

# DE CHAPAEV A VAZIO: A REVOLUÇÃO RUSSA E SEUS EFEITOS NA LITERATURA PÓS-SOVIÉTICA

## FROM CHAPAEV TO VOYD: THE RUSSIAN REVOLUTION AND ITS EFFECTS ON POST-SOVIET LITERATURE

Luciano Augusto MEYER<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste artigo, a pretensão é discutir a presença da figura da Revolução Russa em uma obra do período pós-soviético: *A metralhadora de argila*, de Victor Pelevin. Entender essa presença é também reconhecer que o passado soviético não foi simplesmente esquecido, mas que ainda influencia a criação artística do final do século XX, mesmo após a queda da URSS. A partir disso, discutiremos a figura do protagonista do romance de Pelevin que, enquanto paciente de uma instituição psiquiátrica, serve como base para a construção de uma crítica do autor àquilo que seu país se tornou depois da transição de 1991.

**Palavras-chave:** Victor Pelevin; literatura pós-soviética; período soviético.

**Abstract:** This article aims to argue about the presence of the Russian Revolution in a novel from the post-Soviet period: *The clay machine-gun*, from Victor Pelevin. To understand this presence is also to recognize that the Soviet past wasn't forgot, but it still has influence on the late 20th century Russian artistic production, even after the collapse of the USSR. Based on that, we shall discuss the novel's protagonist, which is a patient in a psychiatric institution, that is a basis for an author's critic view of the post-1991 Russia.

**Keywords:** Victor Pelevin; post-Soviet literature; Soviet period.

Um dos aspectos mais notáveis no que concerne à crítica literária russa dos últimos 25 anos é a utilização, para tratar deste momento literário, do termo “pós-soviético”. Isso nos interessa, sobretudo, porque não trata apenas de uma produção pós-moderna, como frequentemente lemos nos tratados atuais sobre arte – mas também leva em conta o período político anterior do país. Não basta ser um movimento artístico nomeado, mas também a marcação de limites entre um *status* político e outro.

Avançar sobre essa discussão entre a superação e o esquecimento do passado soviético parece ser um dos pretextos mais comuns na literatura que seguiu a queda dos soviéticos, em 1991. Victor Pelevin, por sua vez, é um dos autores mais emblemáticos nesse campo: vencedor do Russian Little Booker Prize de 1993, tornou-se um dos mais populares escritores de sua geração, liderando listas de vendas em seu país e tendo suas obras traduzidas. No entanto, é também um autor que divide a crítica por suas pretensões de profundidade filosófica nos romances, enquanto os enredos propostos poderiam ser simplificados metafisicamente, apresentando mais diretamente a posição do autor no mundo, em vez de discussões elaboradas sobre a existência e a realidade.

---

<sup>1</sup> Mestrando em Literatura e Cultura Russa – Programa de Literatura e Cultura Russa – Departamento de Letras Orientais – USP – Universidade de São Paulo. São Paulo, SP – Brasil. E-mail: lucianoaugustomeyer@hotmail.com

Entretanto, Pelevin, em 1996, escreve seu mais polêmico e pretensioso romance: *Chapaev i Pustota*, traduzido para o inglês como *The clay machine-gun* (UK) ou *Buddha's little finger* (EUA), e para o português como *A metralhadora de argila*. Já no título podemos perceber uma evidente referência à Revolução Russa: Vasily Ivanovich Chapaev foi um dos maiores heróis da Revolução Bolchevique, celebrado inclusive em livros patrocinados pelo governo soviético (*Chapaev*, de D. Furmanov) e filmes (*Chapaev*, 1934, dirigido pelos irmãos Georgi e Sergei Vasilyev).

Em contrapartida, segue-se um sobrenome – do protagonista, Pyotr – que, em russo, significa vazio. Pelevin, com isso, provoca uma sensação de que o romance se construirá entre o herói soviético e o vazio, mas o que seria esse esvaziamento? Segundo Epstein,

Todas essas tendências [tendências sociais e intelectuais soviéticas, como “coletivismo” e “materialismo”] manifestam o fenômeno do “hiper” em seu primeiro momento, que é constituído pela derrubada revolucionária do paradigma “clássico” e uma afirmação de uma “realidade verdadeira, essencial,” ou “super-realidade.” No segundo momento, o mesmo fenômeno ocorre e aparece como “pseudo-realidades”, assim mostrando a transformação do próprio “hiper,” sua inevitável transição do estágio modernista ao pós-modernista, do “super” ao “pseudo.” [...] O conceito de “hiper” evidencia não apenas a continuidade entre Modernismo e Pós-Modernismo, mas também um desenvolvimento paralelo do Pós-Modernismo russo e ocidental como reações e revisões de um legado “revolucionário” comum. (EPSTEIN, 1999, p.6)<sup>i</sup>

Ou seja, o próprio conceito de revolucionário estaria ligado a uma hiper-realidade construída pela própria revolução. Epstein vê, por exemplo, um hipermaterialismo no procedimento soviético, contido na “construção comunista”; entretanto, esse processo culminou em fracasso justamente nos processos mais materiais da vida humana, como moradia, nutrição e segurança, por exemplo. Para tal, ele cita Andrei Biely, que, no início dos anos 1930, teria reconhecido que o domínio do materialismo soviético levou a um esvaziamento da própria matéria

Com isso, o materialismo se tornou um constructo ideológico que, em vez de assumir uma essência da materialidade, acabou por aniquilá-la. Epstein parece, então, nos encaminhar para o que seria o Vazio de Pelevin: o herói bolchevique seria o “super,” enquanto seu companheiro seria o “pseudo.”

Isso não é apenas viável, como também possível de se observar no romance. Pedro Vazio (Pyotr Voyd na versão inglesa, ou Pyotr Pustota, no original em russo – que aparece como sobrenome estoniano, mas, traduzido em russo, significa Vazio) está

internado num hospício em 1991, e seu diagnóstico é de esquizofrenia, pois vive entre duas realidades próprias: em 1919, como um comissário do Exército Vermelho, ao lado de seu comandante, Chapaev; e em 1991, que acredita ser um pesadelo, com outros três pacientes, em meio a sessões de narração de sonhos e expressão artística.

O título original em russo, *Chapaev i Pustota*, já é suficiente para apreendermos uma relação construída por Pelevin: se o primeiro herói do romance é Chapaev, o segundo, pela tradução, é Vazio. O caminho de construção da narrativa é, então, uma transição do herói do hipermaterialismo soviético ao herói do pós-modernismo russo – o que, pelo que veremos, passa por uma espécie de “esvaziamento do real.” No entanto, mais do que um embate entre as personagens do título, o importante é conseguir entender quem é o novo herói, e a razão para essa desconstrução da identidade pós-soviética.

Enquanto combate os inimigos da Revolução em 1919, em meio à Guerra Civil Russa, Pedro luta também contra a condição de detento em 1991, e, principalmente, contra seu terapeuta Timur Timurovich. No entanto, a hiper-realidade de 1991, que nos parece a mais verossímil, é a menos real para Pedro, e o efeito contrário se dá entre os sonhos e o hospício para o leitor. Cada sonho parece uma pseudo-realidade, enquanto, para o protagonista, seu 1919 é a super-realidade.

Para Epstein, então, Pedro parece não ter saído do contexto soviético, e sua hiper-realidade ainda não se tornou pseudo. Por outro lado, Pelevin parece nos apresentar uma crítica indireta a essa definição: por que a realidade de 1991 não é real para o protagonista? Por que se prender a um passado que já não é real? O autor parece questionar a própria noção que temos da realidade no pós-soviético.

### *Trânsito entre realidades*

Essa resistência a reconhecer o que teria sido a ilusão soviética é também sintoma de uma presença do regime na vida da personagem. Isso vai de encontro com o que diria Genis, segundo quem

Sua estabilidade [do regime soviético] se mostrou ilusória; apesar disso, seus fantasmas se mantiveram. O poder do regime sobre a realidade se tornou manifesto apenas depois da morte do próprio regime. Sob o efeito do feitiço desses “necroefeitos”, a cultura contemporânea luta para assimilar os mecanismos com os quais o regime criou – e com muito mais sucesso do que se pensava – sua própria realidade. A questão é como utilizar essa experiência em um

mundo que está se tornando cada vez mais consciente de sua própria natureza “construída” ou virtual. (GENIS, 1999, p.212)<sup>ii</sup>

Assim, Genis corrobora tanto com Epstein quanto com Pelevin, ao demonstrar que a invenção da realidade do “hiper” soviético foi desvelada após a queda do regime; e presume que Pedro faz parte do novo mundo que possui consciência da irrealidade de 1991. Como consequência, ele se refugia em outra virtualidade, a do sonho, a histórica da Revolução.

Mais adiante, Genis reconhecerá a visão de Pelevin quanto ao poder soviético como

[...] o poder do governo soviético não é em função de seu complexo militar e industrial [...], a base do poder soviético é sua habilidade de impor materialidade a seus fantasmas.

[...]

Para os autores pós-soviéticos, o mundo a seu redor representa uma sequência de constructos artificiais, nos quais o Homem estará sempre fadado a buscar uma realidade “pura,” “arquetípica.” Embora esses mundos paralelos não sejam “verdadeiros” em nenhum sentido, eles não são “falsos” também, pelo menos enquanto alguém acreditar neles. Cada versão do mundo existe apenas em cada alma individual. (GENIS, 1999, p.215)<sup>iii</sup>

De maneira jungiana, Pelevin constrói Pedro para adentrar os arquétipos da Revolução, da luta dos bolcheviques. A realidade de 1919 é tão real quanto a de 1991, pois existe dentro do protagonista.

Tão importante quanto isso é perceber que o romance é escrito em primeira pessoa. Pedro é nosso guia nas suas duas frentes de batalha, e acompanhamos as realidades a partir de seu julgamento. Esse tipo de construção da narrativa pode ser confuso, pois uma personagem esquizofrênica tende a transitar entre as realidades próprias; no entanto, é evidenciado que Pedro constrói duas realidades distintas bastante verossímeis em relação ao espaço e aos acontecimentos.

Genis reconhece, nas narrativas de Pelevin, uma fronteira entre dois mundos, entre os quais as personagens migram; no entanto, tais fronteiras não apenas separam, mas também unem essas realidades. “Quanto mais numerosas as fronteiras, mais zonas de fronteira proliferam. Pelos limites ou áreas de fronteiras, aspectos culturais pessoais e dos outros [...] não são apagados, mas emergem mais evidentes.” (GENIS, 1999, p.217)<sup>iv</sup>

Dessa maneira, a fronteira entre 1919 e 1991 não separa as personalidades de Pedro, mas as une num único ser. Vemos aqui uma espécie de *Bildungsroman*, em que o

desenvolvimento do protagonista não está ligado a fatores externos, mas a um reconhecimento próprio no trânsito entre suas realidades. Esse tipo de imagem surge em um dos capítulos mais metafísicos do romance, em que Pedro se encontra com o Barão Jungern, personagem que “coordena” um mundo transcendental que está no “além-vida”. Narra-nos o protagonista:

Durante o momento em que meu corpo estava caindo em direção ao chão, eu consegui de algum modo manter minha atenção daquele imperceptível ínfimo instante de retorno ao mundo usual – ou então, já que na realidade não havia nada a que atentar, eu consegui compreender a natureza desse retorno. Eu não sei como descrever; foi como se uma série de cenários foram movidos e o próximo não fora colocado em seu lugar imediatamente, mas por um segundo inteiro eu olhei pelo vão entre eles. E esse segundo foi suficiente para perceber a desilusão atrás daquilo que sempre entendi como realidade, para perceber a maneira simples e estúpida com que o Universo foi organizado. (PELEVIN, 1996, p.226)<sup>v</sup>

A percepção de mundo, ou mundos, é algo que aparece frequentemente na obra de Pelevin: o leitor não recebe toda a narrativa construída, mas percebe-a com o tempo. (MCCAUSLAND, 2002, p.210) Estando dentro de Pedro, e ouvindo sua “voz” em primeira pessoa, somos desenvolvidos no mundo que o rodeia tanto quanto ele. A *metralhadora de argila* é um convite à nossa percepção de que a realidade do sonho é tão real quanto a consciente.

Enquanto caminhamos junto com o protagonista, também somos carregados para os sonhos dos outros pacientes, que são narrados da mesma forma que os de Pedro. Realidades paralelas dentro do próprio romance e da própria narrativa principal são as fronteiras a que Genis se referia. Dentro do romance, o leitor transita pela imaginação de internos da instituição psiquiátrica, não como se fosse um transeunte pelo hospício, mas pelas mentes dos pacientes.

Essa transitoriedade do real é perfeitamente comparável ao que vimos sobre a criação da realidade soviética. A cada capítulo de sonho dos pacientes – incluindo Pedro – há um estopim que os traz de volta ao hospício; a ruína da realidade artificial é indispensável para a sequência do romance, assim como a ruína da realidade do hospício. Em ambos os casos, aparece a queda de uma realidade dominante, assim como foi com o fim da URSS.

*O papel do herói Vazio*

Entre todas as ruínas em que o romance se baseia, há apenas um ponto de encontro: Pedro Vazio. Segundo Brintlinger, “a literatura soviética inventou o herói positivo socialista realista e tomou Chapaev como um de seus modelos; Pelevin apresenta 'vazio' (Pustota) ao paradigma.” (BRINTLINGER, 2004, p.49)<sup>vi</sup> O herói esvaziado das amarras soviéticas, por sua vez, é esquizofrênico e não consegue se distanciar do passado soviético. O hospício de Pelevin, por sua vez, serve como refúgio para o mundo da Moscou capitalista e uma porta a mundos transcendentais. (BRINTLINGER, 2004, p.51)

Entre Chapaev e Vazio está o período soviético, mas a temporalidade de 1919 e 1991 possui um ponto em comum: ambos são tempos de revolução na sociedade russa. Embora o segundo não possua um nome como Revolução Russa, é também uma reconfiguração da vida russa ao sumir a tutela do Partido Comunista e ressurgirem as relações com o resto do mundo capitalista. Nessa comparação, há dois sobrenomes que parecem descrever a situação de seus tempos.

Chapaev, como já foi dito, representa o heroísmo clássico soviético, um herói do Realismo Socialista, que serviria, de forma didática, como modelo de comportamento à população soviética. Durante os sonhos de Pedro, a figura de Chapaev se comporta da mesma maneira: embora transfigurado por Pelevin numa personagem de conceitos metafísicos extremamente complexos e que questiona a realidade – o que seria inaceitável em uma realidade artificial soviética, por poder servir de alternativa à do governo –, o comandante do Exército Vermelho procura ensinar seu novo Comissário, Pedro, a rever o mundo, tanto em que estão quanto o “pesadelo” de 1991.

A apresentação de um Chapaev didático, tal qual o Barão Jungern quando carrega Pedro ao “além”, segue a proposta de Pelevin de pares de personagens, em que uma é um professor e a outra um aluno. (MCCAUSLAND, 2002, p.217) Chapaev pretende ensinar a Vazio a realidade, vendo-a de 1919.

Em contrapartida, no universo de 1991, Timur Timurovich também funciona como um Chapaev, assim como outro paciente, Volodin. Ambos têm a preocupação de apresentar a Pedro sua condição patológica e a – teórica – inexistência de 1919. Como fazem parte daquilo que o protagonista acredita ser um pesadelo, não têm suas opiniões consideradas, embora, ao longo da narrativa, suas dicas surtam efeito para o reconhecimento da realidade do hospício.

Vemos, por meio de Pedro, a aceitação de que ambas as realidades podem ser reais; ou nenhuma o ser, seguindo Genis. Chapaev e Jungern apresentam essa questão repetidamente, como em:

'Tudo o que vemos está localizado em nossa consciência, Pedro. O que significa que não podemos dizer que nossa consciência está em lugar algum. Estamos em lugar nenhum pela simples razão de que não há nenhum lugar no qual podemos dizer que estamos localizados. Por isso estamos em lugar nenhum.' (PELEVIN, 1996, p.144)<sup>vii</sup>

E em:

'[...] conforme eu já disse, ambos os seus estados obsessivos – com Chapaev e sem ele – são igualmente ilusórios. Para atingir “lugar nenhum” e ascender ao trono da eterna liberdade e felicidade, é suficiente remover a única dimensão que ainda resta – aquela, então, em que nos encontramos. (PELEVIN, 1996, p.223)<sup>viii</sup>

Ambos os “professores” de Pedro no sonho promovem a autodestruição, ou seja, um questionamento sobre a realidade em que existem para o protagonista. Não há o mesmo movimento no hospício, e talvez por isso haja uma tendência de Pedro a se identificar com 1919. Sendo esquizofrênico, a ausência de questionamentos a uma realidade “sólida” parece algo ilusório. Isso é também a força do autor na construção de sua personagem: não podemos simplesmente aceitar uma realidade imposta, afinal, já vimos o que aconteceu com o constructo soviético.

As fronteiras de Genis, então, começam a se delimitar na personalidade dividida de Pedro: 1919 e 1991 são dois limites que dialogam entre si, mas um é tão irreal quanto o outro. Segundo Genis,

A última fronteira é aquele limite separando o mundo virtual de realidade mundana da autêntica, “pura” existência ou do ser. O Pelevin místico localiza esse ser puro dentro da alma do indivíduo. Convidando a literatura pós-soviética russa a atravessar a última – transcendental – fronteira, Pelevin simultaneamente tenta mostrar a essa literatura como cultivar uma realidade metafísica, que não existe, mas pode ser criada. (GENIS, 1999, p.224)<sup>ix</sup>

Vemos evidentemente no romance que a principal fronteira não está entre sonho e realidade, mas entre duas personalidades. Esse limite que deve ser transposto é o da identidade de Pedro.

Um aspecto interessante nessa leitura é o de que o sobrenome Vazio pode também estar ligado à essência de Pedro. Atravessar a fronteira entre as realidades que ele criou e sua própria identidade significa jogar-se em direção ao Vazio, e Chapaev ser

uma via para que ocorra essa transição nos mostra que, para Pelevin, aparentemente ambos os tempos (1919 e 1991) estão ligados a um esvaziamento (BRINTLINGER, 2004, p.53)

Nossos caminhos enquanto parte do protagonista estão num vão temporal, mas também acompanhamos sua reconstrução enquanto sujeito. Esse sujeito, então, remete a dois períodos de transição da Rússia, e simboliza a Revolução Russa e a queda dos soviéticos, como os efeitos dessas duas fases influenciam a individualidade.

Ademais, no próprio romance a Rússia é colocada dentro de Pedro:

'E onde está sua consciência?'  
'Bem aqui,' eu disse, tocando em minha cabeça.  
'E onde está sua cabeça?'  
'Sobre meus ombros.'  
'E onde estão seus ombros?'  
'Em um quarto.'  
'E onde está o quarto?'  
'Em uma construção.'  
'E onde está a construção?'  
'Na Rússia.'  
'E onde está a Rússia?'  
'Na maior encrenca, Vasily Ivanovich.'  
'Pare com isso,' ele gritou seriamente. 'Você pode brincar quando seu comandante ordenar que o faça. Responda.'  
'Bem, obviamente, na Terra.'  
Nós brindamos e bebemos.  
'E onde está a Terra?'  
'No Universo.'  
'E onde está o Universo?'  
Eu pensei por um segundo.  
'Em si mesmo.'  
'E onde está esse si mesmo?'  
'Em minha consciência.' (PELEVIN, 1996, p.140)<sup>x</sup>

Os ensinamentos de Chapaev buscam, então, levar Pedro de volta a si próprio, a um autoconhecimento enquanto possível criador de realidades – inclusive a em que se encontram. Todo o universo existe a partir da consciência – ou alma individual, conforme Genis citou – do protagonista. Pelevin nos sugere um romance dentro do indivíduo, embora fora do espaço e do tempo. Essa seria a nova construção do *Bildungsroman*, em que, mais importante do que o protagonista se desenvolver para fora, em relação ao mundo que o rodeia, ele retorna à própria essência enquanto indivíduo.

Pedro, encarnando a Rússia de Pelevin, é também uma sugestão de rumo a ser tomado para que o país se reconheça. O desenvolvimento russo depois da queda soviética – período que engloba *A metralhadora de argila* – seria possível, segundo o

autor, apenas com uma reflexão da Rússia sobre si própria. A Moscou capitalista é tão doente quanto o mundo soviético, tão irreal quanto, e essa transição entre irrealidades mascara a real necessidade de voltar-se a si próprio e à sua essência.

### *A metralhadora e a destruição do real*

Surge, então, a metralhadora que dá título ao romance: uma arma que, ao ser acionada, destruiria tudo aquilo que Pedro conhece como realidade. Jungern alerta seu novo “aluno” para que ele se desligue da realidade de 1919 antes que Chapaev use a metralhadora, pois assim nada restará, nem mesmo o “lugar nenhum” da suprema felicidade e liberdade – ou a essência de Pedro.

A essência, conforme discutimos, carrega consigo o Vazio, o que é evidente quando Jungern diz que, para se encontrar o vazio, Pedro deve olhar para dentro de si. (PELEVIN, 1996, p.234) O que a metralhadora destruiria, então, se não há um espaço definido, e se está tudo dentro do próprio protagonista?

Conforme andamos com Pedro, percebemos que há uma aproximação entre as duas realidades. A lembrança dos nomes dos outros pacientes, a documentação do “pesadelo” por pedido de Chapaev – esses aspectos demonstram que há uma convergência do protagonista em direção à fronteira do real. Notamos aqui a transição do hiper-real para o pseudo, em que aquilo que era sólido começou a se desmanchar na mente do protagonista.

Esse gradativo desligamento de 1919 é fruto dos ensinamentos de Chapaev e Jungern, mas também das terapias em grupo e do tratamento de Timurovich. Recriar a essência do protagonista faz parte do motivo de existência de todas as personagens em ambos os mundos que nos são apresentados; no entanto, apenas um deles tem o poder de destruir tudo que existe: o dos sonhos.

Por outro lado, é interessante que o afastamento de ambos os mundos significará a liberdade. Para Chapaev e Jungern, Pedro deve se desligar de 1919 para se ver livre; ao se desligar do hospício, Pedro deixa de ser um detento e passa a viver em liberdade. A identidade do protagonista está entre essas duas vertentes, porém uma é a realidade interna que dele deriva – Revolução – e a outra depende de fatores externos, como o aval de Timurovich.

Se em ambos os mundos a finalidade é a liberdade, então a essência de Pedro está relacionada a uma libertação. Atingir essa essência – nomeada “Inner Mongolia” no

romance, pelos professores no sonho – é se livrar de qualquer controle temporal e espacial a que esteja preso. O esvaziamento é necessário para que, enfim, conheçamos a realidade.

A metralhadora, então, surge como a possível destruidora do mundo do sonho, o que poderia soar assustador; no entanto, sabemos que a finalidade de Chapaev é essa própria destruição – embora não fisicamente, conforme apresentado pelo comandante. Parece-nos que seria uma aniquilação da realidade tal qual ocorreu, segundo Epstein, com os modelos soviéticos. No mundo onírico de Pedro, em contrapartida, toda a construção metafísica da identidade no sonho seria abalada.

A presença de um herói da Revolução como o possível destruidor da realidade que Pedro acredita ser verdadeira surge como uma afronta àquele que seria o mundo hiper-real. Desligar-se do mais real seria admitir a possibilidade de ser um esquizofrênico num hospício em 1991, preso e sob tratamento.

Aqui nos aparece, então, o sobrenome de Timur Timurovich: Kanashnikov – referência óbvia ao rifle de assalto mais conhecido de fabricação soviética, o Kalashnikov. Há uma metralhadora no sonho, mas também na instituição psiquiátrica, e ambas têm o poder e a finalidade de destruir a realidade dominante para Pedro.

Assim, chegando ao momento decisivo de uso da metralhadora, Chapaev e Pedro têm uma conversa sobre os sonhos:

'Em certo momento, fica simplesmente claro que tudo é um sonho. É tudo que há para ser.' Eu disse, sem certeza. 'Quando eu realmente começo a me sentir muito mal, de repente percebo que não há nada a temer, porque...'

'Porque o que?'

'Estou tentando encontrar as palavras. Eu diria assim – porque há um lugar para onde posso acordar.'

Chapaev bateu na mesa com a mão aberta.

'Para onde exatamente você pode acordar?'

Eu não tinha resposta para aquela pergunta.

'Eu não sei,' eu disse.

Chapaev levantou seus olhos para olhar nos meus e sorriu. Ele, de repente, não parecia mais estar bêbado.

'Bom garoto,' ele disse. 'Eis o local. Assim que você é varrido do fluxo de seus sonhos, você mesmo se torna parte dele todo – porque naquele fluxo tudo é relativo, tudo está em movimento, e não há nada em que você se segurar e agarrar. Você não percebe quando é puxado para o turbilhão, porque você está se movendo junto com a água, e ela parece estar imóvel. Eis como um sonho passa a parecer a realidade. Mas há um ponto que não é apenas imóvel em relação a tudo, mas absolutamente imóvel, e se chama “eu não sei.” Quando você o encontra em um sonho, você acorda. Ou melhor, o acordar te empurra para ele. E então, depois disso,' ele apontou para o quarto – 'você vem para cá.'

[...]

'Há esse ponto,' Chapaev continuou, 'que está absolutamente imóvel, relativo ao qual esta vida é tanto um sonho quanto todas as suas histórias. Tudo no mundo é um turbilhão de pensamentos, e o mundo ao nosso redor só se torna real quando você mesmo se torna o turbilhão. Apenas porque você *sabe*.' (PELEVIN, 1996, p.295)<sup>xi</sup>

A realidade, então, é apenas uma correspondência entre os movimentos da identidade com o pensamento. Apresentar duas realidades distintas para Pedro é confirmar que ele, em seu fluxo de pensamentos, as cria porque está em sintonia com elas. Mesmo que ele reconheça o hospício como um pesadelo, ele existe como realidade, pois faz parte do turbilhão de pensamentos do protagonista; assim como há a existência de 1919, porque há a mesma sintonia.

Ao mesmo tempo, o desconhecimento com relação ao lugar para o qual pode acordar – a “Inner Mongolia”, no caso – é o que pode levar Pedro à sua essência. O que ele sabe que existe, ou que acha que sabe e acha que existe, prende-o às realidades criadas nesse turbilhão. “Soltar-se” do vórtice de pensamentos, atingindo uma imobilidade da consciência, é o que permitirá ao indivíduo se libertar.

Pelevin, aqui, se utiliza da filosofia budista como método para atingir a verdadeira essência do ser. O nirvana, conforme a tradição budista, significa um estado de completa libertação em relação aos sentidos, sentimentos e à materialidade. Pedro deve, dentro de seu próprio turbilhão, encontrar a imobilidade para atingir o nirvana – e é aí que encontrará sua identidade, essência, ou “Inner Mongolia.”

É assim que o protagonista também deve descobrir o que é o mundo em que está vivendo. Isso é evidente quando ele pergunta a Chapaev “quem é você?”, e recebe como resposta “tente olhar para si mesmo.” (PELEVIN, 1996, p.299) Chapaev faz parte da realidade criada por Pedro, parte do turbilhão de pensamentos com os quais o protagonista está em sintonia no sonho. A identidade de Chapaev está na de Pedro, assim como toda a construção do mundo que os rodeia – retomando, inclusive, a discussão no quarto sobre a localização da consciência.

Neste momento, o espaço do sonho começa a ruir, e toda a realidade de 1919 começa a sofrer os ataques da Guerra Civil. O desligamento do mundo soviético está próximo, e começa a cair a solidez que Pedro tanto defendia. O “hiper” virando “pseudo”, numa metáfora de Pelevin para a guerra que ocorrerá. Chapaev vai cair, assim como os soviéticos, e sua realidade se mostrará uma ilusão – conforme Jungern avisara.

A partir desse desmoronamento, Pedro percebe que

'Só existe um tipo de liberdade – quando você está livre de tudo que é construído pela mente. E essa liberdade se chama “eu não sei.” Você estava absolutamente certo. Sabe, há uma expressão, “um pensamento dito é uma mentira,” mas eu te digo, Chapaev, que um pensamento não dito também é uma mentira, porque todo pensamento já contém o elemento da expressão.'

[...]

'Enquanto sei,' eu continuei, 'eu não sou mais livre. Mas eu sou absolutamente livre quando eu não sei. Liberdade é o maior mistério de todos.' (PELEVIN, 1996, p.301)<sup>xii</sup>

Ou seja, há um novo turbilhão de pensamentos se formando: o da consciência de que a liberdade só será possível quando o mundo com Chapaev sumir. A evidência de que há uma sintonia entre as impressões de Pedro e a sua libertação é justamente a ruína em que estão convivendo. O fim de 1919 deve ser atingido para que ele se liberte, e isso significa destruir a própria realidade em que estão no momento.

Ao terem o carro em que se encontram – junto com a metralhadora – alvejado, Chapaev diz que tudo chega a um fim em algum momento. E, então, pede a Anna, a atiradora, para acionar a metralhadora. Seu uso é silencioso e breve, o que faz Pedro pensar que a arma falhou. No entanto, percebe que fora do carro tudo ficou calmo.

Finalmente surge a explicação para que ela não fosse usada, e o que seria essa arma tão temida: um antigo Buda tinha um poder no dedinho da mão esquerda (justificando também o título para os EUA, *Buddha's little finger*) de, ao apontá-lo para qualquer coisa, revelar a verdadeira essência do alvo. Tudo aquilo para o que ele apontasse desaparecia, o que aconteceu quando apontou para si mesmo – sobrou apenas o dedinho, que foi guardado num pedaço de argila, equipado na metralhadora.

Quando saem do carro, há um círculo que compreende o raio de ação da metralhadora, e ao redor, um vazio, um nada iluminado suavemente. Anna, então, pega um espelho e faz com que o carro e a metralhadora desapareçam, e Chapaev diz que aquele mundo no qual estavam não existe mais – assim como pode nunca ter existido. O conjunto de possibilidades da existência some quando a essência é atingida.

Então Pedro fecha os olhos. Quando os reabre, há um rio colorido passando por eles, é o fluxo que acomete Pedro, e ele está no ponto imóvel fora da “água.” Atingir a destruição da realidade que criou o leva à verdadeira liberdade das possibilidades, da potencialidade de recriação do mundo. E, para isso, Chapaev o convida para um mergulho:

'Deve-se fazer algo para se ocupar nessa eterna infinidade,' ele disse. 'Então vamos tentar nadar no rio Ural, que não existe de verdade. Não tenha medo, Petka, mergulhe!'

'Mas eu poderei emergir de novo?'  
Chapaev me olhou da cabeça aos pés.  
'Bom, você obviamente já pode antes,' ele disse. 'Já que você está bem aqui.'  
'Mas eu serei eu mesmo de novo?'  
'Veja, Petka,' Chapaev perguntou, 'como você pode não ser você mesmo se você é absolutamente tudo que pode ser?' (PELEVIN, 1996, p.309)<sup>xiii</sup>

Pedro, então, percebe que, desde o começo dos tempos, está parado diante do rio Ural, ou o fluxo de pensamentos, sonhando um sonho depois do outro. Assim, pergunta-se: quem será que leria seus sonhos? Por fim, mergulha no rio, e em seguida acorda com uma lâmpada, no hospício, e com o psiquiatra Timurovich dizendo “catarse total.”

Percebamos aqui que a catarse, ou libertação de Pedro se deu pela presença de duas metralhadoras: a de argila e Kanashnikov. A essência só foi alcançada quando ambas se uniram na convergência dos pensamentos do protagonista. Não à toa, é justamente quando se liberta do mundo de 1919 que ele pode voltar a 1991 e ter sua catarse reconhecida pelo psiquiatra.

Numa última conversa com Pedro, Timurovich explica que seu paciente parece ter desconstruído o mundo criado em sua consciência pelas próprias leis internas desse mundo. Ou seja, Chapaev e Jungern, regendo a existência obsessiva (segundo o próprio Barão), levaram a realidade em que estavam à destruição. Esse, inclusive, era o primeiro ensinamento sobre questionar o mundo, o que não aparece em nenhum momento em 1991.

No entanto, no questionário a ser preenchido para liberação, Pedro percebe algumas perguntas estranhas, como “quem criou o Universo,” tendo como opções ele mesmo e Kotovsky, um dos comissários de Chapaev. Ao perguntar sobre a utilidade do questionário, Timurovich o rasga e libera seu paciente. Eis aqui um momento de regressão, ou então, no caso da metafísica do livro, uma evidência de que a verdadeira essência de Pedro está no trânsito entre os dois mundos.

Ao sair do hospício, Pedro se pergunta se não há forma de chegar à Verdade. Vemos aqui que ele começou a perceber que, mesmo com a destruição de um mundo na consciência, 1991 é tão ilusório quanto o dos sonhos. Chegando à cidade, há um vazio onde estava a estátua de bronze de Pushkin, além de um espaço vazio onde havia um monastério. O que se via, em contrapartida, eram letreiros numa língua estranha: “Samsung,” “Coca-Cola.” Eis que nos aparece de novo a realidade artificial irreconhecível da Rússia aberta ao mundo após 1991.

Por fim, Pedro pega um táxi e, após conversar sobre as mudanças na cidade, diz ao taxista:

'É muito simples. Toda vez que o conceito e a imagem da Rússia aparece em sua mente consciente, você deve deixá-los se dissolver em sua própria natureza. E desde que o conceito e a imagem da Rússia não têm natureza própria, o resultado é que tudo é resolvido satisfatoriamente.' (PELEVIN, 1996, p.326)<sup>xiv</sup>

Aqui fica óbvia a voz de Pelevin quanto à desconstrução que a Rússia não consegue fazer. Sua adoção de realidades artificiais, sejam soviéticas ou capitalistas, impede que a essência seja alcançada. Um “nirvana russo” parece impossível, já que a destruição de uma realidade promove a construção de outra, na visão do autor.

É também notável o retorno de Pedro ao estado de aceitação de 1919, em que, após retornar ao bar onde viu Chapaev pela primeira vez, no início do romance, vê o carro-forte de Chapaev estacionado onde esperava. A mão de Chapaev está enfaixada, e há um vão onde deveria haver o mindinho. Na conversa, Pedro diz que é complicado fazer sentido na infinidade que é a contraditória vida interior; então entram em movimento, e, pela abertura na janela do carro, vê, ao andarem cada vez mais rápido, serem envolvidos pela “Inner Mongolia.”

Vemos que, além do espaço se perder – sem a estátua e sem o monastério –, o tempo também some na narrativa. Datas e locais aparecem apenas como coadjuvantes, pois as realidades se confundem, e, mais que isso, há uma repetição das ações de 1919 em 1991, quando da libertação de Pedro. A “Inner Mongolia” está no caminho após a liberdade do hospício e num retorno temporal, mas não espacial, ao mesmo lugar em que o romance se iniciou. Fora de tempo e espaço, o protagonista pode finalmente alcançar a liberdade suprema que é sua identidade e seu autoconhecimento.

### *A Revolução da metralhadora*

Uma das mais óbvias relações que pudemos traçar entre a Revolução Russa e os efeitos que teve na obra de Pelevin foi o próprio fato de se configurar como uma literatura pós-soviética. Encaixar-se num movimento, como vimos em *Genis*, é um desafio para essa produção artística recente, mas não há uma simples quebra com o passado – vimos que há laços e releituras de um passado muito próximo aos artistas dos anos 1990.

Além disso, a esquizofrenia, patologia mais diagnosticada durante o período soviético, é tema debatido no romance, de forma que uma transposição daquilo que os hospícios soviéticos tratavam para um momento posterior à sua queda é uma releitura evidente. Não obstante, a aproximação do novo sistema ao anterior propõe uma crítica metafísica que engloba problemáticas de ambos.

Pelevin, por sua vez, não busca um distanciamento dos soviéticos. Pelo contrário, sua admiração pela possibilidade e habilidade de criação de realidades do governo soviético foi o que o instigou a trabalhar com esse tipo de metafísica. As fronteiras entre o real e o ilusório são frágeis em *A metralhadora de argila*, seguindo aquilo que aconteceu em 1991, com a derrocada do regime soviético.

A transição do hipermaterialismo para o pseudomaterialismo mostrou a Pelevin que, independentemente da realidade dominante, ela deve ser questionada. Epstein promove essa discussão ao falar do Pós-Modernismo como forma de representação da “farsa” que é a solidez modernista; Pelevin, em sua ficção, promove a mesma discussão ao nos colocar na mente de um protagonista esquizofrênico e que povoa um romance com realidades distintas.

Como principal efeito em *A metralhadora de argila*, vemos a Revolução Russa, como vimos em Brintlinger, sendo um momento de tanto vazio quanto a queda soviética. Chapaev incentiva o esvaziamento do indivíduo, que, assim, segue um fluxo de pensamentos sincronizado com a realidade em que se encontra. Da mesma maneira, a Moscou capitalista parece impor um mundo ainda distante do que seria o real verdadeiro. A busca pela “Inner Mongolia” não está na aceitação de um ou de outro, mas de que nenhum dos dois é a Verdade.

Em cada indivíduo há a realidade do sonho e a dos sentidos; a discussão posta pelo romance é a de verossimilhança, se o mais verossímil é sempre o verdadeiro ou não. Como vimos, Pedro não destrói o mundo da Revolução dentro de si. A catarse é uma forma de libertação, mas se não for absoluta, a regressão é iminente. Mais interessante ainda é perceber que o protagonista só tem seu caminho à “Inner Mongolia” no carro de Chapaev, mas também após a libertação do hospício. Ambas as realidades que nos são apresentadas no romance são dissolvidas, e acompanhamos a personagem em direção à sua própria essência.

Entre um Chapaev e um Vazio, as realidades distintas criadas suprimiram aquilo que Pelevin mais preza: a essência. Dos soviéticos aos capitalistas, há um movimento histórico de transição, mas não de imobilidade – esta que, afinal, permitiria uma

releitura e reflexão sobre a identidade da Rússia. Apenas sob a mira de uma metralhadora de cada lado, conforme no romance, a fronteira entre as realidades poderia virar um local atingível.

Mais do que a Rússia, a pretensão de Pelevin parece ser a de nos colocar sob essas miras. Atingir nossa própria “Inner Mongolia,” retornar à nossa essência – em vez de viver em realidades fabricadas – é um caminho para que entendamos o Universo. Não devemos apenas passar pelas fronteiras, pelos limites de nossa identidade; devemos, como Pedro, ficar atentos a essa transição e nos imobilizar no vão entre as realidades. Só assim nossa catarse será possível, e essa é a única liberdade que existe.

### Referências:

- BRINTLINGER, Angela. The Hero in the Madhouse: The Post-Soviet Novel Confronts the Soviet Past. *Slavic Review*, Urbana-IL, Vol. 63, No. 1, p. 43-65, 2004.
- EPSTEIN, Mikhail. The Dialectics of *Hyper*: From Modernism to Postmodernism. In: EPSTEIN, Mikhail, GENIS, Alexander, VLADIV-GLOVER, Slobodanka M. *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*. 1ª Edição. New York: Bergahn Books, 1999, p. 3-30.
- GENIS, Alexander. Borders and Metamorphoses: Viktor Pelevin in the Context of Post-Soviet Literature. In: EPSTEIN, Mikhail, GENIS, Alexander, VLADIV-GLOVER, Slobodanka M. *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*. 1ª Edição. New York: Bergahn Books, 1999, p. 212-224.
- PELEVIN, Victor. *The Clay Machine-gun*. Tradução para o inglês: Andrew Bromfield. 1ª Edição. Londres: Faber and Faber, 1999.

### Notas:

---

i Tradução do autor. Original em inglês: “All these trends [Soviet social and intellectual trends, such as “collectivism and “materialism”] manifest the phenomenon of “hyper” in its first stage, which is constituted by the revolutionary overthrow of the “classic” paradigm and an assertion of a “true, essential reality,” or “super-reality.” In the second stage, the same phenomena are realized and exposed as “pseudo-realities” thus marking the transformation of “hyper” itself, its inevitable transition from the modernist to the postmodernist stage, from “super” to “pseudo.” [...] The concept of “hyper” highlights not only the lines of continuity between modernism and postmodernism, but also the parallel developments in Russian and Western postmodernisms as reactions to and revisions of a common “revolutionary” legacy.”

ii Tradução do autor. Original em inglês: “Its stability proved illusory; nonetheless, its ghosts have endured. The regime's power over reality has become manifest only after the death of the regime itself. Under the spell of these necroeffects, contemporary culture is striving to assimilate the mechanisms with which the regime created – and much more successfully than was previously thought – its own reality.”

iii Tradução do autor. Original em inglês: “[For Pelevin,] the Soviet government's power is not a function of its sinister military-industrial [...], the basis of Soviet power is in its ability to impart materiality to its phantoms.

[...]

For the post-Soviet authors, the world around them represents a sequence of artificial constructs, in which man is forever doomed to search for a “pure,” “archetypal” reality. Although these parallel worlds are not “true” in any absolute sense, they are not “false” either, at least as long as someone believes in them. Each version of the world exists only in each individual soul.”

---

iv Tradução do autor. Original em inglês: “But a boundary not only divides, it also unites. The more numerous the boundaries, the more border zones proliferate. Along these limits or border areas, the features of one's own culture and those of the other [...] are not erased but emerge boldly.”

v Tradução do autor. Original em inglês: “During the moment when my body was falling to the ground, I was somehow able to retain my awareness of that imperceptibly short instant of return to the usual world – or rather, since in reality there was absolutely nothing of which to be aware, I managed to grasp the nature of this return. I do not know how to describe it; it was as though one set of scenery was moved aside and the next was not set in its place immediately, but for an entire second I stared into the gap between them. And this second was enough to perceive the deception behind what I had always taken for reality, to perceive the simple and stupid way in which the Universe was arranged.” Para este artigo, utilizamos a versão em inglês do romance, *The clay machine-gun*, tradução de Andrew Bromfield, de 1999.

vi Tradução do autor. Original em inglês: “Soviet literature invented the socialist realist positive hero and took Chapaev as one of its models; Pelevin introduces “emptiness” (Pustota) into the paradigm.”

vii Tradução do autor. Original em inglês: 'Everything that we see is located in our consciousness, Petka. Which means we can't say that our consciousness is located anywhere. We're nowhere for the simple reason that there is no place in which we can be said to be located. That's why we're nowhere.'

viii Tradução do autor. Original em inglês: '[...] as I have already said, both of your obsessive states – with Chapaev and without him – are equally illusory. In order to reach “nowhere” and ascend that throne of eternal freedom and happiness, it is enough to remove the single dimension which still remains – the one, that is, in which you see me and yourself.'

ix Tradução do autor. Original em inglês: “The ultimate boundary is that limit separating the virtual world of mundane reality from authentic, “pure” existence or being. The mystic Pelevin locates this pure being inside the individual soul. Inviting post-Soviet Russian literature to cross the ultimate – transcendental – boundary, Pelevin simultaneously tries to show this literature how to cultivate a metaphysical reality, which does not exist, but can be created.”

x Tradução do autor. Original em inglês: 'And where is your consciousness?' / 'Right here,' I said, tapping myself on the head. / 'And where is your head?' / 'On my shoulders.' / 'And where are your shoulders?' / 'In a room.' / 'And where is the room?' / 'In a building.' / 'And where is the building?' / 'In Russia.' / 'And where is Russia?' / 'In the deepest trouble, Vasily Ivanovich.' / 'Stop that,' he shouted seriously. 'You can joke when your commander orders you to. Answer.' / 'Well, of course, on the Earth.' / We clinked glasses and drank. / 'And where is the Earth?' / 'In the Universe.' / 'And where is the Universe?' / I thought for a second. / 'In itself.' / 'And where is this in itself?' / 'In my consciousness.'

xi Tradução do autor. Original em inglês: 'At a certain moment it simply becomes clear that it is all a dream. That's all there is to it,' I said, uncertainly. 'When I really begin to feel too bad, I suddenly realize that in fact there is nothing to be afraid of, because...' / 'Because what?' / 'I am struggling to find the words. I would put it like this – because there is a place to which I can wake up.' / Chapaev slapped the table with his open hand. / 'Where exactly can you wake up to?' / I had no answer to that question. / 'I do not know,' I said. / Chapaev raised his eyes to look into mine and smiled. He suddenly no longer seemed drunk. / 'Good lad,' he said. 'That's the very place. As soon as you are swept up in the flow of your dreams, you yourself become part of it all – because in that flow everything is relative, everything is in motion, and there is nothing for you to grab hold of and cling to. You don't realize when you are drawn into the whirlpool, because you are moving along together with the water, and it appears to be motionless. That's how a dream comes to feel like reality. But there is a point which is not merely motionless relative to everything else, but absolutely motionless, and it's called “I don't know”. When you hit it in a dream you wake up. Or rather, the waking up pushes you into it. And then after that,' - he gestured around the room – 'you come here.' / [...] 'There's this point,' Chapaev continued, 'that is absolutely motionless, relative to which this life is as much of a dream as all your stories. Everything in the world is just a whirlpool of thoughts, and the world around us only becomes real when you yourself become that whirlpool. Only because you *know*.'

xii Tradução do autor. Original em inglês: 'There is only one kind of freedom – when you are free of everything that is constructed by the mind. And this freedom is called “I do not know”. You were absolutely right. You know, there is an expression, “a thought expressed is a lie”, but I tell you, Chapaev, that a thought unexpressed is also a lie, because every thought already contains the element of expression.' / [...] 'As soon as I know,' I continued, 'I am no longer free. But I am absolutely free when I do not know. Freedom is the biggest mystery of all.'

xiii Tradução do autor. Original em inglês: 'One has to do something to occupy oneself in all this eternal infinity,' he said. 'So we're going to try swimming across the river Ural, which doesn't really exist. Don't be afraid, Petka, dive in!' / 'But will I be able to dive out again?' / Chapaev looked me over from head to toe. / 'Well, you obviously could before,' he said. 'Since you're standing here.' / 'But will I be myself

---

again?' / 'Now, Petka,' Chapaev asked, 'how can you not be yourself when you are absolutely everything that possibly can be?'

xiv Tradução do autor. Original em inglês: 'It is all quite simple. Every time the concept and the image of Russia appears in your conscious mind, you have to let it dissolve away in its own inner nature. And since the concept and the image of Russia has no inner nature of its own, the result is that everything is sorted out most satisfactorily.'

Artigo recebido 05 de dezembro de 2016 e aprovado em 28 de fevereiro de 2017.