

Moskvá-Petuchkí— a última estação*

Gabriela Soares Silva **

Resumo: Este artigo apresenta uma abordagem do romance *Moskvá-Petuchkí*, de Venedíkt Eroféiev, por meio da retomada do arquétipo do iuródstvo para a compreensão do caráter anti-heróico do protagonista, bem como da imagem de Moscou como símbolo de uma cidade opressora.

Abstract : This article presents an analysis of Venedikt Erofeev's novel *Moskva-Petushki*, retrieving the *iurodstvo*'s archetype to understand the protagonist's anti-heroic character, as well as the image of Moscow as a symbol of an oppressive city.

Palavras-chave: Venedíkt Eroféiev; literatura soviética; anti-herói.
Keywords: Venedikt Erofeev; Soviet Literature; Antihero.

* Artigo submetido em 29 de maio e aprovado em 06 de junho de 2018. Este artigo é parte da tese de doutorado Utopia e declínio: a ruptura do paradigma do herói positivo nas obras de V. Aksiónov, V. Eroféiev e V. Makánin, 2017, USP, realizada com auxílio da FAPESP.

** Mestre e doutora pelo Programa de Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: gabriela.soares.her.silva@gmail.com

A vida do escritor russo Venedíkt Eroféiev (1938-1990), em vários aspectos conhecida apenas parcialmente, é considerada uma incógnita. É possível que isso se deva ao modo de vida que levou. Quando criança, teve o pai, Vassili Vassílievitch Eroféiev, preso pelo regime sob acusação de propaganda antissoviética. Eroféiev foi então enviado para um orfanato. Em 1955, já adulto, ingressou na Universidade de Moscou, mas foi logo expulso. Ao longo de alguns anos, frequentou outros cursos universitários em diferentes cidades, dos quais também foi desligado. Teve diversos empregos e passou muitos anos sem residência fixa, vivendo sem *propiska*¹ em várias cidades da URSS.

Dono de uma personalidade forte e opiniões controversas em relação às normas sociais e culturais e alcoólatra desde muito cedo, Eroféiev estava longe de se encaixar nas regras da sociedade, à qual não poupava críticas, e seu comportamento “escandaloso” lhe rendeu frequentes conflitos com as autoridades. A conduta de Eroféiev o transformou numa espécie de “lenda” entre os poucos amigos e conhecidos, criando uma correspondência entre mito e realidade que ele mesmo alimentava:²

Muito foi escrito sobre Venedíkt Eroféiev, inclusive por pessoas que o conheceram bem, e, via de regra, isso tomou forma enquanto a “lenda” ainda estava viva, e permaneceu praticamente sem alteração nessas memórias. O que provavelmente é verdade. [...] E, no caso de Vênia [o narrador do romance], mito e realidade coincidem de maneira suficientemente próxima, sobretudo levando-se em consideração que essa “lenda” foi construída por ele mesmo, de diversas maneiras, com suas próprias mãos...³

¹ Registro de residência e controle migratório.

² As traduções das citações feitas ao longo do artigo são de minha autoria, exceto quando indicado nas referências bibliográficas.

³ FREIDIKIN, 2008.

Da obra de Eroféiev, proibida durante a era Bréjnev, poucos textos foram publicados. Os que chegaram a público ou foram significativamente censurados ou reproduzidos apenas no exterior. O próprio escritor permaneceu praticamente desconhecido em seu país até a década de 1980. A publicação de seus textos só se tornou possível com a perestroika e a glasnost, e a sua recepção, sobretudo de *Moskvá-Petuchkí*⁴, embora tardia, tornou-o uma grande influência na literatura do período de abertura da União Soviética.

Escrito por volta de 1970 e considerado o seu trabalho mais representativo, *Moskvá-Petuchkí* havia circulado no país apenas como *samizdát*⁵ e só viria oficialmente à luz em 1988, pela revista *Triésvost i Kultura (Sobriedade e Cultura)*, numa versão que omitia diversas passagens; o texto completo, sem cortes e com todas as “obscenidades”, sairia apenas em 1995. Graças ao trabalho de edição realizado por Vladímir Muraióv, amigo de Eroféiev, desde então vêm sendo recuperados e publicados textos póstumos e os originais que sobreviveram. Como *tamizdát*,⁶ *Moskvá-Petuchkí* foi publicado em 1973 pela revista israelense AMI e logo traduzido para diversos idiomas.

Moscow Circles; Moscow Stations; Moscow to The End of The Line; Moscou-sur-vodka; Moscú-Fin de la línea; De Moscovo a Petuchki: A lucidez de um alcoólico genial; Mosca-Petuški: Poema ferroviário, são alguns dos títulos que o romance recebeu em idiomas ocidentais. É interessante observar que, em todas essas opções de tradução do título (a despeito de qualquer decisão mercadológica que visasse deixá-lo mais apelativo), percebe-se uma necessidade de explicitar algo do próprio conteúdo do livro, que vai além da mera relação geográfica entre os dois lugares, de forma a salientar

⁴ Traduzido para o português por Eduardo Soma. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Literatura e Cultura Russa da USP. Link: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-09122016-135054/pt-br.php>

⁵ Reprodução individual de materiais censurados e distribuídos de mão em mão entre os leitores.

⁶ *Tamizdát*: manuscrito original adquirido e publicado por editora estrangeira.

que se trata de um verdadeiro percurso, uma jornada, uma trajetória errante, na qual se entrevê o caráter peculiar de seu protagonista.

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

A partir dessa problemática, não é possível ignorar o fato de que seu autor deu o subtítulo de *poema* (поема)⁷ ao romance. Essa caracterização não é apenas uma apropriação irônica e cômica do termo, mas sugere algumas relações pertinentes no que se refere tanto à estrutura do livro quanto ao percurso do personagem, isto é, aponta tanto para a conexão do protagonista com para o cronotopo da narrativa como para o seu desfecho paradoxal.

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

⁷ Poema narrativo de caráter épico-lírico, que pode conter temas heroicos, épicos, críticos, satíricos, etc.

O personagem-narrador de *Moskvá-Petuchkí* conta os episódios de sua vida de maneira muito eloquente, descrevendo em detalhes todos os ciclos do seu vício em bebidas alcoólicas, desde a abstinência até a ressaca, e passando por todas as suas peregrinações pela cidade em busca de uma forma de aplacar a sua “sede”. Dorme nas ruas, em entradas de casas e edifícios desconhecidos, sem sequer se lembrar de como chegara a tais lugares.

Com uma riqueza minuciosa de descrições sobre aspectos de seu cotidiano, Vênia demonstra todo um vasto conhecimento do universo que permeia o seu vício: sabe o nome e o preço de todas as bebidas, oferece um repertório variado de receitas caseiras com ingredientes inusitados, bem como de locais onde pode encontrar suas doses de vodca, cerveja, vinho, etc. Apesar da temática do alcoolismo, *Moskvá-Petuchkí* (é preciso lembrar, por ocasião de sua primeira publicação na URSS, o engano da revista *Triésvost i kultura*, dedicada à temperança e aos bons hábitos, que via no texto de Eroféiev um panfleto contra o alcoolismo) apresenta questões que ultrapassam a mera controvérsia social e problematiza alguns obstáculos com que se defronta o homem soviético, transpondo-os para uma perspectiva trágica da vida humana ante o determinismo de um destino imposto.

Além do fato evidente de o personagem se chamar Venedíkt Eroféiev, o álcool, o comportamento errático e atípico o levam a inevitáveis comparações com a vida de seu autor, como se Vênia fosse uma espécie de alter ego de Eroféiev, o que induz o leitor a ver em *Moskvá-Petuchkí* uma narrativa de caráter autobiográfico. As descrições detalhadas de suas bebedeiras constroem não só um quadro do seu cotidiano, mas definem o álcool como sua ocupação principal. O único compromisso de Vênia no decorrer da narrativa, além de se embriagar, é com a pretendida viagem a Petuchkí, que se revela a única constante em sua vida.

Verdade e delírio

O álcool, o discurso por vezes desconexo e aberrante,⁸ os fatores espacial e temporal não lineares e o diálogo com entidades extra-sensoriais, todos esses elementos conjugados, colocam em perspectiva uma outra dimensão possível da narrativa: a do sonho, do delírio ou da alucinação. Seria possível enxergar todo o trajeto de Vênia como inexistente: ele não teria tomado o caminho errado entre as estações de trem ou sido vítima de uma situação fantástica aquém de seu controle. Porém, independentemente de ser real ou não, o significado do cronotopo *não necessariamente se altera. Ao invés disso, essas incertezas podem ser incorporadas e expandidas em diferentes sentidos.*

Michel Foucault, em *História da Loucura*, reconstitui as facetas da insanidade a partir da Idade Média (europeia) e exemplifica de maneira abrangente as variadas formas como essa questão era interpretada no período, e as diversas e violentas maneiras como a sociedade procurava lidar com a situação. Um dos estigmas atribuídos àquele considerado louco seria a sua impureza, a alma condenada e, em consequência, a proibição da sua entrada em igrejas e locais sagrados.⁹ Além disso, há registros que comprovam a existência da *Stultifera navis*, embarcação que carregava os insanos para fora dos limites das cidades, isolando-os da população comum. A função da *Stultifera Navis* assemelha-se àquela das embarcações que conduzem os condenados para a danação, comuns em representações medievais, como a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, ou o *Auto da Barca do inferno*, de Gil Vicente. A transição de um mundo para outro, ou da cidade para fora dela, possui, em última instância, o mesmo sentido subjacente: o de purificação. Afastar tais indivíduos do convívio social acabava por marginalizá-los: “os loucos tinham então uma existência facilmente errante. As cidades escorraçavam-nos para fora de seus muros; deixava-se que

⁸ SIMMONS, 1993.

⁹ FOUCAULT, p.11, 2003.

corressem por campos distantes, quando não eram confiados a grupos de mercadores e peregrinos”.¹⁰

Esse ato de recusa e negação do louco tem em sua base uma necessidade de ordem, pois, naquela época (e também nos dias de hoje), não era o louco aquele cuja conduta, de certa forma, não possuía explicação? Trata-se de um comportamento que não pode ser tipificado ou introduzido nas normas sociais, por provocar ações consideradas desordenadas. E, numa sociedade que vive sob um conjunto de leis em que a pureza é *um pré-requisito para a vida além-mundo*, tais “aberrações” não têm lugar e devem ser excluídas, sendo tratadas da mesma maneira que o pecado em relação ao espírito. A compreensão da loucura está, então, ligada à vulnerabilidade dos homens, a seus medos e superstições. Desse modo, o estranho, o ininteligível, está sempre no campo das ameaças possíveis.

Na cultura russa, esse fenômeno possui outra faceta, que perpassa séculos de história: o *iuródstvo* (юродство), a loucura sagrada. Essa prática ascética tem sua origem na Bíblia e chegou à Rússia por meio de Bizâncio, por volta do século XIV. Seus praticantes renunciavam às comodidades da vida, tipicamente vivendo na pobreza como sem-teto, sobrevivendo apenas da caridade de estranhos: “Aqueles que adotavam essa forma de ascetismo não apenas tinham que recusar qualquer tipo de bens materiais, como também de abandonar todos os seus entes queridos e viver uma vida de privação física e espiritual. Da mesma forma, tinham que renunciar à própria inteligência perante outro homem.”¹¹ Tal recusa completa do ser tinha como objetivo alcançar um estado de espiritualização mais elevado, aproximar-se de Deus; escapar do mundo material seria o meio de atingir esse propósito.

Tanto nos praticantes de *iuródstvo* como na “loucura” referida por Foucault há um discurso direcionado para desmascarar e desestabilizar um mundo injusto, uma cultura opres-

¹⁰ Idem, p. 9.

¹¹ CRIVELLER, 2011, p.57.

sora e alienada de seu povo. O louco (sagrado ou não) é uma provocação, age como a consciência da sociedade.

A tipologia do *iuródstvo* atravessa a cultura russa e tem repercussões significativas na literatura. A peça *Boris Godunóv*, de Púchkin, e o romance *O idiota*, de Dostoiévski, são notáveis exemplos da utilização desse recurso. A importância da relação entre o ascetismo e os mecanismos de poder não se restringe a épocas cujo papel desempenhado pela ortodoxia era de grande relevância para a sociedade: a utilização desse arquétipo, despido de seu componente religioso, também sobrevive na literatura soviética. O seu propósito recai numa das definições do *iuródstvo*: “a essência da loucura sagrada é uma loucura fingida que tanto promove humildade no louco sagrado como também fornece a ele ou a ela uma *persona* que pode falar a verdade de forma mais direta do que a permitida pelas normas sociais convencionais”,¹² e, nesse sentido, responde a uma crise de autoridade.

Esse paralelo entre o louco sagrado da tradição russa e Vênia é reforçado pela cena final do romance, pois é nas proximidades do Kremlin, no extremo da Praça Vermelha, que se encontra a Catedral de São Basílio, ou Catedral de Basílio Abençoado (Собор Василия Блаженного). Construída no século XVI por ordem de Ivã, o Terrível, a catedral marca o centro geográfico da cidade, que se expandiu em círculos em torno dela. A vida do santo que dá nome à Catedral, Vassíli, o Bendito, é um dos exemplos mais conhecido de *iuródstvo*. Trata-se de um homem que dedicou a vida a defender e ajudar os mais necessitados. Abdicou de quaisquer bens materiais, andava nu e, por meio de privações, procurava estabelecer um exemplo moral para as pessoas. Assim como outros loucos sagrados, Vassíli também era considerado um homem com grande poder espiritual, agraciado pelo dom da profecia. Como explica Ziolkowski:

O típico louco sagrado dos anos posteriores era um leigo e andarilho. Uma das características distintivas desses loucos era a sua vestimenta bizarra, que frequentemente incluía al-

¹² ZIOLKOWSKI, 1988, p.131.

guma parafernália das mais rigorosas formas do ascetismo, tais como correntes. Eles tendiam a se vestir com roupa esfarrapada e insuficiente; isso, no rigoroso clima russo, era uma realização ascética por si mesma, assim como o era o hábito frequente de dormir ao ar livre ou em alpendres de igrejas. Uma característica significativa do comportamento dos loucos sagrados em relação aos outros se encontra, muitas vezes, em suas ações aparentemente ridículas, mas supostamente intencionais. Por exemplo, Vassíli, o Abençoado, atirava pedras na casa do bom, mas beijava a casa do mau, porque, enquanto o diabo espreitava o primeiro, os anjos lamentavam dentro da última.¹³

Segundo Karamzin, Vassili não temia Ivã, o Terrível, pois reprovava seus atos e dirigia-se a ele sem qualquer hesitação.¹⁴ Além de ser um dos mais importantes santos da Igreja Ortodoxa Russa, Vassíli tem larga participação na literatura russa, sendo mencionado, por exemplo, em *Os demônios*, de Dostoiévski, e nos contos de N. Leskov.

A loucura – seja como produto de uma questão psicológica, seja induzida pelo álcool – não é um tema inédito em Eroféiev. Seu *Zapíski psikhopáta* (*Notas de um psicopata*), cujo título foi inspirado em “Zapíski sumaschédchego” (“Diário de um louco”), de Gógol,¹⁵ também é uma narrativa que possui paralelos autobiográficos, mas, nesse caso, os eventos referem-se especificamente ao período em que o autor foi expulso da Universidade de Moscou, em 1957. O texto foi escrito em forma de diário, assim como *Moskvá-Petuchkí*, apesar de não constituir propriamente uma autobiografia, já que os elementos ficcionais se sobressaem. Nessas notas, o personagem também se autodenomina Venedikt, faz uso de um discurso delirante induzido pelo álcool e mantém diálogos com interlocutores imaginários. Além disso, outro ponto de convergência se encontra nas últimas anotações de *Zapíski psikhopáta*: um relato relacionado à morte do personagem, que imagina o próprio funeral e enterro em detalhes vívidos,

¹³ Idem, p. 132.

¹⁴ Ibidem, p. 134-135.

¹⁵ CRIVELLER, 2011, p.52.

numa narrativa contínua que descreve os acontecimentos de modo como se eles de fato tivessem ocorrido:

11 de junho

Fui enterrado no Cemitério de Vagánkovo.

E agora tento recordar em vão a melodia da marcha fúnebre que me levou para debaixo da terra.

Às vezes me parece que não houve marcha, e que os que acompanhavam o caixão se moviam relutantes, virando-se a todo momento, como se esperassem que de algum lugar lá atrás, de uma hora para outra, se fizessem ouvir os sons soluçantes de uma orquestra...¹⁶

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

É importante ressaltar que as personagens de Eroféiev, em ambos os textos, apesar de ressoarem certos atributos do *iuródstvo*, não possuem o caráter moral-didático do louco sagrado. Em *Zapíski psikhopáta*, “na visão do narrador, a loucura é o recurso mais precioso, no qual o escritor traça – no seu caso [do personagem] – a sua atitude antissocial, a própria inércia que toma conta dele depois da morte do irmão, terminando por transformar-se em atividade criativa”.¹⁷ Sua loucura está mais próxima do caráter marginalizado dos praticantes de *iuródstvo* e das implicações políticas de suas atitudes.

Em *Moskvá-Petuchkí*, pode-se dizer que Vênia vivencia situações análogas. Além dos elementos já mencionados, ele é um errante e solitário, suas relações interpessoais são *limitadas pela própria personalidade*, o seu *habitat* está nas ruas, afastado da participação em mecanismos oficiais da socieda-

¹⁶ EROFÉEV, 2016, p. 215.

¹⁷ CRIVELLER, 2011, p.57.

de (não consegue manter um trabalho), e, se considerarmos a narrativa no âmbito do irreal, todos os diálogos ocorrem apenas em sua cabeça, uma espécie de monólogo inconsciente. Não se pode ignorar a profunda contradição entre o sagrado e o terreno em *Moskvá-Petuchkí*, o que coloca o personagem tanto na esfera da loucura tradicional, terrena, como na de uma descoberta mística, a do *iuródstvo*. Somando-se a isso, seria ele também um dessacralizador, um herege, por não fazer parte do *modus vivendi*. Dessa maneira, Vênia é um “profano” habitante soviético – e exclui a palavra cidadão, pois a ela está associada uma série de direitos e deveres –, um ser estranho e alheio ao universo da ordem.

A sua posição como indivíduo (por si só) à parte do mundo constitui uma violação dessa mesma ordem, o que o coloca como alguém sem lugar, sem função, indesejável: “seja como for, me colocaram para fora [...]. As classes baixas não queriam me ver e as altas não podiam falar de mim sem rir. ‘As classes altas não podiam e as baixas não queriam’”.¹⁸ Em decorrência disso, ele não só é afastado como também se destaca das relações oficiais, ou mesmo implícitas, mantendo apenas o vínculo com Petuchkí, com a mulher e o filho que lá estão. Por isso, a ele é vetado o acesso ao Kremlin, o local sagrado do comunismo, além da sua jornada ser, inicialmente, para fora dos limites da cidade, a um espaço permissivo, onde aparentemente tudo é possível.

O trem rumo a Petuchkí, então, assumiria a imagem da nau dos loucos descrita por Foucault, que leva os indesejáveis, os bêbados, vagabundos e desajustados para longe, para além da Moscou da suposta ordem. Essa necessidade de afastar a desordem talvez se deva ao fato de que o louco seja justamente aquele que mostra aquilo que não se quer ver, ou porque, em sua demência, ele seja capaz de enxergar problemas que os outros, em sua normalidade, não enxergam. De uma maneira ou de outra, a ordem apenas distingue aquilo que lhe pertence: o restante deve ser eliminado. Vênia é o louco que quer lem-

¹⁸ Moskvá-Petuchkí, p. 28. A partir daqui, as citações desta obra serão indicadas pela sigla “M-P”.

brar ao povo soviético a sua verdade, fazê-lo ver o outro lado de seus semelhantes, não por meio da crítica explicitamente direcionada, mas pelo reconhecimento desses *outros* da sociedade. Nas palavras de Foucault: “A loucura não diz respeito tanto à verdade e ao mundo quanto ao homem e à verdade de si mesmo que ele acredita distinguir”.¹⁹

Se, após a peregrinação para fora da cidade, o caminho natural para o louco seria a internação, a criação de um *Hospital dos Loucos*,²⁰ qual espaço estaria destinado a Vênia, uma vez que Petuchkí constitui um local não de confinamento, mas, ao contrário, de libertação? Se tomarmos o conceito espacial de Baak da “anti-casa”, isto é, uma habitação opressiva e insegura,²¹ a única casa que o herói de *Moskvá-Petuchkí* poderia possuir, ou ser possuído por, seria o manicômio, o *Hospital dos Loucos*, a *psikhúchka* (психушка).

O resultado dessa antinomia entre ordem e desordem, entre o sagrado e o profano, culmina no castigo exemplar dado aos loucos na Idade Média: o espancamento público.²² Esse ato se dirige não somente ao expurgo do louco, mas também à sua objetificação, ao lhe tirar aquilo que é pertencente ao humano e de direito de todos. Nesse sentido, a morte de Vênia, apesar de parecer acidental, abrupta, é inevitável dentro de uma ordem das coisas em que a vida já tem suas funções e valores predeterminados.

Moscou: destino inapreensível

A Moscou de Eroféiev tem um papel fundamental na estrutura narrativa. A cidade não é apenas cenário, o espaço onde o personagem habita e se move, mas, de maneira imperativa, é o centro de uma convergência de motivos que dão o tom da narrativa. É, por um lado, a cidade-limite, reduto do poder e

¹⁹ FOUCAULT, 2003, p. 25.

²⁰ Idem, p. 43.

²¹ BAAK, 2009, p.60.

²² FOUCAULT, 2003, p.11.

refúgio de seus habitantes, mas, por outro, é o tormento dos que nela estão marginalizados, carregada de uma essência política da qual emanam as leis sociais e morais. Para além das suas constantes mutações, existe também uma imposição cultural. Com essa multiplicidade de papéis e significados, a cidade estabelece um conjunto simbólico e arquetípico capaz de interligar todas as instâncias narrativas de *Moskvá-Petuchki*.

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

Embora a Moscou dos anos 1930 aspirasse a se tornar a “Terceira Roma”, como centro do sistema de crenças do mundo (pós-cristão), em muitos outros aspectos ela é mais comparável a Roma no auge da era clássica do que em sua posterior encarnação como centro da cristandade.²³

Assim, a capital soviética assume o posto de autoridade política e cultural (já que a última está submetida à primeira) e, conseqüentemente, ética e moral. Faz-se necessária, no espírito do marxismo, uma dialética entre espaço e poder. Em outras palavras, a paisagem urbana de Moscou deveria refletir não necessariamente o que a sociedade era na época, mas invocar, na sua imponência, tudo aquilo que o comunismo aspirava, um exemplo da nova ideia de beleza requerida pela nova sociedade:

²³ CLARK, 2011, pp. 20-21.

Líderes do Partido, expandindo o tropo marxista, declararam que era hora de reconstruir Moscou como 'modelo' para proletários e comunistas de todo o mundo, que seriam inspirados a segui-lo. A Moscou redesenhada seria uma capital deslumbrante, cuja glória refletiria no regime que a erigiu e proporcionaria o núcleo do seu sistema simbólico, um exemplo para a nova ordem (Stalinista) sociopolítica e cultural.²⁴

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

Assim, a nova ordem, representada por uma "nova Moscou", teria um papel ativo no campo das artes. Na literatura, essa estética se manifestaria na própria forma e no tema, e, por meio deles, revelaria os símbolos de tudo o que a cidade e o poder que emana dela representam. Pode-se dizer que a literatura sobrepujou o papel exercido pela religiosidade e assumiu a função não apenas de representação social, mas também de formação de uma nova identidade nacional baseada nos novos preceitos socialistas, na criação de uma noção de coletividade. O heroísmo nessa literatura é um veículo significativo, senão imprescindível: personagens representando os valores patrióticos da guerra, relatos de cunho autobiográfico, discursos sobre o valor da indústria, apologias da cidade como reflexo do moderno e do funcional. Dentro do modelo de história adotado pelo regime soviético, todos esses elementos têm em sua essência o impulso necessário para conduzir ao futuro.

Nesse sentido, a capital do comunismo precisaria estar à altura de tal desafio, representando de forma compatível o idealismo requerido pelas conquistas passadas e futuras do socialismo. As modificações no espaço urbano da cidade vieram acompanhadas de uma série de motivos metafóricos. K. Clark

²⁴ Idem, p.84.

nota que o herói exerce uma função determinante no que concerne à disseminação do socialismo que procede de Moscou para o restante do país:

Moscou representa o socialismo alcançado, uma cidade ideal, e o herói do romance funciona como um emissário que une Moscou e as províncias, espaços imperfeitos. Sua chegada a Moscou indica que a União Soviética está a caminho de seu destino no comunismo. Conseqüentemente, apenas o herói e seus mentores, isto é, aqueles que estão avançados em consciência, podem avançar em termos espaciais, ir e ver Moscou (ou Stálin).²⁵

Moscou coloca-se, então, quase como um espaço sagrado, somente para os iniciados: apenas o herói (positivo) pode alcançá-la em todas as instâncias. Em *Moskvá-Petuchkí*, nosso “herói” está só, marginalizado, não tem, e certamente não desejaria ter, um mentor,²⁶ como no enredo clássico do realismo socialista. O personagem, ainda que seja um habitante da cidade, está longe de tê-la sob seu controle. Ele não possui endereço (individual ou coletivo), não possui direito à própria mobilidade, vai para onde a cidade o guia, e sem acesso algum ao centro máximo do poder soviético, o Kremlin. O protagonista habita apenas as ruas da cidade, sua “anti-casa”. Sobre a imponente de Moscou, ele não faz nenhuma alusão, apenas à presença incógnita desse centro fortificado que assombra seu destino – um local ancestral, dotado de aspectos múltiplos de sentido, que não só o soviético. Ele habita uma outra faceta de Moscou.

A autoridade governamental não apenas se encontra no Kremlin como também representa a mais elevada hierarquia ética, moral e cultural. Isso pode ser ilustrado pelo pôster criado por Viktor Ivánovitch Govorkov em 1940, intitulado “*O kajdom iz nas zabótitsia Stalin v Kremlje*” (“Stálin se ocupa de cada um de nós no Kremlin”), que mostra Stálin em sua sala na torre do Kremlin, a luz acesa tarde da noite, tal como um farol na cidade, em sinal de seu trabalho incansável de reflexão en-

²⁵ Ibidem, p.123.

²⁶ Personagem que auxiliaria o herói, por meio das próprias experiências, a moldar seu comportamento, conhecimento e paixões visando o ideal do “homem novo”.

quanto escreve o destino do país.²⁷ O pôster data de pouco depois do início da Segunda Guerra Mundial: apesar de se tratar de uma campanha de energia elétrica, ele reflete, mais do que nunca, o momento em que era imperativo conservar a ideia de que a guerra era em defesa da pátria e de que Stálin empenhava-se incansavelmente para assegurar o futuro do país. A simbologia do Kremlin excede a do governante e assume sentidos até mesmo místicos: de sentinela da cidade, da união que resiste à multiplicidade, do bastião que subsiste, da Torre de Babel.²⁸

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

Oh, se todo mundo, se cada um no mundo fosse como eu agora, fraco e assustado, sem certeza de nada: nem de si nem da seriedade de seu lugar sob o céu – como seria bom! Sem entusiastas, sem proezas, sem obsessões! Uma covardia universal! Eu concordaria em viver na Terra por toda a eternidade se antes me mostrassem um canto onde nem sempre houvesse lugar para heroísmos. A “Covardia universal” é a salvação para todos os males, a panaceia, o predicado da grandiosa perfeição!²⁹

²⁷ CLARK, 2011, p. 88-92.

²⁸ Idem, p.91.

²⁹ M-P, p.14.

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

O fato do Kremlin se recusar a Vênia o tempo todo, apenas para atraí-lo no final, quando ele pretendia deixar Moscou para sempre, corrobora a posição de anti-herói do personagem e não permite que ele saia impune dessa sua missão às avessas. Assim, o retorno de Vênia à Moscou inalcançável é apenas uma jornada para interromper o seu curso. Ele continua sendo indesejável nesse espaço, e os responsáveis pelo seu assassinato, bem como a sua motivação, não são tão importantes quanto o resultado alcançado – o desejo da cidade se fez.

Os aspectos de *Moskvá-Petuchkí* tratados aqui expressam, ainda que de maneiras diferentes, uma ruptura com os paradigmas da literatura programática. Porém, mais do que isso, tais elementos convergem para formar uma narrativa única, dissociada daquela produzida pela dissidência literária de sua época. Eroféiev encontrou sua própria estratégia de dissensão com os modos da literatura oficial por meio de uma narrativa singular. Trata-se de uma forma literária experimental que, numa relação simbiótica entre a vida do autor e a ficção, criou um herói problemático, marginalizado, cujos traços característicos principais são os dele próprio, Venedíkt Eroféiev: vagante, alcoólatra, desempregado, subversivo. Entretanto, essa narrativa de inspiração autobiográfica é repleta de ambiguidades; as lacunas deixadas por ela apenas acentuam seu aspecto alucinante e desordenado.

Os delírios do personagem errante criam uma Moscou alternativa, cruel e ininteligível, que exerce o papel de clausura, de cidade opressora, ao contrário da função preconizada de cida-

de-modelo do socialismo. A capital do poder é um grande símbolo soviético invertido pelo autor, e sua malfadada tentativa de evadir desse espaço apenas reforça o caráter implacável da vida que assola o protagonista. A Moscou surreal de Eroféiev é, por esse mesmo motivo, mais real. Um mundo louco e sem sentido pede uma resposta à altura; assim, o arquétipo do *iuródstvo* resgata uma qualidade recorrentemente utilizada na literatura russa como forma de se contrapor à autoridade em exercício, e, no caso de Eroféiev, essa figura assimila outro traço essencial da cultura russa, a vodca. O personagem parte então para um discurso profano e delirante como forma de confrontar a sua época.

O poema de Eroféiev nos devolve à Moscou dos anos 1970, com o ápice acumulado dos feitos (ou dos malfeitos) soviéticos desde o seu início, e é na atmosfera opressiva da estagnação de Bréjnev que Eroféiev conduz a sua sátira. Ainda que o degelo de Khruschóv tenha trazido um pouco mais de liberdade, o que permitiu o surgimento de uma literatura mais crítica e que explora novas e velhas formas literárias, a ideia geral, o padrão de arte voltado para o futuro, para a construção da nova sociedade, jamais deixou de ser imposto. À sombra do heroísmo cego, o propósito de suprimir a individualidade e moldar a vida dos cidadãos de acordo com um programa era ainda o desejado pela oficialidade e permanecia como um lugar-comum na literatura. Nesse contexto, Eroféiev não tomou o mesmo rumo de seus contemporâneos dos anos 1960, mas tendeu para o extremo dessa negação do herói. Os mecanismos que constituem a narrativa do herói positivo estão pelo avesso em *Moskvá-Petuchki*, e seu protagonista, em consequência, é um anti-herói e, mais do que isso, um anti-herói positivo. Ele é aquele que simplesmente não acredita, que traz a dúvida onde só podiam existir certezas, tem na inércia a fórmula para ser vivida, além de uma tristeza que não tem causa específica.

Cercado pela “magia branca”, como Andrei Siniávski chamou os momentos de clareza proporcionados pela vodca,³⁰ o anti-herói de Eroféiev conduz o símbolo da Rússia soviética,

³⁰ WAEGEMANS, 2003, p. 579.

o trem, a uma jornada pela insanidade do momento vivido e pelo grande vazio daquele que não faz parte dessa conjuntura. O trem do progresso, da industrialização, do futuro o conduz apenas a uma viagem ilusória. A próxima estação não pode ser a liberdade, mas sim o findar da consciência.

Referências Bibliográficas

- BAAK, Joost Van. *The House in Russian Literature: A Mythopoetic Exploration*. Amsterdã: Rodopi, 2009.
- CLARK, Katerina. *Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, cosmopolitanism, and the evolution of Soviet Culture, 1931-1941*. Massachusetts: Harvard University Press, 2011.
- CRIVELLER, Claudia. "Madness as an aesthetic and social act in Russian autobiographical prose. The case of Venedikt's Erofeev's Memoirs of a Psychopath", In __: *Toronto Slavic Quarterly*, nº36, Spring, 2011.
- EROFÉIEV, Venedíkt. *Moskvá-Petuchkí*. São Petersburgo: Izdatelstvo "Azbuka", 2015.
- _____. *Zapíski Psikhopáta*. São Petersburgo: Izdatelstvo "Azbuka", 2016.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- FREIDKIN, Mark. "O Venedikte Erofeev". In: *Text only*, nº26, 2008. Disponível em <http://textonly.ru/case/?issue=26&article=27417>, último acesso em 11/06/2018.
- SIMMONS, Cynthia. *Their Father's Voice: Vassily Aksyonov, Venedikt Erofeev, Eduard Limonov and Sacha Sokolov*. Nova York: Peter Lang, 1993.
- WAEGEMANS, Emmanuel. *Historia de la literatura rusa*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2003.
- ZIOLKOWSKI, Margaret. *Hagiography and Modern Russian Literature*. Nova Jérsei: Princeton University Press, 1988.