

As versões míticas de São Petersburgo: uma leitura de *A Casa de Puchkin*, de Andrei Bitov

Camila Araújo Gomes 

Resumo: O artigo tem como objetivo analisar o romance *A casa de Puchkin*, de Andrei Bitov, a partir de uma abordagem comparatista, situando-o diante da extensa tradição literária russa. Considera-se, para isso, o contexto histórico de produção da obra – a segunda metade do século XX –, momento em que o autor, inserido em um regime político autoritário, enfrenta o desafio de dialogar criticamente com a herança modernista e com os cânones da literatura nacional. Além disso, propõe-se investigar o papel simbólico e sociocultural de São Petersburgo – espaço ambíguo e duplo, entre passado imperial e presente soviético –, elemento central na construção estética e política do romance. Ao tensionar memória e invenção, tradição e ruptura, Bitov afirma a literatura como território de liberdade e transformação.

Palavras-chave: Andrei Bitov. Literatura russa. São Petersburgo. Modernização.

The mythical versions of Saint Petersburg: a reading of *Andrei Bitov's Pushkin House*

Abstract: This paper aims to analyze the novel *Pushkin house* by Andrei Bitov from a comparative approach, placing it within the vast Russian literary tradition. To this end, the historical context of the work's production – the second half of the 20th century – is considered, a period during which the author, embedded in an authoritarian political regime, faces the challenge of critically engaging with the modernist legacy and the canons of national literature. Furthermore, the paper seeks to investigate the symbolic and sociocultural role of St. Petersburg – a space that is both ambiguous and dual, between the imperial past and the Soviet present – an element central to the aesthetic and political construction of the novel. By juxtaposing memory and invention, tradition and rupture, Bitov asserts literature as a territory of freedom and transformation.

Keywords: Andrei Bitov. Russian literature. Saint Petersburg. Modernization.

Introdução

Desde a constituição da literatura russa moderna, no século XIX, ainda durante o czarismo, as produções literárias do país mantiveram-se ideologicamente vinculadas, em diferentes momentos, tanto ao Estado imperial quanto ao regime soviético. Escritores e artistas dependiam do apoio de mecenatas aristocráticos ou de líderes políticos, configurando um sistema no qual a criação artística se atrelava às estruturas de poder. Nesse contexto, Alexander Puchkin destacou-se como o poeta precursor da modernidade literária russa, amplamente reconhecido como o pioneiro dessa nova seara estética. Subsidiado pela aristocracia, Puchkin viveu intensamente as experiências da alta sociedade, sem, no entanto, afastar-se das contradições socioeconômicas de sua época, que se manifestam em composições marcadas por ambivalências poéticas e um sutil tom satírico.

O célebre poema-conto *O cavaleiro de bronze* (1837), de Alexander Puchkin, revela uma denúncia tácita das questões sociais e econômicas, bem como dos indícios de insubordinação do “homem comum”, que, de forma frágil e solitária, desafia a estátua equestre do Cavaleiro de Bronze em meio à violenta enchente de 1824. A estátua, representante da figura mítica de Pedro I, o Grande – criador do arquétipo cidadão moderno, São Petersburgo –, materializa a autoridade imperial e expõe as tensões entre o poderio estatal e a condição humana.

Uma breve contextualização histórica de São Peterburgo e seu marco fundacional no imaginário literário russo moderno

Em 1703, o czar Pedro I, o Grande – cujo reinado se estendeu de 1689 a 1725 – ordenou a execução imediata de seu plano ambicioso: a fundação de uma nova capital para a Rússia. Embora contestada por críticos que apontavam as adversidades geográficas, climáticas, estratégicas, comerciais e nacionalistas, São Petersburgo foi erguida sobre os pântanos da embocadura do rio Neva. O filósofo estadunidense Marshall Berman (1982, p. 174) considera a criação da cidade “o exemplo mais dramático da história mundial de modernização draconiana concebida e imposta”.

A concretização desse projeto onírico e modernizador resultou em inúmeras mortes, consequência do uso de mão de obra submetida a condições de trabalho extremas e desumanas. Em 1717, Moscou perdeu oficialmente o status de capital imperial, consolidando a primazia de São Petersburgo, que permanecia sob constante processo de planejamento, projeção e organização, contando com a atuação dos melhores arquitetos ingleses, franceses, holandeses e italianos.

Na visão de Berman, ao longo do século XVIII,

Petersburgo tornou-se, rapidamente, lar e símbolo de uma nova cultura secular oficial. Pedro e seus sucessores trouxeram e incentivaram matemáticos e engenheiros, juristas e teóricos políticos, fabricantes e economistas políticos estrangeiros, uma Academia de Ciências e um sistema de educação técnica sustentados pelo Estado (BERMAN, 1978, local. 175).

A nova capital consolidou-se como uma potente “fotomontagem” arquitetônica: “decorada e embelezada, na simetria das perspectivas clássicas ocidentais, na magnificência barroca, na jocosidade e na extravagância rococó”, cujo propósito era “transformar a cidade em um teatro político e a vida cotidiana em um espetáculo” (BERMAN, 1978, local. 176).

Em 7 de agosto de 1782, durante o governo de Catarina II, foi inaugurado o monumento projetado por Étienne Maurice Falconet, em homenagem ao “miraculoso” criador do símbolo da modernidade russa. A estátua, intitulada Cavaleiro de Bronze, inspirou os versos do primeiro poeta moderno da Rússia, Alexander Puchkin. Seu poema-conto homônimo, escrito em 1837 e subtintulado Um conto de São Petersburgo, inaugura a tradição literária moderna russa e instaura a fantasmagoria da vida social petersburguense.

Para Berman (1978), a obra fundacional de Puchkin configura-se como um ato simultaneamente artístico e político, uma vez que se inicia com uma ode a Pedro I e à “bela” e “maravilhosa” capital imperial, tendo como pano de fundo uma das grandes inundações de 1824 – episódios que, ciclicamente, devastavam São Petersburgo. O poema narrativo apresenta Evgeni, uma figura atípica, pertencente à classe dos trabalhadores comuns. Durante uma noite, enclausurado em seu quarto, ele dirige questionamentos a Deus en-

quanto reflete sobre sua falta de dinheiro e de inteligência. Preocupa-se, ainda, com a possibilidade de ascensão profissional e com a conquista de uma autonomia digna, ao mesmo tempo em que idealiza um futuro ao lado de Paracha, por quem nutre um amor sincero. A respeito dessa cena, Berman (1978, local. 182) destaca a ironia que a perpassa: como pode um “herói” pobre, submisso às hierarquias sociais, aspirar a uma “independência decente” se as condições socioeconômicas o condenam à estagnação?

Em outro momento, Evgeni situa-se no centro de São Petersburgo quando, subitamente, é surpreendido pelas temerosas ondas do Neva. Consegue salvar-se ao subir em um leão de mármore e percebe que, assim como ele, o “ídolo”, o Cavaleiro de Bronze, também se encontrailhado, ambos justapostos e marmorizados. Nesse ponto, Berman revela mais um traço de ironia: “A figura divina, que deu origem à cidade e ao poema, agora revela ser a antítese radical de um deus – ‘o ídolo’. Contudo, esse ídolo criou uma cidade de homens à sua própria imagem, transformou-os, como Evgeni, em estátuas de desespero” (BERMAN, 1978, local. 184).

O clímax de *O cavaleiro de bronze* ocorre quando o poeta modernista conduz seu “herói” aturdido de volta à Praça do Senado, onde, dessa vez, movido pela cólera, decide enfrentar o “construtor miraculoso”. Afinal, foi o czar, seu “ídolo”, quem, ao optar por erguer São Petersburgo sobre o mar – com a pretensão de subjugar tudo e todos, inclusive a natureza –, tornou-se o responsável pela morte de Paracha e pela catástrofe econômica e socioambiental. No entanto, após o gesto de rebeldia, foge, assombrado pela ideia de que os galopes do cavalo do Cavaleiro de Bronze o perseguiriam eternamente sob a “pálida lua de Petersburgo” (Berman, 1978, local. 186). Sempre que era obrigado a atravessar a Praça do Senado, sentia-se humilhado e desviava o olhar, evitando encarar diretamente a figura imponente do czar Pedro I. No desfecho, recolhe-se à antiga casa de Paracha, onde permanece isolado, em uma ilha, até o fim de sua trajetória.

Segundo o especialista russo Solomon Volkov (1998), as imagens poéticas evocadas por Puchkin transcendem Pedro, o Grande, e a cidade por ele fundada, remetendo também ao “Estado, a toda forma de autoridade, e ainda

mais amplamente, ao poder criador, seu desejo e sua força, indispensáveis à sociedade, mas em permanente confronto com os sonhos e vontades dos cidadãos comuns, os insignificantes Evgenis e Parachas” (VOLKOV, 1998, p. 29).

As versões míticas de São Peterburgo na literatura moderna russa

O cavaleiro de bronze, de Alexander Puchkin, inaugura um imaginário nacional que alimenta as versões míticas de São Petersburgo, evidenciando as contradições intrínsecas à modernização imposta por Pedro I, o Grande. O contraste entre a magnificência da nova capital e as dificuldades enfrentadas pelas classes sociais mais baixas serve como ponto de partida para uma reflexão mais ampla sobre a conjuntura da modernidade russa. Esse embate entre a cidade idealizada e a realidade material ressurgem com força nas narrativas literárias que se seguem à morte de Puchkin, sobretudo a partir de 1835. Escritores como Nikolai Gogol e, posteriormente, Andrei Beli, Fiódor Dostoiévski e Nikolai Nekrássov dinamizam a produção de contranarrativas petersburguesas que, em vez de exaltar apenas as virtudes modernistas, trazem a lume suas distorções, transformando o espaço citadino em um palco de desespero e alienação. É nesse contexto que se delinea o “modernismo do subdesenvolvimento”, descrito por Berman como um processo “forçado a se construir de fantasias e sonhos de modernidade, a se nutrir de uma intimidade e luta contra miragens e fantasmas” (BERMAN, 1978, local. 229).

A partir dessa perspectiva crítica da modernidade, Gogol dá continuidade à análise das ambiguidades de São Petersburgo, registrando o cotidiano da cidade no século XIX. Em seu conto *Avenida Niévski* (1835), inicia a descrição da famosa rua com uma visão aparentemente festiva, que, ao longo do enredo, revela as alienações e os contrastes da vida urbana.

Não há nada melhor do que a Avenida Niévski, pelo menos em Petersburgo; para essa cidade ela representa tudo. (...) Mal você pisa na Avenida Niévski e já sente um ar de festa. (...) Aqui é o único lugar que as pessoas aparecem sem obrigação, para onde elas não foram impelidas pela necessidade e interesse comercial que envolvem toda Petersburgo (GOGOL, 1835, p. 9).

Entretanto, na última página da narrativa, Gogol apresenta suas “vísceras” literárias surrealistas, envolvendo toda a cidade de Pedro I – seus monumentos, palácios e vias públicas – em uma aura fantasmagórica, gélida e sombria:

Oh, não acredite nessa Avenida Niévski (...). É tudo um embuste, uma ilusão, nada é aquilo que parece ser! (...) Fique afastado, pelo amor de Deus, fique longe do lampião! E depressa, o mais depressa possível passe por ele. Considere que você teve sorte se conseguir livrar-se dele com apenas uma mancha de seu fétido óleo em sua sobrecasaca elegante. Tudo o mais aqui, além do lampião, transpira engano. Mentalize a qualquer hora essa Avenida Niévski, mas acima de tudo quando a noite cai, as paredes brancas e cor-de-palha das casas; então, a cidade inteira se transforma em estrondo e fulgor, miríades de carruagens projetam-se das pontes e os boleiros berram e pulam sobre os cavalos, quando o próprio demônio acende os lampiões apenas para tudo revelar sob uma falsa aparência (GOGOL, 1835, p. 91).

Durante o reinado de Nicolau I, a Avenida Niévski constituiu-se na única via pública onde todas as castas coexistiam e desfrutavam de uma suposta liberdade comungada. Essa área cosmopolita desenvolvia-se independentemente do Estado, funcionando como um “simulacro” da janela aberta por Pedro, o Grande. Os petersburguenses adoravam a avenida e “a mitificaram inesgotavelmente, pois ela lhes abriu, no coração de um país subdesenvolvido, uma vista de todas as promessas deslumbrantes do mundo moderno” (BERMAN, 1986, local. 193).

Nicolau I, imperador contemporâneo a Gogol, realizou um governo marcado por uma repressão implacável. O czar submeteu os servos a um regime rígido, destruindo qualquer expectativa de emancipação. Além disso, condenou centenas de indivíduos à morte, em julgamentos secretos – sendo Dostoiévski, sua vítima mais ilustre, perdoado minutos antes da execução. A repressão se estendeu também ao campo intelectual, com a aplicação de rígidos mecanismos de censura e a introdução de informantes em escolas e universidades, o que paralisou o sistema educacional e empurrou o pensamento e a cultura não oficiais para a clandestinidade, a prisão ou o exílio.

A década de 1830 é compartilhada por Gogol e Puchkin. No entanto, *Avenida Niévski* (1835) e *O cavaleiro de bronze* (1837) fazem menção a contextos históricos distintos. Apesar disso, ambos os discursos literários evidenciam

a fantasmagoria que permeia a vida real de São Petersburgo em suas respectivas temporalidades ficcionais. Enquanto Puchkin inaugura o embate político entre o “homem comum” e a figura soberana do czar, Gogol apresenta a espetacularização da vida mundana russa, marcada pela imponência arquitetônica, pelas sofisticadas peças de vestuário ocidental, pelos pomposos cumprimentos, pelos restritos bailes da nobreza e, sobretudo, pela ilusória autonomia frente à desigualdade social e aos papéis sociais cristalizados, resultantes dos novos meios de produção e do modelo econômico vigente.

Uma São Peterburgo reinventada por Andrei Bitov na literatura contemporânea russa

Uma obra não pode viver nos séculos futuros se não se nutriu dos séculos passados. Se ela nascesse por inteiro hoje (em sua contemporaneidade), se não mergulhasse no passado e não fosse consubstancialmente ligada a ele, não poderia viver no futuro. Tudo quanto pertence somente ao presente morre junto com ele (BAKHTIN, 2003, p. 365).

Dentro desse contexto, Andrei Bitov surge como herdeiro de um legado secular, ao se deparar com as “turvas águas” de uma “distinta” e “brilhante” tradição literária russa, “obsessivamente centrada [na expressão] de uma modernidade bizarra e desvirtuada” e, desde suas origens, organizada e legitimada “de cima para baixo” (Berman, 1978, local. 179). Em 1964, durante o governo soviético de Nikita Khrushchov, Bitov inicia a elaboração de uma de suas produções literárias mais significativas: *A casa de Puchkin*. No outono de 1970, o autor tenta publicá-la, mas, devido à censura, apenas um terço do romance chega às prateleiras. Uma nova tentativa ocorre em 1978, quando o texto é finalmente publicado na íntegra pela editora norte-americana *Ardis*. Entretanto, na União Soviética, *A casa de Puchkin* permaneceu proscrita.

A narrativa está estruturada por títulos condutores, citações e epígrafes memoráveis, compondo aquilo que o narrador define como uma verdadeira “excursão a um romance-museu” (BITOV, 1988, p. 13). O título *A casa de Puchkin* remete ao Instituto de Literatura Russa da Academia de Ciências

de Leningrado (atualmente São Petersburgo) e, de forma alegórica, por meio de uma abordagem metaliterária, alude tanto às histórias da literatura russa quanto à cidade de São Petersburgo, sob uma perspectiva dual: a Rússia imperial e a soviética.

A casa de Puchkin, ou casa-romance, configura-se como um espaço arquitetado por Andrei Bitov para simbolicamente abrigar a efervescência literária da vida moderna russa. O enredo organiza-se em três partes. No início, a voz narrativa concentra-se no conflito de gerações, enquanto o autor, paralelamente, estabelece uma intertextualidade com *Pais e filhos* (1862), de Ivan Turguêniev – marcação que abre o primeiro segmento e remete a um dos clássicos da literatura russa. Nesta análise, será dada ênfase à primeira parte, sendo as subsequentes intituladas “O herói do nosso tempo” e “Cavaleiro pobre”.

O protagonista da trama, Lev Odoievtsiev (Liova), é descendente de uma família aristocrática, mas sem legitimidade. Sua infância se desenrola no período stalinista, marcado por um ambiente de forte repressão. Durante a adolescência, o avô biológico, que passou anos nas minas siberianas, o reconhece de maneira peculiar. Já na fase adulta, Liova segue os passos do pai, graduando-se em filologia no Instituto Científico de Literatura, onde mais tarde começa a trabalhar como funcionário.

No momento central da obra, Liova, agora adulto, se vê diante de uma experiência emblemática em relação à cidade natal. Ele está acompanhado de um turista, e sua tarefa é apresentar os pontos turísticos da capital russa. O trecho literário seguinte descreve com eloquência a visão de Liova sobre São Petersburgo:

Eles rodavam em um ZIM [automóvel de fábrica] preto e vasto, de onde Liova via Petersburgo tão bem, de modo tão novo e pleno (pelo fato de ter um estrangeiro ao lado). Meu Deus, meu Deus! Que cidade é essa!... Que brincadeira fria e brilhante! Insuportável! Que eu pertença a ela... todo. Ela não pertence a ninguém, e aliás será que já pertenceu?... [...]. Eis esse frio dourado que correu pelas costas: assim é Petersburgo. O céu pálido e prateado, o ouro outonal das agulhas, a antiga água vermelho-escura, peso pela qual o galhardete do grosseiro Pedro, o Grande, está pressionado em um canto para não escapar. Desde a infância... e era exatamente assim que Pedro a imaginava! – como uma escuridão pesada da água debaixo da ponte. O

Petersburgo dourado! Dourado mesmo e não cinzento, não azul, não negro e não prateado – Dou-ra-do! – sussurrou Liova, acariciando sua pátria com os olhos com os quais premiava à toa o estrangeiro (BITOV, 1988, p. 392-393).

Essa passagem retoma temas discutidos anteriormente neste artigo, especialmente em relação às versões míticas de São Petersburgo. Inicialmente, o olhar maravilhado de Liova reflete o encantamento gerado pela presença de um turista americano, o que destaca a tendência da estrangeiridade de gerar uma sensação de deslumbramento diante da opulência da capital. Ao mesmo tempo, essa reação sutilmente ironiza a visão do “outro”, característica dos versos de Puchkin. Contudo, essa ilusão inicial rapidamente cede espaço para uma atmosfera mais sombria e fantasmagórica de São Petersburgo, que remete à produção de Nikolai Gogol. A cidade, simbolicamente erguida por Pedro, o Grande, é vista como um local de ambiguidade, de violência material e simbólica, revelando as contradições do processo de modernização. Embora os personagens tentem se fascinar pelo “ouro outonal” das agulhas, aqueles que conhecem a história de São Petersburgo não podem ignorar a “escuridão pesada debaixo da ponte”. Esta imagem é uma alusão ao processo de modernização draconiano, descrito por Marshall Berman (1982), no qual a cidade, em sua grandeza, carrega as cicatrizes históricas da repressão.

Além disso, os desdobramentos da conjuntura sociopolítica e econômica da Rússia, especialmente no período stalinista em que a obra se desenrola, intensificam a atmosfera de incerteza e instabilidade, como ilustra a reflexão do narrador:

Tudo ficou congelado no passado e o futuro facilmente acessível se esfarela sob o impacto do seu buril. As raspas incandescentes do presente queimam o papel. Nós não sabemos. Só a versão e variante, versão e variante se embaralham perante a visão do autor com a aproximação do presente do herói (BITOV, 1988, p. 242).

A frase “Nós não sabemos” funciona como uma provocação ao leitor, que é convidado a questionar quem ou o que está responsável por congelar o passado, quem detém o “buril” que esculpe as versões e variantes, e quais as consequências desse processo. Através dessa reflexão, Bitov deixa o leitor imerso

na complexidade da situação do “herói” e, por conseguinte, da própria Rússia, onde a verdade e a história se encontram sempre “embaralhadas” e enigmáticas.

A abordagem metanarrativa em *A casa de Puchkin* pode ser vista como o procedimento artístico responsável por esfarelar o “futuro” e “degelar” o passado, restaurando intertextualmente a tradição literária russa e, simultaneamente, problematizando-a, bem como os acontecimentos e as personalidades históricas. No entanto, as décadas de 1960 e 1970 ainda eram marcadas por perfis subservientes às diretrizes estéticas ideológicas.

Se o “buril” pertencesse ao próprio Bitov, as “raspas incandescentes” – ou seja, as consequências advindas da publicação de *A casa de Puchkin* – seriam responsáveis pelo “degelo”, trazendo à tona o contexto social e econômico crítico de Leningrado e da União Soviética pós-Grande Terror (1937) e do Cerco Alemão (1941-1945). Nesse “passado” cristalizado, a tradição literária russa e o regime czarista se entrelaçam. Sob a liderança dos soviéticos e seus acólitos, trabalhou-se arduamente para criar uma “cultura revolucionária” e uma arte “proletária e progressista”, com o intuito de manter os nobres fantasmas inaudíveis, à sombra das mansões aristocráticas. Contudo, o sistema soviético demonstrou seu ímpeto autoritário, sendo Bitov um dos artistas contemporâneos a sofrer com a censura. Para dar voz a seu trabalho literário de denúncia e crítica social, o autor recorreu a uma editora estadunidense, ação que evidenciou o poder de resistência do artista diante das limitações impostas pelo regime.

Retornando ao enredo de *A casa de Puchkin*, as fases da vida de Liova Odoievtsiev remetem, de modo alegórico, à história da Rússia. Sua infância, por exemplo, “estava de certo modo confinada na chamada infância dos tempos de guerra” (BITOV, 1987, p. 18). Após a passagem bélica,

o pai passou a exercer a docência, como antes na universidade, defendendo gradualmente tese de doutorado e ocupando a cátedra em que outrora brilhara o pai (única coisa que Liova sabia do avô); o próprio Liova estudava e crescia, concluindo aos poucos o secundário e ingressando na universidade onde lecionava o pai; a mãe parecia não fazer nada e envelhecia (BITOV, 1987, p. 18).

Liova integra um núcleo doméstico conturbado, pois o relacionamento com o pai era frágil. Este se fazia “passageiro”, em virtude das constantes viagens a trabalho e, mesmo quando presente, mantinha-se ocupado. A comunicação entre ambos praticamente inexistia:

Liovuchka achava que não gostava do pai. Desde que se entendia por gente, amava a mãe e ela sempre estava presente, ao passo que o pai aparecia por um instante, sentava-se à mesa, figurante sem deixa, e o rosto era como se estivesse sempre na sombra (BITOV, 1987, p. 21).

A figura materna assume, de forma anônima, o papel de mera reprodutora biológica. O foco do drama doméstico recai sobre a relação superficial entre pai e filho, cuja ausência de diálogo pode ser interpretada como reflexo da inexpressão política e da atmosfera asfíxiante e suicida que dominavam o país – marcada pela censura, violência, fome e pela submissão das Ciências e das Artes aos desígnios ideológicos do regime socialista, sobretudo sob as lideranças de Lênin e Stalin.

Outro elo consanguíneo relevante é o vínculo entre o protagonista e seu avô, Modest Odoievtsiev. Um episódio marcante retrata uma reunião intergeracional entre ambos, ocasião em que se abriu sob os pés de Liova um “fundo escuro”, onde, “escondido”, o neto “olhou para dentro [...], mas não distinguiu nada” (BITOV, 1987, p. 58). Para sua surpresa, tratava-se de um encontro com o avô e seus amigos costumeiramente ébrios: “Inspirado, Rudik [um dos amigos presentes do avô] leu emocionado um novo poema que lhe parecia especialmente forte, profético... com a evidente intenção de deixar todo o mundo definitivamente arrasado” (Bitov, 1987, p. 73). Durante a leitura, Modest se irritou com o conteúdo, ao passo que Liova demonstrou interesse. Bêbado e exaltado, o avô declarou:

F... os seus prognósticos de galinha! De onde vocês tiraram que de algum modo ‘vai acontecer’? [...] Tal Ocidente, tal Rússia! Nesse sentido que vocês apresentam, sentido ideal, não há vida lá nem cá. Eles têm as condições, nós, a possibilidade. Como é que se pode falar em eslavófilos e ocidentalistas em nossos dias? ... Hoje tanto uns quanto outros seriam simplesmente gente sem ilustração. Reconhecer o passado entre nós e o presente no Oci-

dente, suprimindo o presente entre nós e o passado lá... Vocês gostam do século XIX, mas não da democracia ocidental. Vocês gostariam de substituir os séculos passados pelo caminho da luz... nem o nosso poder secretaria conta de semelhante tarefa. Por mais que vocês desejem algo mais ideal, tudo estará sujeito à lógica do progresso, à lógica do consumo e da obsolescência programada (BITOV, 1987, p. 74).

Nesse contexto, o Odoievtsiev longo assume a função de elucidar sobre os dez anos vindouros, por perceber-se como alguém que vivenciou o fim do aristocratism russo e os primeiros momentos da Revolução de 1917 – sendo o presente narrativo das personagens o regime soviético, que, aos olhos de Modest, pouco difere estruturalmente do sistema político anterior, por ser igualmente hermético em sua atmosfera. O avô de Liova, em um longo discurso, adota uma postura crítica e, paradoxalmente, “nostálgica” diante dos possíveis desdobramentos nefastos do “progresso” modernista nacional e seus contrastes socioeconômicos, oriundos do desenvolvimento tecnocientífico, da exploração intensiva de recursos naturais e da força de trabalho humana, além do consumismo e da obsolescência programada que passam a moldar também as instituições sociais e a cultura – tudo em nome da circulação do capital:

[...] Pois bem. Daqui a uns dez anos, quando todos os jornais começarem a escrever com ar de inquietação sobre o que estaremos fazendo com a natureza e trabalhando a honestidade desse tema, alguém irá escrever dizendo como eram perfeitos os métodos agrícolas primitivos de ‘inserção’ e disseminação na cadeia fechada, sumamente econômica e perfeita dos processos naturais. A sociedade humana era pobre e se alimentava do trabalho, sem arranhar a cúpula da natureza, postada à sua porta com modéstia e sem pensar em saqueá-la. Podia encher a pança de vários príncipes e clérigos, eles não eram lá numerosos, e essa injustiça social é insignificante se considerarmos que a sociedade humana precisa de ‘diferença’ para fundar a cultura. Ao acumularem excessos, eles criaram involuntariamente um modelo de possibilidade. Nenhuma igualdade erige, pinta nem decora templos e palácios. Depois do almoço, do banquete (que seja como ensinam nas escolas) pode-se ouvir poesia e música. Da abastança surgiu o preparo, do preparo a capacidade de julgar, da capacidade de julgar, o nível de cultura. Não havia como ser o contrário. A cultura necessita de base, de riqueza. Não para satisfazer às necessidades do artista, mas para haver uma demanda autêntica. Já é tarde para entender esse papel passivo, quase biológico

e tão evidente da aristocracia. [...] Seja como for, eram pessoas ilustradas. Isso mesmo... [...] À custa de mera desigualdade social conservavam-se o sentido e a possibilidade de existência da sociedade humana. [...] A inércia do consumo e da multiplicação será tão maciça, tão grande que, mesmo se entendendo o que ocorre, será possível apenas observar conscientemente o momento da queda, [...]. [...] vai acontecer em instantes [...]. O consumo e a multiplicação em avalanche à custa do saque da natureza e a substituição de todas as formas de criação por toda sorte de execuções, a queda célebre e fantástica sob si mesmo, quando você irá pensar a si mesmo com seu próprio peso e quebrar os ossos com todo o peso do que foi consumido, arrancado e não produzido, não restaurado – o homem será um zero –, e eis o caminho do progresso. [...]. Vocês acham que o ano de dezessete destruiu, arruinou a cultura anterior, mas o que ele fez mesmo foi conservá-la, preservá-la. O que importa é a ruptura, não a destruição. E ali as autoridades congelaram indestronadas, imóveis: todas continuam no mesmo lugar, [...]. [...] Tudo virou de pernas para o ar, mas a Rússia continuou um país misterioso (BITOV, 1987, p. 74-78).

Considerando as últimas cenas literárias, nota-se que, em *A casa de Puchkin*, o álcool etílico funciona como principal “motor” da elaboração de diálogos fantasiosos. Apenas os sujeitos ébrios parecem capazes de “restaurar” ou evocar os fantasmas cultural e socialmente “imóveis” – tanto da Rússia imperial quanto da soviética, esta última responsável pelo “congelamento” do passado. A embriaguez, nesse caso, atua como recurso narrativo que não apenas justifica, aos olhos do leitor, os eventuais estranhamentos construídos pelo autor, como também potencializa a emergência de verdades latentes, críticas sociais e conflitos de classe encobertos pela racionalidade sóbria.

Outro episódio do romance que opera sob essa mesma perspectiva extraordinária ocorre pouco antes do duelo entre Liova – representante da aristocracia – e Mitichatiev, símbolo da plebe. Enquanto ambos bebem “fraternalmente”, o protagonista declara:

Você não é melhor, em nada melhor do que eu, é até pior, porque sou assim mesmo e você traiu aquilo com que nasceu. Mais uma vez, você quer sair pela tangente! Mais uma vez, finge. Mais uma vez, se compara, mais uma vez, quer me tratar como igual, mais uma vez, não me considera gente, nem baixa quer reconhecer em mim. Só que desta vez já não é mais baixa. Esperei muito tempo por isso: agora é justa [...].

– Meu Deus! Isso não é possível ver, é ódio! O que foi que eu lhe fiz? Eu quero entender, explique... [Mitichatiev argumenta]: Na-da. Você nada me fez por isso! Só que não o odeio. Aqui cabe outra palavra. Eu disse que amo, mas isso é banal: a literatura já corroeu esse volteio. Nós dois não podemos viver na mesma área: eis a questão! – Será isso o faro de classe? – Mitichatiev deu uma risada. – Ou não, certamente isso é biologia. [...] Como está vendo, eu envelheci, fiquei calvo, obeso. [...] Você está com medo? ... – gargalhava. – Desculpe, estou apenas brincando... Estou bêbado, bêbado, entende? Não dê a isso... eu o amo ... Você é o único que eu tenho. O que eu seria sem você? Um fan-tas-ma! Um átomo e fonte... Eu sou uma figurinha! (BITOV, 1987, p. 352-353).

Depois desses devaneios do “envelhecido, calvo e obeso” Mitichatiev – cuja descrição física simboliza tanto a passagem do tempo quanto a ascensão dos supostos descendentes da plebe sob nova roupagem proletária –, Liova reage com uma ameaça de soco. Tal gesto remete à maneira como regimes autoritários lidam com os “velhos” e os “jovens”, “pais” e “filhos” insurgentes: por meio da intimidação e da repressão. Formas de violência indireta tornam-se, assim, mecanismos eficazes de silenciamento, contenção e neutralização de manifestações libertárias – neste caso, articuladas em nome da “justiça”. Ainda nesse cenário de tensão e embriaguez, Mitichatiev prossegue: “Você é um príncipe! Você é um russo! Mas está preso a eles da cabeça aos pés!” (BITOV, 1987, p. 353).

À luz do que foi exposto, observa-se que a temática intergeracional atravessa criticamente o enredo de *A casa de Puchkin*, ao encabeçar o título da primeira parte do livro, fazendo alusão ao renomado romance *Pais e filhos*, de Ivan Turguêniev. Este retrata o contexto histórico do século XIX, marcado pelo embate entre duas correntes ideológico-sócio-político-filosóficas: o eslavofilismo e o ocidentalismo, que refletiam os conflitos da cultura russa vigente. Os eslavófilos, ou “homens da década de 1840”, estavam submetidos às diretrizes divinas, encarnadas no governo do czar Nicolau I. Sonhavam com a união dos povos eslavos sob os auspícios da Rússia imperial e defendiam uma “essencialidade” nacionalista, alicerçada no regime aristocrático, na servidão, nas tradições moscovitas e no isolamento cultural. Em contrapartida, os “jovens” ocidentalistas reivindicavam a libertação dos servos e a reaproximação

da Rússia ao Ocidente. Embora ambos os grupos almejassem um Estado soberano, divergiam profundamente quanto ao modelo de governo e aos valores religiosos e culturais.

Os ocidentalistas – entre eles, o próprio Ivan Turguêniev – desejavam romper com o legado conservador herdado, inspirando-se nos ideais e práticas europeias em voga. Almejavam os ventos pacíficos, progressistas e libertários da modernidade ocidental, especialmente sob a influência do projeto reformista de Pedro I, cujo marco histórico foi a fundação de São Petersburgo, cidade-síntese entre Rússia e Europa. Turguêniev é também conhecido pela criação do termo niilismo, presente em *Pais e filhos*. O protagonista Bazárov, de origem humilde, representa uma nova geração de intelectuais – composta por sujeitos de “várias origens e classes sociais” – ,distanciando-se da aristocracia tradicional. Bazárov personifica o “homem da década de 1860”, em contraste com o pai e o tio de seu amigo Arkádi – representantes da década de 1840. *Pais e filhos* teve, portanto, papel decisivo na redefinição da *intelligentsia* russa daquele século.

Andrei Bitov publica *A casa de Puchkin* cento e dezesseis anos após *Pais e filhos*. Turguêniev, por meio de Bazárov, legou à literatura russa a figura do intelectual radical, moldado pelas tensões entre eslavofilismo e ocidentalismo. Tanto Turguêniev quanto Bitov, como apontaria Mikhail Bakhtin, estão “consubstancialmente” articulados ao passado, ao presente e ao futuro – no tocante às imagens literárias que ecoam na história cultural e política de São Petersburgo e da Rússia. Em chave alegórica, referenciando o título *Pais e filhos*, pode-se afirmar que Bitov figura como herdeiro de Turguêniev – e ambos, por sua vez, são herdeiros de Aleksandr Púchkin, o fundador da literatura moderna russa. Tanto Turguêniev quanto Bitov participaram ativamente de contextos culturais e politicamente conturbados, mobilizando a literatura como forma de interrogar o tempo histórico e reivindicar, cada um à sua maneira, a liberdade em construção.

Considerações finais

Embora Andrei Bitov possa ser considerado – segundo a expressão bakhtiniana – “um prisioneiro de sua época, de sua contemporaneidade” (BAKHITIN, 2003, p. 367), ele realiza, por meio da linguagem literária, movimentos temporais oscilantes. Em uma perspectiva dualista (Leningrado-Petersburgo imperial), o autor resgata a fortuna literária russa. Dessa forma, *A casa de Puchkin*, ao abordar sob a ótica metarreferencial os expoentes da literatura moderna russa e a história da Rússia, discute o próprio conceito de originalidade – seja no que concerne ao espaço urbano retratado, aos processos políticos revolucionários ou à criação literária em si.

Katsiaryna Stelmak, em sua tese *Andrei Bitov's Pushkin House as an Example of the Russian Postmodernist Novel*, defendida na Universidade de Ohio em 2005, considera *A casa de Puchkin* um exemplo da ficção pós-moderna, marcado pelo uso de artifícios da metanarrativa ou metaficção: intertextualidades, fusão de gêneros, presença de incógnitas e fórmulas matemáticas, problematização da visão convencional do ofício de escritor e uso da paródia.

Portanto, pode-se considerar que a liberdade, a originalidade e a imortalidade do trabalho artístico são as causas defendidas por Andrei Bitov. Tornar-se livre por meio da linguagem e do ofício de escritor, no contexto do regime soviético, configurou-se como um ato pessoal de resistência ao Estado vigente. A justaposição entre imaginação e realidade, mediada por um fazer metanarrativo e intertextual, possibilitou a Bitov criar um produto cultural autêntico, ao lado das obras de Alexandre Puchkin, Fiódor Dostoiévski, Fiódor Tiútchev, Lev Tolstói, Máximo Górkki, Mikhail Lérmontov, Nikolai Gogol, Ivan Turguêniev, Nikolai Negrássov, Nikolai Tchernichevski, Anna Akhmátova, Aleksandr Blok, entre outros.

Referências

BAKHITIN, Mikhail. *Os estudos literários hoje*. In: BAKHITIN, Mikhail. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 359-368.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Schwarcz Ltda, 1986. (E-book)

BITOV, Andrei. *A casa de Puchkin*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Record, 1998.

GÓGOL, Nikolai. *Avenida Niévski*. Tradução de Svetlana Kardash. São Paulo: Ars Poética, 1992.

TURGUÊNIEV, Ivan. *Pais e Filhos*. Tradução de Ivan Emilianovitch. São Paulo: Martin Claret, 2006.

STELMAK, Katsiaryna. *Andrei Bitov's Pushkin House as an example of the Russian postmodernist novel*. 2005. 41 f. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Eslavas e do Leste Europeu) – Curso de Pós-Graduação em Língua e Literatura Eslavas e do Leste Europeu. Disponível em: https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/ws/send_file/send?accession=osu1172779087&disposition=inline. Acesso em: 22 abr. 2025.

VOLKOV, Solomon. *São Petersburgo – uma história cultural*. Tradução de Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 1998.