

No vazio entre leste e oeste: *Tchapáiev e Pustotá (1996)* de viktor peliévin

David G. Molina[†]

[†] Doutorando no Committee on Social Thought e Departamento de Literatura Comparada da Universidade de Chicago (EUA).
Contato: davidmolina@uchicago.edu

Resumo: Este ensaio analisa o romance *Tchapáiev e Pustotá* (A metralhadora de argila), publicado em 1996 por Viktor Peliévin, com atenção para o trânsito entre referências filosóficas ocidentais e orientais heterogêneas (tais como Kant, Nietzsche, Schopenhauer, budismo e a personagem do misticismo sufi Khadji Nasrudin). Tais elementos são alinhavados a referências literárias e históricas russas, como Gógol, Nabókov e as anedotas de *Tchapáiev*.

Palavras-chave: Viktor Peliévin; *A metralhadora de argila*; literatura e filosofia; budismo e literatura russa; sufismo e literatura russa.

Em *Tchapáiev e Pustotá* (1996) de Viktor Peliévin, a superposição de filosofias ditas orientais e ocidentais – uma tendência que percorre todo o romance – é inaugurada já na epígrafe inicial. Peliévin escreve:

Глядя на лошадиные морды и лица людей, на безбрежный живой поток, поднятый моей волей и мчащийся в никуда по багровой закатной степи, я часто думаю: где я в этом потоке? (1996, n. p.)¹

O trecho, atribuído pelo autor a Gengis Khan – o famoso imperador mongol do século 12 –, imediatamente traz à tona uma das questões que tanto perturbava os eslavófilos e ocidentalistas da metade do século 19: a questão do posicionamento indeterminado da Rússia diante das culturas europeia e asiática. Apesar de ter estabelecido laços estreitos com a Europa ocidental ainda no começo do século 18 – com as reformas de Pedro, o Grande, e a construção de São Petersburgo –, por ter sido invadida por Batu Khan (neto de Gengis), a Rússia viveu duzentos anos de domínio mongol, o que fez com que surgisse, entre os intelectuais daquele século, uma questão ora positiva, ora normativa: a Rússia é asiática? Ou melhor: a Rússia deveria ser asiática?

Em seu relato de viagem *La Russie en 1839*, o aristocrata francês Astolphe-Louis-Léonor, o marquês de Custine, caracteriza a Rússia de Nicolau I como um país autocrático, atrasado, corrupto, religioso e, por isso, segundo ele, pouco europeu. Para este *demi-homme des lettres* (como lhe chamou uma vez Heine), o barbarismo do “outro”, do não-europeu – preconceito que, de certo, em muito antecedia seus primeiros encontros com a cultura russa – é, no texto, frequentemente citado como justificativa para o comportamento (denominado) pouco civilizado do russo. O exemplo a seguir é típico:

Enquanto a Europa mal respirava com os esforços que fizera durante séculos para arrancar o túmulo de Jesus Cristo das mãos dos descrentes, os russos pagavam tributos a muçulmanos liderados por uzbeques, ao mesmo tempo que, como de hábito, continuavam a receber do império grego suas artes, seus modos, suas ciências, sua religião e sua política, com sua tradição de astúcia e engano e sua aversão aos cruzados latinos. Se levarmos em conta essas circunstâncias religiosas, civis e políticas, não ficaremos surpresos com o fato de a palavra de um russo não ser confiável (foi um príncipe russo que disse isso), ou que o espírito da astúcia, legado da falsa cultura bizantina, reine entre os russos e até defina toda a vida social do império dos czares, os felizes sucessores dos tenentes de Batu. (DE CUSTINE, 1843, p. 142)

¹ Tradução: Ao olhar para os rostos das pessoas e dos cavalos, para este fluxo de vida que acelera, erguido por minha vontade, sob o pôr do sol, pela estepe carmesim em direção ao nada, frequentemente me pergunto: onde estou eu neste fluxo? (Tradução do autor)

Em linhas gerais, a Rússia é, para o marquês, “muçulmana”, “bizantina” e “mongol” – evidentemente em sentido pejorativo –, e esta é a sua sina. O caminho para o desenvolvimento é claro: olhar para o ocidente.

Dentro da Rússia, como já indicado, esse debate foi protagonizado, nas décadas seguintes, por dois grupos de intelectuais: ocidentalistas (*zapadniki*) e eslavófilos (*slavianofily*)². Divididos em suas posições com relação ao lugar da religião no estado, a servidão, os direitos constitucionais e até direcionamentos estéticos, ambos os grupos travam um embate que percorre grande parte do “longo” século 19, e que acaba por se tornar uma das forças motrizes da literatura que surge no país no começo do século 20. O movimento simbolista, em particular, – sem abandonar o misticismo cristão bastante influenciado pelo romantismo alemão e a filosofia Vladimir Solovióv –, caminha com o verso de Aleksánder Blok (1880-1921) e a prosa de Andrei Biéli (1880-1934) para uma confluência de forças orientais e ocidentais. Neles, o olhar “mongol” ou “cito” divide espaço com Nietzsche, Schopenhauer e o neokantismo.

Em grande medida, a produção contemporânea do romancista Viktor Peliévin é herdeira dessa tradição, mas a leva um passo adiante. Leitor ávido dos textos basilares das várias tradições orientais – dos Vedas à poesia sufi – Peliévin não se limita, como os simbolistas, a fazer do oriente um outro distante, exótico, um caminho vago a ser galgado, mas visa uma união das diversas tradições filosóficas, religiosas e místicas numa unidade entrelaçada, fundamentando-a em seus textos de referência.

Este ensaio analisa o romance *Tchapáiev e Pustotá*³ de Peliévin, visando desvelar a justaposição de referências filosóficas, ocidentais e orientais, que conspiram para produzir os efeitos polissêmicos do romance. A análise a seguir possui três seções: a primeira estabelece paralelos narrativos entre o romance e os contos sufi; a segunda foca na relação entre o budismo de Tchapáiev e a metafísica de Schopenhauer, Nietzsche e Descartes; e a última, no uso geograficamente ambíguo de nomes de personagens e lugares no decorrer do romance.

Antes de seguir adiante, porém, uma última palavra sobre Gengis Khan. Vale mencionar que a epígrafe citada anteriormente é uma invenção de Peliévin e, assim, posiciona-se firmemente no interior de uma longa tradição de falsas epígrafes na literatura russa, da qual Púchkin é talvez o mais importante expoente. Para o leitor russo, a paisagem descrita – com seu pôr do sol carmesim pairando sobre a estepe – também evoca imagens do cinema soviético: do “Ostern”⁴

² Original: «западники» e «славянофилы».

³ Pustotá é, simultaneamente, o nome de uma personagem do romance, Piotr Pustotá, e a palavra russa para “vazio”, o que abalizaria, igualmente, “Tchapáiev e o Vazio” como tradução possível do título. Os tradutores para o inglês, não obstante, têm optado pelas soluções *Buddha’s Little Finger* (Penguin Books) e *The Clay Machine-Gun* (Faber and Faber), sendo esta última também utilizada em português pela editora Rocco (*A metralhadora de argila*).

⁴ “Ostern” ou “Eastern”: gênero cinematográfico inspirado no “Western” americano desenvolvido na União Soviética e nos países do leste europeu. O termo é derivado da palavra alemã *Ost*, “leste”.

Vingadores esquivos (1966)⁵, filme dirigido por Edmond Keosaian que tem como imagem central uma cena em que os quatro protagonistas cavalgam pela estepe em direção ao rubro horizonte. “Onde estou eu neste fluxo?”, portanto, aponta para uma dimensão autorreflexiva do destino manifesto da nova Rússia do pós-*perestroika* (o texto de Peliévin é, vale ressaltar, de 1996), uma Rússia que não só olha para os lados, mas também para trás, tentando redescobrir-se no fluxo do tempo, à luz do império e das várias décadas de experimento soviético.

É no prefácio, porém, que Peliévin apresenta uma das linhas de falha fundamentais da caracterização oriente-ocidente do romance: a de Vassíli Ivánovitch Tchapaiev. Protagonista de uma quantidade quase infinda de piadas ou anedotas – surgidas originalmente a partir do filme *Tchapaiev* (1934)⁶ dos irmãos Vassíliev –, Tchapaiev, em sua caracterização tradicional, é um comandante de cavalaria do Exército Vermelho que luta contra o Exército Branco na guerra civil que sucede a derrubada do governo provisório pelos bolcheviques. Entre outras cenas famosas, no filme, Tchapaiev é conhecido por conversar com seus ajudantes Petka e Anka (“A metralhadora”); por suas tensões com Fúrmanov, comissário do partido comunista responsável pelo direcionamento ideológico da divisão do comandante; por seus métodos um tanto inusitados de planejamento de batalha – em que batatas distribuídas sobre um mapa são utilizadas para representar as várias repartições dos Exércitos Vermelho e Branco –; e por sua morte trágica ao tentar cruzar o rio Ural em meio a um ataque dos Brancos. Para Peliévin, porém, essa descrição “não tem qualquer relação com a vida real de Tchapaiev” (1996, p. 8); seu romance, diz o narrador, visa corrigir importantes equívocos sobre a vida do herói na imaginação popular e histórica. Para Peliévin, a função de Tchapaiev é “o equivalente mais próximo, dentro do folclore russo, do famoso filósofo e sábio sufi Khadji Nasrudin” (1996, p. 8). Nasrudin, que se acredita ter vivido no século 13 próximo à cidade de Konya, na atual Turquia, é lembrado por uma série de anedotas em que age ora como sábio, ora como tolo. A comparação com Nasrudin, aqui, ocorre em dois níveis. Em primeiro lugar, ela representa um aprofundamento do caráter de Tchapaiev, preparando o leitor para a sua dupla função como herói militar russo e guia espiritual oriental e, em segundo, representa uma intrusão, no romance de Peliévin, da tradição sufi do contador de histórias, produzindo, em *Tchapaiev e Pustotá*, uma fusão de estruturas narrativas orientais e ocidentais.

Consideremos, em primeiro lugar, a função do conto no sufismo. Na tradição sufi, o contador de histórias desempenha um papel crucial na educação do buscador. Os sufis acreditam que há certas narrativas, chamadas “histórias de ensinamento”, distintas de obras literárias, que ocupam nosso aparato mental de tal modo que o mero ato de contá-las ou contemplá-las da forma

⁵ Original: Эдмонд Кеосаян, «Неуловимые мстители».

⁶ Original: Братья Васильевы, «Чапаев».

correta, para a qual conta o treinamento e a experiência do contador, pode ser capaz de nos colocar a caminho do esclarecimento. Tais contos, porém, não chegam até nós primeiramente devido à sua função pedagógica; pelo contrário, a capacidade de tais histórias de entreter o ouvinte ou leitor – o efeito da narrativa sobre a imaginação – é, acima de tudo, o que permite que tais narrativas tenham nos alcançado intactas (SHAH, 1971, p. 63-110). Para o sufismo, a força de um conto de ensinamento depende primeiramente de quatro fatores: na capacidade do ouvinte em compreendê-lo em um nível superior; na existência de alguém, um mestre, capaz de validar sua utilização dentro de um contexto educacional; na presença de pessoas capazes de estudá-lo e utilizá-lo; e, por fim, num contexto no qual aplicá-lo. Apesar de condicionado, desde criança, a ver tais histórias – normalmente de caráter mitológico ou folclórico – como alimento para o regozijo, o jovem sufi não necessita retornar a um estágio anterior de desenvolvimento psicológico para apreciá-las em sua função pedagógica. Pelo contrário, é possível familiarizar-se, com o passar do tempo, com o pleno potencial de tais narrativas ao considerá-las em paralelo à processos mentais, isto é, como alegorias dos movimentos da consciência. Para o sufi, as ondulações dos agentes narrativos evocam certas reações contraditórias que, ao sujeitarem-se a diversos paradoxos, permitem às faculdades superiores da mente serem ativadas sem deixar de exercitar a imaginação (SHAH, 1971, p. 63-110).

Na tradição sufi, os contos de Nasrudin possuem essa função. Consideremos, por exemplo, o famoso conto da chave:

Tarde da noite, Nasrudin caminha embaixo de um poste de luz sem tirar os olhos do chão. Um vizinho passa por ali e pergunta: “O que é que você está fazendo, Nasrudin? Você perdeu alguma coisa?” “Sim, estou procurando a minha chave.” O prestativo vizinho resolve ficar e ajudar Nasrudin a procurar a chave. Dali a pouco, passa uma vizinha. Ela pergunta o que os dois estão fazendo e o vizinho responde: “Estamos procurando a chave do Nasrudin.” Ela também se dispõe a ajudar e eles continuam procurando, até que aparece ainda outro vizinho que também se junta a eles na busca. Sem descanso, todos eles procuram, procuram, procuram e... nem sombra da chave! Todos estão cansados de tanto procurar. Um dos vizinhos então resolve perguntar: “Nasrudin, nós estamos procurando há um tempão e já era tempo da chave aparecer. Você tem certeza de que a perdeu por aqui?” “Não”, diz Nasrudin. “Mas então, onde foi que você a perdeu?” “Foi ali na minha casa.” “Porque é que estamos aqui, então, procurando na rua?” “Porque”, responde Nasrudin pacientemente, “aqui está claro, e na minha casa, escuro como breu!” (MILLET, 1999, p. 46-53)

O exemplo exhibe muitos dos ensinamentos cruciais do conto sufi e da personagem Nasrudin: a rejeição da possibilidade de o intelecto atingir a verdade por meio de um pensar em padrões tradicionais; o uso, por Nasrudin, da técnica dervixe de se passar por pouco esclarecido; a proximidade entre a experiência mística e a vida cotidiana; um entendimento da verdade e dos critérios morais como sendo relativos à situação do indivíduo e da sociedade; uma crítica à

perpetuação automática de certos caminhos para o esclarecimento, que se exaurem de sentido com a repetição; e por fim, o mais claro de todos, que as pessoas não sabem onde procurar quando buscam o esclarecimento e, como resultado, podem se conectar a um culto ou prática qualquer, acreditando-se capazes de distinguir o falso do verdadeiro.

Para Peliévin, as anedotas (*anekdoty*)⁷ sobre Vassíli Ivánovitch Tchapaiev desempenham, na cultura russa, um papel parecido: elas não apenas lidam com as complexidades da experiência humana em uma mescla de sabedoria e ignorância, mas derivam seu caráter humorístico justamente por induzir paradoxos e contradições que, como em Nasrudin, violam o pensamento lógico tradicional e podem até ter uma função pedagógica dentro de um projeto de educação espiritual. Eis alguns exemplos:

No museu da revolução. O guia mostra um esqueleto com as palavras: “Este é o esqueleto do lendário herói Vassíli Ivánovitch Tchapaiev”. Um dos visitantes do museu: “E de quem é esse pequeno esqueleto ali ao lado?” O guia diz, após um segundo de pausa: “É o esqueleto de Vassíli Ivánovitch quando criança”. (KIM, 2020)

Tchapaiev e seu ajudante estão aprendendo a pular de paraquedas. Petka: “Vassíli Ivánovich, e se o paraquedas não abrir?” Vassíli Ivánovitch, confiante: “Traga aqui para mim. Eu troco”. (KIM, 2020)⁸

No romance, as palavras da personagem Tchapaiev, como *koans* no zen budismo ou os contos de Nasrudin, desempenham um papel importante no desenvolvimento de Petka. Como Nasrudin ou Sócrates, na tradição ocidental, Tchapaiev é capaz de levar Petka a um estado de aporia que, de acordo com a tradição sufi, pode ser propício para o autoconhecimento. Eis um exemplo:

Знаете, Петр, когда приходится говорить с массой, совершенно не важно, понимаешь ли сам произносимые слова. Важно, чтобы их понимали другие. Нужно просто отразить ожидания толпы. Некоторые достигают этого, изучая язык, на котором говорит масса, а я предпочитаю действовать напрямую. Так что если вы хотите узнать, что такое «зарука», вам надо спрашивать не у меня, а у тех, кто стоит сейчас на площади. (PELIÉVIN, 1996, p. 98)⁹

⁷ Original: «анекдоты».

⁸ Traduções do autor. URL do artigo: <https://www.nur.kz/leisure/entertainment/1842653-anekdoty-pro-capaeva-50-staryh-i-novyh-sutok/>

⁹ Tradução: “Sabe, Piotr, quando se fala às massas, não é importante compreender as palavras que se diz. O que conta, é que os outros compreendam. É simplesmente necessário refletir as esperanças da multidão. Alguns conseguem esse resultado estudando a linguagem das massas, mas eu, eu prefiro agir diretamente. Então se queres saber o que é *zaruka*, não me pergunta. Dirija-te antes àqueles que estão agora reunidos na praça”. (Tradução corrigida e adaptada a partir de PELEVIN, 2003, 84).

Em condições normais, tal constatação faria o pensador lógico recuar. Seria, de fato, possível compor um discurso que refletisse apenas as expectativas e anseios das massas, sem que o autor de fato compreendesse o sentido das próprias palavras envolvidas em sua composição? O que seria este modo “mais direto” (*napriamuiu*)¹⁰ de comunicação defendido por Tchapaiev ao falar com a população em volta do trem? E como suas palavras podem fazer sentido para outros se não o fazem nem para ele próprio? Encaradas sob a ótica de uma história de ensinamento sufi, porém, a passagem muda de figura. A reação inicial de Petka às palavras do comandante – que aos poucos vai assumindo a função de mestre sufi ou bodisatva – é a de encontrar paralelos com sua própria trajetória intelectual. Um estudioso e editor de uma importante revista em São Petersburgo, Piotr Pustotá projeta as palavras de Tchapaiev sobre os círculos literários da antiga capital do império russo e conclui que, ao utilizar, sem peso na consciência, certos termos como “realismo”, “teurgia” e “valor teosófico”, ele também desenvolvera uma extraordinária capacidade de discutir certos assuntos sem de fato compreender do que se tratava. Em seguida, Piotr busca uma solução para o paradoxo no reino da intuição. Talvez, Piotr sugere, “entrando em uma espécie de transe, ele [Tchapaiev] captava talvez as emanções das esperanças do outro e tecia com elas um arabesco acessível à plebe” (PELÉVIN, 2003, p. 84)¹¹. Apesar da explicação envolver um elemento quase mágico que não tem lugar no pensamento sufi tradicional, a mensagem fundamental tem, sim, ressonâncias com Nasrudin e as histórias de ensinamento. No sufismo é possível, por meio da busca espiritual, desenvolver as faculdades intuitivas a tal ponto que seja possível, a um mestre como Tchapaiev, ler a disposição das massas.

A influência oriental mais óbvia sobre o caráter de Tchapaiev, porém – enfatizada em um dos títulos em inglês do romance, *Buddha's Little Finger* – é a do budismo (PELIÉVIN, 1999). As roupas de Tchapaiev, por exemplo, encarnam seu duplo papel de guerreiro e bodisatva. Na primeira reunião entre Petka e Tchapaiev – em que os personagens tocam uma versão a quatro mãos de uma fuga para piano de Mozart – Peliévin descreve, em grande detalhe, a indumentária de Vassíli Ivánovitch:

В прихожей Чапаев остановился и снял с вешалки длинную голубую шинель с тремя полосами переливающегося алого муара поперек груди. Шинели с таким украшением были последней красногвардейской модой – правда, обычно эти нагрудные полосы-застежки делали из обычного красного сукна. Надев шинель и папаху, Чапаев перепоясался ремнем, на котором висела коробка с маузером, прицепил шашку и повернулся ко мне. (PELIÉVIN, 1996, p. 86)¹²

¹⁰ Original: «напрямую».

¹¹ Original: «Может быть, впадая в подобие транса, он улавливал эманации чужого ожидания и каким-то образом сплетал из них понятный толпе узор».

¹² Tradução: Na entrada, Tchapaiev parou diante de um guarda-roupa e retirou de um cabide um capote azul com três divisas de seda vermelho-brilhante atravessadas no peito. Capotes com tais adornos eram a última moda entre os guardas vermelhos – porém, de fato, essas divisas eram habitualmente confeccionadas a partir de um tecido vermelho

A descrição de Tchapaiev, aqui, é geograficamente ambígua. Se, por um lado, a presença do Mauser, do sabre e da *papakha*¹³ – elementos do vestuário de Tchapaiev que abundam nas representações derivadas do filme de 1934 – aludem à visão tradicional da personagem na consciência coletiva do leitor russo, o *alyi muar*¹⁴ que flui sobre o peito expõe Tchapaiev sob uma nova ótica, a da orientalização, cuja função passa a ser a de educar Petka na filosofia do “não-ser”.

Para Tchapaiev, como talvez para o próprio Peliévin, a revelação do “nada” é vista com maior clareza no plano estético. Aqui o autor destrói quaisquer fronteiras entre conceitos orientais e ocidentais: os comentários de Vassíli Ivánovitch sobre as artes são fundamentados tanto nas obras de Kant, Nietzsche e Schopenhauer como no pensamento budista. De Kant, Peliévin ecoa o seguinte trecho da *Crítica da razão prática*:

Duas coisas enchem o ânimo de admiração e veneração sempre nova e crescente, quanto mais frequente e persistentemente a reflexão ocupa-se com elas: o céu estrelado acima de mim e a lei moral em mim [*Der bestirnte Himmel über mir, um das moralische Gesetz in mir*]. Não me cabe procurar e simplesmente presumir ambas como envoltas em obscuridade, ou no transcendente além de meu horizonte: vejo-as ante mim e conecto-as imediatamente com a consciência de minha existência. (KANT, 2016, p. 255)

Se o conceito kantiano de lei moral é descartado por Tchapaiev, sua contemplação dos céus se transforma numa defesa da prática da meditação, incluindo o potencial de desvelar a beleza verdadeira por meio de uma maior (como diria Kant) “consciência da minha existência” (*Bewußtsein meiner Existenz*). Cito a passagem completa:

– Ты чего? – спросил Чапаев.
 – Так, – сказал я и показал пальцем вверх. – Красота.
 Чапаев поглядел вверх и покачнулся.
 – Красота? – перепросил он задумчиво. – А что такое красота?
 – Ну как, сказал я. – Как что. Красота – это совершеннейшая объективация воли на высшей ступени ее познаваемости.
 Чапаев еще несколько секунд глядел в небо, а потом перевел взгляд на большую лужу прямо у наших ног и выплюнул в нее окурочок. Во вселенной, отраженной в ровной поверхности воды, произошла настоящая катастрофа: все созвездия содрогнулись и на миг превратились в размытое мерцание.
 – Что меня всегда поражало, – сказал он, – так это звездное небо под ногами и Иммануил Кант внутри нас.

comum. Tchapaiev vestiu o capote e a *papakha*, fechou o cinto, ao qual estava pregado um estojo de uma Mauser, prendeu o sabre e voltou-se para mim. (Tradução corrigida e adaptada a partir de PELEVIN, 2003, 74).

¹³ Original: «папаха». Chapéu de lã utilizado por homens em todo o Cáucaso.

¹⁴ Original: «альий муар». *Muar*, do francês *moire*, é um denso tecido de seda ou meia-seda que reluz em diferentes tons.

– Я, Василий Иванович, совершенно не понимаю, как это человеку, который путает Канта с Шопенгауэром, доверили командовать дивизией. (PELIÉVIN, 1996, p. 174-175)¹⁵

O humor da inversão nasrudiniana de Tchapaiev é claro: seu céu estrelado está sob os pés – na poça d’água –, ao contrário do de Kant, que está dentro dele. Tal paralelo gramatical sugere uma espécie de equivalência metonímica entre o próprio filósofo e seu imperativo categórico.

De *Assim falou Zaratustra*, de Nietzsche, Peliévin empresta o conceito de declínio ou descenso. Eis a primeira, e muito famosa, aparição do termo em Nietzsche:

Olha! Estou farto de minha sabedoria, como a abelha que juntou demasiado mel; necessito de mãos que se estendam.
Quero doar e distribuir, até que os sábios entre os homens voltem a se alegrar de sua tolice e os pobres, de sua riqueza.
Para isso devo baixar à profundidade [*muss ich in die Tiefe steigen*]: como fazes à noite, quando vais para trás do oceano e levas a luz também ao mundo inferior, ó astro abundante!
Devo, assim como tu, *declinar* [*untergehen*], como dizem os homens aos quais desejo ir.
Então me abençoa, ó olho tranquilo, capaz de contemplar sem inveja até mesmo uma felicidade excessiva!
Abençoa a taça que quer transbordar, para que a água carregue o brilho do teu enlevo! Olha! Esta taça quer novamente se esvaziar, e Zaratustra quer novamente se fazer homem.
– Assim começou o declínio de Zaratustra. [*Also begann Zarathustra's Untergang*]. (NIETZSCHE, 2011, p. 11-12)

O alemão usa o termo *untergehen*, “descer”, para a expressão “o sol se pôs” e, durante todo o livro, Nietzsche brinca com os prefixos da língua para indicar que o descenso de Zaratustra é também um “sobre-ir” (*übergehen*), uma transição do homem para o super-homem (*Übermensch*). Numa seção intitulada “Dos sublimes,” porém, o mesmo movimento descendente é associado à beleza.

Mas justamente para o herói é o belo a mais difícil de todas as coisas. Inconquistável é o belo para toda vontade impetuosa.
Um pouco mais, um pouco menos: justamente isso é aqui muito, é aqui o máximo.
Ficar com os músculos relaxados e a vontade desatrelada: eis o mais difícil para vós, ó sublimes!

¹⁵ Tradução: – O que há? – perguntou Tchapaiev. / – Nada – fiz eu apontando o indicador para o céu. / – A beleza. Tchapaiev levantou a cabeça e vacilou. / – A beleza? – perguntou de novo, pensativamente. – O que é a beleza? / – Como, o que é? A beleza é a objetivação mais perfeita da vontade no mais alto grau de sua cognoscibilidade. / Tchapaiev contemplou o céu durante mais alguns segundos, em seguida olhou uma poça grande bem a nossos pés e cuspiu nela sua guimba. Uma verdadeira catástrofe desabou sobre o universo refletido na superfície de água parada: as constelações tremeram e, no espaço de um instante, se transformaram num cintilar desfocado. / – Eis o que sempre me impressionou – constatou ele. – O céu estrelado a nossos pés e Immanuel Kant dentro de nós. / – Vassíli Ivánovitch, não entendo de verdade como se pode confiar o comando de uma divisão a um homem que confunde Kant e Schopenhauer. (Tradução corrigida e adaptada de PELEVIN, 2003, 149).

Quando o poder se torna clemente descende para o visível: chamo beleza a esta descida. [Wenn die Macht gnädig wird und herabkommt ins Sichtbare: Schönheit heiÙe ich solches Herabkommen.] (NIETZSCHE, 2011, p. 111-112)

Apesar do verbo alemão aqui ser *herabkommen* e não *untergehen*, Peliévin une o sentido de ambos no termo russo *sniskhojdenie*¹⁶, “condescendência”. Eis a passagem:

- Серьезно? – спросил Чапаев. – Ну ладно. Тогда гляди – снисхождение всегда бывает от чего-то одного к чему-то другому. Вот как в этот овражек. От чего к чему твое снисхождение сходит?

Я задумался. Было понятно, куда он клонит. Скажи я, что говорю о снисхождении красоты к безобразному и страдающему, он сразу задал бы мне вопрос о том, осознает ли себя красота и может ли она оставаться красотой, осознав себя в этом качестве. На этот вопрос, доводивший меня почти до безумия долгими петербургскими ночами, ответа я не знал. А если бы в виду имелась красота, не осознающая себя, то о каком снисхождении могла идти речь? Чапаев был определенно не прост.

- Скажем так, Василий Иванович, - не снисхождение чего-то к чему-то, а акт снисхождения, взятый сам в себе. Я бы даже сказал, онтологическое снисхождение.

- А енто логическое снисхождение где происходит? – спросил Чапаев, нагибаясь и доставая из-под стола еще один стакан. [...]

- Нет, - сказал Чапаев, отирая усы, - ты мне скажи, где оно происходит?

- Если вы, Василий Иванович, в состоянии говорить серьезно, скажу.

- Ну скажи, скажи.

- Правильнее сказать, что никакого снисхождения на самом деле нет. Просто такая любовь воспринимается как снисхождение.

- А где она воспринимается?

- В сознании, Василий Иванович, в сознании, - сказал я с сарказмом.

- То ест, по-простому говоря, в голове, да?

- Грубо говоря, да. [...]

- Так как же ты, Петька, дошел до такой жизни, что спрашиваешь меня, своего боевого командира, всегда ли то, что происходит у тебя в голове? (PELIÉVIN, 1996, p. 167-168)¹⁷

¹⁶ Original: «снисхождение».

¹⁷ Tradução: - Sério? – fez Tchapaiev. – Bom, de acordo. Então leve em conta que a condescendência vem sempre de uma coisa para ir para outra. Como aquela pequena ravina. Então a tua, ela vai de onde até onde? / Parei para pensar. Eu via aonde ele queria chegar. Se eu tivesse falado da condescendência da beleza para com o feio e o sofredor, ele me teria logo perguntado se a beleza tem consciência do que é, e se uma beleza que tivesse consciência de ser bela, permaneceria bela. Eu ignorava a resposta para essa pergunta que me deixara quase louco durante as longas noites petersburguesas. E se a beleza não soubesse o que era, poderíamos falar de condescendência? Decididamente, Tchapaiev não era um homem simples. / - Vassili Ivánovitch, não se trata da condescendência de alguém por outro alguém, mas do ato de condescendência em si. Eu diria mesmo que se trata de uma condescendência ontológica. / - E onde acontece essa condescendência *entológica*? – perguntou Tchapaiev, abaixando-se para pegar, embaixo da mesa, um outro copo. [...] - Não – disse Tchapaiev enxugando o bigode –, diga-me onde ela se dá. / - Vassili Ivánovitch, se estás em estado de falar seriamente, eu falo. / - Então fala, fala. / - Seria mais justo dizer que essa condescendência não existe na realidade. Tal amor é simplesmente compreendido como condescendência. / - E onde ele é compreendido? / - Na consciência, Vassili Ivánovitch, na consciência, – disse eu com sarcasmo. / - Fala simplesmente. Tu queres dizer na cabeça, não é? / - Grosso modo, sim. [...] / - Petka! Tu te dás conta de que tu perguntas a teu comandante se o que

Se para Nietzsche, a beleza (*Schönheit*) é o próprio descenso, para Tchapaiev, a “condescendência” (*sniskhojdenie*) do ponto A ao ponto B não pode ocorrer, pois não há ponto A, isto é, A é o “vazio” ou o “nada” (*pustotá*). Na visão de Tchapaiev – e de algumas vertentes do budismo – *pustotá* é a substância fundamental do universo, e nossos caminhos de vida levam “de nenhum lugar a lugar nenhum”. Esse destino final, o “nada total”, é o local de todo esclarecimento e beleza. Esse é o coração da estética budista. O objetivo final do budista, o *nirvana*, é estético por definição. Ele designa uma forma de beleza derivada do ser em seu mais alto potencial, isto é, o do máximo esclarecimento (BAHM, 1957). Eis a compreensão de Tchapaiev do belo.

Tchapaiev e Pustotá termina, inclusive, com uma estetização nietzscheana do *nirvana*: um poema intitulado “Eterno não-retorno”:

Принимая разные формы, появляясь, исчезая и меняя лица,
И пиля решетку уже лет, наверное, около семиста
Из семнадцатой образцовой психиатрической больницы
Убегает сумасшедший по фамилии Пустота.

Времени для побега нет, и он про это знает.
Больше того, бежать некуда, и в это некуда нет пути.
Но все это пустяки по сравнению с тем, что того, кто убегает
Нигде и никак не представляется возможным найти.

Можно сказать, что есть процесс пиления решетки,
А можно сказать, что никакого пиления решетки нет.
Поэтому сумасшедший Пустота носит на руке лиловые четки

И никогда не делает вида, что знает хоть один ответ.
Потому что в мире, который имеет свойство деваться непонятно куда,
Лучше ни в чем не клясться, а одновременно говорить
«Нет, нет» и «Да, да». (PELIÉVIN, 1996, p. 395-396)¹⁸

O poema retrata a fuga do “louco Pustotá” do ciclo de reencarnações – Peliévin usa inclusive o verbo *ubegat*¹⁹ – como um ato de serrar as barras entrecruzadas de uma prisão e o

se passa na tua cabeça é sempre ou nem sempre o que se passa na tua cabeça? (Tradução corrigida e adaptada de PELEVIN, 2003, p. 142-143).

¹⁸ “Eterno não-retorno”. “Tomando formas diversas, aparecendo, desaparecendo e mudando de rosto / Serrando uma grade há cerca de setecentos anos / O louco de nome Pustotá foge / Do décimo sétimo hospital psiquiátrico exemplar. / Não há tempo para fugir, e ele sabe disso / E mais, não há para onde correr pois no “não há” não há caminho. / Mas tudo são detalhes, comparado ao “eu” que foge / Que nunca, de modo algum pode ser encontrado. / Pode-se dizer que há o processo de serrar a grade, / Mas pode-se dizer que não há serrar algum. / Por isso, o louco Pustotá carrega nas mãos contas lilases / E não finge saber qualquer resposta. / Pois num mundo que pode desaparecer a qualquer momento para não-sei-aonde / É melhor nada jurar, e sim pronunciar, ao mesmo tempo / “Não, não” e “Sim, sim”. (Tradução literal do autor).

¹⁹ Original: «убегать».

resultado de uma prática de meditação, sugerida pelas contas lilases (*lilovye chetki*)²⁰ na terceira estrofe. A partir da segunda estrofe, porém, a rejeição do mundo material em favor do nada torna-se o foco central do poema: não só não há para onde fugir e não há caminho neste nada, como o próprio sujeito falante, impossível de ser encontrado, é uma ilusão (*no vse eto pustiaki po sravneniu s tem, chto togo, kto ubegaet / nigde i nikak ne predstavliaetsia vozmozhnym naiti*)²¹. Ao justapor o eterno retorno do mesmo de Nietzsche – uma espécie de teste psicológico em que o filósofo nos convida a levar a sério a possibilidade de que os eventos de nossa vida possam ocorrer exatamente como já ocorreram em ciclos infinitos, dando-lhes um peso muito maior do que lhes seria atribuído num pensamento linear cristão – com o ciclo de reencarnações budista, aqui, Peliévin transforma o *nirvana* num eterno não-retorno, na aceitação de um mundo cuja característica principal é a de desaparecer “para não sei onde,” fazer-se vazio.

A estética de Arthur Schopenhauer – ela própria inspirada pelo pensamento budista – também é bastante influente no Tchapaiev de Peliévin. Schopenhauer toma de Kant a divisão entre númeno e fenômeno, mas com uma modificação essencial. Ao contrário de Kant, para Schopenhauer há um aspecto do númeno que somos capazes de experimentar: a vontade. Para ele a vontade é uma espécie de espírito ou energia que se faz fisicamente presente em todas as coisas, inclusive em nós mesmos. Nossas vidas, diz Schopenhauer, são escravas do desejo da vontade em fazer-se real. As repetidas frustrações resultantes desse processo geram sofrimento, o que remete diretamente ao budismo: a ideia do filósofo de que o sofrimento é produto da escravidão da vontade se assemelha ao *dukha* budista, comumente traduzido como “sofrimento” ou “ansiedade” a ser superado no caminho do esclarecimento. A vontade encarna-se perfeitamente no que Schopenhauer chama “ideias”, essências não individuais, aparentadas aos arquétipos platônicos. É função da arte, diz Schopenhauer, expressar as encarnações da vontade em sua efemeridade. Quando experimentamos a arte, passamos por uma espécie de experiência transcendente que temporariamente nos liberta da escravidão, permitindo que nos unamos com a Ideia em si mesma (SCHOPENHAUER, 2005).

A estética de Tchapaiev alinha-se bem com Schopenhauer. Em sua conversa com Petka, citada anteriormente, Tchapaiev evoca a vontade schopenhaueriana, porém com um caráter ainda mais explicitamente budista. Tchapaiev rejeita a diferenciação sujeito-objeto que informa grande parte do pensamento ocidental sobre as artes, preferindo argumentar que o caminho para o esclarecimento passa por um movimento de atualização imperfeito da vontade. Para Tchapaiev, o objetivo da existência humana é fazer-se beleza na experiência do vazio, algo que remonta à conclusão de *O mundo como vontade e representação*: “para todos aqueles que ainda estão cheios de Vontade, o que resta após a completa supressão da Vontade é, de fato, o nada. Mas, inversamente,

²⁰ Original: «ЛИЛОВЫЕ ЧЕТКИ».

²¹ Sétimo e oitavo versos do poema.

para aqueles nos quais a Vontade virou e se negou, este nosso mundo tão real como todos os seus sóis e vias lácteas é – Nada” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 519).

Em sua versão metafísica, a visão de Tchapaiev sobre o *Nichts* schopenhaueriano é apresentada, surpreendentemente, como uma extensão do argumento do pedaço de cera das *Meditações metafísicas* de René Descartes. Na obra, Descartes sugere que é necessário fazer uso da razão para verificar as impressões produzidas pelos sentidos, pois certos objetos, como a cera de uma vela, não podem ser definidos apenas por meio de suas características físicas ou sensoriais. Eis a passagem:

Tomemos como exemplo este pedaço de cera que acaba de ser tirado da colmeia; ainda não perdeu a doçura do mel que continha, ainda retém algo do aroma das flores de que foi recolhido; sua cor, sua figura, sua grandeza são aparentes; é duro, é frio, se o toca e, se baterdes nele, produzirá algum som. Enfim, todas as coisas que podem fazer conhecer distintamente um corpo encontram-se neste. Mas eis que, enquanto falo, é aproximado do fogo: o que nele restava de sabor se exala, o aroma evanesce, sua cor muda, sua figura se perde, sua grandeza aumenta, torna-se líquida, aquece-se, mal se pode tocá-lo, embora se bata nele, não produzirá nenhum som. Permanece a mesma cera depois dessa mudança? É preciso admitir que permanece, e ninguém o pode negar. Então, o que se conhecia com tanta distinção nesse pedaço de cera? (DESCARTES, 2005, p. 49-50).

A mudança nas propriedades físicas da cera, aqui, ilustra para Descartes a natureza não fundamental da experiência dos sentidos e inaugura uma filosofia de ceticismo radical, que inclui uma rejeição inicial da *res extensa*, o mundo corpóreo como fundamento do conhecimento.

O argumento de Descartes surge na conversa de Petka com Kotóvski, que é interrompida por Tchapaiev. Este acredita que Petka, seguindo Descartes, não fora longe o suficiente em sua rejeição da *res extensa*. Vejamos primeiro a versão de Kotóvski:

– Посмотрите на этот воск, - сказал он. – Проследите за тем, что с ним происходит. Он разогревается на спиртовке, и его капли, приняв причудливые очертания, поднимаются вверх. Поднимаясь, они остывают, чем они выше, тем медленнее их движение. И, наконец, в некоей точке они останавливаются и начинают падать туда, откуда перед этим поднялись, часто так и не коснувшись поверхности.

– В этом есть какой-то платоновский трагизм, - сказал я задумчиво.

– Возможно. Но я не об этом. Представьте себе, что застывшие капли, поднимающиеся вверх по лампе, наделены сознанием. В этом случае у них сразу же возникнет проблема самоидентификации.

– Без сомнения.

– Здесь-то и начинается самое интересное. Если какой-нибудь из этих комочков воска считает, что он – форма, которую он принял, то он смертен, потому что форма разрушится. Но если он понимает, что он – это воск, то что с ним может случиться? – Ничего, - ответил я.

– Именно, - сказал Котовский. – Тогда он бессмертен. Но ведь фокус в том, что воску очень сложно понять, что он воск. Осознать свою изначальную

природу практически невозможно. Как заметить то, что с начала времен было пред самыми глазами? Даже тогда, когда еще не было никаких глаз? Поэтому единственное, что воск замечает, это свою временную форму. И он думает, что он и есть эта форма, понимаете? А форма произвольна – каждый раз она возникает под действием тысяч и тысяч обстоятельств. ...

– А следует то, что единственный путь к бессмертию для капли воска – это перестать считать, что она капля, и понять, что она и есть воск. Но поскольку наша капля сама способна заметить только свою форму, она всю свою короткую жизнь молится Господу Воску о спасении этой формы, хотя эта форма, если вдуматься, не имеет к ней никакого отношения. При этом любая капелька воска обладает теми же свойствами, что и весь его объём. Понимаете? Капля великого океана бытия – это и есть весь этот океан, сжавшийся на миг до капли. Но как, скажите, как объяснить это кусочкам воска, больше всего боящимся за свою мимолетную форму? Как заронить в низ эту мысль? Ведь именно мысли мчат к спасению или гибели, потому что и спасение, и гибель – это тоже, в сущности, мысли. Кажется, Упанишады говорят, что ум – это лошадь, впряжённая в коляску тела. (PELIÉVIN, 1996, p. 241-243)²²

Tchapáiev, porém, interrompe a conversa com um gesto teatral: ao atirar na lâmpada ao lado de Kotóvski, sugere que, de fato, não há um oceano da consciência, a saber, uma cera da qual a gota pertenceria. A realidade fundamental do universo é o nada, e o mundo material é apenas produto de nossa consciência:

- Форма, воск – кто все это создал? – спросил Чапаев грозно. – Отвечай!
- Ум, - ответил Котовский.
- А где он? Покажи.
- Ум – это лампа, - сказал Котовский. – Была.
- Если ум – это лампа, куда ты пойдешь, когда она разбилась?
- Что же тогда ум? – спросил Котовский растерянно.

²² Tradução: – Olha esta cera – disse ele. – Perceba o que acontece com ela. Ela esquenta sobre o aquecedor e suas gotas assumem formas curiosas subindo para o alto do tubo. Ao subir, elas resfriam, e quanto mais sobem, seu movimento fica mais vagaroso. Enfim, num certo ponto, sua ascensão para e elas começam a cair de novo, sem mesmo chegar à superfície. / – Nisso há um certo tragicismo platônico – disse eu pensativamente. / – É possível, mas não se trata disso. Imagina que essas gotas resfriadas que sobem pela lâmpada tenham uma consciência. Nesse caso, elas terão imediatamente um problema de auto identificação. / – Sem dúvida alguma. / – É aí que isso se torna interessante. Se uma dessas bolhas de cera se identifica à forma que tomou, ela é mortal, pois sua forma será destruída. Mas se ela compreende que é cera, o que lhe pode acontecer? / – Nada – digo. / – Justamente – confirmou Kotóvski. – Então ela é imortal. Mas a mágica está no fato de que é muito difícil para a cera compreender que ela é cera. É praticamente impossível conceber sua natureza inicial. Como notar o que se tem diante dos olhos desde os tempos imemoriais? Antes mesmo de existirem olhos? É por isso que a única coisa que a cera pode notar é a sua forma temporal. Ela pensa que é esta forma, compreendeis? A forma é arbitrária; cada vez ela surge sob a influência de milhares e milhares de circunstâncias. [...] – Conclui-se que, para uma gota de cera, a única via para a imortalidade consiste em parar de acreditar que é uma gota e compreender que é cera. Mas como ela apenas pode notar a sua forma, ela reza toda a sua curta vida para o Deus-Cera lhe preservar naquela forma, se bem que, se refletirmos bem, esta última não tem nenhuma relação com ela. Além do mais, qualquer gotinha possui as mesmas propriedades do todo de cera. Compreendes? Uma gota do grande oceano da existência é o oceano inteiro, comprimido por um instante às dimensões de gota. Mas como explicar isto às parcelas de cera que tremem por sua forma passageira? [...] Ora, são precisamente esses pensamentos que nos aceleram em direção à salvação ou à perda, pois a salvação e a perda são também, em essência, pensamentos. Se me lembro bem, os Upanishads dizem que a mente é o cavalo atrelado à caleça do corpo. (Corrigido e adaptado de PELEVIN, 2003, p. 197-8)

Чапаев еще раз выстрелил, и пуля превратила стоявшую на столе чернильницу в облако синих брызг.

Отчего-то я ощутил мгновенное головокружение. (PELIÉVIN, 1996, p. 243-244)²³

Peliévin imita esse modelo de realidade tanto no enredo como na forma do romance. Grosso modo, *Tchapáiev e Pustotá* descreve a vida interior de quatro homens incapazes de distinguir sua vida “real” na Rússia pós-soviética de uma série de alucinações envolvendo estrelas de Hollywood, samurais e heróis da guerra civil russa. Estruturalmente, parte do talento do autor está na capacidade de dar verossimilhança à indistinção entre ilusão e realidade ao introduzir uma série de objetos que parecem viajar entre os diversos planos de realidade. Do chapéu amarelo de Tchapáiev à garrafa de vinho de Petka, Peliévin insere uma série de motivos que, ao aparecerem tanto em sonho como no mundo real, forçam o leitor a questionar a veracidade de ambos. Nisso, Peliévin tem como precursores o gênio maligno introduzido por Descartes ao final da *Primeira Meditação*, que força o filósofo a lidar com a questão da possível indiferenciação entre sonho e realidade, e a seguinte passagem do *Chuang Tzu*, livro taoísta do século 4 a. C. de autoria do filósofo chinês de mesmo nome:

Certa vez Chuang Chou sonhou que era uma borboleta, uma borboleta que flutuava e esvoaçava por aí, feliz consigo mesma e fazendo o queria. Ele não sabia que era Chuang Chou. De repente acordou e lá estava ele, sólido e inconfundivelmente Chuang Chou. Mas ele não sabia se era Chuang Chou que sonhara ser uma borboleta, ou uma borboleta que estava sonhando ser Chuang Chou. Entre Chuang Chou e a borboleta deveria haver alguma diferença! A isto chamamos a Transformação das Coisas²⁴. (CHUANG TZU, 1964, p. 45)

Ao final do romance, o paradoxo da borboleta de Chuang Tzu faz-se, pouco a pouco, presente para leitores e personagens:

– Эх, Петька, Петька – сказал Чапаев, – знавал я одного китайского коммуниста по имени Цзе Чжуан. Ему часто снился один сон – что он красная бабочка, летающая среди травы. И когда он просыпался, он часто не мог взять в толк, то ли это бабочке приснилось, что она занимается революционной работой, то ли это подпольщик видел сон, в котором он порхал среди цветов. (PELIÉVIN, 1996, p. 248-249)²⁵

²³ Tradução: – A forma, a cera, quem criou tudo isso? – perguntou severamente Tchapáiev. – Responde. / – A mente – respondeu Kotóvski. / – E onde ela está, esta mente? Mostra-a! / – A mente é a lâmpada – diz Kotóvski. – Era. / – E se a mente é a lâmpada, aonde tu vais, agora, que ela não existe mais? / – Mas o que é a mente? – fez Kotóvski desamparado. / Tchapáiev atirou mais uma vez, e a bala transformou o tinteiro em cima da mesa em uma nuvem de respingos azuis. / Não sei por quê, mas fui tomado por uma vertigem instantânea. (Corrigido e adaptado de PELEVIN, 2003, 199).

²⁴ Tradução do autor a partir de edição em inglês.

²⁵ Tradução: – Ah, Petka, Petka – suspirou Tchapáiev. – Eu conheci certa vez um comunista chinês chamado Tzu Chuang. Em seus sonhos, ele se via frequentemente como uma borboleta vermelha que voltejava na grama. E quando

No romance *Tchapáiev e Pustotá*, perde-se paulatinamente um ponto de referência firme acerca da realidade diegética. Em um mundo em que sonho e realidade têm a mesma aparência, a filosofia possível aparenta ser a do solipsismo; ainda assim, caracterizar com certeza a mente que produz o universo de *Tchapáiev e Pustotá* é virtualmente impossível. Todo o romance poderia ser o sonho do próprio leitor, o que explicaria algumas das disjunções numéricas que perpassam o texto. Apesar de haver apenas quatro pacientes no hospital psiquiátrico que ambienta uma das linhas narrativas – Petka, Volodin, Serdiuk e Prosto Maria – Timúr Timúrovitch, o médico principal, diz a Petka que ele estaria se juntando a *quatro outras* pessoas na chamada “Terceira Seção” do hospital (PELIÉVIN, 1996, p. 52). O hospital também inclui cinco camas e cinco banheiras. Esse espaço vazio, o número faltante, é um lembrete ao leitor de sua posição como coautor da realidade experimentada no romance (PELIÉVIN, 1996, p. 110). Em última instância, o romance de Peliévin é um círculo fechado, em que as barreiras entre ilusão e realidade, entre vida e loucura são removidas a tal ponto que impera, ao final, o nada, a ilusão da obra ficcional ela mesma, cujo universo é destruído, faz-se vazio, com o fechar da contracapa.

A dimensão final da parceria filosófica entre ocidente e oriente está na criação dos nomes de personagens e lugares. Tal como Nabókov, em linhas gerais, Peliévin espera que seus leitores se relacionem ativamente com suas quase infinitas alusões literárias e filosóficas. No que tange aos nomes, esse processo é levado a um quase extremo: a maioria das localizações mais importantes da história são infundidas de associações geograficamente ambíguas, ecoando simultaneamente elementos característicos tanto do oriente como do ocidente. Um exemplo é “Mongólia Interior”: no início do romance, Peliévin, num movimento parecido ao de um Cervantes, atribui a autoria do romance a um certo Urgan Jambon Tulku VII, um monge alojado em um monastério da Mongólia Interior, região no atual território da República Popular da China (PELIÉVIN, 1996, p. 9). A Mongólia Interior, porém – como o leitor descobre mais adiante –, é também o destino de Tchapáiev e Petka, o final de uma longa jornada pela Ásia Central. A significação budista do termo, porém, está, é claro, no termo “interior”. O interesse de Peliévin na região, para além das várias referências aos mongóis e à cultura chinesa, jaz no fato de que a Mongólia Interior é uma província fantástica, o término da jornada “interior” do indivíduo a caminho do esclarecimento. A Mongólia Interior é, portanto, uma tradução geográfica do *nirvana*.

A tal Mongólia Interior, porém, também possui importantes precedentes dentro da tradição literária russa. Romance em que os protagonistas se encontram numa clínica psiquiátrica, *Tchapáiev e Pustotá* dialoga diretamente com o vasto corpo de romances russos dedicados à loucura. Os principais ecos, aqui, parecem ser do *Observador*, de Nabokov (2006, p. 44-93), e o

ele acordava, não conseguia compreender se ele era uma borboleta que sonhava que fazia uma revolução, ou um revolucionário que sonhava que planava de flor em flor. (Corrigido e adaptado de PELEVIN, 2003, p. 203).

Diário de um louco, de Gógol (2013, p. 217-251)²⁶. Pode-se dizer que a Mongólia Interior de Tchapaiev é sucessora da Espanha de Popríschin, local imaginário que simultaneamente erode e afirma a personalidade do protagonista. A Mongólia Interior também age como *raison d'être* para a epígrafe de Gengis Khan. Se ela é o final do romance, é apropriado que o texto comece com algumas considerações filosóficas atribuídas ao mais conhecido mongol de todos os tempos.

O “Coração da Ásia”, por outro lado, é o nome dado ao restaurante em Altai-Vidiánsk, local onde se passam várias cenas importantes do romance, e age também como ponto de confluência entre motivos orientais e ocidentais. Em russo, o título evoca o do livro de viagens de Nikolai Roerich, crônica das expedições do pintor pelo Himalaia. No livro, Roerich caminha por mais de cinquenta monastérios e adquire uma consistente educação espiritual junto a uma série de lamas engajados em compartilhar sua herança cultural. A jornada é também artística: Roerich documenta muitas das paisagens em suas próprias pinturas e desenhos. A alusão a Roerich, é claro, age como símbolo da jornada de Petka rumo ao autodescobrimento na Ásia central (ROERICH, 1929). Tanto Tchapaiev como um outro personagem do romance, o Barão von Jungern, agem como instrutores espirituais. “O Coração da Ásia”, porém, também possui ressonâncias budistas. O nome é muitas vezes associado ao mito de Shambala, depois transformado pelo inglês James Hilton em “Shangri-la”, um reino na Ásia Interior que remete tanto às tradições budistas tibetanas como ao hinduísmo (HILTON, 1933). Em vários textos dessas tradições, Shambala é descrita como um “Eldorado do budismo”, um reino fabuloso, cuja realidade – além de geográfica – é também visionária e espiritual. É desta forma que o mito alcançou a Europa ocidental e as Américas, onde influenciou buscadores espirituais fora do budismo, entre eles adeptos da teosofia de Mme. Blavatski. Se a “Mongólia Interior” é seu destino, o “Coração da Ásia” representa a jornada espiritual de Tchapaiev e Petka, o nome que une a busca budista por Shambala às aventuras estético-místicas de Roerich pelas montanhas do Tibete.

Por fim, o próprio nome do Barão von Jungern carrega elementos de tradições históricas distintas. O Barão é um dos personagens mais importantes da segunda metade do romance, e tem um antecessor histórico claro na figura do Barão Roman Nikolai Maksimilian von Ungern-Sternberg, um tenente antibolchevique da guerra civil, cuja divisão de cavalaria tomou, em 1921, o controle da chamada Mongólia Exterior de forças chinesas que a ocupavam. O interesse de Peliévin na personagem, porém, deriva da atração do Ungern-Sternberg histórico pelo budismo: seus próprios soldados o conheciam como o “Barão Louco” (PALMER, 2009). A inovação literária de Peliévin, porém, jaz na escrita um tanto inusitada do sobrenome da personagem. Se o nome do tenente histórico é escrito com um “u” (“Ungern”), o Barão de Peliévin escreve-se “Jungern”, uma alusão ao psicanalista suíço do século 20, Carl Jung. Há pelo menos dois modos de

²⁶ Títulos originais: В. В. Набоков, «Соглядатай» (1930) / *The Eye* и Н. В. Гоголь, «Записки сумасшедшего» (1834).

interpretar a imposição de Jung em Ungern. A primeira é um sinal claro da já descrita contaminação entre sonho e realidade que perpassa o romance de Peliévin. A aparição da letra “iu” é um sinal de que a realidade de Petka nos anos 1990 está afetando os elementos da outra linha narrativa do romance, a da guerra civil. Timúr Timúrovitch, o psicanalista do manicômio, é particularmente favorável à teoria junguiana, mas resiste à lentidão que atribui ao processo de desvelar a personalidade de seus pacientes por meio da interpretação de sonhos. Petka e Timúr discutem o pensamento de Jung poucos capítulos antes da aparição do Barão, o que impulsiona o contágio fonético. Um outro sentido da intrusão extratextual é, novamente, o desfazer das fronteiras entre as diversas linhas narrativas do romance. Se Jung aparece nos anos 1920 e o *bronevik*²⁷ de Tchapaiev nos anos 1990, como de fato ocorre ao término do romance, como é possível saber qual linha do tempo é real? A resposta do texto, em igual medida herdeira de Schopenhauer e do budismo, é que o que há é o vazio.

Este texto visou elucidar um dos elementos estilísticos mais salientes do romance *Tchapáiev e Pustotá* de Viktor Peliévin: a habilidade do autor em transitar livremente entre associações filosóficas ocidentais e orientais no que concerne a caracterização das personagens, estrutura narrativa e descrição-criação de lugares. Como descrito, as fontes filosóficas orientais mais salientes na obra de Peliévin incluem os conceitos budistas de *dukha*, *nirvana* e Shambala e, da tradição sufi, a personagem Khadji Nasrudin e a tradição dos contos de ensinamento. Na frente ocidental, Peliévin entrelaça elementos filosóficos de Kant, Nietzsche, Schopenhauer e Descartes, unindo-os a referências literárias e históricas russas, como as anedotas de Tchapaiev, Gógol, Nabókov e as viagens de Roerich pelo Himalaia. Neste entrecruzar de lentes, *Tchapáiev e Pustotá* representa uma explosão liminar, um ataque não só às fronteiras geográficas que separam diversas tradições, mas também entre gêneros e modos de pensamento: em sua cacofonia pós-moderna de alusões que se sobrepõem, o romance acaba por expandir a própria literatura, que toma para si, também, tanto uma função filosófica – a defesa do vazio (*pustotá*) como estrutura fundamental da realidade – quanto mística, já que os anseios pela autotransformação das personagens se projetam sobre o leitor a partir das páginas do texto.

Referências

BAHM, Archie J. Buddhist Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 16, n. 2, p. 249-252, 1957.

CHUANG TZU. *Chuang Tzu: Basic Writings*. New York: Columbia University Press, 1964.

DE CUSTINE, le Marquis. *La Russie em 1939*. Paris: Librairie D’Amyot, Éditeur 6, 1843.

²⁷ Original: «броневик». Um “bronevik” é um veículo militar blindado.

DESCARTES, René. **Meditações metafísicas**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GÓGOL, Nikolai. **Peterburgskie povesti** [Петербургские повести]. Moskva: Ripol Klassik, 2013.

HILTON, James. **Lost Horizon: A novel**. West Sussex: Summersdale, 1933.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão prática**. Tradução de Valerio Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

KIM, Aicha Bassarovna. Anekdoty pro Tchapaeva: 50+ starykh i novykh chutok [Анекдоты про Чапаева: 50+ старых и новых шуток]. **Nur.kz**. Nur-Sultan, 15 jun. 2020. Disponível em: <https://www.nur.kz/leisure/entertainment/1842653-anekdoty-pro-capava-50-staryh-i-novyh-sutok/> Acesso em: 05 jul. 2021.

MILLET, Cristina. **Histórias do Mulá Nasrudin**. Amsterdam: Stichting Eenwording, 1999.

NABÓKOV, Vladímir. Sogliadátai [Соглядатай]. In: **Sobranie sotchinenii russkogo perioda v piati tomakh. Tom 3** [Собрание сочинений русского периода в 5 томах]. Sankt-Peterburg: Simpozium, 2006, p. 44-93.

NEULOVIMYE MSTITELI [Неуловимые мстители]. Direção: Edmond Keosaian. URSS: Mosfilm, 1966.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PALMER, James. **The Bloody White Baron**. New York: Basic Books, 2009.

PELEVIN, Victor. **A metralhadora de argila**. Tradução do francês para o português de Maria Angela Villela. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

PELEVIN, Viktor. **Buddha's Little Finger**. Translated by Andrew Bromfield. New York: Penguin Books, 1999.

PELIÉVIN, Viktor. **Tchapáiev i Pustotá: roman** [Чапаев и Пустота: роман]. Moskva: Vagrius, 1996.

RERIKH, Nikolai. **Serdtsse Azii** [Сердце Азии]. Southbury: Alatas, 1929.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

SHAH, Idries. **The Sufis**. London: Anchor Books, 1971.

TCHAPÁIEV [Чапаев]. Direção: Gueórguii Vassíliev, Serguei Vassíliev. URSS: Lenfilm, 1934.

Abstract: *This essay engages in a reading of Viktor Pelevin's 1996 novel Chapaev i Pustota – known in English alternately as Buddha's Little Finger or The Clay Machine-Gun – attending to its juxtaposition of Western and Eastern philosophical material. Special emphasis is given to Pelevin's use of Kant, Nietzsche, and Schopenhauer alongside Buddhist and Sufi sources. Such references are also analyzed within the context of Russian literature and history and are associated to the writings of Gogol, Nabokov, and to the widespread presence of Chapaev anecdotes in Russian popular culture.*

Keywords: *Viktor Pelevin; Buddha's Little Finger; literature and philosophy; Buddhism in Russian literature; Sufism in Russian literature.*