Booker*, possuem valores bastante inferiores à edição pós-*Booker*. Mesmo assim, é possível perceber que o efeito da premiação não é tão longo, pois no ano seguinte o número de exemplares caiu drasticamente **Erro! Fonte de referência não encontrada..**

Logo, conseguimos perceber que mesmo com o aumento no número de tiragem dos livros vencedores do *Russian Booker Prize*, os números continuam extremamente pequenos se compararmos com os *best-sellers* russos. Analisando os gráficos, o romance que conseguiu uma tiragem um pouco maior foi o 2017 de Olga Slávnikova. Uma explicação talvez seja o fato de ela ter misturado o gênero fantástico com uma “antiutopia” da vida social russa.

Tomemos como exemplo Boris Akúnin, um dos escritores mais rentáveis da Rússia. Em seu último romance chamado *Кæсч* (*Busca*), lançado em 2011, o livro já teve duas edições: uma de bolso – com uma tiragem de vinte mil (20.000) exemplares – e uma convencional – com uma tiragem de quarenta mil (40.000)

exemplares. Ou seja, muito mais do que o dobro do que os vencedores do *Booker* analisados.

Se o *Russian Booker Prize* não aumenta significativamente a tiragem dos romances vencedores, então qual a sua importância? Vemos que tal premiação é útil para melhorar o currículo dos escritores, embora não seja muito útil para aumentar consideravelmente o número de leitores na Rússia.

Podemos pensar que o *Russian Booker Prize* serve como um cartão de visita para as editoras estrangeiras que procuram escritores talentosos na Rússia contemporânea. Após vencer a premiação, o escritor terá uma melhor imagem perante as editoras e será muito mais fácil de ter um trabalho seu publicado.

Vladimir Makánin afirma em uma entrevista que ele só consegue viver de literatura porque o direito autoral de seus livros vem sendo comprado por diversas editoras no exterior. Depois do fechamento da União dos Escritores, não existe mais apoio financeiro para quem escreve, mas, mesmo assim, Makánin afirma que consegue ter uma vida muito confortável: com dois carros, um apartamento e uma *datcha*⁶⁷.

---

⁶⁷ W.G. Fiedorov e Elisabeth Rich. Russian Literature after Pierestróika. In: South Central Review, vol 12, No. 3. The John Hopkins University Press, 1995 (ANEXO 1).

3.7 O *Russian Booker Prize* e seu público

O *Russian Booker Prize* vem perdendo seguidores a cada ano – e a cada escândalo que participa. Muitos acreditam que a premiação não é importante e não reflete o gosto, tampouco a situação da Rússia atual. Além disso, seu maior concorrente, o prêmio *Bolchaia Kniga*, vem ganhando mais adeptos e simpatizantes.

O que podemos ver, de acordo com o número de tiragens dos livros escolhidos para serem estudados neste trabalho, é que o prêmio favorece a venda de livros, mas por um tempo curto. Vemos também que, somente no ano seguinte à escolha do vencedor, seus livros têm uma tiragem maior, pois, no ano subsequente, o número volta a diminuir.

Por mais que o *Russian Booker Prize* seja o prêmio literário mais importante e tradicional na Rússia hoje, são poucas as pessoas que realmente acompanham e se interessam em saber um pouco mais sobre os escritores escolhidos.

Vemos que assim como o *Jabuti*, o *Booker* também é voltado para um público específico e acadêmico. Outro grupo consumidor dessa literatura veiculada pelo *Booker* são aqueles que não são russos, mas estudam sua literatura por prazer – por essa razão é possível encontrar algumas traduções de obras vencedoras do *Booker* traduzidas para outros idiomas.

Durante a *London Book Fair* de 2011 – onde o tema foi a Rússia – foi possível perceber que as palestras com os 50 escritores russos contemporâneos estavam –em sua maioria – voltadas para o mercado editorial. Trazê-los para Londres foi uma ótima maneira de mostrar às editoras inglesas que a literatura russa continua viva e merece ser lida.

Boa parte dos escritores convidados já havia ganhado algum tipo de premiação, e a maioria dos escritores que venceram o *Russian Booker Prize* estavam presentes. Não obstante, no caderno de programação de palestras, havia páginas descritivas com cada escritor e os prêmios literários recebidos. Se os russos não leem os vencedores do *Booker*, pelo menos a premiação facilita sua publicação no exterior.

Se levarmos em consideração que existem duas “Rússias” – aquela do “subsolo” e aquela documentada – poderemos entender a importância que a *internet* está conquistando hoje em dia. Embora a censura oficial tenha sido extinta, ainda existe uma censura velada e que não deixa os russos – e muito menos os programas de televisão, que são estatais – falarem abertamente o que pensam.

É por conta dessa situação que os *blogs* estão desempenhando um papel fundamental para a troca de informações entre os jovens russos. Em seus *blogs*, eles conseguem discutir sobre os problemas da Rússia sem medo de repressão, inclusive sobre literatura.

Quanto ao *Russian Booker Prize*, percebe-se a insatisfação desses jovens, bem como a perda de confiança na idoneidade da premiação, principalmente após a escolha do último romance de 2010, *Cruz de Flores*. Por isso, o *Booker* terá um intenso trabalho a fim de tentar retomar o prestígio anterior.

4. Outras premiações na Rússia

Após a criação do *Booker*, diversos outros prêmios com incentivo privado –com uma melhor estrutura e valores muito mais altos – começaram a aparecer na Rússia. Atualmente, a Rússia possui incontáveis premiações na área da literatura, no entanto a premiação que mais é comparada ao *Russian Booker Prize* é o *Bolchaia Kniga* (Grande Livro). O prêmio é financiado pelo governo em parceria com oligarcas russos do petróleo.

A premiação tornou-se poderosa principalmente pelo valor de seu prêmio, que é o segundo maior do mundo – só perdendo para o Nobel. O valor do prêmio é de 5.5 milhões de rublos, aproximadamente 300 mil dólares. Além disso, alega-se que a seriedade desse prêmio seja maior do que o *Booker*, especialmente depois de todos os escândalos.

O processo de classificação também consiste em uma lista longa e lista curta. Porém, o objetivo aqui é premiar a melhor prosa escrita em língua russa, mas somente os autores com livros publicados nos doze meses anteriores podem se candidatar. Outra diferença é que o livro não precisa necessariamente ser um romance, pode ser um livro de contos ou uma biografia, por exemplo.

Inaugurado no ano de 2005 com a escolha de uma biografia de Boris Pasternak como vencedora de melhor prosa, o prêmio tem variado na escolha dos gêneros laureados. Duas biografias foram já foram escolhidas – um gênero bastante proeminente na Rússia – bem como o romance epistolar *Daniel Stein: tradutor* de Liudmila Ulítskaia.

Diferentemente do “glamour” exaltado na cerimônia de premiação do *Booker*, no Grande Livro, a cerimônia ocorre na Casa dos Escritores, com

centenas de pessoas bebendo vinho e com roupas casuais. Parece que nesse caso o que importa é a obra, a literatura, e não as aparências. Pelo menos, os críticos e a mídia são muito menos rigorosos com essa premiação.

Uma incongruência – como não poderia deixar de haver – reside no fato de que os oligarcas do petróleo fazem parte do corpo de jurados. Outro fato curioso é que um dos jurados e financiador do prêmio possui uma rede de livrarias e três editoras. Parece que nenhum prêmio está imune a críticas e contradições.

Existem outras premiações, mas com menor importância que o *Booker* e o *Grande Livro*, como o Prêmio Andrei Biéli. Ele é o prêmio independente mais antigo da Rússia e foi criado em 1978 pelo maior jornal *samizdat*⁶⁸ de São Petersburgo.

O valor material é um pouco inusitado: uma maçã, um rublo e uma garrafa de vodka. A premiação iniciou em 2002 e consiste na escolha de obras em língua russa das seguintes categorias: melhor prosa, poesia, pesquisa humanitária, serviço excepcional para a literatura russa e projetos de criticismo literário.

O Prêmio Púchkin foi criado em 1881 com o objetivo de premiar o russo que melhor alcançasse o padrão de excelência literária. Interrompido durante o período soviético, sendo retomado em 1989.

Hoje o prêmio possui um nome um pouco diferente – Novo Púchkin *Prize* – e está sendo financiado pelo Fundo Aleksandr Júrov e os museus Púchkin e Mikhailóvski. No entanto, apesar desse prêmio possuir o nome de um dos mais proeminentes escritores da Rússia, o prêmio também não é muito influente.

---

⁶⁸ Um gênero de publicação o qual reproduziam publicações censuradas e passavam entre seus membros. Certamente tal atividade era duramente punida.

Uma nova premiação anunciada no evento anual *London Book Fair* chama-se *Debut* – fundado pela vencedora do *Booker* de 2006, Olga Slávnikova, com o objetivo de premiar novos escritores que escrevam em língua russa. Dentro da programação da *London Book Fair*, houve uma mesa de discussão com alguns dos vencedores desse prêmio, e todos os ouvintes estavam muito animados com o rumo que a nova literatura russa está tomando.

Outro exemplo é uma premiação que foi criada pelo próprio *Booker* russo em 2004: o *Booker* estudante. O prêmio está ligado à Universidade Humanitária Russa Estatal, e os componentes do júri são os próprios alunos da universidade. No ano de 2005, alunos da Universidade de São Petersburgo também iniciaram sua participação no projeto.

4.1 “Antipremiações” na Rússia

“Every culture builds its own aesthetic hierarchy, its canon and icons. Each canon has a corresponding anti-canon. All idolaters have corresponding iconoclasts. The building of a culture is unthinkable without its own destruction”⁶⁹.

Não é somente o número de premiações que tem crescido na Rússia. Duas “antipremiações” também têm uma função bastante importante na história dos prêmios literários no país. O *Anti-Booker* e o *Abzats* possuem maneiras diferentes de lidar com o objeto da crítica, mas o objetivo continua sendo o mesmo: chamar atenção para si.

---

⁶⁹ “Cada cultura constrói a sua própria hierarquia estética, seu cânone e ícones. Cada cânone tem um anti-cânone correspondente. Todos os idólatras têm seus correspondentes iconoclastas. A construção de uma cultura é impensável sem a sua própria destruição” (EPSTEIN, 1999:92).

Embora o nome *Anti-Booker* nos faça imaginar que essa seja uma premiação paródica, veremos que essa foi uma das premiações mais sérias que existiram na Rússia. Para contrariar o *Russian Booker Prize*, o valor do prêmio do *Anti-Booker* é apenas um dólar mais caro. Ainda que o prêmio seja “mais valioso”, a diferença de um dólar mostra mais uma vez a vontade dos idealizadores de vituperar e ironizar a outra premiação.

Já vimos em outra ocasião que muitos levam a crer que o valor do prêmio seja mais importante que o evento em si. Logo, se o que está em conta para se afirmar que uma premiação seja “séria” é o valor do prêmio, então podemos afirmar que o *Anti-Booker* é ainda mais sério (mesmo sendo apenas um dólar mais sério, como forma de protesto).

É inegável que a crítica foi feita de uma maneira muito eficaz, ao usar o próprio valor do prêmio como forma de protestar e mostrar que não deve ser o valor monetário a maneira mais importante de se avaliar a qualidade do *Booker*, ou de qualquer outro evento do gênero.

Também como forma de criticar o *Russian Booker Prize*, os vencedores do *Anti-Booker* não são os mesmos e as obras ganhadoras não necessitam ser obrigatoriamente romances. Poesia, peças de teatro, memórias e artigos de crítica literária também podem disputar o prêmio final, tornando-o muito mais abrangente.

Outra premiação que tem o intuito de criticar os prêmios literários, embora seja por um viés um pouco mais da comédia, é o prêmio “Абзац”. Devemos nos atentar para o nome do prêmio, que, em russo formal, pode significar “entalhe”, ou “parágrafo”. No entanto, a mesma palavra em russo informal está relacionada com “grandes problemas”, sempre com cunho negativo.

O prêmio começou em 2001 e foi criado pelo jornal *Книжное обозрение* (Resenha do Livro) com o objetivo de premiar as piores obras no segmento da tradução, edição e da própria literatura. Diferentemente de outras premiações, não há premiação em dinheiro.

As categorias existentes na premiação-chiste são: “tradução pobre”, “revisão pobre”, “edição pobre”, “completo *abzats*”⁷⁰ e “honorário analfabeto”. Vemos, então, uma proposta um pouco diferente da do *Anti-Booker*: a ideia aqui será a de usar o cômico como arma para criticar eventos como o *Russian Booker Prize*⁷¹.

---

⁷⁰ Aqui utilizei o termo “Completo *Abzats*” na falta de correspondência da gíria “*Полный абзац*” para o português.

⁷¹ O *Abzats* seria como a Framboesa de Ouro do cinema.

5. Pós-modernismo ocidental: algumas considerações

Atualmente nos deparamos frequentemente com a descrição de que algo é “pós-moderno”. Afinal, o que isso quer dizer? Será que a Pós-modernidade é igual no Ocidente e na Rússia? Como podemos aplicar o conceito de pós-moderno na literatura ocidental e na literatura russa?

Levando em conta pensadores da literatura, e também da cultura pós-moderna no Ocidente, teremos uma visão de como tal movimento se comporta. No entanto, é preciso afirmar que o Pós-modernismo, citado pelos teóricos a seguir, não pode ser totalmente readaptado para o contexto russo.

Além disso, como já apontou Brian McHale⁷², não existe um consenso entre os teóricos do Pós-modernismo Ocidental. Cada um possui uma especificidade e diferentes pontos de vista, o que torna a teorização desse período ainda mais complexa. Levaremos em consideração os teóricos mais representativos dentro do pensamento pós-moderno, mostrando suas principais divergências.

Há diversas definições de como entender o pós-moderno, no entanto, inicialmente, a descrição do pensador francês Lyotard irá nos ajudar a desenvolver esse pensamento. Para ele, palavra pós-moderna “é usada no continente americano, por sociólogos e críticos. Designa o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX”⁷³.

---

⁷² MCHALE, B. – Postmodernist Fiction – Methuen, New York, 1987, p. 4

⁷³ F. LYOTARD – A condição pós-moderna – Editora José Olympio; Rio de Janeiro: 2010, pag. XV

Lyotard também definiu o pós-moderno como ‘a incredulidade em relação às metanarrativas’⁷⁴. Com isso, ele quis dizer que nossa experiência da Pós-modernidade decorreria da perda de crenças em visões totalizantes da história. A partir de agora, não haveria apenas uma maneira de se contar um fato, mas diversas; e todas igualmente possíveis.

Teoria semelhante defende Eagleton em seu livro *As ilusões do pós-modernismo*, em que afirma que “as totalidades, pensando bem, precisam existir para alguém; e agora parece não haver pessoa alguma para quem a totalidade represente totalidade(...)”⁷⁵. Ou seja, no período pós-moderno, o sujeito também se modificou, e o conceito de totalidade já não pode mais ser usado para entender a sociedade.

Agora, a realidade se tornou muito mais multifacetada do que em outros tempos. A história não é mais vista de apenas uma maneira totalizante e com um ponto de vista. E, por essa razão, não se pode afirmar que nenhum caráter seja simplesmente bom ou ruim, já que o paradigma é muito mais complexo do que algo tão simplista. Tal maneira de raciocínio tornou-se uma constante neste novo mundo pós-moderno.

Quanto ao saber, Lyotard afirma que ele “é e será produzido para ser vendido, e ele é e será consumido para ser valorizado numa nova produção: em ambos os casos, para ser trocado. Ele deixa de ser para si mesmo seu próprio fim; perde o seu ‘valor de uso’”.⁷⁶ Nesse caso, vemos que o saber a que ele se refere trata-se do saber científico, onde cada vez mais o homem encontra-se alienado em relação ao que produz.

---

⁷⁴ Op. Cit.

⁷⁵ EAGLETON, Terry – *As ilusões do pós-modernismo* – Zahar, Rio de Janeiro, 1996, p. 18.

⁷⁶ Op. Cit. Pag. 05

A guerra intelectual que ocorreu entre a URSS e EUA durante a Guerra Fria é apenas um exemplo de como o cientista passou a ser mais um elemento a ajudar um determinado grupo ou nação a obter o maior lucro possível. O teórico também afirma que é por conta do saber que os países mais ricos possuem uma vantagem em relação aos países mais pobres. É por meio do conhecimento que o distanciamento entre tais países somente aumentará, pois, assim como antigamente, nações entraram em guerra para conquistar territórios⁷⁷.

Logo, as sociedades mais desenvolvidas são as mais informatizadas, onde a velocidade da informação é muito rápida e crescente. Tudo deve ser feito o mais rápido possível a fim de entrar no mercado rapidamente, inclusive as pesquisas científicas. Certamente, tal reação tem suas consequências, como um declínio da qualidade bem como da independência do pensamento científico.

Terry Eagleton ainda difere o termo “Pós-modernismo” de “Pós-modernidade”, embora por conta da estreita relação entre eles, o teórico acabe usando ambos os termos para definir a mesma coisa:

“a palavra pós-modernismo refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo pós-modernidade alude a um período histórico específico. Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação”⁷⁸.

Já ao se referir à literatura pós-moderna, Terry Eagleton afirma que:

“pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, autorreflexiva, divertida,

---

⁷⁷ A disputa – que antes se dava por conta de territórios e riquezas minerais - agora se transformará na luta pelo conhecimento, afirma Lyotard.

⁷⁸ EAGLETON, Terry – As ilusões do pós-modernismo – Zahar, Rio de Janeiro, 1996.

caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura “elitista” e a cultura ‘popular’, bem como entre a arte e a experiência cotidiana. O quão dominante ou disseminada se mostra essa cultura – se tem acolhimento geral ou constitui apenas um campo restrito da vida contemporânea – é o objeto de controvérsia” (EAGLETON, 1996, p. 7).

O distanciamento entre a “alta” e “baixa” literatura já não é mais levado em conta quando se trata de Pós-modernismo. A noção de que somente as literaturas escritas para um público seleto de leitores pode ser considerada “literatura”, já não se encaixa nesse novo paradigma. É justamente por essa razão que muitos críticos não conseguem admirar a literatura pós-moderna.

O mesmo ocorre com o fato de somente ser possível estudar os escritores que já faleceram pela simples alegação de que somente com a morte do autor é que será possível entender sua trajetória por completo. A condição de se estudar escritores que ainda estão produzindo, é algo novo no processo da crítica literária:

“Outro ganho histórico da teoria cultural foi estabelecer que a cultura popular também merece ser estudada. Com algumas honrosas exceções, o pensamento acadêmico tradicional ignorou, durante séculos, a vida diária das pessoas comuns. Na verdade, ignorava mesmo era a própria vida, não apenas a diária. Não faz muito tempo, em algumas universidades tradicionalistas, ainda não era permitido pesquisar sobre autores que estivessem vivos”⁷⁹.

A ideia marxista de se pensar na sociedade como um bloco único e indivisível teve que ser modificada para poder ser encaixada em um novo sistema. Agora o indivíduo, ou até mesmo a cultura, não podem ser mais vistos da maneira simplista descrita pelo socialismo, onde a classe trabalhadora era considerada um bloco homogêneo. Países com políticas distintas estão em todo momento trocando informações e sofrendo mudanças.

---

⁷⁹EAGLETON, T. Depois da Teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo – Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2005.

A literatura também será vista como multifacetada, e não obstante, pois houve um crescimento da importância do papel do leitor no processo da escrita - antes eles não passavam de meros espectadores. Embora o fato de que escritores de folhetim já houvessem utilizado a técnica de observar a reação do público leitor para depois continuar com o enredo, atualmente vemos uma retomada desse tipo de técnica – embora o objetivo aqui seja mais mercadológico do que antes.

Linda Hutcheon, em seu ensaio *Teoria do pós-modernismo*, parte do seguinte pressuposto para começar sua teorização sobre o que é pós-moderno: “o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia”⁸⁰. Talvez essa seja uma das definições mais importantes para se entender essa nova literatura.

Diferentemente de outros teóricos do período (como Eagleton e Jameson), Linda Hutcheon se sente atraída de uma maneira muito positiva pelo movimento. A teórica também afirma que atualmente muitos têm usado o termo pós-moderno para classificar gêneros de arte muito distintos, e muitas vezes esse mesmo termo é usado como um sinônimo para a palavra “contemporâneo”.

Hutcheon também alega que o movimento pós-moderno não é internacional, pois se localiza basicamente na Europa e nas Américas⁸¹. Logo, nossa função aqui será a de investigar em qual medida a literatura dita pós-moderna russa poderá ser considerada um movimento, já que o país não é exatamente o “europeu” que Linda descreveu.

“E concordaria e, na verdade, afirmaria que a crescente uniformização da cultura de massa é uma das forças totalizantes que o pós-modernismo existe para desafiar. Desafiar, mas não negar. Mas ele realmente busca afirmar a diferença, e não a identidade homogênea” (HUTCHEON, 1991, p. 22).

---

⁸⁰ HUTCHEON, Linda. – Poética do pós-modernismo – Imago, Rio de Janeiro, 1991.

⁸¹ Op. Cit p. 20

Atualmente, a literatura está cada vez mais híbrida em seus gêneros: romance-biografia, romance-histórico tem crescido com o passar dos tempos ⁸². Os escritores estão cada vez mais se utilizando de diversos gêneros, e muitas vezes se apropriam de técnicas da alta e baixa literatura; tudo em uma mesma obra. Como já vimos, a literatura pós-moderna é essencialmente híbrida.

O que para muitos teóricos – como Jameson e Eagleton – pode ser um sinal de que a literatura está se tornando cada vez mais *kitsch*, para Hutcheon tal artimanha é utilizada a fim de poder criticá-la melhor e mostrar de uma maneira mais agressiva as incongruências desse novo mundo. Ou seja, não existe um tratamento ingênuo do passado, muito pelo contrário, pois todos os artifícios são usados de maneira consciente com o objetivo de “abrir os olhos do leitor”.

“A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto” (HUTCHEON, 1991,157).

Seria justamente por esse motivo que categorizar o pós-moderno como apenas uma anteposição ao modernismo não se sustenta. O Pós-modernismo não tem como objetivo criticar a escola literária anterior, mas sim usar dos artifícios conquistados pela escola Moderna a fim de fazer uma releitura do passado.

Quanto ao narrador, ele tanto pode ser multifacetado e híbrido – sendo difícil de localizá-lo – quanto único e limitado. A perspectiva pós-moderna é de justamente não haver uma perspectiva previsível, já que não existe uma regra que seja totalmente aplicável para qualquer romance.

---

⁸² Isso significa que tal hibridismo não houvesse antes, mas agora têm se tornado mais constante. Gógol já havia classificado seu romance *Almas Mortas* como um poema em 1842.

Logo, o narrador multifacetado só vem de encontro com a ideia de que não existe somente uma cultura unificada, mas diversas culturas. Além disso, o centro já não é mais visto como o único lugar possível em que se possa existir uma literatura, pois os “ex-cêntricos” (ou o marginal), e também a cultura de massa – como denomina Hutcheon –, começarão a ter mais importância na cena literária mundial.

“O pós-modernismo não leva o marginal para o centro. Menos do que inverter a valorização dos centros para a das periferias e das fronteiras, ele *utiliza* esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior”(HUTCHEON, 1991, p.98).

É justamente por essa razão que escritores ligados às minorias, como o movimento de escritores negros e feministas nos Estados Unidos, ou como o escritor Salman Rushdie – indiano radicado na Inglaterra – têm crescido verticalmente. A periferia cultural - com sua literatura considerada por críticos como “baixa literatura” - agora está atraindo as atenções dos holofotes.

“A paródia parece oferecer, em relação ao presente e ao passado, uma perspectiva que permite ao artista falar *para* um discurso a partir de *dentro* desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele. Por esse motivo, a paródia parece ter se tornado a categoria daquilo que chamei de ‘ex-cêntrico’, daqueles que são marginalizados por uma ideologia dominante” (HUTCHEON, 1991, p.58).

Diferentemente de Eagleton, Hutcheon não trata o Pós-modernismo como uma negação do que veio anteriormente – o Modernismo. Para ela, o Pós-modernismo é muito mais complexo do que simplesmente negar, pois subverte, nega e dialoga – e tudo ao mesmo tempo. Por isso mesmo que podemos afirmar que esse é um movimento essencialmente contraditório:

“O pós-modernismo não nega a existência do passado, mas de fato questiona se jamais poderemos conhecer o passado a não ser por meio

de seus restos textualizados" (HUTCHEON, 1991, p. 39).

O pós-moderno vem sendo ligado à literatura de massa e *best-sellers* como se não houvesse outro tipo de literatura sendo produzida. Curiosamente, Hutcheon se pergunta se essa premissa não é muito simplista, pois obras como *O nome da Rosa* e *A Mulher do Tenente Francês* são *best-sellers* e, ao mesmo tempo, são consagradas e estudadas nas universidades.

No entanto, como explicar o fato de que muitos afirmam que a literatura pós-moderna é feita somente para acadêmicos? Como explicar o sucesso de tais obras? Talvez essa seja uma das maiores incongruências da literatura pós-moderna, embora a diminuição da diferença entre a literatura baixa e alta ainda tenha sido entendida de uma maneira positiva. O que não se consegue ainda entender é que a literatura pós-moderna é tudo ao mesmo tempo.

Hutcheon e Jameson também possuem ideias divergentes quanto à faceta irônica do romance pós-moderno. Para Jameson, o pastiche é usado de forma completamente aleatória, enquanto, para Hutcheon, a ironia é usada de forma consciente a fim de brincar com os paradigmas modernos⁸³. O que alguns chamam de *kitsch*, torna-se uma forma consciente - de se subverter a forma - e talvez a única maneira de ser sério nos dias de hoje - para outros.

A razão pelo sucesso de tais obras é que seus escritores dominam as convenções literárias a ponto de poderem abusar delas de uma maneira paródica. Para contestar a indústria de massa, eles usam os mesmos artifícios que a cultura de massa se apropria, embora nesse caso seja subvertendo-a.

---

⁸³ Situação diferente acontece na literatura russa, como veremos mais adiante.

5.1 Brincadeira é coisa séria

O jogo possui um papel de fundamental importância na sociedade e também na literatura. Muitos estudiosos já se depararam com a ideia de que jogar é necessário para o processo de aprendizagem (Piaget). Para Lyotard, as metanarrativas não são mais confiáveis, justamente porque elas fazem parte desse jogo de linguagem.

Na literatura contemporânea, a metalinguagem não possui a seriedade dos escritos modernistas. Aqui a tentativa é apenas a de se brincar com as palavras, significados e discursos. Mikhail Zolotonósov afirma que os escritores pós-modernistas:

“... arrived on a scene littered with leftover debris; they learned not to take anything seriously and began constructing their own world out of these fragments, like parts from a children's set”.⁸⁴

E, além do jogo de palavras, significados e discursos, temos a brincadeira com o que é verdadeiro ou não. Na prosa metaficcional, há uma intenção do narrador em mostrar ao leitor que não existe apenas uma verdade, mas diversas. Tais verdades são trazidas à tona dependendo da intenção do autor.

Com isso, o que fica para o leitor de uma obra desse tipo é que o passado é algo fabricado por uma linguagem objetiva, e por isso é necessário se perguntar que tipo de passado está sendo evidenciado ao leitor.

Em outras palavras: o que é importante ressaltar é que a história é uma forma de ficção assim como os romances. Nela, o historiador vai dar importância

---

⁸⁴ “... surgiram em um local cercado de restos de entulhos; eles aprenderam a não levar tudo muito a sério e começaram a construir seu próprio mundo a partir destes fragmentos, como partes de um jogo de criança”. M. ZOLOTONOSOV. *Re-entering the sign*, p. 166.

para os fatos os quais ele considera relevante, levando em conta o seu ponto de vista, ideologia, história cultural, etc.

E é a partir dessa brincadeira que o texto se mostra ao leitor como instável, fragmentado e repleto de códigos e elementos heterogêneos. Partindo desse mecanismo é que o autor consegue mostrar ao leitor uma literatura autorreflexiva com objetivos bem pontuados.

Todos os mitos criados no Modernismo agora são desmitologizados como uma brincadeira. Com isso, o autor tenta mostrar que os mitos seguem o mesmo raciocínio da realidade: ambas são criadas como símbolos sagrados, mas não passam de uma criação do seu fundador. É por meio dessa carnavalização que o objetivo do autor se mostra ao público. Talvez seja por isso que a paródia é um dos elementos mais característicos desta nova literatura.

A literatura contemporânea russa, também chamada de prosa alternativa, é muito mais uma reação contra o Socialismo-realista do que uma reação ao Modernismo. Com isso, vemos que muito da temática é relativa ao período stalinista, mas com a liberdade de opinião dos dias atuais.

Para Lipovétski, duas correntes ambíguas foram adotadas porque havia uma necessidade de se voltar à estética clássica, como fizeram os modernistas, e também havia o reconhecimento de que uma volta à estética depois de décadas de totalitarismo seria impossível.

Porém, diferentemente do Realismo, toda a preocupação estética do Pós-modernismo não é uma forma de supervalorizar somente a forma. A forma, neste caso, é usada por meio de um processo semiótico a fim de se levar o leitor aonde o narrador deseja.

Lyotard relata que “paralogia” é o oposto do consenso e surge pela falta de crença quanto a diversos temas. Neste sentido, a literatura russa contemporânea é paralógica, pois ela não resolve as contradições, apenas as coloca frente a frente. Logo, para se entender tal literatura temos que ter em mente o seu caráter binário.

5.2 Pós-modernismo russo: igual ou diferente?

Contrariando teóricos como Jameson e Hutcheon, os quais afirmaram que o movimento pós-modernista seria um fenômeno exclusivo do Ocidente - e dos países que estão passando pela fase do “capitalismo tardio” já apontado por Jameson – ele curiosamente também ocorreu e ainda ocorre na Rússia⁸⁵.

Mark Lipovétski, em seu livro *Russian Postmodernist Fiction: dialogue with chaos*⁸⁶, já aponta tais diferenças entre o Pós-modernismo ocidental e russo. Também, Lipovétski afirma que o Pós-modernismo ocidental é originário da cultura de massa. No entanto, como transportar essa teoria para a literatura russa contemporânea, a qual ainda continua sendo elitista em sua essência?

Outros afirmam que o estabelecimento de tal movimento artístico em países do Oriente se deve ao fato de que tais países estão cada vez mais ocidentalizados. Em vez de cultivarem suas raízes e tradições, cultua-se a tradição ocidental. Ora, tal

---

⁸⁵ Embora haja diversos movimentos distintos entre a poesia e a literatura russa pós-moderna, nosso objetivo aqui será em focar mais especificamente os movimentos e tendências existentes na prosa, pois é esse o gênero escolhido pelo *Russian Booker Prize*. Certamente em alguns momentos a poesia será abordada, mas como o nosso objetivo será analisar a poética do pós-modernismo com o objetivo de analisar algumas obras vencedoras do concurso, teremos que optar pela prosa.

⁸⁶ LIPOVETSKY, Mark. - Russian Postmodernist Fiction: dialogue with chaos – M.E. Sharpe, 1999. New York, pag. 03.

razão não cabe no caso da Rússia, pois o Pós-modernismo começou no país durante o período em que ele esteve fechado para o Ocidente, e, mesmo assim, isso não impediu de haver Pós-modernismo durante o período Stalinista.

Mesmo com um vácuo temporal devido aos anos em que o país esteve fechado para o Ocidente, o movimento pós-modernista se estabeleceu na Rússia de uma maneira muito particular e diferente do movimento no Ocidente. Logo, será que é possível afirmar que o Pós-modernismo é um movimento exclusivo dos países ocidentais e capitalistas?

Dentre os gêneros mais populares na Rússia do século XXI, estão o suspense (chamado na Rússia de romance de detetive) e ficção científica. Muitos romances de tais gêneros considerados da “baixa literatura” são elevados à classificação de “alta literatura” com a mescla de elementos, assim como o romance *O nome da rosa*, de Umberto Eco.

Em seu artigo “*Post-modernism and Sots-realism*”⁸⁷, Alexander Genis afirma que o Pós-modernismo russo está constituído em um tripé – ou, como ele afirma, um triângulo amoroso – constituído de vanguarda, realismo socialista e Pós-modernismo. O teórico ainda afirma que a tensão entre “pais” e “filhos”, que era tão presente na literatura russa do século XIX, ainda persiste.

Para confirmar sua ideia de que o conflito entre a nova e a velha geração ainda perdura, Genis relembra o discurso proferido por Aleksandr Soljenítsin ao ganhar a medalha da *National Arts Club* em Nova York em 1993. Em seu discurso intitulado “*The Relentless Cult of Novelty*”, o escritor relata sua aversão aos pós-modernistas e afirma que tal movimento rejeita as tradições culturais da Rússia –

---

⁸⁷ EPSTEIN, GENIS, VLADIV-GLOVER – Russian Postmodernism: new perspectives on post-soviet culture – Berghahn Books, New York, 1999, p.197.

além de ser apenas um movimento para preencher uma certa “lacuna” que o Modernismo havia deixado.

O Pós-modernismo literário na Rússia tem suas origens em um estilo muito comum durante o período em que a URSS estava constituída: a literatura do realismo socialista. Para Genis, o realismo socialista nada mais é do que uma variante da literatura de massa, com sua extrema formalização. Tal uso de construções da baixa literatura faz com que o realismo socialista se aproxime da literatura de detetive e romances em série⁸⁸.

A nova prosa russa iniciada entre os anos de 1980 e 1990 não tinha um nome definido e começou a ser chamada de “prosa alternativa”. Vemos que, mesmo com o passar de quase três décadas, a crítica relacionada a esse novo movimento literário pós-stalinista não conseguiu enxergar uma unidade nesse novo movimento, além do paradigma da “lógica do capitalismo tardio” visível em boa parte das obras.

Com a abolição do bloco soviético e a introdução da *perestroika*, a censura foi abolida e então os escritores finalmente puderam escrever livremente. O problema, de acordo com Potapov, é que o leitor dessa nova literatura não estava pronto para a mudança de alteridade que ocorrera na literatura russa. E, para Potapov, é justamente essa alteridade e a baixa recepção por parte dos leitores duas das características mais marcantes da literatura russa pós-moderna.

Vladiv-Glover afirma que, após a introdução da política de *perestroika*, as antigas e tradicionais revistas soviéticas começaram a ser utilizadas para a publicação dessa “nova prosa”. Foi dessa maneira, então, que o movimento literário pós-moderno começou a ser divulgado na Rússia. O teórico até afirma

---

⁸⁸ Op. Cit. Pag. 206

exageradamente que depois da publicação de obras da nova prosa em revistas, a Rússia começara a ter da noite para o dia uma literatura pós-moderna.

Marjorie Perloff levanta a questão de que não pode haver comparação entre as literaturas pós-modernas russas e norte-americanas por conta de seus diferentes históricos:

“given the enourmous political, social and cultural diferences between our two countries over the past century, and given the long midcentury hiatus of the Stalinist years, which largely suppressed the “Modernism” to which recent developments are supposedly “post”, can we expect to find comparable poetic paradigms?”⁸⁹

Além disso, Epstein já nos atentou ao fato de que não podemos usar a mesma teoria do “capitalismo tardio” de Jameson para entender a literatura russa pós-moderna por um motivo simples: por ter estado fechada durante muito tempo no Comunismo, a Rússia não teve um “capitalismo tardio”.

Para o teórico, os “simulacros” de realidade concebidos por Baudrillard, – ou seja, criações de uma realidade verossímil, mas irreal⁹⁰ - é uma das mais importantes características do pós-moderno:

“Do mesmo tipo que a impossibilidade de voltar a encontrar um nível absoluto do real é a impossibilidade de encenar a ilusão. A ilusão já não é possível porque o real já não é possível. É todo o problema político da *paródia*, da hiper-simulação ou simulação ofensiva, que se coloca” (BAUDRILLARD, 1981: 29).

---

⁸⁹ “Dada a enorme diferença política, social e cultural entre os dois países durante o século passado, e dado o longo hiato de meio século dos anos de Stalinismo, que em grande parte suprimiu o “Modernismo” nos quais os desenvolvimentos recentes são supostamente “pós”, como podemos esperar encontrar paradigmas de poética comparável?” PERLOFF, Marjorie – “*Russian Postmodernism: an Oxymoron?*”

⁹⁰ Tal processo de se tornar uma determinada situação realística, onde o leitor absorve aquilo como o real, Baudrillard chama de “simulação”.

A criação de uma outra realidade, não necessariamente verdadeira, foi iniciada depois da inserção de realidades ditadas pelo Marxismo e Freudismo. Tanto no Marxismo quanto no Freudismo, a intenção de revelar a verdadeira realidade que estava encoberta, corroborou para o aparecimento dos “simulacros”.

“After the Bolshevik revolution, this simulative nature of reality became even more pronounced. All social and private life was subjugated to ideology, which became the only real force of historical development. Those signs of a new reality of which the Soviets were so proud in the thirties and fifties, beginning with Stalin’s massive hydroelectric plant on the Dnieper River and ending with Khrushchev planting of corn and Brezhnev’s numerous autobiographies, were actually pure ideological simulations of reality”⁹¹

Epstein⁹² afirma que a noção de se criar uma realidade verossímil pode ser nova para a cultura ocidental, mas é antiga na cultura Russa. Desde Pedro, o Grande o povo russo teve que lidar com mudanças de realidade - como quando o czar criou jornais, revistas e as universidades no país com o intuito de elevar o povo intelectualmente. Realidades diversas (e forçadas) foram sendo impostas durante todo o período histórico da Rússia:

“... we are dealing with the simulative, or nominative, character of a civilization composed of plausible labels: this is a “newspaper”, this is an “academy”, this is a “constitution”; but all of this did not grow naturally from the national soil (...)”⁹³.

---

⁹¹ “Depois da Revolução Bolchevique, essa natureza simulada da realidade tornou-se ainda mais marcada. Toda a vida social e privada foi subjugada para a ideologia, o qual tornou-se a única força real do desenvolvimento histórico. Esses sinais de uma nova realidade a qual os soviéticos tinham tanto orgulho no anos trinta e cinquenta, começando com a enorme planta hidroelétrica de Stalin no rio Dnieper, terminando com a plantação de milho de Krushev e com as inúmeras autobiografias de Brejnev, eram na verdade simulações puramente ideológicas da realidade”. EPSTEIN, M. “A Draft on Russian and Western Postmodernism” <http://serials.infomotions.com/pmc/pmc-v3n2-perloff-russian.txt> pag. 09

⁹² “Nós estamos lidando com o caráter simulado, ou nominativo de uma civilização composta de rótulos plausíveis: isto é um “jornal”, isto é uma “academia”, isto é uma “constituição”; mas tudo isso não cresceu naturalmente do solo nacional”. Op. cit. pag. 07.

⁹³ Op. Cit. Pag 08.

Diferentemente do Pós-modernismo ocidental, o Pós-modernismo russo não é uma reação ao Modernismo – como o nome pode nos sugerir. O Modernismo russo começou a existir no início do século XX, com o Acmeísmo de Anna Akhmátova e o Futurismo de Maiakóvski. Logo, o movimento que deu origem ao Pós-modernismo russo foi o Realismo Socialista, não só estilisticamente quanto cronologicamente.

Durante os anos 1970, houve uma “deslegitimação” e “desmitologização” do período Stalinista. Tudo o que fora dito sobre o propósito de construir uma nação socialista fora posto à prova. É por esse motivo que Lipovétski afirma que:

“It is no accident that the beginning of the seventies witnessed the almost simultaneous completion of such works as, on the one hand, Solzhenitsyn's *Gulag Archipelago* (1968-70) – which marks the total delegitimation of the entire Soviet mythology of history – and, on the other hand, such exemplary of works of Russian postmodernism as Venedikt Erofeev's *Moscow to the end of the Line* (1970) and Andrei Bitov's *Púchkin House* (completed in 1971). It would seem that there is no connection between Solzhenitsyn's documentary epic and Erofeev's unruly ramblings. Yet both contribute to the process of deligitimation, whether in the realm of history (Solzhenitsyn) or culture and philosophy (postmodernism) (Lipovetsky, 1999, p. 06)”⁹⁴.

Inicialmente, o Pós-modernismo russo era um movimento que usava duas tendências contraditórias: ao reusar a estética modernista – como uma forma de retomar aquele período –, bem como ao perceber que não havia maneira de se retomar algo que já havia sido perdido décadas atrás – por meio de um contato irônico ou distanciado com os clássicos modernos (Lipovetsky, 1999, p. 08).

Para Lipovétski, o potencial do Pós-modernismo russo é claramente exemplificado pela trajetória do escritor russo Nabókov. Em seus primeiros

---

⁹⁴ “Não é por acaso que o início dos anos setenta assistiu à conclusão quase que simultânea de obras como, por um lado, “O Arquipélago Gulag” de Soljenítsin – que marca a deslegitimação total de toda a mitologia soviética da história – e, por outro lado, tais exemplares de obras do pós-modernismo russo como a “Moscou até o fim da linha” de Venedikt Erofeev (1970) e “A casa de Púchkin” de Andrei Bitov (concluída em 1971). Parece que não há nenhuma conexão entre o épico documentário de Soljenítsin e as divagações de Erofeev. No entanto, ambos contribuem para o processo de deslegitimação, seja no campo da história (Soljenítsin) seja na cultura e filosofia (pós-modernismo)”.

trabalhos, o escritor produziu obras claramente modernas – e metaficcionalis, como *The Gift* – para depois produzir um dos maiores exemplos da obra pós-moderna americana: *Lolita*.

Lolita, *Pale Fire* e *Ada* são consideradas grandes exemplos da literatura pós-moderna, pois os protagonistas desses três romances:

“resort to art to recoup their losses in life. Their tragic desires not be matched by real objects; it is very elusiveness of the objects that makes their desires tragic. Hence, their demands effort, before death or sheer madness, to write a text that, while bearing witness to their failure to satisfy their desires, fulfills a more exalted form of desire, the artistic one, and gives birth to something intensely real, a work of art” (COURTURIER, 1999, p. 257).⁹⁵

5.3 O indivíduo pós-soviético na literatura

É impossível analisar uma literatura sem pensar que ela faz parte de um contexto social maior – principalmente porque a linguagem nunca é objetiva; para se entender e analisar certo autor, é necessário começar pela análise da cultura envolvida, ou seja, do macro para o micro.

Se levarmos em conta o fato de que o povo russo sofreu diversas mudanças profundas, tanto culturais quanto econômicas, estaremos mais próximos de entender as razões pelas quais a identidade cultural do indivíduo pós-soviético torna-se tão distinta da sua extinta visão de mundo.

---

⁹⁵ “recorrem à arte para recuperar suas perdas na vida. Seus desejos trágicos não são acompanhados por objetos reais; é a mesma indefinição dos objetos que faz com que seus desejos sejam trágicos. Daí, seu esforço exige, antes da morte ou da loucura pura, escrever um texto que enquanto testemunho de sua incapacidade para satisfazer os seus desejos, cumpre uma forma mais elevada de desejo, o desejo artístico, e dá à luz algo intensamente real, uma obra de arte”.

Diversos fatos corroboraram essa transformação, tal como a transição do comunismo para o capitalismo (temos uma representação altamente simbólica com a presença de um McDonald's em frente ao Kremlin) e a perda do prestígio da língua russa diante dos outros países do Leste Europeu.

É como se o presente não mais existisse. Os russos tentam viver à custa de seu passado glorioso e de um futuro próspero, que ainda não chegou. Talvez essa seja a razão pela qual a literatura pós-moderna foi tão bem aceita na Rússia e tornou-se um dos principais expoentes nessa nova vanguarda.

“During the unsettling period associated with *perestroika* Russian literature was engaged in a struggle for survival in which it sought a compromise between the past and the future. Even so it actually stood still, afraid to turn back and equally unable to trust in future perspectives. In this transitional condition, Soviet-Russian literature lost both of its distinguishing features, ceasing to be either Russian or Soviet”⁹⁶.

Na tentativa desenfreada de correr atrás do tempo perdido, a literatura pós-moderna, como o nome já diz, traz para este tempo uma representação de um mundo novo, muitas vezes mais próximo da ficção científica.

Após a dissolução da URSS, os russos não eram mais os protagonistas do bloco – em busca de uma nova nacionalidade e nação –, mas coadjuvantes dentro de um novo sistema capitalista. Essa nação, antes o centro político e cultural de todos os outros países constituintes do bloco, agora percebe a necessidade de se contentar com a ideia de que ela não é mais o centro, mas a periferia do mundo. Podemos utilizar como exemplo a própria língua russa – antes

---

⁹⁶ “Durante o período associado com a *perestroika*, a literatura russa estava engajada em uma luta pela sobrevivência em que se buscou uma solução de compromisso entre o passado e o futuro. Mesmo assim, ele realmente parou, com medo de voltar atrás e igualmente incapaz de confiar em perspectivas futuras. Nessa condição de transição, a literatura russo-soviética perdeu as duas das suas características, deixando de ser russa ou soviética” ((Epstein, 1999, p. 87).

ensinada em todas as escolas do bloco e, no início da URSS, o idioma de negociação entre os países da URSS, hoje pouco falada ao redor do mundo.

Ao tomarmos como ponto de partida os estudos de Iúri Lotman sobre cultura, é possível afirmar que a cultura russa criou o próprio caos: as medidas adotadas por Gorbachóv foram marcantes não somente para a economia do bloco, mas também para a inserção desse indivíduo no novo regime.

A literatura, então, recebeu um rico material para construção da representação literária como parte de um todo ou como crítica dessa cultura. Logo, os escritos literários possuem um papel fundamental para destacar os entraves de dada cultura.

Essa mudança de poder trouxe sequelas ao indivíduo, como parte de uma sociedade:

“A Rússia perdeu seu status de superpotência e vê sua influência contestada até dentro de suas fronteiras imediatas. Esta nova realidade é vivida muito dificilmente por uma parte da elite (exército, setores nacionalistas) e da população”.⁹⁷

Com o fim da censura e, principalmente, com a implantação da “*glasnost*” (transparência política), os escritores contemporâneos puderam sair do limbo e escrever com maior liberdade, inclusive, muito deles – que foram primeiramente publicados no exterior – começaram finalmente a ser veiculados em sua terra natal. Antes disso:

“A literatura só podia ser otimista e glorificar as conquistas no caminho do comunismo, as artes plásticas tinham de criar imagens que prenunciassem aquele futuro

---

⁹⁷ « *La Russie a perdu son statut de super-puissance et voit son influence contestée jusque dans ses marges immédiates. Cette nouvelle réalité est vécue très difficilement par une partie des élites (armée, milieux nationalistes) et de la population* » (d'Encausse, 1990, page 106)

grandioso, e a música procuraria exaltar as virtudes patrióticas, devendo ser estimulante e popular, sem requintes nem sutilezas” (Shnaiderman, 1997).

A poesia começou a viver um momento de estagnação; ela se tornou (diferentemente da agressividade presente nos anos 50 e 60) mais íntima, mas sem tanta importância cívica. As publicações mais numerosas eram de contos e novelas - chamadas de “*povesť*” - talvez porque a única maneira de representar com mais verossimilhança as mudanças tão rápidas e bruscas que estavam ocorrendo. Logo, é possível afirmar que, enquanto a poesia teve sua maior representatividade no Modernismo, a narrativa é o gênero mais prolífico desta nova literatura:

“O problema, os críticos concordavam, era que o processo de escrita de um bom romance requer uma original e completa concepção da vida por um artista que é bem-informado e livre de inibições castradoras. Os melhores escritores soviéticos, eles sentiam, ainda estavam estupefatos demais e conscientes de suas próprias ignorâncias para embarcar em grandes romances com a confiança necessária” (Brown, 1994).

No entanto, de acordo com Potapov, não era somente a censura que barrava a produção, mas o próprio público leitor, que não estava preparado para dialogar com essa nova literatura. O que rege a “nova literatura” são os variados estilos, as heterogêneas desconstruções de símbolos e mitos culturais russos, os jogos de intertextualidade com os cânones literários e com a arte, como um todo, vigente no século XX. (Epstein, pp. 227-229).

Esse novo grupo, chamado “pós-soviético”, não se identifica com uma base histórica ou cronológica; ele está muito mais ligado ao modo de percepção subjetiva e independente de um autor, que nos mostra suas impressões:

“Os escritores pós-modernos tornam possível para os leitores algo que nem mesmo os cineastas podem alcançar: uma nova habitação na linguagem, um novo sentido do independente poder das palavras, da escrita, da fala. Na verdade, uma das mais imediatas condições materiais é precisamente a linguagem. O que é mais material que a mutabilidade e sonoridade de uma língua ou que o torque e tensão criados pelo não-dito? Os escritores pós-modernos estão completamente engajados em explorar o jogo de significado e de valor que sistemas diferenciais de todos os tipos disponibilizam.”⁹⁸

Muito já foi dito sobre o pós-moderno nas literaturas que não pertencem ao chamado “mundo ocidental”. Uma das argumentações é que a escrita pós-moderna é particularmente ocidental, não havendo correspondência no mundo oriental. No entanto, mesmo o “fechamento” da Rússia para a Europa durante todo o período soviético não impediu a disseminação desse movimento.

Ao discorrer sobre o assunto, Epstein afirma que a prática desta nova realidade na Rússia só foi possível pelo mesmo sentimento revolucionário:

“Este fato explica as semelhanças tipológicas que têm emergido no fim do século XX entre o pós-modernismo ocidental e a cultura russa contemporânea, ela mesma se desenvolvendo, como a sua parte ocidental, com a classificação de “pós”: como cultura “pós-comunista” ou “pós-utópica”.”⁹⁹

Foi só a partir dos anos 1960 e 1970 que obras modernistas começaram a ser publicadas, trazendo à tona temas de um passado que ainda estava no presente – e no inconsciente coletivo das pessoas. Muitos trabalhos não puderam ser publicados durante as décadas seguintes por não estarem de acordo com a proposta socialista.

---

⁹⁸ “Postmodern writers make possible for readers something that even filmmakers cannot achieve: a new habitation in language, a new sense of the autonomous powers of words, of writing, of speech. In fact, one of the most immediate material conditions of life is precisely language. What is more material than the kinesic and sonority of language, or than the torque and tension created by the not-said? Postmodern writers are thoroughly invested in exploring the play of meaning and value that differential systems of all kinds make available.” (*Encyclopaedia of the novel*)

⁹⁹ “This fact explains the typological similarities that have emerged by the end of the twentieth century between Western postmodernism and contemporary Russian culture, itself evolving, as is its Western counterpart, under the sign of “post”: as postcommunist or postutopian culture.” (Epstein: p03).

6. Análise das obras escolhidas

As obras escolhidas a serem analisadas foram escolhidas de acordo com um recorte bem específico de tema: o Stalinismo. Vemos que, em boa parte das obras vencedoras, inclusive naquelas que trabalharemos em seguida, o Stalinismo está presente como tema principal ou como pano de fundo para o enredo.

A preferência por obras ganhadoras do prêmio a partir de 2003 – com exceção da novela de Makánin *Mesa coberta com um pano e uma garrafa no meio* – se deu pelo fato delas possuírem muito claramente o tema do stalinismo, tanto a favor quanto contra o regime.

Além disso, por serem obras mais recentes, com os romances *2017*, *Branco sobre o Negro* e *O bibliotecário* foi possível encontrar com maior facilidade materiais como, por exemplo, os números de tiragens.

6.1 Mesa coberta com um pano e uma garrafa no meio, de Vladímir Makánin (1993)

Em uma narrativa fragmentada e muitas vezes caótica, o protagonista se depara com uma obrigação que o leva a imaginar diversas situações: um interrogatório sobre algo que nem ele de fato sabe. O herói é representante desta nova geração: ele não tem propósito e não sabe qual a sua função na sociedade.

A temática escolhida pelo autor traz ao leitor russo uma imediata correlação ao seu próprio mundo, pois a situação de se interrogar alguém por um grupo de

peças é algo comumente familiar ao cerne russo. Tomachévski aponta que, quanto mais o tema for importante e de um interesse durável, maior será a durabilidade e vitalidade da obra.

Para Lotman, a comunicação com outra pessoa só é possível se houver um nível comum de memória. Sabendo certos códigos culturais e linguísticos será possível perceber para qual tipo de audiência tal texto se remete. Logo tal temática faz muito mais sentido para os russos do que para outros povos, apesar de a obra literária não se concentrar apenas nos leitores desta ou daquela cultura.

Neste enredo, é fácil perceber uma correlação com a época stalinista e todos os seus interrogatórios. Epstein afirma que durante este período todos desconfiavam de todos, e o que supostamente deveria se transformar numa sociedade mais generosa e que pensasse no coletivo acabou ocorrendo o contrário. Todos queriam se salvar primeiro, nem que isso significasse delatar seus vizinhos, amigos e inclusive parentes.

O caótico se dá principalmente pelo fato de que boa parte da novela (*povest*) foi criada por meio de solilóquio, e o pensamento não é algo linear. Diversas quebras de pensamento são apresentadas ao leitor sem um aviso prévio. A narração sai do real para o pensamento de uma maneira muito abrupta.

O narrador segue os moldes que Adorno já havia relatado em “A posição do narrador no romance contemporâneo”. Nele, vemos que, da mesma maneira que em Proust, o mundo exterior é apenas uma continuação do interior.

Além disso, diferentemente da narrativa tradicional - onde por meio da técnica da ilusão o autor manipulava o leitor de modo que ele se sentisse parte do enredo e de corpo presente - neste caso, assim como no romance contemporâneo, a posição

do leitor não é fixa. Às vezes ele pode se sentir muito próximo ao enredo, mas no momento seguinte o narrador o leva para uma posição mais distante.

Além da posição do leitor não ser fixa, a posição do narrador também segue tais moldes. Temos então um narrador que também faz o papel de protagonista da trama, mas também temos outro que participa de uma maneira menos intrusiva e amiúde para comentar os pensamentos das personagens e suas ações.

O herói-narrador é o principal condutor da trama e somente o seu ponto de vista sobre o desenrolar dos acontecimentos é presenciado pelo leitor. O segundo narrador não tem poder algum na trama e não consegue decifrar os pensamentos do herói.

Durante todo o enredo somos levados aos seus pensamentos mais absurdos sobre os componentes da mesa e como seria levada a roda de questões. As personagens não possuem nomes reais, eles são chamados pelas suas funções: Aquele que faz as perguntas, A mulher quase bonita, O jovem lobo, etc.

Todos os nomes com relação aos componentes dessa “Mesa” são em letra maiúscula. Talvez essa seja a maneira encontrada para se mostrar a sublimação e o caráter elevado que tais sujeitos e objetos possuem para o protagonista. É como se até os objetos presentes fossem seres vivos:

“Поверхность стола — в трещинах. И возможно, со старыми пятнами от сгоревших высоких свечей давних-давних лет (я представил, что я уже сижу за этим столом — ночью, один). Старый стол будет вполне открыт мне. Я смогу всматриваться в старую фанеровку, как в долгую-долгую жизнь, — я ведь тоже могу сколько-то в его жизнь вникнуть. (Я тоже могу о чем-то спросить.) Я представил, как мягко, бережно трону ладонью поверхность, и на миг она оживет, выйдя из летаргии десятилетий. Мы будем один на один. Старый стол почувствует прикосновение ладони и тихо-тихо ответно дрогнет: ответит теплом в мою ладонь (с едва ощутимым вздохом столетней усталости)” (Capítulo 8)¹⁰⁰.

---

¹⁰⁰ “A superfície da mesa havia uma fissura. E talvez, uma mancha velha de uma vela alta que queimou há muito tempo (eu já me imaginei sentado nestas mesas à noite, certa vez). A mesa velha irá quase me deixar

Um detalhe interessante, que nos salta aos olhos ao pensarmos nos nomes das personagens, é que até os objetos possuem nomes e são escritos com letra maiúscula, enquanto que durante todo o romance não descobrimos o nome do protagonista.

Muitas vezes percebemos que a mesa e a cela não são simplesmente dois objetos, mas duas personagens tão cheias de vida e importância quanto todas as outras. Tal fato facilita o entendimento do porquê dos nomes com letra maiúscula.

Para confirmar tal ideia, vemos que, logo no início de seu relato, somos levados a observar que a descrição feita da mesa e todos os seus componentes têm um caráter bíblico: é como se estivéssemos com o quadro da última ceia em nossa frente. As relações com o mundo exterior à sala de interrogações também é evidente. Todos os fantasmas da personagem estão lá: Stálin e a sua sala de interrogação e também a era de Brejniév.

E é isto o que a literatura pós-moderna faz: ela confronta o passado ou a recuperação deste em nome do futuro. Futuro que terá que ser reinventado e reinterpretado por meio dos acontecimentos historiográficos nos quais o autor deseja focar-se.

Apesar de alguns críticos afirmarem erroneamente que o Pós-modernismo é a antítese do Modernismo, vemos que a situação é completamente contrária. O passado – da mesma maneira que o Modernismo – não pode ser questionado quanto à existência, apenas revisto por meio de seus textos.

---

exposto. Eu poderei dar uma boa olhada no compensado, como na sua longa, longa vida. Eu também posso vasculhar um tanto da sua vida. (Eu também posso perguntar qualquer coisa). Eu imaginei o quão docemente, e cuidadosamente eu toco com a palma da mão a superfície, e naquele instante ela ressuscitará e sairá da letargia de dez anos. Nós seremos um só. A mesa velha se sentirá o toque da palma da mão e levemente em resposta tremerá: e responderá com cordialidade à minha palma (com uma quase perceptível respiração à centenária fadiga)".

A culpa é uma constante em suas obras. Na novela em questão, o protagonista se vê obrigado a participar de um interrogatório onde ele nem mesmo sabe qual é o motivo de tal convocação. Mesmo assim, ele passa a noite em claro – apesar de tentar dormir com chás e ervas calmantes e dos pedidos de sua esposa e sua filha para ir para a cama – e começa a divagar sobre como os componentes da mesa irão se portar diante dele.

Aqui há uma evidente exemplificação do simulacro e da hiper-realidade de Baudrillard. A personagem constrói uma situação cheia de angústias e medo por causa de um interrogatório no qual ele nem sabe o que fez.

A construção dessa outra realidade por parte do protagonista passa a ser muito mais coerente do que a realidade que ele vive no momento. O interrogatório e o seu desdobramento tornam-se tão importantes para ele, que, na medida em que ele tem um ataque cardíaco, a narração termina.

Em diversos trechos do livro, o protagonista imagina o que cada componente da mesa perguntaria e como tal interrogatório de desenrolaria. Vemos aqui, então, o que Bakhtin chamou de construção híbrida, onde diversas vozes distintas são contrapostas, sem que tal mudança seja previamente informada:

“Denominamos construção híbrida o enunciado que, segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um único falante, na realidade, pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas “linguagens”, duas perspectivas semânticas e axiológicas (...). As construções híbridas têm uma importância capital para o estilo romanesco”. (1998: 111).

Neste caso, é perceptível que a ideia de que a metaficção é um artifício usado pelo autor conscientemente para trazer a atenção para a relação entre ficção e

realidade (Waugh) é claramente usado por Makánin. Ou seja, a ficção não se dá somente dentro dos livros, bem como no mundo fora dele.

Numa tentativa de se acalmar, ele sai de casa sem fazer barulho e vai ao local do encontro mais cedo do que deveria, com o pretexto de que havia esquecido um papel da sala de interrogação. No momento em que ele se encontra no local onde todas as suas aflições supostamente acabariam, ele tem um ataque cardíaco.

Assim como em *Lolita* de Nabókov, vemos aqui um arquétipo do Pós-modernismo: o protagonista se volta à criação de outro mundo para tentar recuperar as perdas de sua vida. Nesta corrida desenfreada, suas divagações tornam a narrativa cada vez mais trágica.

A criação de uma realidade irreal é uma característica da metaficção no romance. Já não basta a realidade ser completamente surreal, o protagonista ainda cria outra, onde tudo o que acontece na sala de interrogações é controlado por ele. Nesta nova realidade criada, ele é o Deus onisciente que sabe tudo sobre todos.

O relativismo entre o que real e o que se imagina que seja o real também se faz presente. O protagonista não consegue deixar de criar um mundo onde, para ele, as regras são claras. Porém, esse mundo supostamente “explicável” é tão relativo quanto o mundo real.

O que é curioso perceber é que o mundo criado pelo personagem - onde os participantes da mesa são um pouco humanos e bicho, e os objetos possuem vida e desejos próprios – faz muito mais sentido para ele do que o mundo dele.

Tal fato somente exemplifica algo que vemos cada vez com mais frequência: a ficção e a não ficção estão cada vez mais próximas. Os acontecimentos mais absurdos - que antes só poderiam acontecer em filmes ou nos romances - tornaram-

se tão corriqueiros que, para se representar este mundo de hoje, os artistas devem lançar mão de situações cada vez mais incoerentes.

Como já vimos anteriormente, na prosa contemporânea – e sob certo sentido a metaficcional de uma maneira geral – há níveis de realidade em que não podemos exatamente dizer onde uma começa e outra termina.

Na narrativa em questão, não sabemos exatamente se o que está sendo narrado pelo protagonista realmente aconteceu ou se são apenas divagações. Além disso, as mudanças de cenas entre o mundo “real” e o seu pensamento são tão sutis que é preciso um olhar atento por parte do leitor.

O metaficcionalista brinca com as palavras e, neste romance, há uma brincadeira desde o título do livro. O autor escolheu uma metáfora onde ele pudesse escolher uma parte da situação (o vaso) para descrever toda uma situação social.

Nele, o vaso pode ser um símbolo fálico ou simplesmente um objeto que determinava a posição em que todos os participantes teriam na mesa. Além disso, a mesa e o vaso tinham uma relação de interdependência, como se um dependesse do outro para estar ali.

As imagens são quase imóveis por países, poetas e pelo tempo. Neste caso, o próprio autor já nos mostra que esta imagem do “delator” não é nova. Em *Os Demônios*, Dostoiévski já havia tratado do tema com o célebre caso Netcháev.

Há também uma evidente brincadeira com os símbolos por detrás desta obra metaficcional. A sala de interrogatório é posta em cheque em todos os momentos possíveis, como se, ao contestá-la, ela pudesse desaparecer diante dos olhos do protagonista. Nesta tentativa de se brincar com os símbolos, quando o protagonista se dirige à sala, ele decide levar uma maleta, já que assim pareceria mais sério:

“Прежде всего я оделся, потом осторожно повернул в дверях ключ. (Я умею выйти, не хлопнув дверью.) Я взял с собой портфель-дипломат: во все времена портфель производил на вахтеров впечатление, внушая, что пришел к ним человек солидный. В хорошем плаще, в вельветовой кепке. (Интеллигент шляпу не уважает и не носит — вахтеры это отлично чувствуют.) Мне, собственно, не надо притворяться: вот только одеться поостроже, без небрежности. Всё так. В дипломат легла маленькая бутылка. Я глянул на часы: без четверти пять. Полчаса я буду идти пешком. Серый рассвет. Пусть так.” (Capítulo 9)¹⁰¹.

Além da brincadeira com os símbolos, há também uma brincadeira com as palavras. Vemos que diversas sentenças espalhadas pelo romance são repetidas; como se para enfatizar a afrontosa situação do protagonista e também para ilustrar de uma maneira mais coerente o solilóquio.

As convenções e os hábitos literários são necessários porque os humanos precisam ter suas escolhas controladas para que a ação significativa aconteça. Com o hábito, as convenções são repetidas sem que o significado da ação seja retido no nível da consciência (Berger e Luckman).

A ideia de que os interrogatórios já fazem parte da rotina do povo russo, é evidenciado pelo narrador:

“...Кровати тех, в чьи руки ты попадал, стояли там же. Некоторые были опрятно застелены. Кто-то из них сидел и шил иглой, когда тебя уже били. Он только изредка поднимал голову на твой крик и продолжал штопку. Казалось, что тут разместились примитивная мастерская. Правда, жертва кричала, зубы, рот и нос почти сразу были в крови...”¹⁰², (Capítulo 6).

---

¹⁰¹ “Primeiro eu me vesti, depois cuidadosamente girei a chave da porta (Eu posso sair sem bater a porta). Eu levo a minha pasta comigo: naquele tempo a pasta produzia no porteiro uma boa impressão, sugerindo que um homem forte veio até ele. Com uma bonita casaca, e um boné de veludo. (O *inteligent* não respeita o paspalho e nem o carrega. Os porteiros se sentem bem com isto). Eu, no fundo, não preciso fingir: eu apenas precisava me vestir bem, sem descuido. Estava tudo certo. Na pasta havia uma pequena garrafa. Eu olhei no relógio: eram quinze para as cinco. Eu chegarei a pé em meia hora. Uma alvorada cinza. Não importa!”.

¹⁰² “... Aquelas camas, nas quais as mãos se encontravam, estavam lá. Alguns estavam bem arrumados. Um deles se sentava e costurava com uma agulha, enquanto você lá já estava. Ele apenas ocasionalmente levantava a cabeça com o seu grito e continuava a costura. Parece que aqui se localizava uma oficina primitiva. É verdade, os gritos da vítima, os dentes, boca e nariz quase imediatamente ficavam ensanguentados”.

6.2 Branco sobre o negro de Ruben Gallego (2003)

No início da narrativa, o narrador afirma que o que contará é verdade. Mas como saber o que é a verdade? Logo em seguida, ele afirma que: “Se você quiser entender algo, você terá que perguntar ou para as pessoas ou para os livros. Os livros são pessoas também. Como as pessoas, os livros podem ajudar; como pessoas, os livros mentem”. (GALLEGO, 2006, p.04)

Uma das primeiras e mais evidentes oposições encontradas pelo romance é a do interno contra o externo. Por ser descendente de espanhóis, as mulheres que cuidavam de Ruben nos orfanatos em que vivera costumavam dizer que a sua mãe – “aquela vaca de bunda preta” – o tinha abandonado e deixado o trabalho para as mulheres russas e honestas. Ou seja, o interior, neste caso, é visto como algo infinitamente superior ao alheio.

Outra oposição – ainda dentro desta vertente da verdade e da mentira – é entre herói verdadeiro e herói de “mentira”. De acordo com o narrador, para você ser um herói, você não pode ter mãos e pernas. Por esse motivo, ele se considera um herói e não acredita que D’Artagnan seja um. Além disso, por ele conseguir engatinhar, ele era diferente dos outros internos – já que todos eram separados de acordo com o grau da paralisia.

Como toda criança, Ruben também é muito curioso e começa a se perguntar e perguntar para os professores algumas de suas dúvidas a respeito do que foi dito a ele sobre os Estados Unidos. Então, ele pergunta a um professor:

“Então, de acordo com a minha estimativa, milhares de desempregados devem estar morrendo nas ruas de Nova York, porque eles não têm nada para comer. E isto sem contar os trabalhadores morrendo de

fome. Nova York deve estar cheia de corpos colocados em pilhas enormes! Alguém tem que continuar limpando isto. Eu não entendo estes americanos. Andar em ruas cercadas por pessoas que estão morrendo de fome ou mortas de fome. Por que eles ainda não baniram os seus donos de terras e os capitalistas?” (GALLEGO, 2006, p. 56)¹⁰³.

O paradoxal – ou, como diria Lyotard, o paralógico – torna-se na literatura contemporânea um importante recurso para se criar uma outra realidade, que só fará sentido com a sua *negação* (Lipovétski, 1999). É por isso que a negação do suposto real é um dos alicerces não somente de *Branco sobre o negro*, bem como de *Lolita* de Nabókov. É a partir de tal negação que esse novo mundo será construído.

A mentira também estava presente nas cartas que os internos escreviam para os seus pais – nem todos ali eram órfãos: não poderia haver nada sobre a má qualidade da comida servida. Todas as cartas passavam por uma censura: antes de serem enviadas, elas deveriam ser escritas a lápis, depois um professor corrigiria os erros ortográficos e verificaria se o conteúdo estava de acordo.

Mentira que também pode ser caracterizada como um simulacro de uma realidade criada com um objetivo específico determinado pelos superiores do Partido Comunista. Criou-se uma hiper-realidade do mundo comunista em relação ao capitalista com a intenção de engrandecer aquele.

Para isso ocorrer com maior efetividade, foi necessário criar uma imagem do mundo capitalista – em especial dos Estados Unidos – como um lugar pobre e onde as pessoas morriam de fome; um lugar onde o povo não tinha discernimento do que era melhor para ele.

---

¹⁰³ “Тогда получается, что по приблизительным расчетам ежедневно на улицах, например, Нью-Йорка умирает несколько сот тысяч безработных, есть-то им нечего. И это не считая умерших от голода рабочих. Нью-Йорк просто завален трупами! Кто-то их должен все время убирать. Я не понимаю этих американцев. Ходить по улицам среди умерших и умирающих от голода. Почему они до сих пор не свергли своих помещиков и капиталистов?”.

Nesse caso, há uma ilustração do micro, bem como uma alegoria do macro, pois os escritores também eram controlados e só conseguiam publicar as obras que se encaixavam nos moldes aprovados pelo Partido.

***

O “homem supérfluo” foi um símbolo da literatura russa do século XIX nas obras dos escritores russos mais consagrados, tais como Púchkin, Turguêniev e Liermontov. Na literatura dos séculos XX e XXI, temos uma continuação de tal “homem supérfluo”, mas agora também com uma indiferença face ao mundo.

Durante todo o romance, o alheio é visto como ruim, mentiroso, indigno; em contrapartida, o interno é visto como a versão autêntica e cheia de caráter daquele. A verdade aqui também será manipulada em nome de um bem maior: a construção de um mundo nos moldes soviéticos.

Para o protagonista, a morte era vista como uma libertação – daí vem a admiração pelos *kamikazes* e também pelos EUA. Desde pequeno, ele escutou que nos EUA os deficientes não eram bem-vindos e todos eram mortos em pouco tempo. Como em sua visão de criança morrer era bom, tal país virou o seu “sonho de consumo”.

Ele diz:

“Nós deveríamos odiar aquele país. Este era o costume. Nós deveríamos odiar todos os países capitalistas, mas especialmente os Estados Unidos. Nossos inimigos – a burguesia, que bebeu o sangue da classe operária – vivia nos Estados Unidos. O imperialismo americano estava fazendo uma bomba atômica com o nosso nome nela. Os trabalhadores nos Estados Unidos estavam constantemente famintos e morrendo, e uma infinidade de pessoas esperando mudar as suas cidadanias continuaram a

aparecer na embaixada soviética nos Estados Unidos. Isto é que eles nos ensinaram, e nós acreditávamos”. (GALLEGO, 2006, p. 37)¹⁰⁴.

Vemos aqui uma inversão do símbolo. Os soviéticos contavam que os deficientes eram mortos nos EUA para poder mostrar como na União Soviética as pessoas se preocupavam com os mais incapacitados. No entanto, o que acabou acontecendo foi uma inversão de símbolos, pois para Ruben o bom seria morrer, e não sobreviver.

Ou seja, é a partir da fronteira – do perceber o alheio – que a União Soviética tentou consolidar a sua imagem não somente perante os órfãos deficientes, bem como perante toda a população.

Basicamente, a narrativa gira em torno de Ruben, e alguns outros nomes aparecem, mas a descrição é muito breve e rasa. O protagonista é um personagem móvel, pois, apesar de todas as limitações físicas e espaciais, conseguiu transpassar a fronteira e realizar os seus objetivos: de estudar, escrever um livro, sair da Rússia.

A transgressão aqui ocorre no momento em que um jovem de origem espanhola, morando na União Soviética e com paralisia cerebral, consegue vencer todas essas limitações e escrever um romance autobiográfico.

O tempo da narrativa é sempre o passado histórico não linear. Fatos ocorridos quando ele tinha cinco anos são narrados após os fatos de quando ele tinha dez anos, e em um determinado momento a narração da infância é interrompida e ocorre uma digressão. Ruben está casado e, quando sua esposa vai

---

¹⁰⁴ “Страну эту полагалось ненавидеть. Так было принято. Ненавидеть следовало все капиталистические страны, но Америку особенно. В Америке жили враги, буржуи, пьющие кровь рабочего класса. Американский империализм готовил для нас атомную бомбу. Рабочие в Америке постоянно голодали и умирали, перед посольством Советского Союза в США нескончаемым потоком лилась очередь желающих сменить гражданство. Так нас учили, мы верили”.

servir os *pelmeni*¹⁰⁵, ele pergunta quantos ele vai ganhar. Isso porque, quando criança, ele só ganhava seis.

Após essa cena, dois capítulos se ocupam do tempo presente percorrendo basicamente sobre a vida de casado do protagonista e também sobre sua filha. Com exceção dos acontecimentos referentes ao presente, os fatos ocorridos no passado não são relidos com um olhar de um adulto que vê os acontecimentos de quando criança, mas sim de uma criança contando os acontecimentos recentemente vivenciados.

No artigo “O narrador pós-moderno”, Silviano Santiago defende a tese de que tal narrador é marcado pela função de espectador da narrativa, e não de atuante. O movimento caracterizado por ele como de rechaço e de distanciamento seria uma consequência do que Walter Benjamin já havia defendido anteriormente: o narrador contemporâneo não tem experiência própria, por isso, tem que contar um evento que ocorreu com o outro.

Para Silviano,

“o narrador pós-moderno é o que transmite uma ‘sabedoria’ que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar ‘autenticidade’ a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem” (SANTIAGO, 1989, p.40).

Portanto, *Branco sobre o negro* de Ruben Gallego não se encaixa em tais moldes. Sua prosa autobiográfica traz o narrador-autor como atuante com a função clara e específica de transmitir uma experiência. O utilitarismo da obra – tal como nos moldes da literatura soviética – fica evidente no momento em que se lê o

---

¹⁰⁵ Espécie de pastel.

romance. O que o narrador deseja é poder transmitir a história da sua infância, que lhe fora roubada por seu avô e pelo sistema soviético.

O *Branco sobre o negro* é de fato uma obra importante se pensarmos no perfil de Ruben Gallego como um paradigma para esta nova cultura que está surgindo – Ruben é um russo de origem espanhola que escreve em russo, mas mora na Alemanha. No entanto, o seu desafio agora será construir outras obras de mesma importância.

6.3 - *2017* de Slávnikova e sua antiutopia (2006)

Antes de iniciarmos qualquer análise a respeito do romance *2017*, devemos nos atentar para o fato de que o título tem uma imediata alusão ao centenário da Revolução Russa. Uma boa parte do enredo acontece durante a festa de aniversário, onde muitos excessos acontecem, como um atentado terrorista.

O narrador (e muitas vezes até o protagonista) insistentemente afirma que o mundo lá não é um sonho, mas existem algumas manifestações míticas e espirituais rondando a região de fictícia de Rifeia: uma região – aparentemente a leste dos Urais - de extração de pedras, além de preciosas, misteriosas.

Krílov é o protagonista e percebe que conseguirá financiar um ano de faculdade se encontrar apenas uma pedra preciosa. Como ele sempre gostou do assunto, especialmente das transparências, ele imediatamente caiu nas graças do professor Anfígolov¹⁰⁶ do departamento de história. Anfígolov então percebe que Krílov é muito talentoso e o convida para participar de seu grupo de estudos de

---

¹⁰⁶ Lembremos que “anfi” em grego significa “dois”. Logo, o seu nome já nos dá uma noção de sua personalidade ambígua.

lapidação de pedras preciosas e também para algumas expedições em busca de pedras preciosas.

O protagonista possui duas mulheres que rondam sua vida: sua ex-mulher (Tamara) e seu novo amor (Tânia). Tamara é uma mulher bem-sucedida e possui uma funerária nada convencional: durante as cerimônias, ela distribui sorteios de pacotes de viagens e eletrodomésticos para os entes do falecido. Por isso, ela não é muito bem quista por muitas pessoas, que a chamam de “Mulher da Morte”. Embora eles tenham se divorciado, é perceptível que Krílov ainda tem um importante papel em sua vida, e ela gostaria que eles não estivessem divorciados.

Tânia é uma mulher que ele conheceu no trem, mas que não sabe nada sobre sua vida (e vice-versa). Não sabemos nem mesmo se o nome verdadeiro dela é Tânia, pois Krílov inventou outro nome para se relacionar com ela: Ivan.

Eles sempre se encontram em lugares diferentes da cidade e nunca no mesmo. Eles sempre se encontram em lugares públicos e distantes do centro, onde a chance de haver alguém conhecido é menor.

O enredo é descrito lentamente, e todas as ações dos personagens descritas com todos os detalhes possíveis. Os momentos onde o narrador consegue prender a atenção do leitor são quando Krílov percebe que está sendo seguido em seus encontros com Tânia.

Embora muitas vezes nos pareça que estamos diante de uma narrativa fantástica, logo nos damos conta de que o fantástico - mesmo com o “Espírito das Montanhas” e até um fantasma – não é o gênero mais predominante no romance. Ao mesmo tempo em que a narrativa é fantástica, ela também é muito real. O tempo é o futuro, mas ao mesmo tempo o que está sendo narrado está muito presente nos dias de hoje.

Como vimos, o mundo descrito por Slávnikova é o mundo tecnológico, com computadores e celulares. Já seus personagens são tão reais quanto qualquer outro humano. O tempo é o futuro, mas os personagens são reais e com sentimentos e aflições humanas atuais. Aqui encontramos amor, raiva, ambição e tristeza.

Cem anos após a Revolução, o mito caiu por terra e agora as pessoas estão mais consumistas do que nunca. Tudo pode se tornar um comércio, até mesmo a morte, como vemos com o negócio de Tamara. As roupas não são apenas uma maneira de se vestir, mas uma maneira de ostentar sua situação financeira.

A região onde Krílov e seu professor vão explorar as pedras preciosas já está poluída, apesar de ser um lugar inóspito. Toda extração é feita de maneira ilegal, a fim de conseguir mais dinheiro na venda das pedras. A extração de tal material, em uma situação ilegal e perigosa para a saúde dos envolvidos, só nos mostra como a ganância e a vaidade podem ser fatais – fatal a ponto de o professor morrer nas montanhas¹⁰⁷.

Krílov também pode ser considerado o anti-herói do romance. Ele é o personagem que representa os dois mundos: o pobre de sua origem e o rico de sua ex-mulher. E, de uma certa maneira, ele tenta não pertencer a nenhum desses mundos. No entanto, nada é tão simples assim, pois o dinheiro está atrelado ao poder.

A linguagem usada por Slávnikova não é muito simples, pois, mais do que pensar nos diálogos, ela trabalhou exaustivamente com metáforas de descrição dos personagens. Talvez a função dessa linguagem rebuscada e das metáforas seja mascarar a realidade e brincar com a opacidade das relações e das personagens.

---

¹⁰⁷ Enquanto isso, as pessoas da nova classe média assistem a programas de baixa qualidade na TV. O capitalismo desenfreado das máquinas e poluição é claramente descrito durante todo o romance.

Espelhos e vidros estão presentes em todo o livro: Krílov desde criança é fascinado pela transparência. Já Tania quer atravessar o vidro da janela, e Tamara tem uma reunião em uma mesa espelhada. Tamara também participa de um programa de televisão onde o chão é todo espelhado.

Já os contrastes entre realidade e invenção estão constantemente sendo trabalhados no romance: pedras preciosas reais e falsas, cirurgia plástica, hologramas, uma cidade que não existe, mentirosos e todo tipo de gente que quer trapacear. Enquanto isso, as pessoas começam a se vestir com uniformes do exército branco e vermelho para comemorar o centenário da Revolução, mas pessoas morrem durante a festa.

O romance de Slávnikova dialoga com as histórias folclóricas dos Urais de Pavel Bajov, onde espíritos da montanha acompanham os mineradores. Também por conta dessa herança folclórica, as referências a tais espíritos não tornam o romance fantástico, mas mais enraizado na cultura popular russa.

Muitos críticos também encontraram certo diálogo entre *2017* e *Mestre e Margarida* de Bulgákov por conta do caráter fantástico de seu romance. Mesmo assim, as alusões não são concretas o bastante, pois estamos diante de um romance fantástico/realista/futurista. É como se não pudéssemos classificá-lo em apenas um gênero, assim como diversas obras do pós-modernismo.

6.4 Mikhail Elizárov: O bibliotecário (2008)

Começaremos novamente com a análise do título da obra, que pode nos dar a falsa impressão de que o romance retrata a vida de uma pessoa que trabalha em uma biblioteca.

“Eu percebi a essência do que está acontecendo (...) Margarita Tikhonovna usava frequentemente a palavra “biblioteca”, “sala de leitura”, “conselho”, mas pareceu-me que no contexto elas tinham um significado diferente”.¹⁰⁸

Esse então é o primeiro estranhamento (*остранение*) que o leitor irá enfrentar, pois a biblioteca aqui é sinônimo para o grupo de leitores que se reunia para ler as obras de Gromov:

“Depois de três anos Lagudov apareceu novamente, e em torno dele já havia um poderoso clã, ou como eles chamavam a si mesmos, - a biblioteca. Esse termo se espalhou para todas as organizações deste tipo¹⁰⁹”.

Gromov é um escritor soviético que foi esquecido pelo público assim que a URSS colapsou. No entanto, seus livros possuem poderes de mudar os seus leitores (quando lido cuidadosamente), como O Livro do Poder - que dá aos seus leitores poder absoluto;o Livro de Memórias – que só deixa as memórias boas;O Livro da Alegria – que provoca euforia extrema;o Livro da Cólera – que pode dar coragem e força para lutar; o Livro dos Sentidos – que como o nome já diz, pode mudar o significado de eventos e pessoas; e o Livro da Paciência.

---

¹⁰⁸ “Суть происходящего я понял (...) Маргарита Тихоновна довольно часто употребляла слова «библиотека», «читальня», «совет», но мне показалось, что в контексте у них было несколько иное значение”.

¹⁰⁹ “Через три года Лагудов снова возник, и вокруг него уже сформировался мощный клан, или, как они сами себя называли, – библиотека. Именно этот термин со временем распространился на все организации подобного толка”.

Lagudov é o “bibliotecário” que se vê em posse dos livros de Gromov. Tudo começa acidentalmente quando ele compra o Livro da Alegria, que, como já vimos, tem o poder de trazer euforia extrema a quem o lê. Lagudov tem uma vaga lembrança de Gromov, mas compra o livro pelo simples motivo dele custar apenas cinco copeques, sem saber de seus efeitos no leitor.

Quando a informação de que tais livros têm poderes de mudar o curso natural da vida, ele começa a emprestá-los a pessoas que ele julga serem as mais necessitadas: os intelectuais com profissões “empobrecidas”, como professores, engenheiros e artesãos. Começa-se então uma busca aos exemplares disponíveis no mercado, de todos os livros que Gromov havia escrito durante sua vida de escritor.

Logo as pessoas começam a ler seus romances para ter diferentes privilégios, como as velhinhas de um asilo que usaram o Livro da Força para transformar suas bengalas em uma arma mortal. Outros usam o seu Livro de Memórias para guardar somente as boas memórias acumuladas durante a vida. Cada leitor iniciou a busca a um determinado livro, a fim de conseguir algum determinado efeito.

No entanto, tais livros só poderiam ser lidos quando o leitor estiver na nas chamadas “biblioteca” ou na “sala de leitura”. Logo, as pessoas começam a passar horas nesses lugares para conseguirem os poderes desejados após a leitura de cada livro. Criou-se, então, diversos clãs, para ler e proteger as obras de Gromov.

Obviamente o clã criado por Lagudov não conseguiu ficar em segredo por muito tempo. Espiões foram mandados com o objetivo de roubar os tais livros, e a notícia começou a se espalhar pela cidade. A biblioteca logo se tornou objeto de desejo de muita gente, o que causou uma guerra violenta.

O Livro da Memória foi roubado, e outros clãs começaram a serem criados para lê-lo. Os novos membros de tais grupos eram chamados de “apóstolos”. Pessoas começaram a copiá-los para conseguirem os efeitos de determinados livros. Logo, Lagudov teve que se esconder com medo de perseguição.

Em um primeiro momento, nós somos levados a uma longa introdução sobre a história dos livros de Gromov. Guerras épicas são travadas com o objetivo de se conseguir o poder de algum dos livros. Depois, começa-se uma apresentação da vida de Aleksei, o protagonista: uma vida sem graça e sem muitas coisas conquistadas.

Todo o enredo nos é contado por Aleksei, que mais tarde será também possuidor de tais livros. Embora tal situação seja totalmente inverossímil, as pessoas que Aleksei descreve são reais e possuem necessidades reais. Elas possuem carência, insegurança e também precisam de companhia e de amigos. Toda a instabilidade de suas vidas só é intensificada com a representação de um país em uma situação instável.

É nessa situação que Aleksei resolve sair da Ucrânia e se mudar para a Rússia após a morte de seu tio. Já na Rússia, ele terá que encarar uma realidade diferente daquela vida banal de antigamente. Agora ele terá uma missão que pode ser ao mesmo tempo boa e ruim, pois ele será a pessoa responsável por proteger os tais livros.

Antes dessa missão, o protagonista poderia ser enquadrado no célebre “homem supérfluo”, que não se encaixa na sociedade atual e muito menos na capitalista. Depois de passar por muitas batalhas e guerras por conta dos livros de Gromov, Aleksei consegue ler o último exemplar do Livro do Significado e torna-se o Guardião da Terra-mãe.

Se pensarmos que não existe literatura imune a um passado, podemos afirmar com propriedade que o romance de Elizárov dialoga com outros escritores russos. Tais batalhas podem também ser consideradas uma forma satírica de retratar a realidade, assim como encontramos em Gógol ou Bulgákov.

Mikhail Elizárov também já foi diversas vezes comparado a Vladímir Sorokin, por sua densa narrativa, bem como pela utilização de romances com um toque de ficção científica. As frases também são curtas, como uma maneira de fazer o leitor entender com maior facilidade a informação que está sendo passada.

Livros têm o poder de mudar as pessoas, e é justamente com essa premissa que devemos ler *O Bibliotecário*. Os livros nos dão experiências tão ricas que, nesse mundo criado por Elizárov, é possível até lutar e morrer por eles. Não podemos deixar de perceber que o romance é um tributo à baixa literatura Soviética, além de certa por aquele período.

É impossível não se lembrar das livrarias e bibliotecas soviéticas ao percebermos a importância que os livros possuem nesse romance. Naquela época, diversos livros eram publicados e estocados em bibliotecas espalhadas pelo país. Eram tantos livros com tantos exemplares, que muitos deles permaneciam intactos durante todo o tempo.

Diante de tantos títulos do realismo socialista presentes em diversas prateleiras, os romances de Gromov também sofreram com a mesma situação. Gromov permaneceu no ostracismo durante anos – e sua literatura considerada de baixa qualidade -, e, somente depois da descoberta de que seus livros dariam um certo tipo de poder para aqueles que os leem, seus romances começaram a se tornar populares.

Vemos que a realidade socialista está presente em todo o enredo de *O Bibliotecário*. Da mesma maneira que durante o período soviético havia a União dos Escritores, no romance temos algo que poderia ser chamado de “União dos Leitores”. Assim como na URSS, pessoas tentaram copiar os livros originais de Gromov, mas esses não tinham o mesmo poder que os seus originais.

“Если сравнить страны с кораблями, то Советский Союз – это флагман мирового флота. Он ведет за собой другие корабли. Если сравнить страны с людьми, то Советский Союз – это могучий витязь, побеждающий врагов и помогающий в беде друзьям. Если сравнить страны со звездами, то наша страна – путеводная звезда. Советский Союз показывает всем народам мира путь к коммунизму”.

Logo, vemos que *O Bibliotecário* não deixa de ser um romance com uma certa nostalgia ao período do Realismo Socialista, onde os livros eram vistos como objetos capazes de transformar uma pessoa (tanto para o mal, quanto para o bem). Os grupos formados com o objetivo de proteger os livros sagrados de Gromov trazem à tona o companheirismo e a solidariedade – qualidades enaltecidas pelo comunismo.

“Se você comparar o país com os navios, a União Soviética - é o carro-chefe da frota mundial. Ele lidera a outros navios. Se compararmos o país com o povo, a União Soviética é um poderoso guerreiro, conquistando inimigos e ajudando os amigos em apuros. Se compararmos o país com as estrelas, o nosso país é uma estrela guia. A União Soviética mostra a todos os povos do mundo o caminho para o comunismo¹¹⁰”.

E foi justamente esse enaltecimento do Stalinismo que fez com que muitas pessoas criticassem a escolha do júri de 2008 para melhor romance pelo *Russian*

---

¹¹⁰ “Повзрослевший, я любил Союз не за то, каким он был, а за то, каким он мог стать, если бы по-другому сложились обстоятельства. И разве настолько виноват потенциально хороший человек, что из-за трудностей жизни не раскрылись его прекрасные качества?”.

Booker Prize. Na verdade, tal decisão só mostrou que o júri não estava preocupado em agradar políticos ou grandes personalidades da Rússia.

Considerações Finais

A ascensão de Gorbachóv ao poder não marcou somente a desintegração da URSS. Foi durante esse período que a *glasnost* foi adotada, trazendo com ela a abolição da censura na literatura e uma lenta mudança na mentalidade da população.

Sem a censura de antes, a literatura deixou de ser engajada – e muitas vezes partidária – e seguiu um caminho onde não havia mais um suporte financeiro para os escritores, com a União dos Escritores. Agora, os escritores deveriam seguir seus caminhos de uma forma independente, o que acarretou em uma mudança na temática de suas obras.

Sem o suporte financeiro do Partido, escritores e editoras tiveram que trilhar um longo caminho a fim de entender o seu público-leitor. Vemos então uma mudança de pensamento, pois o gosto do consumidor teve que ser levado em conta nessa nova fase da literatura, ou as editoras sucumbiriam.

Dentro desse contexto, vimos que a literatura russa perdeu muito do prestígio de antes, mas vemos um movimento de retomada da importância que a literatura uma vez teve. Com o aumento da importância dos prêmios literários no país, escritores russos estão sendo cada vez mais traduzidos para outros idiomas, fazendo com que haja uma volta – lenta – da literatura russa ao centro da “República Mundial das Letras”, de Casanova.

Quanto à literatura russa chamada de pós-moderna, temos que nos atentar ao fato de que o Pós-modernismo russo não é o mesmo movimento que ocorre no Ocidente, pois aquela tem suas origens na literatura do realismo socialista.

Ou seja, não se pode comparar o Pós-modernismo na Rússia e no Ocidente pelo fato de que ambas possuem históricos completamente diferentes – embora possuam feitos similares, como os simulacros.

***

Não há dúvidas de que o *Russian Booker Prize* foi – e continua sendo, de uma certa maneira – uma das premiações mais importantes na Rússia atualmente. Também não podemos deixar de perceber que tal premiação não pode ser analisada de maneira única e sem diálogos com seu tempo e espaço.

O *Russian Booker Prize* foi trazido à Rússia em um momento mais do que oportuno, o que fez com que ele se tornasse o mais importante prêmio de literatura na época. Vimos também que com o passar dos anos, diversos escândalos e controvérsias rondaram o evento, trazendo mais atenção do público, mas também uma certa descrença por parte de outros.

É importante ressaltar aqui o fato de que as críticas não são especificamente feitas ao *Russian Booker Prize*, como vimos. Na verdade, as premiações – independentemente do segmento – estarão sempre ligadas a escândalos e desgostos por conta de críticos e do grande público.

Depois de tanta controvérsia, nada mais natural do que a criação em um “antiprêmio” para criticar o *Russian Booker Prize*: o *Anti-Booker*, que, como forma de protesto, havia uma premiação apenas 1 dólar mais caro que o seu concorrente.

Até que ponto é o valor da premiação que demonstra a importância? Por mais que uma premiação seja um símbolo intrinsecamente ligado ao capital, não podemos afirmar que somente os prêmios mais caros são os de maior qualidade.

No entanto, devemos nos atentar ao fato de que as premiações não são nada mais do que eventos que conseguem interligar o cultural e o econômico. Isso significa que eles participam dessa “Economia de Prestígio”, muito bem descrita por James English.

Se tal premissa é verdadeira para os prêmios literários, como saber qual prêmio consegue transitar mais facilmente pelo econômico e também pelo cultural? Somente com uma profunda análise de seus vencedores e jurados é que conseguiremos resolver tal questão.

O que conseguimos ver no caso específico do *Russian Booker Prize*, é que não temos uma constante em relação à sua política. Da mesma maneira que alguns escritores ganharam o prêmio por apadrinhamento, Mikhail Elizárov ganhou em 2008 com sua obra pró-stalinista (o que seria impossível de se pensar, levando em consideração que o *Russian Booker Prize* é um prêmio privado e mantido pelos oligarcas do petróleo).

Vemos que atualmente o *Russian Booker Prize* está em um momento bastante delicado, pois sua credibilidade foi muito criticada – principalmente após a escolha do romance *Cruz de Flores* em 2010. Além disso, no ano de 2011, não haverá uma premiação de um romance, mas sim do “Romance da Década”, onde o escolhido será uma obra que já tenha sido nomeada entre os anos de 2001 a 2010.

Quanto à análise dos vencedores do prêmio, os escritores russos do sexo masculino e nascidos em Moscou são maioria. Outro fato curioso é que nessa última década houve um crescimento bastante significativo quanto ao número de mulheres que venceram o *Russian Booker Prize*: foram 4 mulheres em 10 anos.

Também pudemos verificar que a premiação consegue facilitar o aumento da tiragem do romance vencedor, embora por pouco tempo. Pudemos ver que a

tiragem dos livros vencedores do *Russian Booker Prize* é aumentada por um período de uma média de 2 anos, e depois se começa uma crescente diminuição.

Referências Bibliográficas

AKSIÔNNOV, V. - *Вольтерьянцы и вольтерьянки* -

<http://magazines.russ.ru/october/2004/1/aks.html> (última verificação em 28/11/2011).

ADORNO, T. W. – “Posição do narrador no romance contemporâneo” – *Notas de Literatura I* - São Paulo: Ed. 34, 2003.

ALLAN, Kenneth - *The meaning of culture: moving the Postmodern critique forward* - Westport: Praeger Publishers, 1998.

AMSELLE, Jean-Loup - *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures* - Paris: Flammarion, 2001.

ANDERSON, Benedict - *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism* – London: Verso, 1983.

AZOLSKI, A. – *Клетка* - http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1996/5/as.html e http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1996/6/azolsk.html (últimas verificações em 28/11/2011).

BAKHTIN, M. - *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* - São Paulo: Annablume, 2002.

_____; “O plurilinguismo no romance” – *Questões de literatura e estética* - São Paulo: Hucitec, 1998.

BALIBAR, Etienne, WALLERSTEIN, Immanuel - *Race, nation, classe. Les identités ambiguës* – Paris : La Découverte, 1997 (1988).

BAUDRILLARD, J. - *Simulacra et simulation* – Paris: University of Michigan Press, 1995.

BAUMAN, Z. – *Intimations of Postmodernity* – Londres: Routledge, 1992.

BERNHARD, T. – *El sobrino de Wittgenstein* – Barcelona: Editorial Anagrama, 1988

BEST, S.; KELLNER, D. - *Postmodern Theory: critical interrogations* - Nova York: The Guilford Press, 1991.

BILLINGTON, J. H. - *Mikhailovsky and Russian Populism* - Oxford: Clarendon Press, 1958.

BITOV, M. – *Свобода* –

http://www.kulichki.com/moshkow/NEWPROZA/BUTOW_M/butov_svoboda.txt

(última verificação em 21/03/2011).

BLUM, Douglas W - *National Identity and globalization: youth state and society in Post-soviet Eurasia* – Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

BRACEWELL, Wendy, Dragadze, Tamara, and Smith, Anthony (org.) - *Pre-Modern and Modern National Identity in Russia and Eastern Europe* - Yverdon: Gordon and Breach, 1993.

BRADENBERGER, D. - *National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931-1956* - Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002.

BRINTLINGER, Angela – “The post-soviet novel confronts the soviet past” – *Slavic Review* vol. 63 - Illinois: The American Association for the advancement of Slavic studies, 2004.

BROOKS, J. - *When Russia Learned to Read: Literacy and Popular* – Evanston: Northwestern University Press, 2003.

BROWN, B. D. – *The last years of Soviet Russian literature* - Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

BROWN S. D. “Ineffectual Ideas, violent consequences: Vladimir Makánin’s portrait of the Intelligentsia” – *The Slavonic and East European Review*, vol. 72, no. 02 - University College London.

- CAHOONE, L.E. - *From Modernism to Postmodernism. An Anthology* – Cambridge: Blackwell, 1996.
- CASANOVA, P. “Literature as a world” – *New Left Review* 31 – Jan 2005.
- _____. – *República Mundial das Letras* – São Paulo: Estação Liberdade, 2002
- CHARTIER, Roger – *Cultura escrita, literatura e história* – São Paulo: Artmed, 2001.
- CHENTALINSKI, V- *La parole ressuscitée. Dans les archives littéraires du KGB* - Paris: Robert Laffond, 1993.
- CHICHKIN, M. - *Взятие Измаила* -
- <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/11/shish.html> e
- <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/12/shish.html> (últimas verificações em 21/03/2011).
- CHULOS, Chris, and Remy, Johannes (org.) - *Imperial and National Identities in Pre-Revolutionary, Soviet, and Post-Soviet Russia* - Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1999.
- COHEN, S. F. – *Rethinking the Soviet Experience: politics & history since 1917* – Oxford: Oxford University Press, 1986.
- CLOONAN, William & POSTEL, Jean-Philippe – “Celebrating literature: literary festivals and the novel in 1997” – *The French Review*, vol. 72, out. 1998.
- CONNOR, S. - *The Cambridge Companion to Postmodernism* – Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- DAVIDSON, C.N. (ed.) – *Reading in America : literature and social history* – Texas: The Johns Hopkins University Press, 1989.
- D'ENCAUSSE, Hélène Carrère - *La gloire des nations* – Paris: Fayard, 1990.

DWYER, JEREMY- “ The knizhnoe obozrenie bestseller lists, Russian reading habits, and the development of Russian literary culture, 1994-98” – *Russian Review* vol. 66.

EAGLETON, T. - *As ilusões do pós-modernismo* - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ENGLISH. J. F. - *The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value* – New York: Harvard University Press, 2005.

EPSTEIN, Mikhail - *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture (Critical Perspectives on Modern Culture)* - Amherst;University of Massachusetts Press, 1995

_____ - *Russian Postmodernism : New perspectives on Post-Soviet Culture* - New York: Berghahn Books, 1999

_____ – ‘A draft essay on Russian and Western postmodernism’ -

<http://www.iath.virginia.edu/pmc/text-only/issue.193/sympos-2.193> (última verificação em 28/11/2011)

FIEDOROV, W.G. & RICH, Elizabeth – “Vladimir Makánin”, *South Central Review* vol. 12 No ¾ - Texas: The John Hopkins University Press.

FIGES, Orlando – *A people’s tragedy: the Russian Revolution 1891-1924* – London: Penguin, 1998.

_____ - *The whisperers: private life in Stalin’s Russia* – New York: Metropolitan Books, 2007.

FILTZER, Donald - *Soviet workers and the colapse of perestroika: the Soviet labour process and Gorbachov's reforms, 1985-1991* – Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

FOKKEMA - *Literary History: Modernism and Postmodernism* – Philadelphia: John Benjamins Pub Co, 1984.

- FOUCAULT, Michel, "Le sujet et le pouvoir": - *Dits et écrits IV* -, Paris : Gallimard, 1994 (1984).
- GALLEGO, R. – *White on black* – New York: Harcourt, 2006.
- GARROS, Véronique - *Russie post-soviétique: la fatigue de l'histoire* – Paris: Editions Complexe, 1995.
- GIBSON, A. - *Towards a postmodern theory of narratives* – Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.
- GRIERSON H.J.C. – *The letters of Sir Walter Scott*, vol. 6 – New York: AMS Press, 1971
- GUTSKO, D. - *Без нymy-следа* - <http://magazines.russ.ru/druzhba/2004/11/gu2.html> e <http://magazines.russ.ru/druzhba/2004/12/gu7.html> (últimas verificações em 28/11/2011).
- HARVEY, D. - *Condição pós-moderna* - São Paulo: Edições Loyola, 1992
- HOFFMANN, S. – *Restructuring Post-Communist Russia* - Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- HUTCHEON, Linda – *Poética do Pós-modernismo* – Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. – *A theory of parody* – Chicago: University of Illinois, 2000.
- HUYSEEN, A. - *After the great divide: Modernism, mass culture and Postmodernism* – New York: ACLS history E-Book Project, 1999.
- ILITCHEVSKI, A. – *Mamucc* - http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2007/2/il2.html (última verificação em 21/03/2011).
- JAMESON, F. - *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism* – Duke: Duke University Press, 1991

KARPINSKI, A L.; “Por que o Stalinismo não sai de cena?” - em Lenina Pomerantz (org.) *Perestroika. Desafios da transformação social na URSS* - São Paulo: Edusp, 1990.

KAGARLITSKY, B. - *A desintegração do monolito* - São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

_____. - *The dialectic of change* – London: Verso, 1989.

KHARITONOV, Mark – *Lines of fate* – New York: The new press, 1996.

KONOPNICKI, G. - *Prix littéraires : la grande magouille* – Paris: Jean-Claude Gawsewitch, 2004.

LABES, Bertrand – *Guide des prix et concours littéraires* – Paris: Le Rocher, 2008.

LEVY, Leonard W. – “Prize stories” – *Reviews in American History*, vol. 8, mar. 1980.

LIPOVÉTSKI, Mark - *Russian Postmodernist Fiction: Dialogue With Chaos* – New York: M.E. Sharpe, 1999.

LIPOVÉTSKI – “The Aesthetic Code of Russian Postmodernism”

http://www.unlv.edu/centers/cdclv/archives/nc2/Lipovétski_pm.html (última verificação 28/11/2011)

LOTMAN, Yuri - *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture* – Indiana: Indiana University Press, 2001.

LOVELL, S. – *The Russian Reading Revolution: print culture in the Soviet and post-Soviet eras* – London: St. Martin's Press, 2000.

LYOTARD, J. F. – *A condição pós-moderna* – São Paulo: José Olympio, 2002.

MAKÁNIN Vladimir – *Baize-covered table with decanter* – New York: Readers International, 1995.

_____. - *Стол, покрытый сукном и с графином посередине* (versão em russo) <http://lib.rus.ec/b/69158/read> (última verificação em 28/11/2011).

- MCHALE, B. – *Postmodernist fiction* – London: Routledge, 1996.
- MARX, K. - *Capital, the Communist Manifesto and Other Writings* – London: The Modern Library, 1959.
- MAZOWER, Mark - *Continente sombrio* - São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MEDVEDEV, Roy - *Post-soviet Russia* – New York: Columbia University Press, 2000.
- MISTLER, J. – *Discours sur les prix littéraires* – Paris: Institute de France, 1974.
- NEMZER, Andrei “Хуже не было. И не будет” -
<http://www.ruthenia.ru/nemzer/buker-koljadina.html> (última verificação em 21/03/2011).
- NORA, Pierre - *Les lieux de mémoires I* -, Paris : Gallimard, 1984.
- PAVLOV, O. - Карагандинские девятины -
http://lib.ru/PROZA/PAVLOV_O/pavlov4.txt (última verificação em 28/11/2011).
- PERLOFF – “Russian postmodernism: an oxymoron?” -
<http://www.iath.virginia.edu/pmc/text-only/issue.193/sympos-2.193> (última verificação em 28/11/2011)
- PURSGLOVE, M. – *The New Russia* – London: Inbooks, 1995.
- RADVANYI, Jean. - *Les états postsoviétiques* – Paris: Armand Colin, 2003.
- REID, J. - *Write Ways to Win Writing Contests: How to Join the Winners' Circle for Short Story Awards, Poetry Prizes, etc.* - Lulu.com, 2008.
- RUBIN, Barnett - *Post-soviet political order: conflict and state building* – London: Routledge, 1998.
- SANTIAGO, S. – “O narrador pós-moderno” – *Nas malhas da letra* – São Paulo, Companhia das Letras, 1989

- SARTRE, Jean-Paul – “Carta de recusa ao prêmio Nobel” – Rio de Janeiro: Jornal Última Hora, 23/11/1964.
- SCHERR, Barry P. – “The era of Rasstroika” – *South Central Review*, vol. 12 – Texas: The John Hopkins University Press, 1995.
- SCHIFFRIN, A. - *The Business of Books: How the International Conglomerates Took Over Publishing and Changed the Way We Read* – London: Verso, 2000.
- SEGRILLO, Ângelo - *O fim da URSS e a nova Rússia: de Gorbachev ao pós-Yeltsin* – Petrópolis: Vozes, 2000.
- _____ - *O declínio da URSS* - São Paulo: Record, 2000.
- SERGEEV, A. – *Stamp album: a collection of people, things, relationships and words* – Moscow: Glas, 2002.
- SHNAIDERMAN, B. - *Os escombros e o mito* - São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SHNEIDMAN, N.N. – *Russian literature 1988-1994: the end of an era* – Toronto: University of Toronto Press, 1995.
- STEWART, T. - *Intellectual Capital* – New York: Doubleday Business, 1997.
- SLANIKOVA, O. A. – 2017 – Moscow: Вapиpыc, 2007.
- SMITH, Graham - *The nationalities question in the post-Soviet states* - London: Longman, 1995
- SUNY, Ronald G. - *The structure of soviet history: essays and documents* – Oxford: Oxford University Press, 2002.
- TAIT, Arch – “The awarding of the Third Russian Booker Prize” - *The modern Language Review* vol.92, jul 1997.
- THIESSE, Anne-Marie - *La création des identités nationales* – Paris: Seuil, 1999.

TODD, R. - *Consuming Fictions: Booker Prize and Fiction in Britain Today* – London: Bloomsbury Publishing PLC, 1996.

TUCKER, Robert C - *The soviet political mind* – New York: W.W. Norton & Company INC, 1972

TWICKEL, N. “No Money for Russian Booker Prize” –
<http://www.themoscowtimes.com/news/article/no-money-for-russian-booker-prize/432802.html> (última verificação em 21/03/2011).

SARUP, Madan - *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism* - Athens: University of Georgia Press, 1993

ULÍTISKAIA, L. - *Казус Кукоцкого* – Москва: Эксмо, 2002.

VLADIMOV, G. - *Генерал и его армия* –
<http://militera.lib.ru/prose/russian/vladimov/index.html> (última verificação em 21/03/2011).

WALKER, E, W. – *Dissolution: sovereignty and the breakup of the Soviet Union* – Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2003.

WALKER, G. - *Soviet Book Publishing Policy* – Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

WAUGH, Patricia – *Metafiction: The teory and practice of self-conscious fiction* – New York: Methuen & Co, 1984.

Índice de Sites

International Congress of Distinguished Awards - <http://www.icda.org>

Moscow News - <http://www.mnwe>

Anexo

ANEXO 1 – Tradução de W.G. Fiedorov e Elisabeth Rich. Russian Literature after Perestroika. In: *South Central Review*, vol 12, No. 3/4. The John Hopkins University Press, 1995.

Nota da tradutora

CASANOVA, P. (2002). *República Mundial das Letras*. São Paulo: Liberdade.

A presente tradução consiste em uma entrevista com o escritor Vladímir Makánin, vencedor o *Russian Booker Prize* de 1993 com a novela *Mesa coberta com um pano e uma garrafa no meio*. Durante a entrevista, Makánin nos traça não somente um panorama da literatura russa contemporânea, bem como analisa as mudanças que a premiação trouxe para a sua vida. A entrevista foi inicialmente feita em língua russa e mais adiante traduzida para o inglês por W.G. Fiedorow e publicada na revista *South Central Review*. Para facilitar a leitura, foram adotadas as siglas ER – para Elisabeth Rich – e VM – para Vladímir Makánin.

ER: Primeiramente, conte-me um pouco sobre você. O que gostaria que os americanos soubessem?

VM: Antes de qualquer coisa, sou um escritor que acredita mais na arte do que em suas aplicações práticas. Desde o século XIX, foi designado para o escritor russo um papel especial. Era um papel até importante, talvez muito mais importante do que em qualquer outro país. Depois da Revolução, esse papel percorreu o estado totalitário, por mais estranho que isso pareça. Claro, era um tipo de papel diferente,

o de uma pessoa respeitada e que apoiava o regime. O escritor sempre foi um membro da elite. A palavra escrita sempre foi importante. O regime entendeu parcialmente que a literatura russa tem desempenhado um enorme papel e o regime apoiou. Todos os escritores eram respeitados e tinham o seu valor, e também foram usados para defender esse regime. Eles tinham grandes *datchas*¹¹¹ e eram donos de apartamentos lindos e muito dinheiro. Eles eram uns dos mais ricos da sociedade. Não havia exceções aqui. Um bom exemplo desse tratamento preferencial pode ser Pasternak, que viveu muito bem – isso todos sabem. Depois de Marina Tsvetáieva ter voltado do exterior, ela ficou impressionada em ver como ele estava bem de vida.

Olhe para a *datcha* que ele tinha. Você provavelmente teve oportunidade de vê-la com seus próprios olhos quando esteve em Peredelkino¹¹². E ainda era um escritor em desgraça, pois sob certo sentido, era contrário ao regime. Ele não era um dissidente e não era um trovador; não era secretário da União dos Escritores. Em outras palavras, o governo soviético alimentava bem os seus escritores. Essa é a maneira que as coisas costumavam ser.

Agora, após o colapso do totalitarismo, está acontecendo o oposto: muitos ex-membros do Partido estão apoiando a democracia, e começaram a elogiá-la da mesma maneira que costumavam glorificar o totalitarismo. E mais uma vez, por isso vivem no conforto, têm posição e privilégios, viajam para o exterior, recebem dinheiro... Mais uma vez, ideologia é mais importante do que a arte e, infelizmente, essa tradição está criando raízes. Em outras palavras, a mesma história está sendo repetida.

---

¹¹¹ Casa de campo russa. Todas as notas são da tradutora.

¹¹² Peredelkino é um complex de *datchas* situado a sudeste de Moscou.

Se eu pudesse, gostaria de dar ao escritor da Rússia o seu antigo significado, mas eu não quero que isso aconteça envolvendo-o no mundo da política. É um tipo especial de experimento: será que alguém pode ficar na Rússia, e continuar a ter um impacto ao fazer a escrita criativa, e ao mesmo tempo não participar de política? Alguém deseja tornar o escritor uma pessoa solitária, um artista (e se alguém realmente quiser torná-lo um artista); este é justamente o seu papel- parece-me - muito importante na literatura russa. Eu sou um daqueles que estão tentando retornar para a alta função da literatura russa sem participar de política ou vender algum tipo de ideologia.

E.R.: Você ganhou recentemente o *Booker Prize*.

V.M.: O problema é que nossas estruturas foram destruídas e a União dos Escritores desmoronou; o Prêmio Lênin se tornou inútil ou simplesmente desapareceu, e nenhum prêmio tomou o lugar. Uma sociedade horizontal tem aparecido, onde não há sistema de gradação, nem escalas. Nesse sentido, o *Booker Prize* foi oportuno. O Sir Michael Caine veio e de uma maneira muito oportuna avaliou a situação e ofereceu esse *Booker Prize*, que imediatamente tornou-se o prêmio mais prestigioso em nosso país. Há outros prêmios – por exemplo, o Prêmio Púchkin (que é concedido no exterior, na Alemanha). Ele vale mais que o *Booker Prize*, que é vinte cinco mil marcos, enquanto...

E.R.: Quanto é isso em dólares?

V.M.: Quinze mil dólares. O Prêmio Púchkin é quarenta mil marcos, isto é: vinte e cinco dólares. Mas ninguém conhece o Prêmio Púchkin, e todos conhecem a premiação do *Booker*. Ele imediatamente tornou-se o prêmio mais prestigioso na Rússia.

E.R.: E qual o motivo?

V.M.: Veja bem, o Prêmio Púchkin não premia um trabalho artístico, mas sim porque o beneficiado é “bom”. Um escritor bom e não um fascista, ou porque ele é velho. Foi dado o prêmio a Bella Akhmadulina, Dimitri Prígov, Fazil Iskander. O prêmio é concedido baseado em méritos gerais, não por uma realização única. É claro que isso não diminui o seu valor. Com o *Booker Prize* é uma situação completamente diferente.

Você pode morrer sem receber um. Existe um júri com um rigoroso processo de seleção e um comitê de quarenta pessoas que se reúne e analisa os trabalhos submetidos.

Eu sou o segundo vencedor do *Booker Prize*. Na realidade, ano passado era para eles terem me dado o prêmio ou para Liudmila Petruchévskaja, mas o júri foi tão mal escolhido, que incluíram pessoas que estavam mais preocupadas em quem não premiar do que para quem dá-lo. Vejamos Andrei Bítov, ele está muito enciumado. Ele estava contra Petruchévskaja, mas também estava contra mim, e preferiu dar a alguém que fosse conhecido. Depois teve Alla Latínina, que tem muito ciúme de seu marido. Esse ano, Viacheslav Ivánov foi (o presidente do júri) e ele não tem inveja de ninguém. É um homem calmo.

Enfim, há muitos deles, mas isso não é importante. Isso não faz sentido. O mais importante é que as pessoas conhecem o prêmio e ele está na televisão, no rádio. Existe o grupo dos seis, a lista curta. Ano passado, eu também estava nessa lista com Petruchévskaja. Este ano eu também estava na lista curta. Bem, este ano eles me deram o prêmio.

E.R.: Conte-me um pouco sobre o trabalho pelo qual você recebeu o prêmio.

V.M.: É uma história sobre as pessoas que fazem perguntas. O nome é *Стол, покрытый сукном с графином посередине* (Mesa coberta com um pano e uma

garrafa no meio). Uma história sobre *spros* (спрос). Existe uma palavra desse tipo em russo. Ela não significa “interrogação”, e tampouco “perguntando”. A palavra tem um significado mais vasto. É uma história bem tradicional para a Rússia.

Obviamente, eles logo começaram a comparar com Kafka, porque meus personagens estão sentados e constantemente fazendo perguntas. Foi comparado com *O Processo*¹¹³ de Kafka. Mas há uma grande diferença: a questão é que em Kafka, as pessoas geralmente fazem perguntas com indiferença; eles querem saber quando serão mortos, e quanto mais cedo, melhor.

Não é a mesma coisa em minha história. Eles estão realmente tentando fazer perguntas; eles estão interessados em te torturar com perguntas. O fato que você será morto mais tarde não os interessa, portanto eles não têm pressa em fazer as perguntas. Pelo contrário, é importante e interessante para eles te torturarem pelo maior tempo possível.

Tentei imaginar quantas vezes em minha vida eu já sentei nessa mesa enquanto era questionado. Começou em minha infância, quando estava me juntando aos Pioneiros, e até recentemente, quando estava indo para a Alemanha eles continuaram me questionando. Durante minha vida, já sentei umas cem vezes em mesas de interrogação. Você entende isso, não? Eu era constantemente questionado, na escola, ou quando quis estudar na Universidade Estatal de Moscou... Estava constantemente sendo interrogado: “E quem, e por que, e para que”? Essa intromissão em minha vida pessoal era constante. E de repente me ocorreu que essas eram as mesmas pessoas quando eu era interrogado quando criança e quando adulto – elas eram as mesmas pessoas. Eles não envelheceram, eram de um tipo bem definido e não mudavam. E quando eu estiver morrendo

---

¹¹³ Kafka, Franz. *O Processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

(existe esse tipo de fim) e um caixão terá que ser encomendado, eles irão até meus pais e vão perguntar: “E como, e o que, ele precisa de um caixão grande, e qual tipo de vida levou?”...

Mesmo quando eu morrer, essas pessoas continuarão imutáveis; eles serão dois jovens homens que não mudam com o tempo. Eles não são canalhas, é o tipo de gente que depois de me questionar, iria para outro lugar e faria perguntas da mesma maneira. Eles sabem disso, mas ainda me interrogam.

Isso é tradicional na Rússia. Nós estamos sempre sendo interrogados e sempre respondemos. É sobre isso a minha história. Foi uma improvisação. De nenhuma maneira imaginei que ganharia o *Russian Booker Prize* com ela.

E.R.: Você acha que é o seu melhor trabalho?

V.M.: Não, não acho de jeito algum. Ele é só o meu último.

E.R.: Como você se tornou escritor?

V.M.: Como eu poderia colocar isso? Talvez eu seja um escritor típico.

E.R.: O que quer dizer com “típico”?

V.M.: Bem, típico no sentido de no começo, eu ter de alguma forma conseguido existir durante o período Brejnev¹¹⁴. E claro ninguém me conhecia, meus livros eram publicados em tiragens pequenas e as revistas não imprimiam meu trabalho. Então eu vivi sozinho, como se estivesse em um laboratório, e trabalhava. Quando veio a *pierestróika*, parecia que eu era um escritor maduro. Nesse sentido, estou feliz que nossa realidade tenha mudado; os jovens escritores não terão que passar pelo o que passei.

E.R.: Você poderia comparar sua vida como escritor hoje, com a sua vida antes da *pierestróika*? Eu me lembro de que foi bem difícil.

---

¹¹⁴ Leonid Brejnev (1964-1982) foi secretário-geral do Partido Comunista da URSS. Esse era o cargo mais alto do país na época. Depois ele foi nomeado presidente durante os anos de 1977 e 1982.

V.M.: É claro que eu não era publicado em revistas e não era publicado em lugar nenhum. O problema é que na Rússia você adquire uma reputação como escritor ao publicar em uma revista. Meus livros eram publicados separadamente, sem nunca aparecer em uma revista. Para um livro ser publicado sem aparecer na revista, nós costumávamos chamar isso de “vala comum”. Ninguém te conhecia, e os críticos te traíam. Você não tinha utilidade para ninguém. É uma tradição russa datar até o século XIX; ser publicado em uma revista costumava estar na moda na Rússia. Durante a era soviética, foi utilizado como um processo de seleção. O censor poderia simplesmente virar as páginas de um livro e acabar com aquilo. No caso da revista, o censor colocava um selo em cada página e assinava seu nome em cada uma delas.

E.R.: Você tem histórias que não passaram pela censura, certo?

V.M.: Claro. Eles simplesmente não me deixavam publicar nada.

E.R.: E por qual razão?

V.M.: Primeiramente, por conta do meu existencialismo. O que eu escrevia não tinha nada a ver com o Partido ou com o poder soviético. Eu simplesmente escrevia sobre pessoas: sobre homens e mulheres, sobre suas almas, seus problemas que nada tinham a ver com política.

Houve um artigo no *Pravda* (Verdade) onde fui muito criticado. Eles escreveram: “Quem precisa desse tipo de arte? A arte de Makánin é a arte dos vasos chineses”. Acharam que estavam me amaldiçoando, enquanto estavam me dando um ótimo elogio.

E.R.: Quais dos seus trabalhos não foram publicados pela censura?

V.M.: *Человек свиты* (*O Homem da Suíte*) e *Утрата* (*Perda*), por exemplo, a *Perda* apareceu apenas depois de Gorbachev, apenas em 1987. Ele foi escrito em

1982. Nossas revistas recusaram a publicação antes do censor olhar o trabalho. Eu trazia algo que havia escrito, e eles liam e diziam: “Não vai passar pela censura”.

E.R.: E isso foi o fim, não?

V.M.: Sim. Eu não posso nem dizer que não foi publicado porque não passou pelos censores. Você não pode dizer isso, porque a questão foi decidida antes de chegar neles. Os editores olhavam o meu trabalho e diziam: “Vladímir Semionóvitch, por que você trouxe isso? Você sabe muito bem que não vai passar pela censura”. E isso era tudo o que eu conseguia.

O mais importante é que quando eu escrevi sobre como a vida de uma pessoa pode ser difícil, eles acharam que eu estava culpando o poder soviético. Na verdade, eu não estava interessado nisso. Eles sempre interpretaram o que liam da mesma maneira. Vamos dizer que eu ame uma pessoa, me sinto péssimo e me suicido. Tenho uma história sobre amor. As respostas deles são as mesmas: “Quem você vai culpar aqui? Nós somos os culpados aqui, certo? Isso significa que você quer dizer que as condições em nosso país são assim...”. Eles continuavam achando que eram os culpados. Eu era um rebelde para eles, um dissidente. Eu não era um dissidente, era apenas um artista.

E.R.: Você ainda é um escritor do grupo dos de quarenta anos?

V.M.: Na verdade, eu nunca fui.

E.R.: Mas todos te colocam nesse grupo.

V.M.: Eu posso explicar. O fato é que na literatura soviética havia a prosa da guerra, da aldeia, e assim por diante. Havia grupos que tinham um nome e estilo. Mas chegou o momento em que os escritores tornaram-se muito diferentes entre si e você não podia dá-los um nome. Então eles colocaram o nome “de quarenta anos”, por conta do hábito de nomear grupos. Eu entendo isso. Nada mais os unia em um

grupo além da idade. Na verdade, eu sempre disse: “Eu não tenho nada a ver com você”. Mas eles sempre tentavam ter pelo menos um escritor respeitável no grupo, porque quase não havia gente talentosa lá.

E.R.: Todos (incluindo você) me disseram três anos atrás que a literatura russa estava em um estágio de transição. O que vem acontecendo durante esses anos? O que está acontecendo agora em sua literatura?

V.M.: O comportamento pessoal e individual tem sido importante no movimento literário. Por um lado, o escritor conta o que ele escreve; por outro lado, depende de si mesmo, de sua própria vida, de sua própria mentalidade. Ele depende menos do coletivo, do grupo. Isso é o mais importante. Nós paramos de trabalhar como um grupo, como lobos. Antes, costumávamos nos amontoar: havia uma pequena União dos Escritores aqui, e outra acolá, e assim por diante. E esse é um momento muito importante. Isso imediatamente estabiliza a situação.

E.R.: Isso é como nos Estados Unidos? Nossos escritores são indivíduos bem independentes.

V.M.: Sim, sim. Isso está correto e é verdade. Mas nós ainda temos um longo caminho a percorrer para alcançar os EUA nesse aspecto. Nós ainda temos o PEN Club, mas mesmo o PEN Club está à beira do colapso. O PEN Club foi formado primeiramente como uma organização para proteger os direitos dos escritores que estavam presos. O Clube se espalhou durante o tempo em que os soviéticos estavam de saída. Isso foi muito importante. Mas não existe nenhum escritor que esteja na prisão agora. Portanto, nós fazemos o trabalho do PEN Club em algumas partes da Ásia Central na medida em que chegue na nossa esfera de influência. Nós ajudamos os quirguizes¹¹⁵, escritores do Cazaquistão, ou escritores georgianos; eles

---

¹¹⁵ O grupo Kirgiz é uma minoria étnica do Quirguistão.

tiveram problemas e foram mandados para prisão. Nosso PEN Club, para a maioria, tem se transformado novamente em uma União dos Escritores de apenas escritores esquerdistas (aqueles reconhecidos) - em uma associação dos escritores de elite que são publicados no exterior, e que todos conhecem, e assim por diante. Infelizmente, isso levou a brigas mesquinhas...

E.R.: E você está dizendo que há uma estabilização, apesar disso?

V.M.: Na área da estética, a política não é mais um problema. Os escritores começaram a retornar aos gêneros, aos gêneros tradicionais. Bem, por exemplo, eu te direi a minha experiência. Meus contos (os quais foram incluídos na lista curta este ano) eram pequenos, pequenas novelas; elas eram muito passionais, doloridas e desiguais. Eu até diria que elas eram muito expressivas, porque tive que trabalhar muito rápido. Mas ninguém poderia dizer a qual gênero essas histórias pertenciam. Alguns diziam que elas eram ensaios, outros que eram novelas. Você entende, era característico do período de transição. Agora eu estou trabalhando em um grande romance que é muito moderno. Enfim, é um romance, e não apenas um monte de contos.

E.R.: Se há estabilização, sobre o que os escritores estão escrevendo?

V.M.: Nossa estabilização tem o bastante para nos manter ocupados por cinquenta anos. Há muito problemas acontecendo. Existe uma estabilização do ponto de vista do coletivo, dos movimentos das massas, mas não do ponto de vista do individual. Indivíduos agora perecem ou eles continuam no mesmo lugar. Há muito disso. Muitas pessoas ricas vieram à tona, e também aqueles que estão perdendo tudo. Não há estabilização do ponto de vista do indivíduo. Pelo contrário, agora nosso cidadão se sente muito... Como posso dizer... Abandonado em liberdade. Ele pode fazer o que quiser. Isto o leva a dramas e buscas, a melhorias e às tragédias; para o

que você quiser. Antes, vocês eram protegidos porque estavam entre pessoas que eram como você. Nós todos vivíamos em uma grande colônia. Esse não é mais o caso.

E.R.: Você está preocupado com o que?

VM: Primeiramente, com a consciência, com o “eu”. Estou muito interessado na tomada de consciência da individualidade em cada russo, em como ele percebe isso.

ER: Por que não era possível antes?

VM: Certo! Como ele percebe isso? Individualidade costumava vir do subsolo. Lá os homens se sentiam mais ou menos livres. Agora ele tem que vir para a superfície.

ER: E o que você quer dizer sobre individualidade? Como você a descreve?

VM: Eu mostro como ela é procurada, em que vai firmemente se estabelecer, como procura se perceber, o seu potencial sob as novas condições. E isso não é um caminho fácil. Como posso dizer isso? Ela é uma pequena reminiscência do protestantismo, que veio depois dos católicos. Os católicos se reuniam para rezar, e depois vieram os protestantes, que disseram que nós todos tínhamos nosso Deus individual, e poderíamos falar separadamente com Ele, e não havia necessidade de ir à uma igreja. É o que aconteceu mais ou menos em nosso país. Antes, nós estávamos todos juntos em uma sociedade soviética, e agora estamos por nossas contas. Antes, uma pessoa se perceberia apenas através do coletivo, como a igreja para os católicos. Agora nossa individualidade é como aquela dos protestantes; ela se percebe através de si mesma. Você pode falar com Deus individualmente, em segredo, e Deus vai te dar uma resposta. Isso é o que está acontecendo em nosso país pela primeira vez, e isso muito me interessa.

Você deve entender que o que escrevo não mais expressa uma luta pela liberdade, mas expressa eu mesmo, meu “eu”. Depois de morrer, ela não irá mais existir, então devo tentar dizer algo sobre mim. Devo me expressar e essa é a minha maior missão.

ER: Como escritor, como você lida com o mercado de hoje? Você tem que escrever com o consumidor na cabeça?

VM: Não, eu não levo isso em consideração. Minha tarefa, a realização da individualidade, é mais importante para mim. O negócio é que o mercado está um pouco distorcido atualmente, fortemente distorcido. Ele não reflete o real interesse do público. Seria tolice contar com o mercado, que vai mudar em cinco anos. Agora não estou tentando escrever para o mercado, então meus livros não são publicados. Um de meus livros foi publicado; havia vinte e cinco mil cópias impressas. Bem, isso não é mal, mas é um livro fino, não é grande. Isso é o bastante para mim. Não estou com pressa.

ER: Seus livros não estão sendo publicados?

VM: Os meus livros têm sido publicados diversas vezes e em grandes quantidades. Mas eu não quero entrar no mercado porque esse mercado não é onde gostaria de prosperar. É por isso que publico regularmente em revistas. Elas são pequenas, mas refletem suficientemente a vida literária. Estou sendo publicado em duas das melhores revistas, na *Novi Mir* (Novo Mundo) e na *Znamia* (Banner). Todo ano publico um ou às vezes dois contos, um ensaio e uma outra coisa. Todo ano. Sou muito ativo. Mesmo assim, não estou fazendo muito dinheiro.

ER: Você está vivendo do que?

VM: Eu vivo dos livros que publico no exterior. Gallimard acabou de comprar minha novela (isso foi antes do *Booker Prize*) por doze mil dólares. Por que deveria entrar

nesse mercado? Mesmo se tentar o meu melhor, correr, digitar em minha máquina de escrever, o que ganharia com isso? Eu me surpreenderia se ganhasse mil dólares. Para todo esse trabalho?

Ainda não posso dizer que eu sou rico, porque a maioria dos meus trabalhos foram vendidos pela VAAP¹¹⁶, e eles estavam vendendo meus trabalhos por quantias enormes. De acordo com o contrato, eles ficam com setenta e cinco por cento das vendas. Eu tenho uma agente na Suíça já faz dois ou três anos.

ER: Há algo novo para os escritores russos.

VM: Sim. O nome da minha agente é Litman. Foi ela quem vendeu meu trabalho para a Gallimard, assim como para a Espanha, Itália e Alemanha. Durante esses últimos três anos comprei uma *datcha*, um apartamento para a minha filha. Tenho dois carros, um computador, e meu afilhado também. Então, vamos dizer que não sou pobre.

ER: E quanto aos pontos positivos e negativos do mercado dos livros?

VM: Bom, os negativos são óbvios. Tudo aparece agora, tudo o que não devemos ler; tudo aparece e em dosagens excessivas. É como a ganância em um homem que chega com fome e ouve: “Aqui, coma um pouquinho da entrada, depois um pouquinho do prato principal, da sobremesa”. Mas ele não faz isso, ele pega o que vier primeiro. Isso, claro que é o negativo.

Aqui há também um positivo, porque isso vai passar logo. Agora, apesar de ser mal, vulgar, ainda é um mercado. Depois de tudo, as pessoas compram livros bonitos; elas estão comprando o que gostam. Então, quando esse zigzague do mercado se completar, ele deveria refletir o real interesse do leitor. Então, sei que isso é um ponto positivo.

---

¹¹⁶ Anacrônimo para All-Union Copyright Agency. Antes de 1991 ela detinha o monopólio na venda e aquisição de direitos autorais.

ER: Quais gêneros são mais populares agora, o romance, certo?

VM: Sim, certamente o romance.

ER: Que tipo de romance?

VM: Fantástico, grotesco e o suspense, como sempre. Até mesmo o drama. São especialmente populares os livros em séries e que se tornaram filmes. Ou eles mostram um filme de vinte episódios, e aí o livro sai e todos compram.

ER: Não te parece que antes era melhor, antes da *piestróika*, quando o governo dava suporte ao escritor? Ou é melhor, apesar de tudo, escrever como um homem livre? O que você acha? Os escritores menos talentosos conseguem lidar com a situação? Se eles não conseguem, é para o melhor?

VM: Claro, em minha opinião, é muito melhor do que era, porque sob as condições soviéticas, este era um jogo muito refinado. Quando as primeiras dificuldades acabaram, tudo se tornou natural. O mercado deve ditar as leis. O que os escritores menos talentosos devem fazer? Eles certamente vão perecer. Nós não temos que ter tantos autores.

ER: E quantos sobram: três, quatro? Você conseguiria contar nos dedos?

VM: Não, acho que não. Mesmo se contássemos apenas aqueles que estão em nosso PEN Club, há 140 deles. É bastante.

ER: E eles são todos talentosos, certo?

VM: Talvez não sejam todos talentosos, mas um deles poderia ser um crítico famoso, outro poderia declamar (seus versos), um terceiro escrever para crianças. Você entende, antes nós tínhamos dez mil escritores. Isso é horrível! Eles deixaram a profissão, outros entraram na política, outros foram eleitos por deputados, alguns se tornaram jornalistas. Isso é esplêndido!

ER: Então nós temos uns cem escritores?

VM: Sim, sim. Aproximadamente.

ER: Então esse é o jeito que deveria ser.

VM: Sim, sim. Como costumava ser? Por que nós temos tantos escritores? O homem pensa e quer expressar seus pensamentos, mas a censura costumava pará-lo de fazê-lo. Então ele se virava para a literatura, criando enredos para esconder pensamentos. E em algum lugar no final, escondido no meio do “você me ama e eu te amo” e vários argumentos, seus pensamentos apareciam. E o leitor alegrava-se quando encontrava o pensamento. Agora você pode dizer o que desejar. Você não tem que inventar um enredo, sem uma forma artística. E há poucas pessoas assim, e apenas eles devem escrever.

ER: Em sua opinião, qual é o papel do escritor no mundo contemporâneo? Antes o escritor russo era Deus, profeta, professor, que seja. E agora, o que é?

VM: Bem, eu penso que o lado profético do escritor não deixou de existir. Agora, ele é primeiramente um artista. Isso significa que ele incorpora suas ideias e imagens. Essa é a coisa principal, sua tarefa, sua essência. É mais do que uma tarefa. Ele não pode viver sem isso. É como respirar o ar. Ele incorpora a si mesmo em imagens. Mas até a profecia aparecer...

É muito possível que um livro possa influenciar as pessoas, isto é, pode haver alguma influência por conta de seu tom profético. Nesse sentido, o escritor não é mais um professor. Ele pode dizer coisas pelas quais ele será odiado, e ele então é um profeta. Ele pode ter alguma influência através da arte, não sei... Dostoiévski é um deles, o elemento profético é parte de sua arte. O escritor para de relacionar aos seus leitores como se fossem seus alunos. Isto é verdade, e é esplêndido, porque as profecias não necessariamente viram verdade.

ER: As pessoas ainda respeitam o escritor?

VM: Agora menos.

ER: Ainda é uma profissão prestigiosa?

VM: Ainda é. Eu, por exemplo, deixei a União dos Escritores um tempo atrás, mas ainda tenho o meu cartão da associação. Por quê? Porque, vamos dizer, estou em algum lugar e de repente eu me deparo com uma situação onde não tenho um bilhete de trem e a linha de trem é muito longa. Eu pego o meu cartão da associação, me dirijo ao chefe da estação, e eu digo: “Sou escritor”. E ele emite um bilhete para mim.

ER: Então ainda está fazendo isso agora?

VM: Sim, sim. Especialmente quando estou fora do país.

ER: Falando de sexo na literatura de hoje: o que você acha do fato que há tanta atenção para isso?

VM: É normal. Absolutamente normal.

ER: Mas você não pensaria em escrever sobre isso agora?

VM: Por que não? Eu tenho cenas eróticas em meus trabalhos e tenho sido criticado por isso.

ER: Você diria o nome do livro?

VM: Você quer dizer, onde estão as cenas eróticas? *Лаз* (Bueiro). Está na lista curta no ano passado. Há três cenas muito poderosas, que chocaram muitas pessoas, especialmente quando foram lidas (e meus trabalhos, como regra geral, são lidos em todas as estações de rádio) na rádio *Svoboda* (Liberdade), *Nemetskaia volna* (A onda alemã) e *Golos Ameriki* (Voz da América). E quando isso é ouvido na rádio, meus parentes às vezes dizem: “Como você pôde escrever essas coisas?” É natural. Agora o sexo se tornou natural, normal. Eu acho que é normal. O regime soviético fez segredo disso.

ER: Qual é o lugar da religião na literatura de hoje, e qual a sua opinião sobre a função da literatura?

VM: A igreja hoje não é nada como costumava ser na Rússia. O povo ainda confia nela. Eu não acho que a igreja iria enganá-los. É muito importante que as pessoas tenham uma atitude de confiança geral em relação à igreja.

ER: Isso se reflete na literatura?

VM: Muito pouco. Mas deixe-me explicar tudo isso: a literatura foca na vida do alto escalão, no andar superior. Ela lida menos com o andar de baixo. A igreja não chegou ainda ao andar mais alto. Diversos fatores são necessários para isso acontecer: primeiramente, a igreja deve recuperar a terra onde estão localizadas. Essa é a primeira coisa. Segundo, quando algum tipo de festa cristã aparece, como na Alemanha, ela fará *lobby* com o governo, e então os escritores vão tomar conhecimento dela – isso mostra quando as atividades da igreja adquirem uma importância política. Enquanto isso, ela se encontra no andar de baixo, infelizmente.

ER: E a função da política na literatura de hoje? A orientação política de um escritor costumava contribuir para sua fama. Você acha bom que hoje a política é menos importante?

VM: É bom, mas ainda deveria ser muito menos importante. Os escritores ainda estão no fundo de uma chamada para a ideologia. Eles são todos democratas, embora apenas cinco anos atrás fossem membros do Partido, e servem a democracia da mesma maneira que serviam o comunismo. Fazem discursos, e gritam: “É assim que é, é assim que deve ser. Esses comunistas detestáveis!” e assim por diante. Eu, que nunca fui um comunista, vejo muito claramente agora. Não quero estar do mesmo lado que essas pessoas. Vejo que eles são pulhas do mesmo

jeito. Criados ou pulhas. Você pode ser um pulha importante, mas não deixa de ser um pulha.

ER: Isso significa que o escritor não deve ter nenhuma relação com a política.

VM: Ele não deve, e se tiver, se torna como uma dessas pessoas mercenárias. O negócio é que alguns desses escritores realmente acreditam na democracia. Eu, por exemplo, realmente acredito na democracia, e gostaria que ela se tornasse realidade. Mas não posso ir para um encontro de política com eles, porque antes todos eram membros do Partido Comunista do Presídio da União Soviética. Eles são as mesmas pessoas.

No romance de Tolstói *A Ressurreição*¹¹⁷, existe uma ótima frase: “Um czar morre, um novo czar toma o poder, com novas ideias”. Para colocar em prática as novas ideias, é preciso novas pessoas. As novas pessoas apareceram. Ponto final. Um novo parágrafo começa: “E essas novas pessoas são exatamente as mesmas que antes”. Entendeu?

ER: O conceito de *best-seller* existe na literatura russa hoje? Quais trabalhos você consideraria *best-sellers*?

V.M.: Havia um livro chamado *Kremlievskie jeni* (As Mulheres do Kremlin), houve também um livro chamado *Ispoved ljubovnitsi Beria* (A Confissão da Amante de Beria). Nós temos livros desse tipo. As pessoas os leem muito. Não tenho nada contra eles.

O livro de Eduard Limonov *Eto ia, Edichka* (Sou eu, Edinho) foi um *best-seller* – três milhões de cópias. Isso é porque nenhum de nós, é claro, nunca havia pensado que um homem branco poderia dormir com um homem negro. Não entrava em nossas cabeças. As pessoas liam o romance e ficavam confusas. Foi publicado nos EUA e

---

¹¹⁷ TOLSTOI, Liev. *A Ressurreição*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify:2010.

na França. O livro é sobre, eu acho, o fato de alguém ter dormido duas vezes com um homem negro. A primeira vez de forma ativa e a outra vez, passiva. Nosso público leu, era enigmático, e foi à loucura... E há uma grande quantidade de obscenidade. Aquilo também era interessante. Todos estavam pensando: “Nós ouvimos isso o tempo todo e finalmente o vimos impresso”. Não é apenas uma leitura leve. Não é mal escrito. Existe certa inovação ali, especialmente para o leitor russo.

ER: Então, há espaço para a literatura, além da séria?

VM: Sim, acho que isso é normal. Aqui está um bom exemplo por que: existe uma canção de guerra muito, mas muito antiga. O compositor Soloviov-Sedoi foi quem escreveu; é sobre soldados que não conseguem dormir, porque é primavera e os rouxinóis estão cantando. Os soldados estão no meio da batalha, eles têm que dormir, mas os rouxinóis não os deixam. Todos conheciam essa canção.

Toda a segunda parte da melodia é tirada do estudo de Rachmaninov. Isso significa que o letrista dessa peça muito popular usou uma música clássica, e fazendo isso, tornou-se muito conhecido em todo o país. O estudo de Rachmaninov era conhecido por umas cem mil pessoas. Uma peça de piano é muito delicada, mas esta canção era conhecida em todo o país. Eu acho que é bom que ele tenha pegado emprestado um estudo e a transformado em uma grande e admirável canção. Ambos devem existir, o estudo e a canção. Cada um com o seu.

ER: Há críticos hoje? Existem seções de crítica nas revistas?

VM: Sim, há, mas infelizmente eles perderam as estribeiras. Eles sabiam como elogiar do ponto de vista do Partido, então fizeram pelo ponto de vista do subsolo. Agora existe um terceiro tipo de ponto de vista. Eles se tornaram confusos e pararam de tentar entender tudo. Eles não têm foco crítico, estrutura.

ER: Bem, todos os escritores têm críticos.

VM: Não, eu posso dizer que eu os amo. É o Victor Erofeev quem finge odiá-los. Ele faz isso pelo valor das ações. É *épatage*. Eu me dou muito bem com os críticos. Eles têm me criticado e desse modo me deram publicidade como ninguém me poderia ter dado. Isso é ótimo! Se eles não tivessem me amaldiçoado, ninguém me conheceria.

ER: É melhor para os críticos amaldiçoá-lo do que dizerem nada, certo?

VM: Sim, muito mais. É ainda muito melhor elogiar. Especialmente durante o período soviético.

ER: Eles estão te elogiando agora?

VM: Sim, estão – os mesmos críticos. Enquanto não estava sendo publicado em revistas, eu era desconhecido para eles, e então perceberam que eu era escritor, e finalmente começaram a me elogiar. Não estou dizendo que eles haviam “amadurecido”. Eles não entendiam, agora entendem. Por que eu deveria de ter algo contra eles? Nunca! O que estou dizendo é que eles costumavam ser muito corretos, e agora estão se comportando corretamente. Por que deveria estar bravo com eles?

ER: Você sofreu naqueles tempos?

VM: Sim, isso é normal. E é bom. E então você tem que se testar às vezes. Se eu fosse elogiado o tempo todo, talvez parasse de escrever. Quem sabe?

ER: O que você acha, o desejo de ler a literatura clássica – Dostoiévski e Púchkin - está vivo no leitor contemporâneo? Ou desapareceu?

VM: Não, não desapareceu.

ER: Você entende, nos EUA nós lemos literatura clássica na escola ou na universidade. Então vocês ainda não chegaram ainda a esse ponto?

VM: E talvez nós não iremos. Nós poderemos ir à outra direção. O problema é que nos EUA não existe tradição. Mas na Rússia é um pouco como na Índia, como na

China. Você não pode mudar a Rússia tão facilmente. Qualquer coisa que você tente fazer na China, nunca será como na Bélgica. Nunca. Certo, a Rússia não é como a China, mas existe algo na Rússia que a deixa sucumbir à influência.

ER: E quanto à poesia hoje? Ela era usada para ser arraigada ao espírito russo, e suas tradições na literatura russa eram muito fortes. Ainda é assim hoje?

VM: A poesia durante o período soviético foi para duas direções opostas. Ou era elitista, ou agradava as massas. Nesse apelo às massas, ela viveu como uma canção, como os textos; a poesia elitista, como sempre, viveu em um círculo restrito. O fato é que agora apenas restou a poesia elitista, enquanto a poesia com o apelo às massas é claro, está morrendo. Nós teremos que esperar e ver o que virá.

ER: Você sente falta do tempo em que a palavra era sagrada? Hoje em dia nós temos muitas escolhas: televisão, vídeo, televisão a cabo. Nós temos menos tempo para ler. O que você pensa sobre isso?

VM: Parece-me que não precisamos defender a palavra; ela sabe como se defender. Ela encontrará um caminho para isso. Não tenha medo.

Você acabou de dizer que nos EUA as pessoas leem apenas quando estão na escola. Quando estive na Alemanha, me contaram que havia uma praia de nudismo, me interessei e decidi ir e dar uma olhada. Havia mulheres e homens nus, juntos. Todos estavam lendo *O Nome da Rosa*. Você conhece esse livro, conhece? É do Umberto Eco. Em francês, holandês, alemão, inglês, homens e mulheres, todos eles nus, uma praia toda cheia de gente nua, todos eles lendo esse livro. Isso é ruim? A palavra realmente sabe como se defender.

ER: Hoje você pode ler livremente os trabalhos anteriores banidos de alguns dos melhores escritores da Rússia. Quem, na sua visão, te influenciou?

VM: Existe a prosa do Mikhail Bulgákov, do Nabokov. Todos são notáveis. Tem os romances do Andrei Platonov *Kotlovan* e *Chevengur*. Platonov clareou muitas coisas para mim. Bem, a poesia de Óssip Maldestam, e os escritos da esposa de Mandelstam, Nadejda, que é também uma escrita notável. Tudo isso tem me influenciado.

ER: Você provavelmente tinha lido essas coisas antes...

VM: Eu li alguns deles, e outros não. E depois há outros problemas, quando você lê uma cópia que foi mal impressa, com erros e, se fossem trazidas o Ocidente haveria páginas faltando; alguém teria rasgado as cenas eróticas. Agora você pode ler boas edições. Havia muitos livros que você simplesmente não conseguia.

ER: E quanto aos escritores que costumavam ser popular, vamos dizer Soljenítsin e Bródski – eles são ninguém agora?

VM: Não, isso não é verdade. Bródski é muito considerado na poesia, e seus ensaios são muito apreciados. Como posso dizer? Ele é notável porque é um profeta. Parece falar sobre algo estranho, mas as emoções que expressa estão muito conectadas com a profecia.

Soljenítsin é certamente profético. Não é importante quando se diz as coisas certas, isso não é importante. Deixe-o errar, o importante é que ele está sendo ouvido. O importante é o que não morra o que ele diz. E Bródski é desse nível. Ele também é um escritor profético e poeta. Seus ensaios são muito impressionantes e são lidos na Rússia. A propósito, eles não foram publicados há tanto tempo atrás. E então, tudo depende do talento, e não se ele é ou não um *émigré*¹¹⁸.

---

¹¹⁸ Palavra em francês utilizada para designar os escritores que imigraram outro país e continuaram seus trabalhos com a literatura.

ER: Agora você tem acesso a todos os tipos de livros de escritores americanos. Quais autores americanos, em sua opinião, são populares aqui? Quais escritores americanos têm influenciado seus escritores?

VM: A literatura americana é bem boa. Nós costumávamos ter tudo, nesse sentido. A primeira influência vinda do Ocidente foi na universidade – Camus, Sartre. Eles foram os primeiros no meu caso. Nos anos sessenta, tudo isso era razoavelmente traduzido. E depois teve Kafka. Depois vieram os americanos, Faulkner e Hemingway ao mesmo tempo. Eles nos influenciaram imensamente.

ER: Hemingway ainda possui o mesmo papel?

VM: Não, claro que não.

ER: Quem possui o seu papel hoje?

VM: Entre os escritores americanos? Atualmente não há nenhum que se destaque. Talvez Saul Bellow. Mas isso é apenas pela estética. Eu gostei do livro *Herzog*. Toda vez que dava para alguém ler, eles recusavam. É um romance conhecido. As pessoas começaram a ler e não conseguiam continuar. Eu li e achei muito interessante. Por um tempo, Updike foi popular por aqui. Agora tudo isso acabou por alguma razão; seu último romance saiu faz pouco tempo e não fez nenhum sucesso. Quem mais entre os americanos? Nós estamos traduzindo muitos americanos. Bem, Steinbeck sempre foi famoso. E Virginia Woolf. Dos Passos. Mas isso foi muito tempo atrás.

ER: Então, os escritores russos se alimentam da sua própria tradição?

VM: Sim, quer dizer Platónov, Bulgákov, Mandelstam tinham muito mais influência do que a europeia ou americana. Outra coisa: hoje há muita filosofia por aí. Filosofia tem uma influência – a filosofia ocidental, vamos dizer, Heidegger. Depois existe – entre os filósofos russos – Semion Frank, Nicolai Berdiáev, todos estes; há muitos

deles. Todos os leem agora. Agora eles vendem bem, em grandes quantidades. Então tem o Erich Fromm. Ele é popular. No geral, a filosofia ocidental é popular, e também a filosofia russa.

ER: A literatura russa se tornou melhor porque escritores agora têm liberdade para escrever o que quiserem?

VM: Eu acho que sim. Com certeza. Olho ao redor e vejo todos os tipos de livros! E uma vez dirigi um *workshop*. Havia poucos alunos e isso foi recentemente, claro; a *pierestróika* já estava acontecendo. Antes da *pierestróika* é claro que eu não poderia lecionar nada. Eu invejava meus alunos porque estavam lendo tudo o que eu não podia nem ouvir. Claro que li uma vez autores como Joyce, mas agora você pode encontrar seus livros em qualquer esquina. Não há nada de errado nisso. No pensamento russo religioso, era impossível conseguir um livro. Piotr Chadáev, Berdiáev, sobre quem eu já citei. Há também o Lev Chestov. Agora você pode encontrar seus livros em todo lugar, e eles não são caros. Um livro custa mil rublos. Isso seria cinquenta copeques antes da *pierestróika*.

ER: Hoje nos EUA há bem poucos escritores sérios; para a maioria, aqueles que querem ser escritores sérios são obrigados a procurar outra profissão para ganhar a vida. O que você acha? Isso é justo?

VM: Poder escrever é uma felicidade imensa. Então se você não consegue ter êxito em viver bem, o que você pode fazer? Bem, você pode ir ao trabalho. Por que não? Não há nada de ruim quanto a isso. Não acho que uma pessoa iria parar de escrever porque é difícil ganhar dinheiro com isso. Acho que não. As pessoas que desistem de escrever são aquelas que querem escrever muito bem, porque pensam que escrever é fácil.

ER: Em sua opinião, a literatura séria vai continuar, ou vai ser esmagada pela literatura de entretenimento?

VM: Elas vão coexistir. Haverá uma literatura de massa e uma literatura séria; uma literatura de massa e uma para a elite – chame-a do que você quiser. É importante que ambas existam, e isso é bom. E haverá algo entre as duas; o que é notável. A literatura séria vai sobreviver. Eu estou totalmente convencido disso. Da mesma maneira que a palavra. O que você acha?

ER: Eu concordo, mas não vai vender bem, e o público leitor será menor.

VM: Se você se lembrar da praia de nudismo, isso não será necessariamente verdade. O livro de Eco é um livro razoavelmente sério, e vendeu um número considerável de cópias. Então, não é necessariamente verdade. A palavra, a literatura, não pode morrer.

ER: E quanto ao desenvolvimento futuro da literatura russa? Haverá algo do tipo?

VM: Sim, claro, eu não duvido disso. Um enorme desenvolvimento! Acho que um desenvolvimento bem grande. Atualmente, especialmente o talento jovem está aparecendo. Estou esperando muito deles. Já existem muitos nomes interessantes. Recebi o mais antigo *Booker Prize*, mas também existe o pequeno *Booker Prize*. Ele foi dado ao Victor Peliévin, que é muito talentoso. E há outros.

ER: Você quer fazer algum adendo? Esqueci-me de perguntar alguma coisa? Nós falamos sobre tudo?

VM: Aqui está algo que esqueceu: o que mais tem se tornado esplêndido agora? É o fato de que nós podemos viajar para qualquer lugar, para qualquer tipo de país. Costumávamos pensar que as coisas eram ruins aqui, enquanto lá tudo era bom. Você entende? E agora podemos ir para qualquer lugar e ver o que é bom e o que é ruim. Simplesmente ver por nós mesmos...

Eu conheci a Itália e não poderia conhecer nada disso. Estive no Vaticano e em Florença eu vi a arte de Michelangelo e Benvenuto Cellini. Eu vi tudo e tenho viajado: estive na Grécia, Egito e Israel. Antes, não podíamos ver por nós mesmos. Apenas os burocratas do Partido podiam viajar.

Bem, tive contatos com escritores. O italiano Alberto Moravia, que morreu. Tive um encontro com ele e conversamos. Ele leu meus trabalhos e até foi para a minha coletiva de imprensa. Nós nos correspondemos depois disso e ele me convidou para visitar sua casa. Conheci Gunter Grass e Heinrich Boll – no dia anterior à sua morte, e consegui encontrá-lo e conversar.

ER: Quais são os seus planos literários para o futuro?

VM: Agora estou escrevendo um romance.

ER: Não muito tempo atrás, o gênero mais popular era o conto, e agora houve uma inversão para o romance. Como explicar isso?

VM: Novamente, acho que é por conta da estabilização. Há tempo para ler, mas claro que essa não é a única razão. Ela é uma das razões, e talvez não a mais importante. Na verdade, o romance deve incluir muitas ideias, um grande número de problemas. Antes era impossível; você não poderia nem mesmo escrever sobre um policial bêbado andando na rua. Você simplesmente não podia, pois o censor teria riscado. Agora é possível olhar a mesma coisa de vários pontos de vista. Isso aumentou imediatamente o tamanho do gênero: você pode dizer dessa maneira, e daquela maneira, se quiser. E não existe mais o medo de alguém riscar umas passagens.

Por exemplo, peguem a minha história *Bueiro*. Interpretações estranhas foram dadas a ela. Aqui vai a ideia geral da história: um homem está andando, ele continua vendo um buraco no chão, uma toca, um bueiro. Ele decide descer nesse buraco e ele vai

até um restaurante. Lá embaixo a vida é muito intelectual, e lá acima a vida é criminosa; lá existem bandidos e assim por diante. Ele vive lá embaixo, e é muito difícil para ele descer lá. Então lá vai. Houve diversas interpretações. Uns disseram que o livro era sobre Oriente-Occidente. Outros disseram que era sobre a *intelligentsia* e o povo soviético. Nós não temos uma classe média. Aqui temos intelectuais ou pessoas simples. A interpretação inglesa: um crítico viu aqui uma metáfora sexual para um homem que saiu de uma mulher... O que digo é que agora é possível colocar muito em uma imagem. Isso é também característico em nossos tempos.

ER: Você realmente acredita que as pessoas têm mais tempo para ler? Eu não vejo isso.

VM: Não sei. Mas no meu caminho para a minha *datcha*, vejo muitas pessoas lendo no trem. Eles sentam e leem todo o tempo. Não sei se agora eles têm mais tempo para ler, mas estão comprando livros grossos, assim como fantasias e sexo.

ER: E quanto aos seus planos futuros? Qual é o novo romance que está escrevendo?

VM: É um romance sobre a vida contemporânea, sobre as mudanças que ocorreram e como é difícil para um homem se tornar um indivíduo. Esse é um exemplo dos problemas com os quais eu lido. Além disso, dois dos meus trabalhos estão prestes a serem publicados, um conto e dois ensaios. O conto é uma peça tradicional. Estou tentando transformar um enredo que é tradicional para a literatura russa em uma situação contemporânea. Nós temos um trabalho chamado *Kavkazski plennik* (O Prisioneiro do Cáucaso). Ele tem três variantes: uma de Púchkin, outra de Lermontov e uma terceira de Tolstói. Minha versão também acontece no Cáucaso no meio da guerra. Por um lado, é uma situação contemporânea de guerra (é

reminiscente da guerra do Afeganistão, porque existem os muçulmanos no Cáucaso); por outro lado, tem o tradicional desenlace. Estou ansioso para essa publicação. E quanto aos outros planos, bem, irei visitar universidades americanas.

ER: Outros planos para escrever?

VM: Em outubro vou apresentar meu livro para a editora Gallimard. Eles vão publicar meu décimo primeiro livro na França. Pense, onze livros.

ER: Isso é muito.

VM: Sim, muito. Na Espanha, seis. Na Itália, cinco.

ER: Em outros países (na medida em que seu trabalho está ligado à realidade russa, sob certo sentido) eles entendem tudo?

VM: Sim. Eles acham minha prosa muito existencialista. Meus trabalhos têm uma característica notável: as pessoas gostam dela. Tenho vivenciado isso por muitas vezes na Europa.

Chego ao exterior e nossos escritores já estiveram lá mencionando o meu nome e pedindo às pessoas para lerem meu trabalho. Depois que leram, eles imediatamente dizem: “Imprima isso”. Essa é a minha força, minha escrita cria uma impressão dentro do leitor ocidental (e do russo). Não importa que tipo de pessoa eu seja. Podem gostar de mim ou não. Minha escrita fala por si só. Ela é bem existencialista. Por exemplo, minha história chamada “*O Homem da Suíte*”(Человек свиты). Fui convidado para uma convenção de intelectuais. *Linia d’ombra*, uma revista italiana, organizada em Milão. Eles estavam falando sobre a minha história e dizendo: “Esse tipo de história é muito importante para os italianos”. Dois chineses vieram me ver e me disseram: “Essa é a história mais chinesa que poderia existir”. Entende? É uma história sobre um homem que perdeu seu amor; seu patrão deixou de amá-lo. Não

há nada mais. E é sobre como nós vivemos essa experiência. Ele fala sobre isso com sua esposa, com todos. Parece que isso tem um apelo internacional.

ER: E quando tudo se estabilizar, sobre o que você vai escrever?

VM: Vamos ver o que acontece primeiro. Acredito que não seja tão simples.

ER: Claro, é como uma comida para o escritor, quando há muitos problemas.

VM: Sim... Acredito que quando o meu romance sair, talvez os democratas fiquem bravos comigo. Eles dirão: "Por que você descreveu nossa realidade? Então, se você escreve sobre como nossa vida é difícil e ruim, significa que provavelmente é do poder soviético". Isso é o que dirão.

ER: Quando você tem tempo, o que lê?

VM: Eu leio tudo o que encontro. Agora estou lendo livros sobre filosofia. E eu realmente amo minha vida: pesco e jogo xadrez. Bem, há muitas coisas para fazer.

E claro, há mulheres