

## O herói de Pelevin: realidade e identidade

### RESUMO

O romance *A metralhadora de argila*, de Victor Pelevin, foi considerado um dos mais pretensiosos – e polêmicos – pela crítica russa quando de seu lançamento, em 1996. O uso da ficção como suporte para estabelecer uma crítica à transição entre realidades é basilar à obra aqui estudada, sobretudo por ser parte do trabalho de um autor que, envolto por uma certa aura “mística”, não é afeito às aparições e declarações públicas, o que constitui uma dificuldade para reconhecer a identidade de Pelevin. Tendo como ponto de partida estas considerações, *A metralhadora de argila* é, neste artigo, abordado como uma literatura de crítica histórica ao processo de transformação e reconhecimento do real, mas também como um reflexo – e um projeto – de um autor que se propõe questionar aquilo que chamamos de realidade, de forma a interferir na própria constituição de identidades.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pelevin. Rússia. Pós-soviético.

## A RECONSTRUÇÃO PÓS-SOVIÉTICA

Não é absurdo pensar no termo revolução ao tratarmos da queda da União Soviética. Após 74 anos de domínio da propaganda e do estilo de vida impostos pelo Partido Comunista, a transformação da sociedade russa se fez notar na literatura, sobretudo com os artistas do Pós-Modernismo. A transição de uma política socialista soviética para uma capitalista não foi apenas aplicada à economia, mas foi sentida tanto dentro quanto fora da Rússia.

Revolucionar a arte significou desligar-se das amarras soviéticas – e de sua propaganda – para produzir um novo tipo de literatura, que problematizasse a nova configuração da sociedade russa e representasse sua nova condição de vida. Não à toa, o conceito de Pós-Moderno na Rússia se une ao de pós-soviético.

Entretanto, isso não significa que o passado recente desapareceu, mas fez com que ele passasse a fazer parte da problemática exposta pelos artistas.

The memory of the immediate past has allowed this literature to maintain a continuity with the preceding period – a period with which is apparently does not want to break. [...]

The most obvious, if not the only reason for this state of affairs, is the unexpectedly easy fall of the Soviet regime. Its stability proved illusory; nonetheless, its ghosts have endured. (GENIS, 1999:212)

Ou seja, não há apenas um salto entre o Pós-Modernismo e o período soviético – eles dialogam entre si, de forma a manter viva uma memória recente.

A realidade própria criada pelo regime soviético, ao entrar em colapso, comprova a teoria de Mikhail Epstein, um dos mais notórios eslavistas da atualidade, de que a Revolução Russa – e seu subsequente período soviético – fez uso de um “hiperfenômeno” revolucionário. Dessa maneira, ele usa o prefixo “hiper” para demonstrar o sintoma de 1) valorização em direção ao puro; e 2) desconstrução da pureza em direção à farsa. Para Epstein (1999:25), “the meaning of 'hyper', therefore, is a combination of two meanings: 'super' and 'pseudo'.”

Entretanto, essa dialética não é comparável à clássica hegeliana, nem à modernista elaborada pela Escola de Frankfurt – em que uma antítese revolucionária se contrapõe a uma tese conservadora. De acordo com ele,

Postmodernist dialectics [...] implies neither synthesis nor revolution but the internal tension of irony. Antithesis, pushed to an extreme, finds thesis inside itself, and moreover proves to be an extension and intensification of this very thesis. (EPSTEIN, 1999:25)

Tendo em vista a aplicação dessa teoria à realidade soviética, a pretensão de pureza do regime e do constructo de realidade proposto pelo Partido Comunista – sempre como oposição à imagem estadunidense – foi o que, conseqüentemente, provocou a queda dos soviéticos. Uma espécie de super-realidade soviética tornou-se a pseudorealidade em crise após 1991.

Após essas proposições, fica óbvio que a escolha feita por Victor Pelevin do ano de 1991 para contextualizar a narrativa de A metralhadora de argila não foi acidental. A partir dessa noção de realidade virtual soviética e sua posterior queda com o fim da URSS, o herói do romance de Pelevin se desenvolve numa ficção

histórica, que também possui um anseio de identificação numa Rússia em reconstrução.

### AS REALIDADES EM A METRALHADORA DE ARGILA

Victor Pelevin surge, nos anos 1990, como um dos mais proeminentes escritores russos pós-soviéticos. Em 1993 já havia vencido o Little Booker Prize pela coleção de contos *The blue lantern*, antes de enveredar para os romances. *Chapaev i Pustota* (usaremos esta grafia do nome, apesar de a versão em inglês apresentar a variante “Poustota”, para efeito de maior precisão fonética na tradução de *пустота*), título original de *A metralhadora de argila*, foi lançado em 1996, apenas cinco anos após a queda do regime soviético, mas sua narrativa se divide em dois períodos: 1919 e 1991.

O período de 1919 engloba a Guerra Civil Russa, em que lutavam, predominantemente, os exércitos Vermelho e Branco pelo poder da nova Rússia. Chapaev, personagem que dá nome ao romance, foi também um dos grandes heróis da vitória bolchevique/vermelha. Por outro lado, a personagem Pustota (*Emptiness* ou *Voyd*, como na versão em inglês), estabelecida em 1991, é paciente em um hospício.

A escolha do nome *Voyd*, ou *Vazio* em português, parece visar a criação de um embate entre um herói histórico e uma nova figura heroica russa – no entanto, vazia. Aqui revemos o “pseudo” de Epstein, construído pela dialética do “hiper-herói” Chapaev versus o pseudo-herói *Voyd*. No entanto, qual o caminho traçado no romance para justificar essa transição?

Logo no início, *Pyotr Voyd* assiste a uma representação teatral de uma das grandes obras da literatura russa do século XIX: *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski. O trecho relatado no romance diz respeito ao protagonista, *Raskolnikov*, e seu sentimento de culpa após matar duas idosas para reaver um relógio de seu pai e algum dinheiro para sobreviver. Como *A metralhadora de argila* é narrado em primeira pessoa, estamos sempre acompanhando a visão de *Pyotr*, que nos faz perceber um vazio no olhar do herói – *Raskolnikov*.

O vazio não aparece por acaso, já que será retomado no final do primeiro capítulo, quando *Pyotr* está sonolento, e seu sono é quando ele “finally collapsed into the dark pit of oblivion.” O vazio do herói dostoiévskiano relaciona-se com o esquecimento a que *Pyotr* é sujeito por um motivo que será apresentado no segundo capítulo: 1919 é uma ilusão; o protagonista está, na verdade, vivo em 1991.

Estando em 1991, nos é apresentado o psiquiatra responsável por *Pyotr*: *Timur Timurovich*. É ele quem primeiramente evidencia o espaço em que estão e a esquizofrenia de *Pyotr*. A questão da cisão na identidade do paciente é posta como

You know, the world around us is reflected in our consciousness and then it becomes the object of our mental activity. When established connections in the real world collapse, the same things happens in the human psyche [...]

Why do some people actively strive [...] towards the new, while others persist in their attempt to clarify their non-existent relations with the shadows of a vanished world? (PELEVIN, 1996:32-33)<sup>1</sup>

O colapso das conexões no mundo; o mundo desaparecido – figuras que remetem à (ex-)realidade soviética, agora expostas no herói de Pelevin.

As sombras de que Timurovich fala parecem ser aquilo que Genis trata como fantasmas, ao falar da obra de Pelevin, em “the basis of Soviet power is in its ability to impart materiality to its phantoms.” (GENIS, 1999:215) Essa materialidade, por consequência, é o que permite às pessoas criticadas por Timurovich agarrarem-se ao passado soviético.

Embora o início da narrativa seja confuso, parte do enredo se dá pela captura de Pyotr para ir ao hospício. Há uma transição entre realidades, de 1919 a 1991, e é essa quebra que se justifica na materialidade – aliás, evidente na obra, visto que tanto o sonho quanto o hospício parecem reais – do passado histórico. Em 1919, esse enredo da prisão se transforma na convocação de Pyotr como comissário de Chapaev, na primeira aparição desta personagem.

Antes mesmo de saírem juntos, Chapaev e Pyotr dialogam e tocam piano, uma imagem do absurdo a que o sonho sujeita. Entretanto, há uma ligação entre as duas realidades: ambos estão tocando Mozart, a mesma música que termina o capítulo anterior, no hospício. Chapaev, ao conversar com Pyotr, diz que a música seria a melhor maneira de Deus aparecer aos Homens – talvez por ela ser a união, neste momento, das duas realidades do mundo que nos é apresentado?

Uma Rússia aparece ainda em construção, como no trecho em que Pyotr acompanha Chapaev até o carro-forte, e no caminho vê algumas crianças:

[...] while the idiot adults were busy trying to rearrange a world which they had invented for themselves, the children were still living in reality [...] And although these children were also infected with the bacillus of insanity that had invaded Russia [...] their clear eyes still shone with the memory of something I had long ago forgotten; perhaps it was some unconscious reminiscence of the great source of all existence from which they had not yet been too far distanced in their descent into this life of shame and desolation. (PELEVIN, 1996:68)

As crianças, então, desconhecem o mundo (soviético) que os adultos estão criando para si. A “bactéria de insanidade” pode refletir a Guerra Civil Russa, mas também uma visão de Pyotr de que a própria realidade é irreal, desolada. O ano de 1919 pertence a um mundo fora da realidade, que Chapaev depois definirá como nada além de uma hipnose.

No entanto, a realidade de 1991 também nos é mostrada como uma ilusão. O romance ser escrito em primeira pessoa faz com que sigamos as impressões de Pyotr, que, não aceitando a própria doença – esquizofrenia –, nega também o espaço do hospício. “Pelevin can thus be seen populating his texts with heroes who inhabit two worlds simultaneously.” (GENIS, 1999:218) – sejam eles mundos verossímeis ou não.

Ademais, a confusão que nos acomete não é acidental: para Pyotr, após conhecer Chapaev a realidade se torna confusa também:

It is hard to express what I was feeling. What was happening was so very improbable that I no longer felt its improbability; this is what happens in a dream, when the mind, cast into a whirlpool of fantastic visions, draws to itself like a magnet some detail familiar from the everyday world and focuses on it completely, transforming the most muddled of nightmares into a simulacrum of daily routine. (PELEVIN, 1996:80)

Esse sentimento de Pyotr se dá quando começa a conviver com Chapaev, o grande herói bolchevique. A irrealidade de participar da Guerra Civil ao lado de uma figura como seu comandante, no entanto, é aceita por Pyotr como real, como vemos no estranhamento da situação – como se fosse um sonho, em vez da aceitação de que o é realmente.

Mais à frente na narrativa, as personagens tomam um trem que aparenta estar vazio a Pyotr. Esta é uma das metáforas para o caminho que a Rússia de Chapaev seguiria: o do esvaziamento. Nada seria real após a passagem dos Vermelhos, assim como a de Pyotr. Isso é evidenciado numa passagem posterior, em que o Pustota diz “[...] the fact that man is rather like this train.” (PELEVIN, 1996:84) Para ele, o Homem caminha, vazio, numa vida de esperanças, opiniões e medos sem sentido.

Pyotr, então, começa a sentir-se sonolento e, por fim, ouve a música de Mozart do início de seu “dia”. Embora tente resistir ao sono, acaba dormindo, vendo-se diante, ao som de Mozart, de uma escadaria para o vazio. Mozart une ambas as realidades, e serve como meio de transição entre elas.

Ao acordar no hospício, Pyotr se depara com outro detento, Volodin, que nos coloca a par da situação do protagonista: ele perdeu a memória novamente. Por isso, todos precisarão se apresentar de novo. Assim, descobrimos que 1) não é um caso isolado de problema de identidade, pois há outros pacientes; 2) há uma reincidência – e não sabemos de quanto tempo – no processo de cisão de Pyotr. Ademais, o que interessa ainda mais à pesquisa é:

'Then what is my surname?' I asked anxiously.

'Your surname is Poustota [Voyd],' Volodin replied, 'and your madness is caused by your denying the existence of your own personality and replacing it with another, totally invented one.' (PELEVIN, 1996:89)

A primeira aparição do sobrenome Pustota/Voyd surge na situação – teoricamente – mais verossímil e real, em 1991, a realidade que Pyotr não quer aceitar. Ou então, podemos reler de forma que ele nega o vazio a que o hospício remete. 1919 parece uma relação de sentido com o mundo; a internação é algo que afasta Pyotr da realidade.

Quando Pyotr começa a nos apresentar o espaço da terapia, em que os pacientes expõem os sonhos por meio de desenhos, a realidade é reconsiderada. A sensação de Pustota é a de que o mundo se cria a quando ele a olha. Se lembrarmos que o romance é narrado em primeira pessoa, acompanhamos a sensação de construção do ambiente conforme Pyotr o observa.

A criação artística é também a representação da realidade alternativa – o sonho. Chapaev aparece em um trem, guiando-o rumo a uma batalha, em pose

teatral. O céu, no entanto, está em branco, e o termo vazio aparece para caracterizá-lo. No hospício, parte do ambiente de 1919 é esvaziada, e Volodin é o único que repara no trabalho de Pyotr, e passam a discutir sobre o papel do artista no mundo. Para o companheiro de Pustota, todo o drama ocorre na mente das pessoas.

Aqui surge um detalhe sobre Volodin: ele se acha espécie de cristo, ou uma luz que descende do céu para “limpar a realidade”. Essa personagem, então, surge como uma libertação para Pyotr, já que coloca qualquer mundo dentro da mente, tal qual Pustota faz para a construção do romance. Isso importa quando, após a prática artística, os pacientes vão almoçar e depois dormir.

Antes do sono, Pyotr olha para o teto “savouring the state [...] of an entirely empty mind.” (PELEVIN, 1996:100) Se todo o mundo ao redor é uma construção mental, e estamos dentro do ambiente de Pyotr, nosso ambiente é destruído; assim, ele reflete sobre a falta de pensamento, e conclui que isso seria impossível, já que equivaleria a uma não-existência. O mundo é Pustota, e só podemos participar da narrativa se ele existir pensando.

Nisso nos parecemos com o próprio Pyotr: a vida só parece possível com a parte do sonho – para nós, no romance; para Pustota, em 1919. Mais interessante ainda é o pensamento que segue a reflexão: só quando se esvazia a mente a pessoa pode compreender os processos de sua vida interior. Essa é mais uma forma de resistência a 1991, visto que o procedimento de Timurovich visa estudar o “interior” do paciente, mas por análise externa.

A condição de exterioridade é amplamente questionada pelo romance, como já ficou evidente ao tratarmos da orientação de Volodin quanto à construção mental do mundo. Não à toa, a esquizofrenia é a doença escolhida por Pelevin para narrar em primeira pessoa. Pyotr nega uma realidade que tenta o introduzir a um exterior, e se convence que o sonho – uma realidade externa construída pela própria mente da personagem – é a definitiva.

Construir o espaço (e o tempo) depende da mentalidade de Pyotr e, obviamente, de Pelevin. Para entender esse processo, Pustota também precisa entender-se. Enquanto no hospício, sua tentativa é saber quem é nesse mundo que o rodeia. Dessa maneira, precisa encontrar o arquivo de seu caso. Para isso, foge da ala à noite, e, ao conseguir pegar a pasta do caso, surpreende-se com o nome na capa: “Pyotr Pustota”.

Alguns aspectos do histórico do caso são importantes para compreendermos a visão de mundo que nos é apresentada: 1) “tendency to withdrawal and irritability observed, unrelated to any external causes.”; 2) “stopped associating with his friends – which he explains by the fact that they teased him about his Estonian surname Poustota/[Voyd]”; 3) “[...] began intensively reading philosophical literature [...], everything which [...] deals with the philosophical aspects of emptiness and non-existence.”; 4) “the patient reflects 'long and vividly' on all objects around him.”; 5) “[...] according to his own words, he is gifted with a 'peculiar flight of free thought’” (PELEVIN, 1996:103). Tudo isso culminará em uma noção de Pyotr de que há “heroísmo involuntário da existência”, sendo o único sucessor dos grandes filósofos do passado.

Pyotr aparenta ser uma representação da cultura pós-moderna, em que a própria existência é heroica, embora haja uma liberdade de pensamento que o

permitiu, durante seu desenvolvimento, afastar-se dos “leigos” e concentrar-se em si. O herói em *A metralhadora de argila* não tem a obrigação de salvar ninguém, apenas a própria existência.

Isso será questionado por outro paciente, Maria (embora seja homem, reconhece-se como mulher), que propõe aos companheiros que leiam os jornais e tentem sentir algo em relação às notícias, em vez de duvidar da realidade do mundo. Isso traria o heroísmo “verdadeiro” à tona, visto que a preocupação (do herói) não seria com a existência da realidade, mas com os efeitos da participação nela. E completa com “under Soviet power we were surrounded by illusions.” (PELEVIN, 1996:108)

Retornemos aqui à posição de Genis e Epstein, de que o governo soviético produzia uma realidade para controlar a existência de sua população. As ilusões, tal qual Maria cita, serviam como um poder de sugestão aos governados; se Pyotr se distancia dos que o rodeiam, é perfeitamente possível creditar a ele uma liberdade de pensamento, pois não está preso ao controle soviético quando questiona a própria realidade.

Em 2000, em entrevista a Jason Cowley, da revista *New York Times*, Victor Pelevin disse: “In the Soviet times you could escape from the evil of the State by withdrawing into the private spaces of your own head.” Pyotr soa como o próprio autor, que se vê livre no isolamento, mas não apenas físico – psíquico também. Isso contrasta com as práticas no hospício, em que Timurovich propõe práticas estéticas em grupo, e sessões de sonhos coletivas.

Se o governo soviético criava realidades, a opinião de Pelevin é a de que não apenas os governos devem ter esse poder, mas cada indivíduo. O sonho de Pyotr permite essa libertação de pensamento, mesmo que o faça conviver com o período de início do poder bolchevique. Chapaev, por sua vez, não se contrapõe a Pyotr – pelo contrário, incentiva seu questionamento à realidade.

A contraposição acontece, sempre, no hospício, visível em:

'Well, that's why we're drawing Aristotle. Because before him there was no substance,' said Volodin [...]

'This heavenly automobile was absolutely perfect. And every single concept and image relating to automobiles was contained in it and it alone. And the so-called real automobiles that drove around the roads in ancient Greece were no more than its imperfect shadows. Projections, so to speak.' [...]

'But, said Aristotle, in addition to the prototype and the reflection, there is one other thing. The material that takes the form of the automobile. Substance, possessing an existence of its own. Iron, as you called it. And it was this substance that made the world real. This entire fucking market economy started up from it. Because before then all the things on Earth were merely reflections, and what reality can reflection have, I ask you? The only reality is what makes the reflections.' (PELEVIN, 1996:109)

Este discurso de Volodin, durante uma sessão de pintura de um busto de Aristóteles, coloca-nos a par do teor que o hospício precisa ter, e por que os sonhos aparecem como representações da doença dos pacientes: reflexos não são reais,

mas projeções do que existe. Pyotr, então, precisaria passar a entender que a realidade de 1919 é um reflexo de si, mas não a substância de Pyotr Pustota.

Entre essa substância e o reflexo, Pelevin também constrói sua crítica ao mundo pós-moderno. O mundo mercadológico, para ele, é cheio de reflexos, e, colocando Pyotr num hospício e com esquizofrenia, o autor parece querer nos mostrar a falta de substância do contemporâneo. Pyotr, como nos parece, é uma união de dois reflexos distintos, que ainda não conhecem a própria substância que o compõe.

A liberdade de pensamento citada no arquivo do caso é deposta pelo poder a que é submetido num tratamento psiquiátrico, por isso ele se refugia num sonho – que seria o isolamento dentro da própria mente – e o considera mais real que 1991. No entanto, o período soviético é construído, como já vimos, por imagens e ilusões artificiais, o que nos coloca no dilema do romance: qual é a realidade? Para continuar no conteúdo aristotélico, a questão poderia ser reconstruída: qual é a Potência que dá vazão às duas realidades que vemos?

O capítulo em que há a discussão sobre o filósofo grego termina com Maria derrubando o busto na cabeça de Pyotr, que desmaia. O capítulo seguinte, por sua vez, inicia-se em 1919, com uma dor de cabeça. Ao acordar, ele vê Anna, sobrinha de Chapaev e alvo de investidas amorosas de Pyotr. Ela conta a ele que houvera a Batalha da Junção Lozovaya, e que ele fora ferido, entrando em coma. No entanto, Anna comenta que a perda de memória de Pustota parece ser seletiva.

Aqui retornamos à análise da personagem: há um esquecimento total no hospício, no início, quando nos é apresentado apenas o mundo de 1919; no entanto, conforme alguns dias de internação são adicionados à narrativa, o que some é a realidade da guerra civil, por exemplo a batalha em questão. Pyotr parece caminhar a um equilíbrio de realidades, em que sua mente seleciona sonhos e realidade para comporem seu caminho.

## A TRANSIÇÃO DE ESPAÇOS E MUNDOS

Embora saibamos que 1919 é parte de um estudo de caso no hospício, o quinto capítulo nos apresenta algo novo: durante um delírio no coma, Pyotr citou Maria, o paciente do hospício, e Anna ouviu. A explicação dele: “I have never known anyone called Maria. Excluding, that is, a recent nightmare...” (PELEVIN, 1996:115) Esta é a primeira aparição de 1991 como um sonho – ou pesadelo, mais precisamente.

Isto nos leva novamente ao discurso de Volodin sobre os reflexos. Um sonho é uma realidade que Pyotr aceita, embora comece a dar mostras de esquecimento quanto aos acontecimentos ali; a realidade do hospício é um sonho dentro do sonho, ou seja, tão irreal quanto a existência na guerra civil. O trânsito da personagem pelas realidades e sua percepção delas é, sobremaneira, um embate entre reflexos de uma identidade ainda desconhecida.

Essa transição entre realidades é citada por Pyotr mais à frente, quando diz “the Russian people realized very long ago that life is no more than a dream.” (PELEVIN, 1996:123) Aqui, Pyotr joga para sua condição de russo uma máxima que justifica seu questionamento à realidade. Com isso, também nos mostra o lado



filosófico de sua formação, ao apresentar uma não-existência material do mundo, inclusive na realidade que aceita como verdadeira, a de 1919.

Ainda na mesma cena, numa espécie de restaurante em uma cidade sendo ocupada pelo exército, Pyotr tem uma discussão que define como “sobre a metafísica dos sonhos”, o que inclui a noção do povo russo. Dentro da realidade do sonho, a metafísica e a não-existência também estão presentes, dando-nos uma revelação de que não é apenas o Pustota internado que questiona a própria existência, mas o heróico da revolução também.

Esta espécie de introdução do capítulo é uma previsão daquele que será o mais revelador dos capítulos do livro. Após sair do restaurante, Pyotr entra em uma casa em que há um homem falando em voz alta: Chapaev. É o primeiro momento em que sentimos uma intimidade entre as duas personagens que dão nome ao livro, na versão original. Em situação extremamente informal, com uma garrafa de “moonshine” na mesa, ambos discutem e se embebedam em meio a ofensivas da guerra civil que atingem o vilarejo.

Chapaev, logo de início, pergunta sobre a perda de memória de Pyotr, e trata-o pelo apelido Petka. A batalha em Lozovaya, da qual Pyotr não se lembra, faz com que Chapaev sinta que seu comissário começou a confundir suas memórias. Por isso, o comandante se interessa pelo caso de Pyotr – tal qual Timurovich. Em ambas as realidades, Pustota parece mais um caso psiquiátrico do que um ser em ação no mundo.

A discussão entre ambos, na verdade, poderia ser uma sessão com Timurovich, o que explica a visão de Chapaev de que Pyotr confunde as realidades. É aqui que começam os questionamentos sobre a identidade:

'Petka, before you try talking about complicated questions, you should settle the simple ones. “We” is more complicated than “I”, isn't it?'

'It is,' I said.

'What do you call “I”?'

'Clearly, myself.'

'Can you tell me who you are?'

'Pyotr Voyd.'

'That's your name. But who is it bears that name?'

'Well,' I said, 'one could say that I am a psychological individual. A totality of habits, experience... And knowledge and preferences.'

'And just whose are these habits, Petka?' Chapaev asked forcefully.

'Mine,' I shrugged.

'But you just said yourself, Petka, that you are a totality of habits. If they are your habits, does that mean that these habits belong to a totality of habits?' (PELEVIN, 1996:139)

Chapaev coloca para Pyotr a mesma questão acerca da Substância de Aristóteles, apresentada por Volodin: Pyotr é o automóvel, que foi padrão para os outros seguintes; no entanto, o que compõe o automóvel também é Substância. Pustota é substancial, mas aquilo que o forma também o é.

O processo de desconstrução de Chapaev irrita Pyotr, mas a discussão segue até o ponto crítico em que refletem sobre a existência do próprio espaço em que se encontram:

'And where is your consciousness?'

'Right here,' I said, tapping myself on the head.

'And where is your head?'

'On my shoulders.'

'And where are your shoulders?'

'In a room.'

'And where is the room?'

'In a building.'

'And where is the building?'

'In Russia.'

'And where is Russia?'

'In the deepest trouble, Vasily Ivanovich [Chapaev].'

'Stop that,' he shouted seriously. 'You can joke when your commander orders you to. Answer.'

'Well, of course, on the Earth.'

We clinked glasses and drank.

'And where is the Earth?'

'In the Universe.'

'And where is the Universe?'

I thought for a second.

'In itself.'

'And where is this in itself?'

'In my consciousness.'

'Well then, Petka, that means your consciousness is in your consciousness, doesn't it?' (PELEVIN, 1996:140)

Chapaev nos coloca – os leitores e Pyotr – a questão de que, se Pyotr questiona a própria existência, a consciência que a constrói também é inexistente. A ilusão de realidade, presente na convivência com o hospício, é também fator predominante no sonho. 1919 é tão irreal quanto 1991, e ambos são tão irreais quanto o próprio Pyotr.

Um pouco à frente, após mais copos de “moonshine”, a questão da localização volta à tona:

'Everything that we see is located in our consciousness, Petka. Which means we can't say that our consciousness is located anywhere. We're nowhere for the simple reason that there is no place in which we can be said to be located. That's why we're nowhere.' (PELEVIN, 1996:144)

A Rússia dentro de Pyotr não é a que o abriga, mas a que ele cria. Por isso, ambas as realidades, de 1919 e de 1991, parecem reais e irreais ao mesmo tempo. A esquizofrenia de Pustota está no estabelecimento de uma realidade única, uma identidade que ele desconhece, mas que parece desenvolver dois espaços distintos e, por consequência, duas realidades distintas.

Entretanto, um aspecto externo é curiosamente citado após Chapaev dissertar sobre o “lugar nenhum” da consciência: Pyotr reflete sobre seu comentário anterior (a Rússia estar em problemas) e pensa que todos foram obrigados a sofrer as consequências da última libertação do país. Em se tratando de 1919, ele se refere à Revolução Russa, de 1917; mas sabendo que há uma realidade de 1991, também nos identificamos com este ano por ser o da queda da URSS.

## **LIBERTAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO**

Cada processo de libertação de um status quo é passível de consequências à sua população. Pelevin coloca lado a lado tanto o processo revolucionário do início do século XX quanto a abertura da Rússia ao “Ocidente” após a queda dos soviéticos. A mente de Pyotr convive com as duas realidades, e sua esquizofrenia parece surgir daí: ele cria a realidade da primeira “libertação”, mas também a “libertação da libertação”, quando o mundo soviético ruiu.

Tal qual a realidade soviética, o mundo de Pyotr parece ter ruído também após a conversa com Chapaev. Ao se reencontrarem, o comandante pergunta se seu comissário “nunca havia visto o vazio antes”, referindo-se ao “lugar nenhum” em que encontrariam a verdadeira essência do mundo. Destaquemos que o vazio é para onde Chapaev quer levar Pyotr, mesmo que seja por um caminho ideológico; e, retomando, o sobrenome de Pyotr é Pustota, ou Vazio. O objetivo da trajetória do romance parece ser, em 1919, uma descoberta da identidade de Pyotr; e em 1991 não é diferente, pois Timurovich espera que seu paciente reconheça a própria doença – e aceite que, em si, criou uma realidade alternativa.

Essa realidade criada carrega as discussões mais profundas acerca da identidade e essência de Pyotr. O autoconhecimento aparentemente é apenas possível se ocorre de dentro do protagonista, pois a identificação de si está mais próxima nas discussões com Chapaev do que nas sessões de Timurovich. O caminho onírico promove um conhecimento que, pelo procedimento do hospício,

não é atingido – supostamente, conforme nos é apresentado por Pyotr, que resiste a 1991.

A noção de identidade é evidente na discussão com Kotovsky, um dos mais notáveis soldados do Exército Vermelho:

'Imagine that the solidified drops rising upwards in the lamp are endowed with consciousness. In this case they will immediately encounter the problem of self-identification.'

'Undoubtedly.'

'Now this is where it becomes really interesting. If one of those lumps of wax believes that it is the form which it has assumed, then it is mortal, because that form will be destroyed – but if it understands that it is wax, then what can happen to it?'

'Nothing,' I replied.

'Precisely,' said Kotovsky. 'In that case it is immortal. But the tricky part is, it's very difficult for the wax to understand that it is wax – it's almost impossible to grasp one's own primordial nature. [...]' (PELEVIN, 1996:199)

Kotovsky mostra – a nós e a Pyotr – que a identidade está além da superfície física. O autoconhecimento de Pustota é atingível quando ele reconhecer sua própria essência, ligando-se a uma espécie de substância humana além da própria consciência. A isso, Chapaev questiona: não seriam a cera e as gotas – essência e as consciências derivadas dela – objetos criados pela mente?

A discussão é interrompida pelo avanço do exército, e Chapaev leva Pyotr consigo, e pergunta se seu comissário continuava tendo os pesadelos sobre a clínica, ao que o comissário responde “como sempre”. No entanto, surge um detalhe: Timurovich havia pedido para Pyotr anotar tudo o que acontece nos sonhos. Chapaev diz que Pustota deveria fazê-lo, pois

'You told me yourself that in your nightmares everything changes with fantastic speed. Any consistent activity that you repeatedly come back to makes it possible to create something like a fixed centre to the dream. Then the dream becomes more real. You couldn't possibly think up any better idea than making notes in your dream.'

I pondered the idea.

'But what good is a fixed centre to my nightmares if what I really want is to get rid of them?'

'It's precisely in order to get rid of them – you can only get rid of something that is real.' [...]

'Petka, it's no accident you're dreaming about a mental hospital. What difference does it make what you call me in the notes you make in a dream?' (PELEVIN, 1996:204)

Com isso, Chapaev se aproxima de Timurovich, tratando os pesadelos de Pyotr tal qual o psiquiatra trata da esquizofrenia. Essa aproximação parece o caminho em direção ao autoconhecimento de Pustota, pois há um diálogo indireto entre os “mestres” do protagonista. Além disso, Chapaev cita o hospício como real, e essa pode ser a única maneira de “libertar” Pyotr. Não apenas hipoteticamente, afinal Pustota, aqui, passa a reconhecer que deve haver algo errado em sua própria cabeça.

O que incomoda Pyotr é a incerteza do real: “[...] while I'm dreaming, it's impossible to understand what is real in actual fact [...]” (PELEVIN, 1996:205) A isso, Chapaev responde que não há uma resposta sobre o que é real, pois, na realidade, não há realidade. A construção semântica, intencional, coloca-nos a par da ausência de sentido do mundo que rodeia Pyotr, e Chapaev colocando esta questão é o que é mais interessante: justo naquele que Pustota confia ser o mundo real, a realidade é questionada.

Esse tipo de dúvida não aparece no hospício, onde há uma materialidade aceita pelos médicos, pelo psiquiatra e pelos pacientes. A realidade da internação não é questionada por personagens, embora seja a negada por Pyotr. A narrativa em primeira pessoa, então, nos coloca também a par de uma posição de Pelevin quanto à nossa aceitação de realidade: devemos questioná-la tal qual fazemos com os sonhos.

Não à toa, acompanhamos uma personagem que aceita seu próprio constructo de realidade, em detrimento do mundo em que está incluído. E, até mais importante que isso, o autoconhecimento nos parece mais próximo em 1919 do que em 1991; a identidade de Pyotr só aparenta ser possível num caminho que passa pela patologia, pela realidade criada, e não apenas por um tratamento externo num hospício.

Essa necessidade do sonho para a identidade se evidencia quando Chapaev diz:

'If they wake you up from your nightmares [...] all that'll happen is that you'll drop from one dream to another. You've been flitting to and fro like that all eternity. But if you can understand that absolutely everything that happens to you is a dream, then it won't matter a damn what kind of dreams you have. And when you wake up afterwards, you'll really wake up [...].'

'But why is everything that is happening to me a dream?'

'Because, Petka,' Chapaev said, 'there just isn't anything else.'  
(PELEVIN, 1996:206-207)

O sonho de Pyotr é real, mas a personagem que participa dele funciona como Timurovich: apenas questiona sua realidade. Chapaev mostra que a irrealidade está naquilo que seu comissário considera mais real, e apenas a aceitação de que tudo é um sonho permitirá que a mente de Pyotr se liberte.

Chapaev, então, leva Pyotr para conhecer uma espécie de mentor: Barão Jungern, outro comandante que teria avançado pelo front na Mongólia. Ao conhecê-lo, Pyotr deve entrar em uma barraca em que Jungern mostraria a essência da realidade. O sentimento de Pustota ao entrar é de medo, mas não de estar em perigo, e sim de que a ameaça era a concepção dele sobre si próprio.

Jungern, como até mais poderoso que Chapaev, levava Pyotr rumo a um caminho em que se transformaria sua própria noção de si.

O encontro com Jungern é justificado pela dúvida de Pyotr quanto à realidade do pesadelo no hospício. Chapaev leva seu comissário a Jungern para que seu pensamento se libertasse daquilo que seria uma prisão do pensamento ao imaginar que o sonho não é real. Isso é visível quando o Barão pergunta como Pyotr distingue o sonho do mundo em que está acordado; Pustota responde que possui “a clear and unambiguous sense of the reality of what is happening.” (PELEVIN, 1996:220) Ou seja, no que sabemos ser uma realidade criada, Pyotr sente uma realidade maior do que no tratamento de Timurovich.

Mais à frente, Jungern cita as realidades de Pyotr como dois estados obsessivos: um com e outro sem Chapaev. No entanto, ambos são ilusórios; para se atingir o “nowhere”, ou uma essência – ou, seguindo o termo aristotélico, a Potência Pyotr –, Pyotr precisaria remover a dimensão que ainda resistia: aquela em que estavam. Jungern surge como um tratamento, mais metafísico do que psiquiátrico, para que Pustota atinja sua verdadeira identidade, ao propor a destruição da realidade de 1919. O Barão compara, assim, esse processo a uma libertação de um “lar mental”.

Essa libertação, diz Jungern, deve acontecer antes do uso da “metralhadora de argila” de que Chapaev tem poder, afinal, após seu uso, não restará nada – um vazio, por assim dizer. Ao se libertar, o Barão diz que Pyotr, por sua vez, precisa lembrar de que ainda está vivo, e que “all this darkness and emptiness that surrounds you is actually the most brilliant light in all existence.” (PELEVIN, 1996:225-226) A irrealidade é o que faz a existência de Pyotr.

Para saírem da barraca, Jungern empurra Pyotr, que, atento, percebeu uma espécie de vão entre as realidades. Ao vê-lo, sente-se envergonhado e confuso, porque percebeu que não há uma continuidade do real – o Universo é arranjado de maneira que há vazios entre os mundos, e acreditar que há uma realidade definitiva causa em Pyotr a sensação de ignorância.

Aqui começamos a entender o autoconhecimento: no hospício, não há o trabalho com o vazio e com a irrealidade, apenas um questionamento das alternativas. Em 1919, por sua vez, existe uma construção e argumentação que envolve as realidades aceita e negada, em que a essência de Pyotr é construída. Pelevin se recusa a definir sua personagem com base na psiquiatria – mais importante do que o tratamento é uma jornada individual à própria consciência e essência.

Ao sair da barraca, há um reencontro entre Pyotr e Chapaev, e o primeiro pergunta onde seria o local em que atingiria esse “nowhere” de sua essência. O comandante, então, responde que está dentro de cada um que consegue enxergar o vazio, o qual Pyotr questiona como alcançar. Chapaev, então, responde para seu comissário buscar dentro de si próprio – “com o perdão do trocadilho com o nome [Pustota]”. A essência de Pustota é o próprio vazio [pustota].

O capítulo termina num confuso retorno à cena de discussão com Kotovsky e Chapaev, sobre as gotas de cera, e Pyotr é ordenado a ir dormir. A consciência de Pyotr retorna ao momento anterior a ser levado até Jungern, mas agora com um conhecimento maior sobre o que seria sua essência. Voltar à cera é também uma metáfora da chegada do autoconhecimento. Pustota voltando a si mesmo, e

a ordem para ir dormir carrega consigo a transição entre as realidades, e a necessidade de conviver com ambas e desconsiderá-las como realidades finais.

## **A (RE)CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE**

No reencontro posterior de Pyotr com Chapaev, Pustota conta que Jungern aconselhou que saísse do hospício. Isso gera uma interessante reflexão:

'It is my inflamed consciousness that creates the nightmare, or is my consciousness itself a creation of the nightmare?'

'They are the same thing,' said Chapaev with a dismissive wave of his hand. 'All these constructs are only required so that you can rid yourself of them for ever. Wherever you might be, live according to the laws of the world you find yourself in, and use those very laws to liberate yourself from them. Discharge yourself from the hospital, Petka.' (PELEVIN, 1996:270)

Ou seja, os mundos pelos quais Pyotr transita são ilusórios, mas possuem suas próprias regras, as quais Pustota pode usar para fugir dessas realidades. Não à toa, as sessões de sonhos propostas por Timurovich são também os caminhos pelos quais Pyotr foge para 1919. No entanto, a resistência a negar a Guerra Civil como realidade é o que faz demorar o retorno ao hospício.

Também nesse reencontro há pistas de uma reestruturação do mundo de 1919: Chapaev convoca Pyotr para discursar e motivar as tropas. Para tal, deve convencê-las de que "everyone here is of one mind." (PELEVIN, 1996:271) Ora, se todos são de uma mente, percebemos que Chapaev encaminha seu comissário para um reconhecimento de que é seu discurso que unirá esse mundo em sua realidade.

Assim, Pyotr percebe que não importa aonde for, seu único espaço de movimento é dentro de si próprio, a que Anna questiona sobre as outras pessoas. Pyotr reconhece que se há algo real para ele, é ela; entretanto, ela faz parte dele, e está dentro desse espaço. A cena seguinte, em que Pyotr e Anna fazem amor, é composta pelo absurdo, com o sexo sendo interpelado por um discurso filosófico de Pustota, e o orgasmo sendo atingido enquanto ele grita repetidas vezes a palavra vazio.

Em seguida, Pyotr é acordado por uma voz batendo à porta, chamando-o pelo sobrenome (Vazio). Isso sugere que a cena amorosa entre ele e Anna foi um sonho, embora nos seja narrada como realidade. Kotovsky aparece, e está partindo para Paris; Pyotr resolve ficar, e o outro o chama de louco – com o que Pustota concorda. A realização do desejo amoroso, somada à partida de um "rival" (Kotovsky teve um caso com Anna) sugerem a harmonização do inconsciente de Pyotr.

Segue-se então mais um encontro entre Pyotr e Chapaev, em que o comandante diz ter pensado nos pesadelos de seu comissário, pedindo para que se lembre de como acorda. A resposta: um momento em que começa a se sentir muito mal, o qual é interrompido por uma sensação de que não deve ter medo, porque há um lugar em que pode acordar, embora não saiba que lugar é esse.

Chapaev alerta que esse “lugar” é justamente onde se encontra a essência de Pyotr.

'That's the very place. As soon as you are swept up in the flow of your dreams, you yourself become part of it all – because in that flow everything is relative, everything is in motion, and there is nothing for you to grab hold of and cling to. You don't realize when you are drawn into the whirlpool, because you are moving along together with the water, and it appears to be motionless. That's how a dream comes to feel like reality. But there is a point which is not merely motionless relative to everything else, but absolutely motionless, and it's called “I don't know”. When you hit it in a dream you wake up. Or rather, the waking up pushes you into it.' (PELEVIN, 1996:294)

Quando Pyotr atinge um ponto mais próximo de conhecimento próprio, ele retorna ao hospício, sempre numa transição entre realidades. Chapaev explica, até mesmo antes de Timurovich, como funciona o reconhecimento de 1919 como a existência de verdade: Pyotr sente-se mais próximo de si quando vive o comissário do grande herói da Guerra Civil do que em um hospício se tratando contra a esquizofrenia.

A imobilidade total é justamente a transição. Não há um mundo que o rodeia – há o vazio de movimento, e Pyotr está além do fluxo dos sonhos. Alheio à construção do real, ele encontra a si próprio, sendo independente – e livre – do que lhe aparece. 1919 e 1991 são espaços em que ele se põe, mas não são o único espaço, conforme Pustota diz a Anna, em que consegue existir: dentro de si próprio.

Chapaev, como professor de Pyotr, tenta levá-lo a esse vazio, o vazio entre as realidades em que se identificará. Entrar nesse “local” significa reconhecer que sua consciência só permite a construção de formas (termo que Chapaev usa para definir a garrafa de bebida e a cera), mas que, enquanto formas, elas próprias não existem. A inexistência se dá pela identificação dessas formas como objetos da consciência, e não como uma essência.

Pyotr sente-se temeroso, pois pretende salvar a própria consciência da não-existência. Entretanto, Chapaev questiona: a própria não-existência não faz parte da consciência? A própria destruição da realidade, do abandono do real, seria parte da nossa noção de existência; serve como negação daquilo que assumimos como existir, em vez de ser uma essência que dialoga com o Ser de Pyotr.

A partir daí, Pustota pergunta quem é Chapaev na realidade. A resposta:

'Better tell yourself, Petka, who you are in reality. Then you'll understand all about me. But you just keep on repeating “me, me, me”, like that gangster in your nightmare. What does that mean - “me”? What is it? Try taking a look for yourself.'

'I want to look, but...'

'If you want to look, why do you keep looking at that “me” and that “want” and that “look”, instead of at yourself?'

'Very well,' I countered, 'then answer my question. Can you give me a simple answer to it?'



'I can,' he said, 'try it again.'

'Who are you, Chapaev?'

'I do not know,' he replied.

O “eu não sei” de Chapaev corresponde ao momento de absoluta falta de movimento, no qual Pyotr existe além da realidade. A identidade de Chapaev, por sua vez, depende também de Pyotr, que, ao olhar a si próprio, reconhecerá que a própria percepção de seu comandante não passa de uma interpretação derivada da própria essência.

Com isso, Pustota percebe que só há um tipo de liberdade: quando nos livramos de tudo que é construído pela mente. Tudo aquilo que sabemos nos prende à realidade compartilhada entre nós e esse objeto do conhecimento. O objeto, então, é a forma a que Chapaev se referia quando falou sobre a cera e a garrafa de bebida. Essa reflexão ocorre durante uma fuga na guerra, e, ao se verem cercados, o temor de Jungern mostra-se válido: Chapaev usa a metralhadora.

Os soldados que rodeavam o carro em que estavam Chapaev, Anna e Pyotr somem, assim como todo o ambiente visível. Anna, então, pega um espelho e faz sumirem o carro e a metralhadora. Chapaev, então, nos diz que “aquele mundo não existe mais”. O esvaziamento desse universo é também o esvaziamento da mente de Pyotr. Então, este fecha o olho e reabre, surgindo um fluxo, como um rio, colorido. Rer ler esse fluxo é tudo aquilo que ele pode ou não ser (para não apresentar gratuitamente o busto de Aristóteles, aqui é evidente a referência ao conceito de Potência aristotélico, em que há a possibilidade de existir).

Pyotr mergulha no fluxo, percebendo que vivera sonhando um sonho após o outro seguidamente; e pergunta-se: quem irá ler esses sonhos? Há um salto do fluxo para uma lâmpada, sob a qual Pyotr acorda e Timurovich diz: “total catharsis.” (PELEVIN, 1996:310) Pyotr destrói dentro de si a realidade de Chapaev, e atinge um ponto de identificação do sonho, satisfazendo a pretensão do psiquiatra.

O último capítulo, então, começa com uma música que trata do vazio e da Rússia. Pelevin parece trazer-nos, em sua ficção, um processo de crítica ao reconhecimento de seu país. Pyotr não é uma personagem de um bildungsroman, pois sua formação não é uma identificação pelos processos que o acometem. Ele, em vez disso, já está formado, já é uma Potência, mas precisa caminhar em direção a si próprio, e não a um ponto futuro.

Pyotr, também, desconstrói o mundo criado em sua consciência a partir das próprias leis internas desse mundo, conforme lhe foi indicado. Timurovich, então, apresenta um questionário para que Pyotr responda antes de ser liberado do hospício. O que nos é salientado é a pergunta 102: quem criou o Universo? Duas opções de resposta são “c) Eu; d) Kotovsky”. A regressão de Pustota é possibilitada pela construção da identidade conforme nos foi apresentada no romance: não há uma realidade final – Pyotr é um constructo interdependente desse conflito entre realidades.

No entanto, ele consegue um resultado satisfatório, condizente com o catarse, e é solto por Timurovich. O mundo a que é apresentado aparece cheio de vazios, como a falta da escultura de Pushkin na praça em que o romance começa,

ou um monastério que fora destruído. 1919 sumiu, mas o estranhamento de Pyotr parece-nos uma regressão.

Regressão? Se reconsiderarmos tudo o que nos foi apresentado, o fim do romance significa a necessidade que Pustota tem de transitar entre suas realidades. Atingir o vazio só permite que saiba(mos) que não há nada além do sonho e da consciência de Pyotr. Mais uma vez a narrativa em primeira pessoa se torna imprescindível: todo o mundo narrado é irreal, uma forma que participa do consciente de Pyotr.

Ao final do romance, então, Pyotr sai do mesmo restaurante onde entrou com Chapaev no início, após um tumulto. Encontra o carro do comandante na rua, e se encontra com ele e com Anna. Chapaev pergunta como Pyotr está, e recebe como resposta: “it is hard to make sense of the whirlpool of scales and colours of the contradictory inner life.” (PELEVIN, 1996:334)

A vida de Pyotr está fadada a ser uma contradição entre mundos. Pelevin, com seu protagonista de sobrenome Pustota[/Vazio], parece querer nos mostrar que a realidade está além das nossas percepções; ela, conforme conhecemos, possui apenas formas interpretativas, mas nossa verdadeira essência é inatingível por ela. O autoconhecimento, nosso bildungsroman humano, está além da experiência no mundo – ele é possível apenas por meio de uma viagem em direção a nós mesmos.

Nas palavras de Genis,

The ultimate boundary is that limit separating the virtual world of mundane reality from authentic, “pure” existence or being. The mystic Pelevin locates this pure being inside the individual soul. Inviting post-Soviet Russian literature to cross the ultimate – transcendental – boundary, Pelevin simultaneously tries to show this literature how to cultivate a metaphysical reality, which does not exist, but can be created. (GENIS, 1999:224)

Pelevin usa Pyotr para representar a possibilidade de criação de realidades, mas também para questionar as estabelecidas. A fronteira entre o (que supomos ser) real e a essência é aquela que devemos transpor para compreender quem realmente somos.

Portanto, o protagonista de *A metralhadora de argila*, usa a ficção como forma de apresentar não apenas a esquizofrenia em um hospício após 1991; ela serve também para discutir a metafísica da própria identidade. Pyotr é a representação do dilema de um herói encarcerado em uma prisão que não é física, ou que impede que se mova – aprisionados na consciência em movimento entre as realidades, inverte-se o desejo: devemos buscar a completude e a liberdade na imobilidade absoluta de nossa essência.

## Pelevin's hero: reality and identity

### ABSTRACT

The novel *The clay machine-gun*, from Victor Pelevin, was considered one of the most showy – and controversial – by the Russian critics when was published, in 1996. Using fiction as a starting point to criticise the transition between realities is fundamental to the book we aim to study, mostly because it was the chosen strategy by an author which, wrapped in a mysterious aura, does not give public speeches nor shows himself commonly – and this hinders recognizing Pelevin's identity. Stem from these observations, *The clay machine-gun*, in this paper, shall be discussed as a critical and historical work of literature, concerning the transformation and acknowledgement of reality; but also as a reflection – and a project – of an author who aims to enquire about we ourselves call reality in a way that interferes on the very formation of identities.

**KEYWORDS:** Pelevin. Russia. Post-Soviet.

## NOTAS

<sup>1</sup> Utilizaremos a versão em inglês, *The clay machine-gun*, de 1999, com tradução de Andrew Bromfield.

## REFERÊNCIAS

COWLEY, Jason. 23 de janeiro de 2000. **Gogol a Go-Go**. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2000/01/23/magazine/gogol-a-go-go.html>. Acesso em: 10 nov. 2016.

EPSTEIN, Mikhail. The dialectics of hyper: from Modernism to Postmodernism. In: EPSTEIN, Mikhail, GENIS, Alexander e VLADIV-GLOVER, Slobodanka. **Russian Postmodernism: new perspectives on post-Soviet culture**. New York: Berghahn Books, 1999. 3-28.

GENIS, Alexander. Borders and metamorphoses: Viktor Pelevin in the context of post-Soviet literature. In: EPSTEIN, Mikhail, GENIS, Alexander e VLADIV-GLOVER, Slobodanka. **Russian Postmodernism: new perspectives on post-Soviet culture**. New York: Berghahn Books, 1999. 212-224.

PELEVIN, Victor. **The clay machine-gun**. Tradução de Andrew Bromfield. Londres: Faber and Faber, 1999.

**Recebido:** 19 dez. 2016  
**Aprovado:** 07 nov. 2019  
**DOI:** 10.3895/rl.v21n35.5238

**Como citar:** MEYER, Luciano Augusto. O herói de Pelevin: realidade e identidade. *R. Letras*, Curitiba, v. 21, n. 35 p. 92-111, jul./dez. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/rl>>. Acesso em: XXX.

**Direito autorial:** Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

