

A LITERATURA QUE STÁLIN PROIBIU

Homero Freitas de Andrade

Eram os tempos da *NEP*¹. Exaurida ao fim da guerra civil que se abatera sobre todo o território russo durante os últimos três anos (1918-1921), mingando ainda mais as já historicamente precárias condições de sobrevivência do povo, agravadas também pelo comunismo de guerra instituído logo depois de Outubro, a Rússia encontrava-se num beco sem saída. Nas grandes cidades, alimento e moradia eram os problemas cruciais. A fome consumia a jovem República. Em agosto, por não ter como seguir a receita do médico, que lhe tinha recomendado uma dieta à base de açúcar, milho, leite e limão, o poeta A.Blok morreu de inanição em Petrogrado. Quase um ano depois, seria a vez de Velimír Khlébnikov, o grande inspirador do cubo-futurismo, partir desta, faminto e doente em Moscou. Como eles, milhares de pessoas.

A miséria generalizada, no entanto, era solo propício para apressar a transformação da sociedade. Concentrando esforços na tentativa de recuperar as fontes econômicas do País e captar recursos externos para acelerar o processo de industrialização e implementar as reformas básicas defendidas pelo Partido, Lênin acabara de proclamar, contra a vontade dos camaradas mais ortodoxos, uma espécie de retorno à economia capitalista que, se não serviria para tirar a Rússia do atoleiro em que se achava, contribuiu de modo positivo para o desfogo das tensões populares na medida em que criava a ilusão de um renascimento sócio-econômico cultural e do restabelecimento da normalidade do cotidiano.

Como se apresentava o panorama da recém-nascida literatura russo-soviética à essa época? Já em 1918, começara a faltar papel para impressão, as editoras particulares tinham sido proibidas de funcionar e as estatais, recém-fundadas, publicavam sobretudo obras de instrução básica e propaganda. Durante a guerra civil, privada de seus meios de difusão convencionais, a literatura chegou a ser divulgada em manuscritos. Remanescentes do cubo-futurismo, liderados por Maiakóvski, adaptavam os programas da escola às palavras de ordem do Partido e preconizavam uma arte dirigida à massa, funcional e utilitária, destituída do ranço estético dos padrões consagrados em prosa e verso pela tradição positivista do século XIX, que fosse

1 Sigla soviética de Nova Política Econômica (Иждфэ "ржижвщтцрфэ Гжкнбрф").

capaz de erigir-se num dos pilares da construção da nova cultura. Representantes do imagismo, do biocosmismo e de outros temporões do futurismo engalinhavam-se em público entre si, e com os poetas da *Proletkult*², que os acusavam de praticar uma arte decadente e burguesa, ao mesmo tempo em que reivindicavam o posto de legítimos representantes da verdadeira arte proletária.

Por toda parte haviam surgido “cafés poéticos” onde os artistas da palavra apresentavam-se em recitais. Papel semelhante era desempenhado por diversas entidades públicas, como a própria *Proletkult*, os sovietes municipais, as seções de literatura do Comissariado do Povo para a Instrução, a Casa do Jornalista, o Palácio de Belas Artes, a União dos Escritores e inúmeras associações ditas de escritores proletários, que promoviam debates, leituras e tertúlias, cujo tema era a literatura contemporânea e seus rumos e funções na nova ordem. Sobre o tablado os escritores transformavam-se em atores-leitores de suas obras enquanto que, afastados das páginas dos livros, os leitores tornavam-se espectadores-ouvintes: a literatura escrita, para sobreviver, recorria agora à transmissão oral.

Por outro lado, a *intelligentsia*³, que se mantivera fiel às próprias tradições humanísticas e liberais herdadas do século XIX e por isso mesmo aclamara em sua maioria a insurreição popular e o fim do absolutismo em 1905, cindira-se depois de Outubro. Tsvetáieva, Guíppius, V.Ivánov, Búnin, Kuprín, A.Tolstói e outros autores emigraram, formando nichos de literatura russa em Paris, Berlim, Xangai, e reduzindo drasticamente os quadros de escritores que já publicavam antes da Revolução e que tinham permanecido na terra natal. No capítulo de sua *Storia della Letteratura Russa Contemporanea*, em que estuda as origens da literatura russo-soviética, Ettore Lo Gatto ressalta que “embora tivessem restado outros escritores da mesma geração ou da mais jovem, porém ativa antes da Revolução, como Blok, Gumilióv, Akhmátova, Mandelstam e Pasternak entre os poetas, Veressáiev, Serguéiev-Tsénski e outros dentre os prosadores, que tudo levava a crer fossem continuar a tradição a que pertenciam, os velhos qua-

2 Abreviatura soviética de Cultura Proletária (ГХЖКТНОХЦРФЗ РЕКМНЕХФ), organização fundada pelo revolucionário marxista A.A.Bogdánov e pelos críticos A.Lunatchárski e V.L.Poliánski, antes ainda da Revolução de 1917. Agrupava escritores e artistas ditos proletários e promovia espetáculos, debates, além de editar um grande número de jornais e revistas. Tinha como proposta dirigir o **front** cultural revolucionário, pretensão esta condenada por Lênin. Opunha-se às vanguardas literárias e artísticas russas e perdeu até 1932.

3 A palavra era empregada na Rússia do século XIX para designar a elite intelectual de oposição ao tzarismo.

dros literários pareciam como que esvaziados tanto de nomes como de significado, sobretudo os poéticos, que se tornaram ainda mais vazios em 1921 com a morte de Blok, o fuzilamento de Gumilióv e a evidente não-correspondência de uma Akhmátova, de um Mandelstam e de um Pasternak às exigências da nova atmosfera”⁴.

Em linhas gerais, a literatura que se produziu desde a Revolução de Outubro até o início da década de vinte caracteriza-se antes de tudo por exaltar os fatos de 1917 e seus desdobramentos. A literatura inspirava-se diretamente na história contemporânea, mas apresentava desta uma visão um tanto idealizada. Escritores e críticos da época identificaram aí uma espécie de romantismo revolucionário, distante daquele realismo crítico que se tornara modelar na tradição literária russa e difícil de ser classificado dada a diversidade de suas nuances. **Grosso modo**, a realidade revolucionária passou a ser retratada de modo realista em literatura quando os escritores, servindo-se de procedimentos comuns ao jornalismo e à publicística, começaram a produzir obras que, embora ainda conferissem contornos idealizados ao novo homem em formação, tinham como fundo, ou mesmo como tema central, os acontecimentos relativos à guerra civil. Falava-se de uma literatura do fato real (*literatura fakta*) que, se não chegou a constituir uma escola literária devidamente programada, imprimiu fortes marcas na produção de vários escritores a partir de então.

Sobreviver da própria produção literária, nessa época, estava fora de cogitação. Todos precisavam trabalhar, colaborar para a reestruturação social e econômica do País, muitas vezes em atividades não diretamente ligadas ao **métier**. Os escritores do proletariado, os simpatizantes, os “brancos” enrustidos, todos, além dos contos, novelas, crônicas, artigos e reportagens que publicavam nos inúmeros periódicos que começaram a circular, também desempenhavam funções meramente burocráticas nos vários departamentos dos Comissariado do Povo para a Instrução⁵.

No início de abril de 1922, os principais órgãos da imprensa diária do País investiam contra a visão apocalíptica em relação aos acontecimentos sócio-econômicos e culturais da Rússia no momento e previam o crescimento da economia e a conseqüente melhoria dos padrões de vida da popu-

4 **Op.cit.**, p.357 (traduzido do original em italiano).

5 No artigo “Eu temo” (□З ,ж.цм□), Zamiátin ironizava: “Em nossos dias, Gógol correria ao departamento de teatro com uma pasta; na *Vsemirnaia Literatura (Literatura Mundial)*, Turguéniev, sem dúvida, traduziria Balzac e Flaubert; Herzen faria conferências na frota do Báltico; Tchékhev trabalharia no Comissariado do Povo para a Saúde. Do contrário, para viver... Gógol seria obrigado a escrever mensalmente uns quatro *O inspetor geral*, Turguéniev uns três *Pais e filhos* a cada dois meses, Tchékhev uma centena de contos por mês.”

lação através da implantação definitiva do programa da *NEP*, referendado no XI Congresso do Partido, em 27 de março do mesmo ano. Na imprensa “nanica” pululavam **feuilletons** e artigos a respeito do tema. A maioria saudando o advento da política salvadora da pátria. Algumas vozes destoantes e pessimistas ficavam por conta de membros mais ortodoxos do Partido, que não viam nas medidas grande eficácia senão o perigo de novas insurreições de caráter contra-revolucionário, além de um desvio de rumo da Revolução. Os escritores da *Proletkult* polemizavam, proclamavam a abolição total dos valores do passado “capitalista” – o que para eles significava a abolição de todo o passado.

Por outro lado, a vida e as experiências pessoais adquiridas durante os anos da Revolução e da guerra civil tinham ensinado aos escritores formados nos ideais da **intelligentsia** do século XIX que não havia como transpor esse abismo que se criava entre presente e passado. O importante era não permitir, nessa ânsia avassaladora de destruição de todas as ligações com o passado, que o presente fosse tragado pelo abismo e o homem russo perdesse sua verdadeira identidade cultural, transformando-se pura e simplesmente num clone da espécie **homo sovieticus**. Daí o intenso confronto em suas obras entre o velho e o novo, o russo e o soviético. Daí também a explicitação de que não se mudam usos e costumes por decreto, nem se abate a tiros de fuzil a diversidade de pensamentos, sem que isso implique a possibilidade de um processo que leve à mediocridade do indivíduo e ao depauperamento das forças intelectuais do povo.

Através da leitura dos grandes mestres da literatura do século XIX, pertencentes à **intelligentsia** russa, esses escritores puderam assimilar o axioma da indivisibilidade do ser humano em público e privado. Apreenderam decerto que todos os escritores “estavam num palco como testemunhas, de modo que o menor lapso de sua parte, uma mentira, um engano, um ato de auto-indulgência, a falta de zelo pela verdade, constituía um crime hediondo”; e que “falar em público, seja como poeta, romancista, historiador ou em qualquer outra condição pública, implicaria aceitar plena responsabilidade pela condução e liderança do povo. Se era esta a vocação, a pessoa estaria obrigada por um juramento hipocrático a dizer a verdade e jamais traí-la, dedicando-se desprendidamente a seu objetivo”⁶.

A literatura agora tornava-se um negócio cada vez mais difícil para o escritor que pretendesse sobreviver isoladamente, livre do domínio das corporações de artistas proletários. Por outro lado, aumentava a ingerência do Partido na literatura e nas artes em geral. Em *Literatura e revolução*

6 Isaiah Berlin, *Pensadores russos*, cit., p.138.

(1923), Trótski falava sobre o novo papel social do escritor nesse “período de reconstrução”. Distingua a importância dos escritores engajados no processo revolucionário para a educação das massas e ressaltava o trabalho dos artistas aos quais denominava **popúttchiki** (companheiros de jornada), isto é, aqueles que em suas obras demonstravam simpatia pelas questões do proletariado e certa proximidade ideológica com a Revolução de Outubro.

“A designação, – anota Boris Schnaiderman em seu *A poética de Maiakóvski*⁷ – foi aplicada ora a um, ora a outro grupo. Consideravam-se **popúttchiki** sobretudo os “Irmãos de Serapião” (nome tirado de uma obra de E.T.A. Hoffmann), que desejavam uma arte desvinculada das exigências ideológicas, e que foram depois atacados como inimigos em potencial; o agrupamento *Perevál* (Desfiladeiro, Passagem), que afirmava a sinceridade e o intuitivismo da criação literária autêntica; e alguns escritores que não pertenciam a qualquer dos agrupamentos existentes.”

Embora desde o início os grupos que se consideravam a vanguarda do proletariado acusassem os **popúttchiki** de serem nacionalistas no plano político, burgueses no social e espiritualmente místicos, além de notórios inimigos da classe e da causa operária, a noção de “companheiro de jornada” iria ampliar-se de tal modo que, com o passar do tempo, todo e qualquer escritor, acusado e acusador, cabia em seus limites. Desde um Maiakóvski até um Bulgákov⁸.

Por volta de 1924, as garras da censura passaram a cravar-se indistintamente no arco-íris das ideologias, tentando uniformizar e orientar a produção de literatura. Stálin firmava-se no poder e o próprio Trótski, defensor dos escritores **popúttchiki**, já começara a cair em desgraça. Acelerava-se o processo rumo à unidade ideológica no discurso literário. Boatos insistentes sobre a detenção para averiguações de escritores e intelectuais voltavam a circular em Moscou. Delações, perseguições. O controle burocrático e policial sobre o cotidiano dificultava a vida dos artistas ainda renitentes, forçando-os a ingressar nas fileiras do exército das artes do proletariado. O “branco” arrependido A.Tolstói, ou nas palavras do escritor e dramaturgo Mikhail Bulgákov, “o bufão porco e imoral”⁹, declarava para quem quisesse ouvir que não era mais Alekséi Tolstói, mas o correspondente operário Potáp Miérdov. O “vermelho” convicto D.Biédni reforçava sua origem humilde e proletária diante de uma platéia de soldados entusiasmados: “Minha mãe era uma puta...”¹⁰

7 **Op.cit.**, p.210.

8 Cf. Lo Gatto, “Il problema del ‘compagno di strada’”, in *Storia della letteratura russa contemporanea*, **op.cit.**, p.409 e seguintes.

9 Anotação de 23/XII/1924, *Diari inediti*, **op.cit.**, p.46.

10 **Id.ib.** anterior.

Essa ambiência e as polêmicas que suscitava nos meios literários eram registradas por Bulgákov em 26 de dezembro: “Acabei de voltar de um sarau na casa de Angárski, o diretor de *Niédra*. As mesmas coisas que são ditas por toda parte. Falatórios sobre a censura, ataques contra ela, ‘discursos sobre a verdade do escritor’ e ‘a mentira’. Estavam lá Veressáiev, K..., Nikándrov, Záitsev (P.N.), Liachkó e Lvóv-Rogatchévski. Não pude deixar de intrometer-me algumas vezes com observações sobre como se tornou difícil trabalhar agora, com ataques à censura e outras coisas que seria melhor evitar.

“Liachkó, escritor proletário, que nutre uma profunda antipatia (o instinto) por minha pessoa, replicou-me com uma irritação indisfarçável:

“– Não entendo de que ‘verdade’ está falando o **továrisch** Bulgákov. Afinal (...) por que deveria ser necessário exprimir tudo? Temos que ser ‘seletivos’, etc.

“Quando afirmei que a época atual é uma época de velhacos, retrucou-me com ódio:

“– O senhor está falando bobagem...

“Não consegui dar uma resposta a essa frase familiar porque na hora levantamos da mesa. Não se escapa desses grosseirões.”¹¹

Nesses primeiros anos pós-revolucionários, a sátira, que Górkí defendera como um gênero necessário para o aprimoramento da literatura nascente, fora a arma literária utilizada por Bulgákov contra a confusão do período da *NEP*, contra o burocratismo que comandava o novo estilo de vida. Os fatos do cotidiano eram o material por excelência para sua prática publicística e ficcional. Não se limitava a descrever as situações geradas a partir de um determinado fato, mas procurava expressar em seus textos a sensação do homem comum ante o acontecido, reconstruir a ambiência do momento histórico, recriando a linguagem das ruas, os modismos e os novos ícones da cultura soviética. Ridicularizou o discurso oficial e sua reprodução automática na fala do **homo sovieticus**. Manifestou suas próprias impressões, vestindo a **persona** do narrador. Com a mesma virulência do comunista Maiakóvski, mas como um sofredor saudosista da **intelligentsia**, que sente na pele as novas contradições desse período nebuloso da história da URSS, combateu com humor ferino a mentalidade pequeno-burguesa renascente, a barbarização dos costumes, o banditismo, a trapaça, a especulação dos novos empresários e comerciantes, desnudando em seus escritos os contrastes entre a aparência e a essência do fenômeno *NEP*. E as más línguas da crítica oficial não lhe davam sossego, como também não davam

11 Anotação de 26/XII/1924, *Diari inediti*, **op.cit.**, p.47.

aos demais **popúttchiki** que não se apressavam em seguir as diretrizes traçadas pelo Partido.

Uma resolução do Comitê Central do Partido, exarada na I Conferência Panunionista dos Escritores Proletários em 1925, conclamava à luta contra todas as manifestações de ideologias burguesas em literatura. A resolução não coibia a atividade dos **popúttchiki**, decerto porque isso implicava um empobrecimento das qualidades artísticas da literatura em formação. Mas a recém-nascida *RAPP* (*Rússkaia Associátsia Proletárskikh Pissátelei – Associação Russa dos Escritores Proletários*), que reunia sob a mesma sigla todos os agrupamentos de escritores do proletariado antes dispersos, viu na medida a possibilidade de aumentar a pressão sobre aqueles que não pertenciam a seus quadros. Para eles criou-se o rótulo persecutório de escritor neo-burguês. Sob ataque cerrado, **popúttchiki** e independentes, de vanguarda ou não, começavam a perder seus espaços. Uns aderiam, outros silenciavam ou eram silenciados aos poucos. A censura contribuía para aparar as diferenças e promover a “seleção natural” dos escritores.

Depois da expulsão de Trótski das fileiras do Partido em 1927, da entrada em vigor do I Plano Quinquenal que pôs fim à *NEP* no ano seguinte, e do início do processo de coletivização e de liquidação dos **kulaki**¹² em 1929, as campanhas deflagradas pelos escritores proletários contra os **popúttchiki** atingiram seu auge. A *NEP* havia propiciado o renascimento da vida urbana depois das agruras da guerra civil, mas, a partir das centenas de aventureiros, especuladores, traficantes e contrabandistas, surgidos na Rússia durante o período, gerara também os **népmani**¹³, que, “recobrinde-se de etiquetas soviéticas e diluindo grotescamente as teses do comunismo, contaminavam com sua mesquinhez todos os aspectos da cultura e da vida”¹⁴. Colaborara ainda para a difusão dos modos vulgares e do gosto artístico equívoco e rasteiro desses novos ricos. “Nos palcos apareceram melodramas melífluos como os velhos filmes de Bauer, comédias adocicadas que pretendiam divulgar a ideologia soviética com os ultrapassados esquemas do teatro de **boulevard**.”¹⁵

Numa conferência proferida no final de 1927 em Tbilíssi, Maiakóvski já alertara sobre os prejuízos que representavam para a sociedade de massas as novas modas ditadas pela *NEP*. “O orador citou exemplos que qualificavam a nova burguesia. Uma moça que trabalhava na fábrica envene-

12 Plural de **пекор** (**kulák**), termo pejorativo para camponês rico.

13 Empresário do período da *NEP*.

14 Angelo Maria Ripellino, *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*, **op.cit.**, p.163.

15 **Id.ib.**, pp.163-164.

nou-se por ter perdido o único saio de seda, sem o qual não concebia a própria existência. O operário Bória lê livros franceses, e descontente com seu nome faz-se chamar Bob. O poeta Moltchanóv numa epístola em versos anuncia à amada que quer substituí-la por outra que tem o peito duro e uma bela jaqueta'. A casa editora de músicas divulga romances como *Mas o coração anseia pelo partido*. Tais exemplos são testemunho de que os filisteus estão se infiltrando no ambiente literário e operário.”¹⁶ Havia portanto que se retomar os rumos propostos pela Revolução, etc., etc.

O cerco fora se fechando. Sitiadas, a arte apolítica – incluindo-se aí algumas manifestações remanescentes dos movimentos de vanguarda ocorridos nas duas primeiras décadas do século, – a arte pseudo-comunista dos assim chamados néo-burgueses e aquela contrária aos interesses do regime começavam a render-se ao controle estatal sob o fogo cerrado da crítica, ou sucumbiam às perseguições da polícia política. Por enquanto, oferecia-se a derradeira oportunidade às ovelhas tresmalhadas de se integrarem ao rebanho.

Já em seu número de setembro de 1929, a revista *Jizn Iskússtva* estampava que “Bulgákovs e Zamiátins convivem pacificamente na União dos Escritores ao lado dos verdadeiros artistas soviéticos da palavra”¹⁷. Zamiátin acabara de publicar em Paris o romance fantástico *Nós*, que pintava um quadro terrível do futuro da URSS, e vinha sofrendo o bombardeamento da crítica. Em outubro, ele se desligava da União Pan-russa de Escritores através de carta publicada na *Literatúrnaia Gazeta* (7/10/1929), alegando que a entidade colaborava na perseguição de seus membros. Em sinal de solidariedade ao amigo e de protesto contra sua própria situação, alguns **popúttchiki** também pediram seu desligamento. Para esses escritores o gesto correspondia praticamente a uma tentativa de suicídio. Afastados dos quadros da literatura oficial, seriam mais rapidamente engolidos pelo silêncio.

Para ilustrar o desespero que se abatera sobre os **popúttchiki** renitentes e para se formar uma idéia mais clara de sua situação no contexto da época é interessante transcrever na íntegra a carta que Bulgákov dirigiu em 1930 às instâncias superiores, no caso o maioral do Partido e “paizinho” de todas as Rússias, Ióssif Vissariónovitch Stálin¹⁸:

“1. Após todas minhas obras terem sido proibidas, começaram a ecoar vozes entre muitos cidadãos dos quais sou conhecido como escritor, que me dão sempre o mesmo conselho:

16 **Id.ib.**, p.170. Resumo publicado originalmente no jornal *Пыхэ Джцнхрф* (*Alvorada do Oriente*), Tiflis (Tbilissi), 13/XII/1927.

17 Cf. M. Tchudakóva, **op.cit.**, p.323.

18 Traduzida a partir do texto publicado em *КҮЭЛЖЦМТ (LG-Dossiê)5*, **cit.**, p.12.

Escrever uma ‘peça comunista’ (cito entre aspas) e, além disso, dirigir ao Governo da URSS uma carta de arrependimento, contendo a negação de opiniões precedentes manifestadas por mim nas obras literárias, e assegurando que doravante hei de trabalhar como um escritor **popútchiki**, fiel à idéia do comunismo.

Objetivo: escapar à perseguição, à miséria e à morte inevitável ao final.

Não dei ouvidos a esse conselho. É pouco provável que lograsse aparecer num aspecto favorável aos olhos do Governo da URSS, tendo escrito uma carta mentirosa, o que por si representa um podão político sórdido e, ainda por cima, ingênuo. Nem mesmo ia tentar escrever uma peça comunista, sabendo naturalmente que não conseguiria.

Amadurecido em mim o desejo de acabar com meus tormentos de escritor, vejo-me obrigado a dirigir ao Governo da URSS uma carta verdadeira.

“2. Após uma análise de meus álbuns de recortes, descobri que durante esses dez anos de produção literária foram publicadas na imprensa da URSS 301 referências à minha pessoa. Delas, 3 eram elogiosas e 298 hostis e ofensivas.

As últimas 298 representam por si uma imagem especular de minha vida de escritor.

O herói de minha peça *Os dias dos Turbín*, Alekséi Turbín, foi chamado em versos na imprensa de “FILHO DE UMA CADELA”, e o autor da peça apresentado como “Possesso de uma VELHICE CANINA”. Escreviam sobre mim como um “FAXINEIRO literário” que cata as sobras de comida depois que “uma dúzia de convidados já SE REFESTELOU”.

Escreviam assim:

“MICHKA Bulgákov, meu compadre, o ESCRITOR, DESCULPE A EXPRESSÃO, vasculha o LIXO INFECTO... Pergunto: o que significa isso, maninho, que cara amarrada é essa?...Sou pessoa delicada, agarre-o e além disso BATA NA NUCA DELE COM UM TACHO... Nós, sem os Turbín, somos para o pequeno-burguês semelhantes a um SUTIÃ PARA CACHORRO, desnecessários... Foi encontrado, O FILHO DE UMA CADELA, FOI ENCONTRADO TURBÍN, QUE ELE NÃO ENCONTRE NEM O PÚBLICO NEM O SUCESSO...” (*Jizn Iskússtva*, nº44, 1927).

Escreviam “Sobre Bulgákov, o qual foi e continuará sendo um RÊBENTO NÉO-BURGUÊS, que espirra sua baba venenosa, mas inócua, sobre a classe trabalhadora e seus ideais comunistas” (*Komsomólskaia Pravda*, 14/X/1926).

Informavam que me agrada uma “ATMOSFERA DE CASAMENTO CANINO em torno da esposa ruiva de um certo amigo”(A.Lunatchárski,

Izvéstia, 8/X/1926), e que minha peça *Os dias dos Turbín* “FEDE” (estenograma da conferência junto ao *Aguitprop*, maio de 1927), etc., etc...

Apresso-me a informar que não cito absolutamente para me queixar de uma crítica ou para armar qualquer polêmica que seja. Meu objetivo é muito mais sério.

Eu provo com os documentos em mãos que, no decorrer dos anos de meu trabalho literário, toda a imprensa da URSS e juntamente com ela todas as instâncias encarregadas do controle de repertórios têm comprovado com unanimidade e com uma sanha extraordinária que as obras de Mikhail Bulgákov não podem existir na URSS.

E eu declaro que a imprensa da URSS tem toda a razão.

“3. Como ponto de partida desta carta utilizarei meu libelo *A ilha púrpura*.”

A crítica da URSS em geral, sem exceções, acolheu a peça com a declaração de que ela é “uma nulidade, inócua, deplorável” e que representa um “pasquim contra a revolução”.

Mas a unanimidade geral foi rompida de modo inesperado e absolutamente surpreendente.

No nº12 do *Boletim do Repertório* (1928) apareceu uma resenha de P. Novítski, onde se informava que *A ilha púrpura* “consiste numa paródia interessante e espirituosa”, na qual “ergue-se a sombra funesta do Grande Inquisidor, que cultiva os CHAVÕES DRAMATÚRGICOS BAJULADORES-RIDÍCULOS SERVIS, que anula a personalidade do ator e do escritor”, que *A ilha púrpura* aborda “a força sinistra e sombria que forma HILOTAS, ADULADORES E ENCOMIASTAS...”

Afirmou-se que “se tal força sombria existe, A INDIGNAÇÃO E O ESPÍRITO MORDAZ DO CÉLEBRE DRAMATURGO DA BURGUESIA FORAM JUSTIFICADOS.”

Se é lícito perguntar, onde está a verdade?

O que é *A ilha púrpura* afinal? – “Uma peça inócua e deplorável” ou esse tal “libelo espirituoso”?

A verdade está na resenha de Novítski. Não me proponho a julgar até que ponto minha peça é espirituosa, mas reconheço que nela ergue-se realmente uma sombra funesta, a sombra do Comitê Central de Repertórios. É ele que forma hilotas, encomiastas e aterrorizados “obsequiadores”. É ele que mata a idéia criadora. Ele vem destruindo a dramaturgia soviética e acabará por aniquilá-la.

Eu não cochichava esses pensamentos pelos cantos. Eu os inseri num libelo dramaturgico que levei à cena. A imprensa soviética, intercedendo em prol do Comitê Central de Repertórios, publicou que *A ilha púrpura*

é um pasquim contra a revolução. Trata-se de uma fofoca desprezível. Na peça não há um pasquim contra a revolução por vários motivos, dos quais por falta de espaço assinalo apenas um: um pasquim contra a revolução, devido à extraordinária grandiosidade desta, é IMPOSSÍVEL de ser escrito. Um libelo não é um pasquim, e o Comitê Central de Repertórios não é a revolução.

Porém, quando a imprensa alemã escreve que *A ilha púrpura* “é o primeiro apelo à liberdade de imprensa na URSS” (*Molodáia Gvárdia (Jovem Guarda)*, nº 1, 1929), ela está escrevendo a verdade. Isso eu reconheço. Lutar contra a censura, qualquer que seja ela e decorrente de qualquer espécie de poder, é meu dever de escritor, assim como apelar à liberdade de imprensa. Sou admirador fervoroso dessa liberdade e creio que se um escritor cismasse em demonstrar que não precisa dela, ele seria comparável a um peixe afirmando em público que não precisa de água.

“4. Este é um dos traços de minha criação, e sozinho ele basta perfeitamente para que minhas obras não existam na URSS. Mas ao primeiro traço ligam-se todos os demais que se destacam em minhas novelas satíricas: as cores sombrias e místicas (eu sou um ESCRITOR MÍSTICO) com que são apresentadas inúmeras monstruosidades de nosso modo de vida, o veneno de que se impregna minha língua, o ceticismo profundo em relação ao processo revolucionário desencadeado neste meu atrasado País, e a contraposição a ele da preferida Grande Evolução, e o mais importante: a representação de terríveis traços de meu povo, daqueles traços que bem antes da revolução faziam sofrer profundamente meu mestre M.E.Saltikóv-Schedrín.

Inútil dizer que a imprensa da URSS também não pensou seriamente em mencionar isso, ocupada com informações pouco convincentes a propósito de que na sátira de M.Bulgákov reside a “CALÚNIA”.

Somente uma única vez, no começo de minha carreira, observaram com laivos de altivo espanto:

“M.Bulgákov DESEJA ser o satírico de nossa época” (*Knigonócha (O livreiro ambulante)*, nº 6, 1925).

Infelizmente e em vão o verbo “desejar” é empregado no tempo presente. Deve-se passá-lo para o mais-que-perfeito: M.Bulgákov DESEJARA SER UM SATÍRICO, e justamente num tempo em que toda sátira autêntica (aquela que penetra em zonas proibidas) é absolutamente inadmissível na URSS.

Não tocou a mim a honra de manifestar na imprensa esse pensamento criminal. Foi expresso com extrema clareza no artigo de V.Blium (*Literatúrnaia Gazeta*, nº 6), e o pensamento desse artigo cabe magnificamente bem numa única fórmula:

TODO E QUALQUER SATÍRICO NA URSS ATENTA CONTRA O REGIME SOVIÉTICO.

Será que sou admissível na URSS?

“5. E, finalmente, os últimos traços estão nas peças proibidas *Os dias dos Turbin*, *A corrida* e no romance *O Exército Branco*: a imagem recorrente da **intelligentsia** como a melhor camada em nosso País. De modo particular, a representação da comunidade da **intelligentsia** aristocrática, que por caprichos de um destino histórico inexorável, durante os anos de guerra civil, atirou-se para o acampamento do Exército Branco, nas melhores tradições de *Guerra e paz*. Tal representação é perfeitamente natural para um escritor intimamente ligado a **intelligentsia**.

Porém esse gênero de representação faz com que na URSS seu autor seja colocado em pé de igualdade com seus heróis, ele recebe – apesar de seus grandes esforços em PERMANECER IMPAVIDAMENTE ACIMA DE VERMELHOS E BRANCOS – um atestado de inimigo Branco e, tendo recebido, como todo mundo sabe, pode considerar-se um homem acabado na URSS.

“6. Meu retrato literário está completo e não deixa de ser também um retrato político. Não posso dizer de que natureza é o crime que se pode encontrar nele, mas peço um único favor: não procurem nada além de seus contornos. Ele está perfeita e conscienciosamente delineado.

“7. Atualmente estou destruído.

Essa destruição foi recebida com muita alegria pela opinião pública soviética e classificada como um “ÊXITO”.

R.Pikel, constatando minha destruição (*Izvéstia*, 15/X/1929), manifestou um pensamento liberal:

“Não pretendemos dizer com isso que o nome de Bulgákov foi riscado do rol dos dramaturgos soviéticos”.

E deu esperanças ao escritor degolado, dizendo que se referia “às suas obras dramatúrgicas anteriores”.

No entanto, a vida, na figura do Comitê Central de Repertórios, demonstrou que o liberalismo de R.Pikel carecia de qualquer fundamento.

Em 18 de março de 1930, recebi do Comitê Central de Repertórios um papel informando laconicamente que, não uma das anteriores, mas minha nova peça *A servidão dos hipócritas* (*Molière*) NÃO FORA LIBERADA PARA EXIBIÇÃO.

Serei breve: por duas linhas de um papel foram enterrados o trabalho em bibliotecas, minha fantasia, uma peça que recebeu de qualificados especialistas em teatro inúmeras referências quanto a ser uma peça brilhante.

R.Pikel equivocava-se. Não só minhas peças anteriores foram condenadas, mas as atuais e todas as futuras. E eu pessoalmente, com minhas

próprias mãos, atirei no fogo o rascunho de um romance sobre o diabo, outro de uma comédia e o início do segundo romance *O teatro*.

Não há esperança para minhas obras.

“8. Peço ao Governo Soviético levar em consideração que não sou um político, mas um literato, e que destinei toda minha produção à cena soviética.

Peço a atenção para duas referências sobre minha pessoa, aparecidas na imprensa da URSS.

Partem ambas de inimigos intransigentes de minhas obras, e por isso são muito valiosas.

Em 1925, escreveram:

“Surge um escritor QUE NÃO COMBINA NEM COM AS CORES DOS COMPANHEIROS DE JORNADA” (L.Averbakh, *Izvéstia*, 20/IX/1925).

“Seu talento é tão evidente quanto o reacionarismo social de sua obra” (R.Pikel, *Izvéstia*, 15/IX/1929).

Peço levar em consideração que para mim a impossibilidade de escrever equivale a ser enterrado vivo.

“9. PEÇO AO GOVERNO DA URSS ORDENAR EM CARÁTER DE URGÊNCIA QUE EU DEIXE O PAÍS EM COMPANHIA DE MINHA MULHER LIUBÓV EVGUÉNIEVNA BULGÁKOVA.

“10. Apelo ao senso humanitário do poder soviético e peço para mim, escritor que não pode ser útil em sua terra natal, a generosidade de deixar-me em liberdade.

“11. Se o que escrevi não convence muito e me condenarem ao silêncio vitalício na URSS, peço ao Governo Soviético que me ofereça um trabalho no ramo teatral e me empregue como diretor titular num teatro.

Eu, justamente, de modo preciso e específico venho solicitar UMA ORDEM CATEGÓRICA, UM EMPREGO, porque todas as minhas tentativas de encontrar trabalho neste único domínio em que posso ser útil à URSS, como especialista de excepcional qualidade, redundaram num fiasco absoluto. Meu nome tornou-se a tal ponto odioso que minhas propostas de trabalho, apesar de meu conhecimento virtuosístico da cena ser bem conhecido em Moscou de uma imensa quantidade de atores e diretores, assim como de administradores de teatro, causaram PAVOR.

Proponho à URSS, sem qualquer sombra de sabotagem, um especialista em direção e ator da maior probidade, que se encarregará de encenar qualquer peça, das shakespearianas àquelas da atualidade.

Peço que me nomeiem auxiliar de direção no I Teatro de Arte de Moscou – a melhor escola, dirigida pelos mestres K.S.Stanislávski e V.I.Nemiróvitch-Dántchenko.

Se não for designado diretor, solicito que o seja como figurante efetivo. Se figurante efetivo não for possível, solicito que o seja como operário de palco.

Se isso também não for possível, peço ao Governo Soviético que faça de mim como achar necessário, mas que faça alguma coisa, porque a mim, dramaturgo de 5 peças, conhecido na URSS e no Exterior, restam no PRESENTE MOMENTO a miséria, a rua e a ruína.

Moscú, 28 de março de 1930

M.Bulgákov.”

Ao enviar essa carta simultaneamente aos maiores Stálin, Molotov, Kagánovitch, Kalínin, Iágoda, Búbnov e F.Kon, Mikhail Bulgákov sentira-se mais aliviado num primeiro momento. Sua derradeira sorte fora lançada. Depois, o suspense criado em torno de uma resposta (haveria uma?) afundou-o num estado semelhante ao de um doente desenganado pelos médicos. O Governo poderia desvirtuar o conteúdo da carta e usá-la como uma espécie de confissão de culpa, mandar detê-lo na calada da noite e montar alguma farsa quanto a seu desaparecimento. Poderia ainda não tomar conhecimento de suas reivindicações, deixando ao tempo e aos “verdugos” da imprensa a tarefa de resolver a questão. E daí também não haveria saída para ele. Se agora até o próprio Maiakóvski, após a estréia de *Os banhos*, tinha se tornado a vítima mais recente das campanhas difamatórias promovidas pelos críticos “obsequiadores” do Comitê Central de Repertórios...¹⁹ Na melhor das hipóteses iriam arranjar-lhe uma colocação qualquer longe da capital e em desacordo com seus talentos profissionais e artísticos, o que equivaleria a continuar como um enterrado vivo.

A situação era trágica e prenunciava um desfecho correspondente. Por muito menos outros dissidentes do regime já haviam sido eliminados. Porém, um fato gravíssimo, trágico mesmo, pode ter sido o responsável pela salvação do escritor. Na manhã do dia 14 de abril, após violenta discussão, a atriz do *MKhAT* Verónika V.Polónskaia, mulher do também ator M.M.Iánchin, e que à época mantinha um caso amoroso com Maiakóvski, preparava-se para sair do estúdio do Poeta num prédio da praça Lubianka. Foi quando, segundo relato da própria atriz²⁰, “ouve-se o estampido de um tiro. Minhas pernas amoleceram, gritei e fiquei desesperada naquele corredor; não conseguia forçar-me a voltar para o estúdio.

“Tenho mesmo a impressão de que muito tempo se passou antes que me decidisse a fazê-lo. Aparentemente, porém, devo ter entrado logo depois, já que ainda se via, no quarto, a nuvem de fumaça do tiro.

19 Cf. “Intervenção no debate sobre *Os banhos* realizado na Casa da Imprensa em Moscú”, in *A poética de Maiakóvski através de sua prosa*, op.cit., pp.257-259.

20 In *Дѣлѣхъ Кѣнтѣнѣхъ (Questões de Literatura)*5, 1987, cit., pp.152-198.

“Vladimir Vladimirovitch estava estendido sobre o tapete de braços abertos. Em seu peito havia uma minúscula mancha de sangue.

“Lembro que me atirei sobre ele, repetindo sem parar:

“ – Que foi que você fez? Que foi que você fez?

“Ele estava de olhos abertos, olhava fixamente para mim e tentava levantar a cabeça.

“Parecia querer dizer algo, mas seus olhos já estavam sem vida.

“Seu rosto e seu pescoço estavam vermelhos, mais vermelhos do que de hábito. Daí sua cabeça tombou novamente e ele começou a empalidecer cada vez mais.”

Comoção geral. Bandeiras vermelhas a meio pau. Durante as cerimônias oficiais em grande estilo, boatos de que o Poeta não se matara somente por motivos passionais. Perplexidade. Parecia haver mais que isso. Maiakóvski fora corpo e alma de uma revolução, empenhara sua palavra e sua vida nos objetivos dessa revolução que ademais perdia seus contornos; sua força literária e ideológica antes inabalável começava a ser posta em dúvida; depois de *Os banhos* a crítica não lhe dava sossego e o Comitê Central de Repertórios chegara a apontar na peça elementos daquela criação “neo-burguesa” que ele próprio tanto combatera; o público recebera com indiferença a exposição-aniversário em homenagem aos 20 anos da produção artística do poeta oficial da Grande Revolução de Outubro...

Enfim, “Maiakóvski foi destruído pela destruição do futuro, daquele futuro para o qual se lançara desde os tempos do futurismo. Ele, que esbofeteara o filisteísmo burguês pré-revolucionário, viu-se rodeado, depois da Revolução, por um filisteísmo agigantado, que já não se deixava esbofetear e contratabava com uma agressividade cruel. Ele, que não fizera distinção entre ‘vanguarda’ artística e vanguarda revolucionária, viu-se esmagado por uma ‘nova’ cultura retrógrada, que a Revolução tornara invencivelmente forte. Ele, que buscava amor e liberdade, encontrou crescente desamor e falta de liberdade. E solidão.”²¹

Porém, no dia seguinte aos funerais de Maiakóvski, aos quais comparecera em companhia de Katáiev, Ilf e Oliécha, como sempre fazia depois do almoço, Mikhail Bulgákov deitou-se para fazer a sesta, quando o telefone tocou. Liuba, sua mulher, foi atender: era do Kremlin, Stálin queria falar com Bulgákov. “M.A. não acreditou, pensou tratar-se de um trote (eram comuns na época) e, nervoso, irritado, agarrou o fone e ouviu:

“– Mikhail Afanássevitch Bulgákov?

“– Sim, sim.

21 V.Strada, “Perchè Majakovskij non poteva invecchiare”, in *URSS/Russia*, op.cit., p.154.

“– Agora o camarada Stálin vai falar com o senhor.

“– O quê? Stálin? Stálin?

“E no mesmo instante ouviu uma voz com um nítido sotaque georgiano:

“– Pronto, é Stálin falando. Boa tarde, camarada Bulgákov.

“– Boa tarde, Ióssif Vissariónovitch.

“– Nós recebemos sua carta. Li com os camaradas. O senhor vai obter uma resposta favorável... Será que realmente devemos deixá-lo partir para o estrangeiro? Nós o aborrecemos tanto assim?

“M.A. disse que não esperava absolutamente por essa pergunta (assim como não esperava o telefonema), que ficara desconcertado e demorara a responder:

“– Pensei muito nos últimos tempos se um escritor russo poderia viver fora de sua terra. E me parece que não.

“– O senhor tem razão. Também penso assim. Onde quer trabalhar? No Teatro de Arte?

“– Sim, eu gostaria. Mas falei sobre isso e me recusaram.

“– Entre com um requerimento. Acho que vão concordar. Precisamos nos encontrar para uma conversa...

“– Sim, sim, Ióssif Vissariónovitch, preciso muito conversar com o senhor!

“– Sim, é preciso arranjar tempo e teremos um encontro, sem falta. E agora desejo-lhe felicidades.”²²

Esse encontro nunca aconteceria. Mas quais teriam sido as razões que levaram Stálin a ligar para Bulgákov e depois arranjar-lhe a colocação desejada? O que representaria para a vida do escritor essa guinada em sua relação com o poder soviético? Quais seriam os novos limites de seu horizonte? No ensaio “Bulgákov e il suo rè Stalin”²³, V.Strada apresenta a respeito algumas pistas interessantes: “Para Bulgákov esse embate com Stálin foi duplamente fatal: sua vida foi salva, mas na salvação que lhe fora conferida pelo tirano ele viu uma espécie de intervenção imperscrutável que a força do mal fazia, operando involuntariamente o bem. A essa interpretação devia induzi-lo também seu amor por Molière, do qual escrevera uma biografia e em cuja vida via quase uma cópia da sua (...). Como Molière, ele, Bulgákov, tinha sido a vítima das intrigas dos carolas (marxistas, para ele) e somente o soberano (Luís XIV no caso de Molière e Stálin, no caso dele) tivera o

22 De acordo com relato do escritor a Eliena Serguéievna na noite de 18/IV/1930; cf. □Бп гжлисы литдибржд□ (“Dos últimos diários”), in *Литдибр Тктис <екүфржджч (Diário de Eliena Bulgákov)*, **op.cit.**, pp.299-300.

23 In *URSS/Russia*, **op.cit.**, pp.154-159. A citação traduzida encontra-se à p.157 do original em italiano.

poder de conceder algum sorvo de vida, uma vida amarga, mas também sempre suficiente não para simplesmente sobreviver, mas para criar e viver no futuro. No grande mecanismo da tirania, pululante de servos cegos pela covardia e pela ideologia, dois seres apenas são livres: o artista e o soberano. O último pode excepcionalmente transformar o próprio poder de opressivo em liberador, quando concede ao artista, isento da ideologia do domínio, ser soberano a seu modo, isto é, testemunha verdadeira de um mundo de mentira. Mas Stálin não era Luís XIV e sua intervenção salvadora, afóra a particular admiração por *Os dias dos Turbín*, era ditada, muito provavelmente, por considerações bem práticas, como a inoportunidade política de permitir um novo suicídio literário depois daquele recentíssimo (de 14 de abril) de Maiakóvski que sacudira a opinião pública soviética”.

Memórias, reminiscências, biografias entravam agora na crista da onda e faziam parte da estratégia propagandística do Partido, que começava a introduzir o culto da personalidade no cotidiano da cultura soviética. A par dessa intenção não declarada, havia, de um lado, o objetivo educacional que visava a massificação do conhecimento (sobretudo no que se refere a biografados estrangeiros) e, de outro, a necessidade de se elaborar documentos que pudessem servir de fonte aos historiadores do mundo soviético (caso das obras que retratavam – e por vezes forjavam – a vida dos heróis da Revolução). Da Itália, Górkí comandava para uma editora estatal soviética a coleção *Vidas Ilustres*. A iniciativa parecia alvissareira especialmente para aqueles escritores caídos no ostracismo e que viam nela uma possibilidade de voltar a publicar. Entretanto, mesmo nesse gênero não escapavam da perseguição sistemática que a censura movia contra eles, e para serem publicados deviam seguir à risca as orientações partidárias.

Tem-se em Bulgákov, novamente, um exemplo de como as coisas se passavam nesse âmbito. Impedido de publicar sua obra de ficção, o escritor escrevera uma biografia de Molière. Tão logo o editor leu o material, escreveu a Bulgákov, criticando o trabalho e comunicando que remetera o manuscrito da obra, acompanhado de seu parecer, a Górkí, em Sorrento. O editor atacava sobretudo o narrador inventado por Bulgákov, o qual não mantinha com seus aforismos e frases de espírito o distanciamento desejável em relação aos fatos narrados; que não era um “narrador marxista”, pois abordava e interpretava os materiais históricos e biográficos de seu próprio (e portanto discutível) ponto de vista; que não deixava claro a que classe ou grupo social “servia” o teatro de Molière; que se permitia ambigüidades narrativas que resultavam em inequívocas alusões à realidade soviética, etc., etc.; para concluir, dizendo que o narrador escolhido devia ter sido um “historiador soviético sério”. Górkí, por sua vez, respondia ao editor:

“Concordo plenamente com sua bem fundamentada avaliação do trabalho de M.A.Bulgákov. É preciso não só completá-lo com materiais históricos, bem como conferir-lhe uma dimensão social – deve-se mudar seu estilo ‘brincalhão’. Neste aspecto, não se trata de um trabalho sério e o Sr. aponta isso corretamente – a obra será violentamente condenada”²⁴. Dito e feito: a obra não foi publicada, uma vez que o autor recusou-se a modificá-la²⁵.

Em maio de 1934, o Governo aboliu todas as associações de escritores proletários ou não, e criou uma nova e única União de Escritores, visando estabelecer um controle mais efetivo e rigoroso (!) sobre a produção literária nacional, as polêmicas e dissidências de escritores. Era o penúltimo passo rumo à implantação da estética oficial do assim chamado “realismo socialista”. O I Congresso da União dos Escritores Soviéticos, realizado em agosto de 1934, dezessete anos após a Revolução de Outubro, representou não só um balanço do que se produzira desde então, como também o golpe fatal desferido contra a literatura que teimava em sobreviver a contrapelo das orientações do Partido.

Se, em linhas gerais, numa primeira fase (1917-1927) a literatura russo-soviética em formação fora incitada a “despertar as massas” para a Revolução, e numa segunda (1928-1934) a priorizar a temática da formação do novo homem, o **homo sovieticus**, nessa terceira, que ora se iniciava, ela deveria exaltar a superioridade da estrutura social soviética. Para isso, havia que se enxergar as coisas através dos olhos do Partido e constatar a realidade socialista que ele vinha criando.

A espinha dorsal das discussões desse I Congresso foi o tal “realismo socialista”, o realismo do Partido, como único método a ser aplicado para o desenvolvimento dessa nova etapa da política cultural, que previa “a criação de obras de alto valor artístico, impregnadas da luta heróica do proletariado mundial e da grandeza da vitória do socialismo, que refletem a grande sabedoria e heroísmo do Partido Comunista...”²⁶, como rezava no estatuto da própria União. Estava encerrada, portanto, a etapa mais criativa da literatura soviética enquanto tal. A ênfase nos conteúdos propostos em detrimento da experimentação formal, como se forma e conteúdo pudessem viver dissociados, levaria à produção, com raras exceções, de obras literárias anódinas, distantes daqueles padrões de excelência artística aos quais a literatura russa se habituara desde Púchkin.

24 Carta de 28/IV/1933. Cf. M. Tchudakóva, **op.cit.**, pp.373-374.

25 *A vida do Senhor de Molière* seria publicada apenas em 1962, durante o período do governo Khrushchóv, vinte e um anos após a morte do escritor.

26 Citado a partir de “Il primo Congresso degli scrittori sovietici”, in *Storia della letteratura russa contemporanea*, **cit.**, p.538.

Doravante, estava definitivamente proibida a liberdade de expressão e de criação na URSS. Não haveria mais escritores na verdadeira acepção da palavra, mas burocratas da literatura. Aos contraventores e dissidentes, falaciosamente tratados como “inimigos do povo”, o “pai supremo da família soviética”, o “sol da Rússia” responderia com a escuridão das masmorras e a morte. A partir de meados de 1936 foram instituídos os processos políticos de triste memória, conhecidos posteriormente como “processos de Moscou”, que durante mais de dois anos mergulhariam a URSS no terror desenfreado e culminariam com o início do grande expurgo em 1938. O objetivo era varrer da face da URSS os elementos perniciosos à construção da sociedade do “socialismo real” e eliminar a mais leve oposição ao poder de Stálin.

Dois anos antes, para ocupar em larga escala os quadros dirigentes com pessoal de sua confiança e fortalecer a nomenclatura stalinista, o ditador precisara promover a limpeza desses quadros, formados ainda, em sua maioria, pela velha guarda leninista. Em 1929, ele conseguira expulsar Trótski para o Exterior. Mas como aniquilar os velhos bolcheviques, destituí-los dos cargos que ocupavam, se tinham posto toda sua vida a serviço da Revolução? Fora necessário, antes de mais nada, desencadear uma campanha difamatória capaz de destruir a autoridade moral de que gozavam. Transformar esses revolucionários de longa data em criminosos traidores dos ideais de que eram os mais ferrenhos defensores. Mistificação. O assassinio de Kírov, secretário do Partido em Leningrado, (a mando do próprio Stálin, segundo Khruschóv) em 1934, tinha sido o estopim. Responsabilizados, os velhos leninistas foram sendo presos, torturados nos porões da Lubianka ou da prisão de Lefórtovo, e, antes de morrer, obrigados a se retratar de crimes especialmente inventados para a ocasião. A cada “confissão”, arrancada por métodos de tortura que teriam feito inveja a *Okhrana* dos tempos do czar, surgiam novos nomes. Prisões em cascata.

“Inimigos do povo” passaram a ser caçados em todos os setores da vida nacional: no Governo, exército, administração pública, universidades, imprensa, meios artísticos e científicos, e no próprio Partido. A exemplo do que já ocorrera, ainda que em escala menor, logo após a guerra civil e nos estertores da *NEP*, a delação tornava-se novamente a principal arma de combate à dissidência. Os olhos e ouvidos da onipresente polícia política estavam mais do que nunca atentos ao menor gesto, à menor palavra em desacordo com a ideologia dominante. Ninguém estava livre das detenções, deportações e execuções sumárias. Não raro, os acusadores do início tornar-se-iam os futuros acusados nesses processos.

Primeiro, em agosto de 1936, as vítimas escolhidas tinham sido acusadas de um crime de alta traição: pertencerem ao “centro terrorista Trótski-

Zinoviév”. Em janeiro de 1937, o expurgo concentrou-se ainda sobre remanescentes do trotskismo. Em janeiro de 1938, os acusados “reconheceriam” suas culpas como agentes de Hitler e de Trótski, como sabotadores, espiões, terroristas e partidários da restauração do capitalismo na URSS.

Escritores e artistas famosos desapareciam da noite para o dia sem que ninguém ousasse protestar. Seus nomes eram simplesmente riscados do panteão das artes soviéticas, suas obras sumiam de circulação junto com eles. Judeus como Mandelstam²⁷, Bábel, Meyerhold (dissidentes ou não), fiéis guardiães da ortodoxia comunista como Angaróv, os críticos Averbakh e Pikel, o publicista Koltsóv e outros, dramaturgos e escritores alinhados com o regime, como Pilniák, Kirchon, Afinoguénov, A. Efros, caíam indistintamente em desgraça. Ao mesmo tempo, os não perseguidos eram agraciados com a Ordem de Lênin, ou elevados à condição de artistas do povo soviético, além de gozarem de outras benesses outorgadas pelo poder. E apenas o acaso talvez explique o fato de autores como Bulgákov, Pasternak, Akhmátova, Tsvetáieva, A. Tolstói e outros poucos terem escapado aos rigores da repressão cega, ainda que depois, e em épocas diferentes, fossem condenados ao ostracismo. Somente após a morte de Stálin e depois de Khruschóv ter “denunciado” os crimes do ditador, iniciaram-se lentamente os processos de reabilitação de alguns dos escritores condenados pelo stalinismo.

27 Já nessa época, Nadiéjda Mandelstam memorizava toda a obra poética do marido. O mesmo fazia uma amiga íntima de A. Akhmátova, a cada novo poema que ela escrevia, antes de queimá-lo num cinzeiro.

BIBLIOGRAFIA

- BERLIN, I. *Os pensadores russos*. São Paulo, Cia das Letras, 1990.
- BULGÁKOV, M. *Mosca, la città del Maestro. Diari inediti*. Roma, Biblioteca del Vascello, 1991.
- _____ <<Херягыбы ит үжхэн= Вжч литдибр 1923 үжлф□ >> (“Manuscritos não ardem. Meus diários de 1923”), in *КҮЭЛжцмт (LG-Dossiê)5. Вжцрдфэ Кбнтхөнехиэз Үфпнф-* 1991.
- BULGÁKOVA, E. *Литдибр Тктис <екүфржджч (Diário de Eliena Bulgákova)*. Вжцрдфэ Риб;иФэ Гфкфнф- 1990.
- LO GATTO, E. *Storia della letteratura russa contemporanea*. Milano, Nuova Accademia, 1958.
- RIPELLINO, A.M. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- SCHNAIDERMAN, B. *A poética de Maiakóvski através de sua prosa*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- STRADA, V. *URSS-Russia*. Milano, Rizzoli, 1985.
- TCHUDAKOVA, M. *Бпйтжгыцфигт Вбьфбкф <екүфрждф (Uma biografia de Mikhail Bulgákov)*. Вжцрдфэ Рибүф- 1988.