



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

# *Arquipélago Gulag: narrador híbrido e estrutura polifônica*

---

## *The Gulag Archipelago: hybrid narrator and polyphonic structure*

Autora: Lorena Lopes Silva

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará, Brasil

Edição: RUS, Vol. 15. Nº 27

Publicação: Novembro de 2024

Recebido em: 15/09/2024

Aceito em: 24/10/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.229544>

SILVA, Lorena Lopes.

*Arquipélago Gulag: narrador híbrido e estrutura polifônica.*

RUS, São Paulo, v. 15, n. 27, pp. 106-128, 2024



# Arquipélago Gulag: narrador híbrido e estrutura polifônica

Lorena Lopes Silva\*

**Resumo:** O *Arquipélago Gulag*, de Aleksandr Soljenítsyn, publicado originalmente em 1973, denuncia o sistema repressivo soviético por meio de uma narrativa polifônica, construída a partir de mais de duzentas cartas de ex-zeks e da própria experiência do autor nos Gulags. A obra dá voz àqueles que viveram nos campos, estabelecendo um diálogo constante com a versão oficial da história soviética à época e construindo a verdade histórica a partir do relato das testemunhas. Este artigo analisa como Soljenítsyn emprega a polifonia, conforme o conceito de Mikhail Bakhtin, na construção de um romance épico resultante de um experimento de investigação artística, que se apoia em um narrador híbrido, ora monofônico ora polifônico. Adicionalmente, explora o papel da narração polifônica na representação de eventos traumáticos, à luz das reflexões de Walter Benjamin sobre o declínio da narrativa.

**Abstract:** The Gulag Archipelago, by Aleksandr Solzhenitsyn, first published in 1973, exposes the Soviet repressive system through a polyphonic narrative, constructed from over two hundred letters from former zeks and the author's own experience in the Gulags. The work gives voice to those who lived in the camps, establishing a constant dialogue with the official version of Soviet history at the time and constructing historical truth from the testimony of witnesses. This article analyzes how Solzhenitsyn employs polyphony, according to Mikhail Bakhtin's concept, in the construction of an epic novel resulting from an artistic investigative experiment, which relies on a hybrid narrator, both monophonic and polyphonic. Additionally, it explores the role of polyphonic narration in the representation of traumatic events, in light of Walter Benjamin's reflections on the decline of narrative.

**Palavras-chave:** Literatura de gulag; Arquipélago Gulag; Polifonia; Soljenitsyn; Testemunho

**Keywords:** Gulag literature; The Gulag Archipelago; Polyphony; Solzhenitsyn; Testimony

## Narrar as ilhas do arquipélago

**N**o experimento de investigação artística que é o romance épico *Arquipélago Gulag*,<sup>1</sup> como a obra fora definida por Aleksandr Soljenítsyn diante da impossibilidade de reduzi-la a um romance ou a uma narrativa tradicional, o autor é um verdadeiro cronista benjaminiano<sup>2</sup> da história, já que se dedica aos que não viveram para contar e pede perdão por “não ter visto tudo, não ter lembrado tudo, não ter presumido tudo”.<sup>3</sup> Como o anjo da história, Soljenítsyn quer contar a história a contrapelo, apesar das narrativas oficiais da URSS à época, e para isso constrói esse experimento artístico “sem personagens inventados nem acontecimentos inventados”<sup>4</sup> e com uma pretensão de verdade explícita desde o início da obra, na qual afirma que “tudo ocorreu exatamente daquela maneira”.<sup>5</sup>

A narrativa resultante desse experimento de investigação assume a forma de um “memorial conjunto, comum a todos

---

1 SOLJENÍTSYN, Aleksandr. *Arquipélago Gulag: um experimento de investigação artística 1918-1956*. Tradução Lucas Simone [et al.]. São Paulo: Carambaia, 2019.

2 Benjamin (1996) define a aparição do romance como primeiro indício para o declínio da arte de contar. O romance é a expressão máxima do indivíduo em sua solidão e não contém sabedorias. A rememoração, proposta de apokatastasis na escrita de narrativas nas ruínas das narrativas, surge de uma necessidade de recolher os cacos, de observar as ruínas da narrativa e transformar o presente, transmitindo o inenarrável. Essa tarefa seria feita pelos cronistas da história (2021), aqueles que contam a história a contrapelo, apesar das narrativas oficiais da classe dominante.

3 SOLJENÍTSYN, 2019, p. 31.

4 SOLJENÍTSYN, 2019, p. 35.

5 SOLJENÍTSYN, 2019, p.35

\* Mestranda pelo programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará (UFC). <http://lattes.cnpq.br/9549996701708222>; <https://orcid.org/0000-0002-0413-7800>; [lorenaladj@gmail.com](mailto:lorenaladj@gmail.com)

os torturados e assassinados”.<sup>6</sup> O que poderia ter sido apenas mais um romance monofônico, reflexo das fissuras do período de guerras e catástrofes do século XX, ou mesmo um romance jamais escrito, relegado à mudez de uma geração em choque (como ocorreu nos longos silêncios poéticos de Anna Akhmátova,<sup>7</sup> Marina Tsvetaeva,<sup>8</sup> entre outros), assume a forma de uma narrativa que subverte as convenções tradicionais, bem como a própria estrutura do romance monofônico.

O autor, na introdução da obra, parece perceber a impossibilidade de construir a partir do “eu”, de uma só voz monofônica, a história do arquipélago ao se questionar: “tendo me tornado ainda o confidente de tantos relatos e cartas posteriores – poderia eu transportar algo daqueles ossinhos e daquela carne? De uma carne, aliás, ainda viva, de um tritão, aliás, ainda vivo?”<sup>9</sup> Esse trecho parece questionar como o “eu” da monofonia<sup>10</sup> poderia transportar tantos relatos e cartas, e como seria possível representar as experiências ainda vivas no tecido social russo. Aqueles “ossos” dos mortos que não tiveram sua história narrada e aquela “carne” das testemunhas vivas que querem contar suas histórias precisam de uma nova forma, da qual a monofonia não daria conta na construção da obra.

Soljenítsyn responde a própria pergunta atestando a impossibilidade da monofonia: “Uma pessoa só não teria forças para criar esse livro sozinha. Além de tudo o que eu trouxe do Arquipélago – em minha pele, na memória, nos ouvidos e

---

6 SOLJENÍTSYN, 2019, p.36.

7 No contexto da prisão de Mandelstam, a qual Akhmatova presenciou, a autora teve que silenciar diante de ataques de críticos, fazer traduções para sustentar-se e escrever poemas louvando Stalin buscando a libertação do filho. (COELHO, 2018)

8 Ver dissertação de Igôr Werneck Arantes “A palavra e o nada: silêncio, cidade e memória na poesia de Marina Tsvetaeva” (Juiz de Fora, 2019) e a obra “Vivendo Sob Fogo” (Tsvetaeva, 2019), na qual a autora descreve em seus diários e cartas os longos períodos em que preferiu silenciar.

9 SOLJENITSYN, 2019, p.33.

10 Segundo Grillo (2022, p.29), a arquitetônica polifônica do romance de Dostoiévski tentava resolver o conflito entre o princípio da coletividade em vistas de ruir e o surgimento de uma sociedade individualista. Bakhtin (2022, p.66) afirmava que o caminho típico do romance monológico do tipo romântico seria passar do pathos do indivíduo segundo a visão de mundo do autor para o pathos do cotidiano dos personagens, que se refletia numa conclusão monológica do autor.

nos olhos –, o material desse livro me foi entregue, em relatos, recordações e cartas, por...”,<sup>11</sup> trecho seguido de uma lista com 227 nomes de testemunhas que construíram a obra, que emprestaram suas vozes, histórias e perspectivas únicas sobre o arquipélago.

As narrativas que compõem o *Arquipélago Gulag* são moldadas pela experiência coletiva, inscritas em uma tradição que atravessa gerações, através da transmissão e do intercâmbio de sabedorias e de experiências compartilhadas entre as ilhas do arquipélago. A experiência da prisão, por exemplo, um dos principais topos da Literatura de Gulag<sup>12</sup> enquanto gênero, é apresentada sob um duplo viés, na forma de um narrador híbrido, que bebe de elementos da monofonia e da polifonia: ora forjado na vivência individual de Soljenítsyn, que, por sua vez, representa apenas uma das muitas formas de prisão impostas pelo sistema e retratadas na obra “Tive certamente o tipo mais fácil de prisão que se pode imaginar. Não fui arrancado dos braços de parentes nem afastado da vida doméstica que nos é tão querida[...] me privou só da minha divisão regular e do cenário dos três últimos meses de guerra”,<sup>13</sup> ora forjado na experiência coletiva de várias testemunhas:

Você é levado até o posto de controle da fábrica, depois de mostrar seu cartão de identificação, e é preso; você é tirado do hospital militar com uma febre de 39 graus (Ans Bernchtein), e o médico não contesta a sua prisão (ele que se atreva a contestar!; você é tirado diretamente da mesa de

---

11 SOLJENÍTSYN, 2019, p.36.

12 A delimitação do gênero Literatura de Gulag, investigando sua gênese a partir de um corpus abrangente, o qual incluía o Arquipélago Gulag de Soljenítsyn e os Contos de Kolimá de Chalámov, bem como outras narrativas oriundas de testemunhas dos Gulags, foi feito pela pesquisadora Leona Toker, na obra “Return from the archipelago: narratives of gulag survivors”(2000). Depois disso, pouco se avançou na pesquisa sobre a Literatura de Gulag. O pesquisador Andrea Gullotta produziu bons estudos sobre o tema, dando continuidade à pesquisa de Toker e propondo novas abordagens, como em “O gulag e a literatura de gulag: um balanço das pesquisas”(2017), “Trauma and Self in the Soviet Context: Remarks on Gulag Writings” (2012) e “a new perspective for gulag studies: a gulag press” (2011). Gullotta (2017) propõe um corpus mais amplo, que envolva também a literatura russa ligada à repressão com características estilísticas em comum e as poesias mentais dos campos, não se centrando apenas em obras que tratam especificamente do tema dos campos de concentração.

13 SOLJENÍTSYN, 2019, p.50.

operação, durante uma cirurgia de úlcera no estômago (N. M. Vorobiov, inspetor de um Comitê Regional de Educação Popular, 1936), e, quase morto, ensanguentado, é levado para a cela (relembra Karpunitch); você (Nadia Levítskaia) tenta conseguir um encontro com sua mãe, condenada - eles concedem!-, mas no fim das contas era uma acareação, e depois vem sua prisão!<sup>14</sup>

O Arquipélago é narrado sob múltiplas perspectivas, e configura-se como um experimento que integra múltiplos gêneros e tipos de discurso na construção de uma nova forma literária, que contempla: memórias (do autor e das testemunhas), pesquisa histórica, discurso jornalístico, testemunho, provérbios populares, biografias, cartas, registros jurídicos e legislativos, e até estudos sociológicos (como nos capítulos 16 'Os socialmente próximos' e 17 'Os moleques' da terceira parte) e ensaios etnográficos (como no capítulo 19 da terceira parte "os zeks como nação: ensaio etnográfico de Fan Fanytch").

Esse hibridismo é comentado pelo autor em uma entrevista concedida a N. A. Struve em 1977. Soljenítsyn define o *Arquipélago Gulag* como um romance épico, fruto de "ferro fundido em pedaços", resultado de vários materiais inesperados e não organizados, que serão aproveitados para a construção desse romance épico:

Formas quase completamente diferentes tiveram que ser escolhidas, isso é pesquisa artística e depois as táticas de como processar material que chega completamente inesperado, cartas, absolutamente não planejadas, não organizadas. Uma pessoa vem e me diz o que quer, não o que eu preciso. Era necessário quebrar em pedaços e descobrir o que e para onde iria, para que lugar [...]

romance épico, eu não o chamo de romance – mas um épico, um ciclo de nós, ele também obedece essencialmente a essa lei, a saber, aceitar todo o material que foi preservado – independentemente de ser adequado ou não (e é pouco preservado). Aceite tudo isso e encontre um lugar para todos. No campo, eu tive que quebrar ferro fundido, objetos pesados de ferro fundido em pedaços, eles foram jogados na fornalha e metal pior foi adicionado, e o resultado foi ferro fundido

---

14 SOLJENÍTSYN, 2019, p.45.

para um propósito completamente diferente.<sup>15</sup>

Em seguida, o autor define o que seria esse experimento de investigação artística, que opera tanto como subtítulo do romance, quanto como um método para a construção da narrativa, que utiliza um material de vida factual para construir a verdade histórica do romance épico, no qual as “evidências completas” históricas seriam reveladas diante desses materiais que chegariam ao autor desorganizados e que seriam por ele transformados.

A pesquisa artística é a utilização de material de vida factual (não transformado) de tal forma que, a partir de fatos individuais, fragmentos – combinados, no entanto, com as capacidades do artista –, a ideia geral apareceria com evidências completas, não mais fracas do que na pesquisa científica.<sup>16</sup>

A multiplicidade na construção estrutural desse romance épico, a partir de um experimento de investigação artística, enuncia um dos elementos-chave da obra: a polifonia. Esse recurso torna-se crucial para a elaboração da narrativa, que utiliza materiais inesperados e desorganizados oriundos das experiências pessoais das testemunhas, os quais serão retrabalhados e fundidos pelo autor, com o objetivo de revelar a verdade histórica dos Gulags – algo que a monofonia, por si só, não daria conta.

## 2. Romance épico polifônico

---

15 STRUVE, 1977, p.133. Tradução nossa. Do original: почти что совсем другие формы пришлось избрать, это художественное исследование, и потом тактика, как обрабатывать совершенно неожиданно приходящий материал, письма, абсолютно не запланированный, не организованный. Человек приходит и рассказывает что он хочет, а не что мне надо. Нужно было раздробить на куски и сообразить, что и куда пойдет, в какое место. [...] роман-эпопея, я не называю его романом – а эпопея, цикл узлов, он тоже по сути дела подчиняется этому закону, а именно принять весь материал, какой только сохранился – независимо: подходит он или не подходит (а его мало сохранилось). Всё это принять и каждому найти место. В лагере мне приходилось бить чугун, тяжелые чугунные предметы на куски, их бросали в печь и прибавляли металл похуже, и получался чугун совсем иного назначения

16 STRUVE, 1977, p.135. Tradução nossa. Do original: Художественное исследование – это такое использование фактического (не преобразённого) жизненного материала, чтобы из отдельных фактов, фрагментов, соединённых однако возможностями художника, – общая мысль выступала бы с полной доказательностью, никак не слабей, чем в исследовании научном.

Diante da impossibilidade de narrar com as estruturas do romance monofônico, Soljenítsyn, como fez Dostoiévski em seus romances polifônicos, utiliza elementos da polifonia em diversos momentos de sua narrativa híbrida. No entanto, ele o faz diante de um contexto histórico distinto, que já parecia buscar responder às angústias benjaminianas, relacionadas ao declínio da arte de contar e ao estabelecimento da forma romance como uma expressão do indivíduo isolado.

Quando consideramos a polifonia, seja a de Dostoiévski seja a de Soljenítsyn, estamos lidando com algo além da obra do indivíduo isolado, tratamos de uma multiplicidade de vozes e perspectivas, de um mundo multifacetado e de consciências autônomas. Dessa forma, a própria estrutura do romance é subvertida pelos recursos polifônicos em Dostoiévski e Soljenítsyn, uma vez que, nesse estágio de desenvolvimento das forças produtivas – e, no caso do autor do *Arquipélago Gulag*, das experiências de catástrofe –, narrar já não é possível dentro dos limites do romance monofônico tradicional, mas ainda é preciso narrar as ruínas e contar a história a contrapelo.

Assim, em uma rara entrevista concedida por Soljenítsyn em 1967 ao jornalista eslovaco Pavel Lisčo, o autor expressa sua afinidade com o romance polifônico, destacando sua preferência por esse método artístico e gênero literário:

Qual gênero considero mais interessante? Um romance polifônico estritamente definido no tempo e no espaço. Um romance sem herói principal. Se um romance tem um herói principal, o autor inevitavelmente presta mais atenção e dedica mais espaço a ele. Como entendo a polifonia? Cada pessoa se torna o herói principal assim que a ação se volta para ele. O autor se sente responsável por até trinta e cinco heróis. Ele não concede tratamento preferencial a ninguém. Ele deve compreender cada personagem e motivar suas ações. Em qualquer caso, ele não deve perder o chão sob os pés. Empreguei esse método ao escrever dois livros e pretendo usá-lo ao escrever um terceiro.<sup>17</sup>

17 apud. KRASNOV, 1980, p. 2-3. tradução nossa. Do original: Which genre do I consider the most interesting? A polyphonic novel strictly defined in time and space. A novel without a main hero. If a novel has a main hero the author inevitably pays more attention and devotes



Krasnov<sup>18</sup> evidencia que os dois romances nos quais Soljenítsyn afirma ter aplicado a técnica durante o período da entrevista foram *Pavilhão de Cancerosos* (Раковый корпус) e *O Primeiro Círculo* (В круге первом), concluído em 1964. Além disso, Bakhtin,<sup>19</sup> autor da teoria do romance polifônico em Dostoiévski, estaria na mesma década em processo de reabilitação na URSS, o que sugere um possível contato de Soljenítsyn com o conceito de polifonia do teórico.

A visão de Soljenítsyn sobre o romance polifônico – em que não há um herói principal e cada personagem se torna o centro da narrativa quando a ação se volta para ele – está alinhada com as definições de Bakhtin sobre o romance polifônico de Dostoiévski. Bakhtin descreve o romance polifônico como uma multiplicidade de vozes e consciências autônomas, onde os personagens são sujeitos de suas próprias palavras significativas, em vez de meros objetos da consciência do autor. Esse tipo de romance requer uma dialogização contínua de todos os seus elementos em construção.

## 2.1 A verdade histórica sobre Os Moleques

Na sua busca por uma verdade histórica contra as narrativas oficiais e por dar voz aos zeks,<sup>20</sup> Soljenítsyn acaba representando no seu experimento de investigação artística um procedimento polifônico similar ao utilizado nos romances anteriores, com vozes e perspectivas diversas. A própria relação com a noção de verdade histórica do autor é construída em torno de uma correlação de múltiplas visões, numa tensão dialógica recorrente.

---

more space to him. How do I understand polyphony? Each person becomes the main hero as soon the action reverts to him. The author feels responsible for as many as thirty-five heroes. He does not accord preferential treatment to any one. He must understand every character and motivate his actions. In any case he should not lose the ground under his feet. I employed this method in writing two books and I intend to use it in writing a third one.

18 KRASNOV, 1980, p. 2-3.

19 BAKHTIN, Mikhail. Problemas da obra de Dostoiévski. Tradução Sheila Grillo e Ekaterina Américo. São Paulo: Editora 34, 2022.

20 Sigla referente a Zakliutchónnyi Kanaloarméiets (z/k) utilizada para se referir aos prisioneiros dos Gulags.

No capítulo “Os Moleques” (III parte), a noção de que os campos de trabalho poderiam reeducar alguém, como propunham as autoridades, é posta em questão a partir dos relatos da infância de várias pessoas no arquipélago. Gália Venediktova sofreu seu primeiro interrogatório aos onze anos e foi condenada a dez anos nos campos apenas por ser filha de “inimigos do povo”; sobre isso, ela afirmou: “minha vida acabou com a prisão de meu pai”.<sup>21</sup>

Zóia Leschova, cuja família – pai, mãe, avós e irmãos, adolescentes à época – foi dispersa em diferentes campos de concentração, foi levada a um orfanato, mas “não aprendera a roubar nem a dizer obscenidades [...] prefiro ser presa política, como toda a família”.<sup>22</sup> Após assumir a autoria de um “ato terrorista” no orfanato – “encontraram a cabeça da estátua quebrada, virada de ponta-cabeça, e, dentro dela, excremento” –,<sup>23</sup> foi julgada e condenada à pena capital. No entanto, devido à sua idade de apenas catorze anos, deram a ela dez anos e outras várias sentenças que esticaram a pena de trabalhos forçados.

Iura Iermolov, aos doze anos, redigiu um folheto que dizia “Abaixo Stalin! Viva Lenin!”<sup>24</sup> e foi condenado e preso com base no artigo 58.<sup>25</sup> Rapidamente assimilou a “lei dos ladrões”, afirmando que “só não rouba e engana quem tem medo. E eu não quero ter medo de nada. Isso quer dizer que vou roubar, enganar e viver bem”.<sup>26</sup>

A partir desses e vários outros relatos que costuram as possibilidades para os jovens que entram no Arquipélago, a tensão

---

21 SOLJENÍTSYN, 2019, p.378.

22 SOLJENÍTSYN, 2019, p.379.

23 SOLJENÍTSYN, 2019, p.380.

24 SOLJENÍTSYN, 2019, p.373.

25 Em fevereiro de 1927, entrou em vigor o artigo 58 do Código Penal da República Socialista Federativa Soviética Russa, composto por catorze parágrafos, a partir do qual foram combatidas as atividades “contrarrevolucionárias” dos “inimigos do povo” e no qual foram tipificados como crimes a sabotagem, a não-delação, formação de organizações, propaganda e agitação, espionagem, atos terroristas, entre outros. Posteriormente, em 1934, o artigo fora ampliado e as penas aumentadas, com a possibilidade de acúmulo de penas.

26 SOLJENÍTSYN, 2019, p.373.

dialógica constrói a própria verdade histórica do Arquipélago. O narrador pode até fazer alguns apontamentos sugestivos, mas as vozes das testemunhas contando suas histórias é que apontam para a construção da verdade histórica, mesmo que suas experiências sejam distintas, cabendo ao leitor preencher as lacunas e perguntas deixadas pelo narrador, como no trecho a seguir:

Não seria possível inventar jeito melhor de brutalizar uma criança! Não seria possível inculcar de forma mais sólida e rápida todos os vícios do campo em um peito estreito e débil!

Vítia Koptiáiev está preso incessantemente desde os 12 anos. Foi condenado *catorze* vezes, nove das quais por fuga [...] As imortais leis de Stalin sobre os moleques sobreviveram vinte anos (até o decreto de 24 de abril de 1954, que suavizou um pouco: libertando os moleques que tinham cumprido mais de um terço da pena - só que da *primeira* sentença! E se fossem *catorze*?) Vinte safras tinham sido colhidas. Desencaminharam vinte gerações para o crime e a depravação.<sup>27</sup>

Embora no primeiro parágrafo do excerto o narrador afirme que não há melhor forma de brutalizar uma criança do que a partir do Arquipélago, ele afirma isso a partir dos relatos das testemunhas e não antes delas, deixando ainda em aberto a sugestiva pergunta “e se fossem *catorze* (sentenças)?”, como no caso de Vítia Koptiáiev. A palavra ‘*catorze*’ aparece em itálico aqui, assim como a palavra ‘*primeira*’ (sentença), um recurso frequentemente utilizado pelo autor para destacar elementos que merecem maior atenção, reforçando a gravidade do fato de uma criança receber tantas penas no primeiro e, no segundo, de maneira exaltada com o uso da exclamação, evidenciando que a suavização havia ocorrido apenas na primeira sentença, deixando as questões em aberto: e as outras 13 sentenças? Quais seriam as perspectivas de ressocialização para uma criança que cresceu com os valores do arquipélago e sem perspectiva de sair dessas ilhas? Cabe ao leitor refletir sobre essas questões seguindo as pistas deixadas pelas testemunhas.

---

27 SOLJENÍTSYN, 2019, p.377.

A partir das experiências relatadas pelas diversas testemunhas que narram o capítulo, surgem alguns caminhos para esses jovens: uma vida marcada pela extensão de penas, como no caso de Zóia Leschova, cuja família foi rotulada como “inimigos do povo”, e de Vitia Koptiáiev, que persistiu em inúmeras tentativas de fuga; a assimilação à “lei dos ladrões”, exemplificada por Iura Iermolov; ou uma existência de solidão e padecimento da alma, como no caso de Gália Venediktova, que viveu isolada até o fim, cuja alma padeceu afligida de amor pelo pai preso também nas ilhas do arquipélago.

## 2.2 Dialogismo e narrativas ideologizantes: filhos do arquipélago

E ainda são capazes de dizer entre nós “Sim, foram permitidos certos erros”. E sempre essa forma impessoal, inocente e esquiva – *foram permitidos* – só não se sabe por quem. Ninguém tem a coragem de dizer: o Partido Comunista permitiu! Os vitalícios e irresponsáveis dirigentes soviéticos permitiram! E quem mais permitiria, senão os que detêm o poder. De que outro modo eles poderiam ter “sido permitidos”? Despejar tudo em Stálin? Só tendo senso de humor. Stálin permitiu – então onde é que estavam vocês, os milhões que governavam?<sup>28</sup>

Fica evidente uma forte posição ideológica do narrador, algo que se repete em outros momentos da narrativa. Nesse caso, ele expõe o discurso sobre o sujeito posposto ‘certos erros’ que ‘foram permitidos’, numa frase construída em ordem indireta e que destaca a ausência de um sujeito político, e não sintático, sobre o qual imputar a responsabilidade desses crimes. O narrador ainda traz em itálico e entre travessão a frase repetida, evidenciada, ‘*foram permitidos*’, sugerindo que os enunciadores dessa frase propositadamente omitem os agentes dessa permissão, se esquivam de enunciar os responsáveis pelo crime. O narrador, então, esclarece que a autoria desses crimes não recai sobre a figura de um único indivíduo, como Stalin, mas sobre um coletivo maior: todos aqueles que governavam.

Devido a alguns trechos de narrativas mais ideológicas do

---

28 SOLJENÍTSYN, 2019, p. 469-470.

narrador ou que destaquem uma crítica ao regime stalinista, como este, alguns teóricos afirmam identificar a polifonia apenas nos romances *Pavilhão de Cancerosos* e *Primeiro Círculo*, por exemplo, excluindo o *Arquipélago Gulag*. Um exemplo é Pavel Spivakovski (2005), que defende essa visão:

Em 1984, em uma entrevista com N.A. Struve, A.I. Solzhenitsyn enfatizou: “A polifonia, para mim, é um método obrigatório para uma grande narrativa. Eu aderi e sempre aderirei”. No entanto, essa afirmação do escritor é apenas parcialmente verdadeira. Por exemplo, o “Arquipélago Gulag” não é uma obra polifônica, uma vez que o sentido principal dessa epopeia artística e documental é confrontar o monólogo totalitário onipresente, e esse confronto dicotomicamente “divide” o universo artístico do “Arquipélago” em algozes e vítimas, não deixando espaço para uma visão de mundo multidimensional polifônica.<sup>29</sup>

Identificamos diversos problemas na hipótese de Spivakovski, a serem destrinchados. Inicialmente, ele caracteriza a obra como não-dialógica, argumentando que o monólogo totalitário presente nas narrativas oficiais permite espaço apenas para o discurso das vítimas no *Arquipélago Gulag*, sugerindo que Soljenítsyn apresenta suas vozes em um discurso monofônico como contraponto. No entanto, essa interpretação ignora a multiplicidade de vozes entre as próprias vítimas, bem como as diversas ocasiões em que o autor concede espaço ao discurso dos algozes, mesmo quando este é seguido de comentários sarcásticos do narrador. Além disso, desconsidera o diálogo estabelecido com as narrativas oficiais e a forma como o autor questiona a dicotomia entre vítimas e algozes dentro da própria obra, subvertendo as identidades tradicionalmente atribuídas a esses papéis.

---

29 SPIVAKOVSKI, 2005, p.420. Tradução nossa. Do original: “В 1984 году в беседе с Н.А.Струве А.И.Солженицын подчеркнул: «Полифоничность, по мне, метод обязательный для большого повествования. Я его придерживаюсь и буду придерживаться всегда»<sup>23</sup>. Однако это утверждение писателя верно лишь отчасти. Так, например, «Архипелаг ГУЛаг» не является полифоническим произведением, поскольку основной смысл этой художественно-документальной эпопеи – противостояние всепроникающему тоталитарному монологу, и это противостояние дихотомически «делит» художественную вселенную «Архипелага» на палачей и жертв, не оставляя места для полифонически многомерного мировосприятия.”.

O narrador, em algumas passagens, transforma a figura do algoz em uma vítima do arquipélago: “Um cardume levou consigo Iagoda. Provavelmente muitos daqueles nomes gloriosos, com que ainda nos encantaremos no Belomorkanal, entraram nesse cardume, e seus sobrenomes depois foram riscados das linhas poéticas”.<sup>30</sup> O narrador também apresenta cenários contrafactuais que refletem sobre a humanidade e a desumanidade presente em cada indivíduo, inclusive nos algozes do Arquipélago: “Se minha vida tivesse tomado outro rumo, teria eu me tornado um desses carrascos?”<sup>31</sup> e “Você também seria um cretino desses se não tivesse a sorte de ter virado um dos elos dos Órgãos – desse ser maleável, uno e vivo –, e agora tudo é seu! É tudo pra você! – mas seja fiel aos Órgãos!”.<sup>32</sup> Essa advertência final (“seja fiel aos Órgãos!”) atua como um prenúncio do narrador de que tudo pode mudar abruptamente, e o algoz que hoje detém poder pode, num instante, tornar-se vítima. O destino de várias figuras do partido, como Iagoda, Zinoviev, Bukhárin, Rykov, Piatakov, entre tantos outros, serve de exemplo claro dessa inversão de papéis:

Na plenária de dezembro do Comitê Central, trouxeram Piatakov, com os dentes arrancados; ele até parecia outra pessoa. Atrás dele estavam alguns tchekistas, mudos. Piatakov deu os depoimentos mais infames contra Bukhárin e Rykov, que estavam sentados ali mesmo, em meio aos chefes. Ordjonikidze levou as palmas das mãos aos ouvidos (ele não chegou a ouvir): ‘diga-me, o senhor está dando todos esses depoimentos *de maneira voluntária?*’. (Uma observação! Ordjonikidze também levaria uma bala.) “De maneira totalmente voluntária”, hesitou Piatakov.<sup>33</sup>

A dicotomia entre algozes e vítimas é questionada pelo próprio autor nessas passagens que subvertem a identidade do algoz e em outras, que colocam zeks como criminosos, tirando-lhes também o lugar de vítimas do sistema “Os gatu-nos não são Hobin Hood! Quando eles precisam roubar de um

---

30 SOLJENÍTSYN, 2019, p.102-103.

31 SOLJENÍTSYN, 2019, p.103.

32 SOLJENÍTSYN, 2019, p. 100.

33 SOLJENÍTSYN, 2019, p.179.

dokhodiaga<sup>34</sup> eles roubam de um dokhodiaga! Se precisam tomar a última meia de alguém que está congelando, nem isso eles poupam.”<sup>35</sup> Nesse caso, trata-se de um prisioneiro roubando peças de roupa ou comida de uma pessoa que está à beira da morte, configurando-se na “lei dos ladrões” assimilada desde as colônias infantis por alguns *moleques* até os campos de concentração do arquipélago.

No campo de Unjlag, em 1950, encontramos outros prisioneiros assumindo o papel de algozes, vingando-se de outra prisioneira e colaborando com a punição originalmente imposta pelos carrascos do campo:

a prisioneira Moisseievaitie, que já não estava sob domínio completo de suas faculdades mentais, afastou-se do cordão de isolamento e foi ‘buscar mamãe’ pelos arredores do campo. Eles a pegaram, amarraram-na a um poste ao lado do posto da guarda e anunciaram que, por conta da fuga, todos os confinados estariam privados do próximo domingo (um truque habitual). Assim, as brigadas de prisioneiros, ao retornarem para o campo, cuspiram e estapearam a mulher amarrada: ‘por sua causa, vagabunda, não teremos o domingo de folga!’. Moisseievaitie sorriu debilmente.<sup>36</sup>

Embora possa haver uma certa divisão entre vítimas e algozes, ela não é estática e essas personagens-testemunhas mantêm um constante diálogo dentro da obra. Um caso evidente em que Soljenítsyn estabelece um diálogo entre as perspectivas é quando o narrador cita de maneira direta dois trechos de poesias, uma escrita por Tânia Khodkévitch: “Você até pode rezar livremente,/Mas... desde que só Deus seja seu confidente”,<sup>37</sup> expressando o alto nível da censura religiosa da época, e outra escrita por Maiakóvski: “Com coesão,/ construção/ firmeza/ e repressão/ da alcateia descontrolada/ torcer o pescoço”,<sup>38</sup> que trata da defesa dessa repressão na visão do narrador.

---

34 Do russo «доходяга», que significa “caso perdido”, refere-se a um prisioneiro que está à beira da morte.

35 SOLJENÍTSYN, 2019, p.364.

36 SOLJENÍTSYN, 2019, p.447.

37 SOLJENÍTSYN, 2019, p.63.

38 SOLJENÍTSYN, 2019, p.63.

Da mesma forma, nos trechos diretamente citados pelo autor, retirados de documentos e livros de escritores fundamentais para a formação do arquipélago, ele ilustra o pensamento daqueles que narravam a história oficial da URSS e dialoga criticamente com eles. Esse processo mantém a perspectiva dialógica interna à obra, como exemplificado no trecho seguinte, no qual o autor debate com a ideia de Lenin da repressão da minoria exploradora pela maioria explorada:

(Vladimir Lenin) Já naquela época ele tinha calculado, e nos tranquilizava, dizendo que “a repressão da minoria de exploradores pela maioria, composta pelos escravos assalariados de ontem, seria um assunto relativamente fácil, simples e natural, que custaria muito menos sangue... sairia muito mais barato para a humanidade” que a antiga repressão da maioria pela minoria.

(E quanto foi que nos custou essa repressão interna “relativamente fácil”, que veio no início da Revolução de Outubro? Mesmo agora já surgiram algumas pesquisas que utilizaram estatísticas soviéticas escondidas ou eliminadas – e de lá também surgem multidões de arruinados.)<sup>39</sup>

Chama a atenção nesse trecho que a voz de Lênin está citada de maneira direta e a do narrador aparece na forma de um comentário entre parênteses, em posição secundária, reforçando a proposta dialógica e ironizando a facilidade aportada por Lenin. No capítulo 8 (1ª parte) “A Lei como Criança”, essa dinâmica se intensifica, com grande parte do texto composto por citações diretas de documentos jurídicos e legislativos, além de discursos de acusação.

Se pensarmos que “a polifonia do discurso histórico está justamente em articular a voz dos vencedores e a voz dos vencidos”<sup>40</sup> e que a história oficial já se encarrega de narrar a versão dos vencedores, Soljenítsyn, se apenas narrasse a versão das vítimas da repressão, ainda estaria articulando a voz dos vencidos à voz dos vencedores em perspectiva polifônica. Entretanto, Soljenítsyn utiliza-se de muitos outros artifícios. O narrador também o faz através do discurso indireto livre, sem precisar

---

39 SOLJENÍTSYN, 2019, p.250-251.

40 NIEDERAUER; HERMES, 2020, p.125.



citar documentos ou livros, representando o que os algozes estariam pensando no discurso polifônico, com autonomia: “Mas as exigências do tempo, como Stalin as entendia, mudaram, e aquelas notas de dez, que tinham sido suficientes à espera da guerra cruel, agora, depois da vitória mundial, não pareciam grande coisa”,<sup>41</sup> ao tentar demonstrar como Stalin se sentiria diante da necessidade do artigo 58 e da extensão das penas.

Quando da visita do escritor Maksim Górkí à ilha Popov, diante da esperança dos zeks por justiça e anistia e do medo dos carrascos de que o autor percebesse algo de ‘monstruoso’ no campo, o narrador do arquipélago traz a voz dos carcereiros:

Na ilha Popov, prisioneiros vestidos com a roupa de baixo e com sacos carregavam Gleb Bóki, quando, de repente, a comitiva de Górkí apareceu para embarcar naquele vapor. Inventores e pensadores! Aquela sim era uma tarefa digna: uma ilha nua, sem um arbusto, sem um abrigo, e, a trezentos passos, aparece a comitiva Górkí – qual seria a decisão deles? Onde enfiar aquela vergonha, aqueles homens vestidos com sacos? Toda a viagem do humanista perderia o sentido se ele os visse naquele momento. Bom, é claro que ele tentaria não percebê-los – mas deem uma ajuda! Afogá-los no mar? Aí eles se debateriam... Enterrá-los no chão? Não dava tempo... Não, só um digno filho do Arquipélago poderia encontrar uma saída! O comandante deu a ordem: “larguem o trabalho! Todo mundo junto! Mais perto! Sentados no chão! Tem de ficar assim!”, e jogaram uma lona por cima deles. “Se alguém se mexer, eu mato!”<sup>42</sup>

A metáfora dos ‘filhos do arquipélago’ é utilizada pelo autor ao longo da narrativa para ilustrar os dois lados dialógicos do arquipélago: vítimas e algozes, ambos resultados das circunstâncias que os envolvem e das suas experiências. Os algozes se tornam vítimas do sistema que os cerca, perdendo sua humanidade e transformando-se em opressores. Por sua vez, as vítimas, oprimidas pelo sistema, frequentemente se tornam algozes de outras vítimas dentro do próprio arquipélago, também perdendo sua humanidade. A desumanização parece ser um processo comum a todos os ‘dignos filhos do arquipélago’.

---

41 SOLJENÍTSYN, 2019, p. 78.

42 SOLJENÍTSYN, 2019, p.261.

Entre as próprias vítimas, sobreviventes do arquipélago, o discurso também não é monofônico, os zeks dialogam entre si e divergem. Cada testemunha conta a sua história de maneira singular, que o narrador costura em uma narrativa polifônica de vozes testemunhais. No capítulo 22, “Nós Construimos”, o narrador reforça sua intenção de falar pelo ‘nós’ e não pelo ‘eu’ e demonstra que a questão “mas o trabalho dos detentos foi lucrativo para o Estado?”<sup>43</sup> possui divergência “nos próprios campos, havia dois pontos de vista entre os zeks”.<sup>44</sup> Ele expõe os dois lados do debate, introduzindo primeiro o argumento de que o trabalho seria lucrativo, apoiado pela seguinte justificativa:

Quem, a não ser prisioneiros, trabalharia cortando lenha por dez horas, caminhando ainda, na escuridão matinal, por 7 quilômetros, até a floresta, e o mesmo tanto na volta, com 30 graus negativos e sem conhecer no ano outros dias de folga a não ser o Primeiro de Maio e o Sete de Novembro (Volgolag, 1937)? [...]

E quem poderia descer para a perfuração seca das minas de Djezkazgan, com uma jornada de trabalho de doze horas? O pó de sílica contido no minério pairava em nuvens, não havia máscaras, e, em quatro meses, os homens eram mandados para morrer de silicose irreversível.<sup>45</sup>

No segundo argumento, o narrador polifônico, agora falando pela voz dos zeks que discordam do argumento anterior, apresenta a perspectiva de que o trabalho dos detentos também era oneroso para o Estado. Isso porque os campos não eram autossustentáveis e os zeks constantemente buscavam formas de danificar os objetos e equipamentos, como se observa:

Não apenas não dá para esperar deles o autossacrifício socialista como eles nem sequer demonstram simples aplicação capitalista. Só ficam tentando descobrir como danificar o calçado e não ir trabalhar; como estragar a grua, virar uma roda, quebrar a pá, afundar um balde, como pretexto para ficarem sentados e fumarem. Por toda parte há descuido e erro.<sup>46</sup>

---

43 SOLJENÍTSYN, 2019, p.422.

44 SOLJENÍTSYN, 2019, p.422.

45 SOLJENÍTSYN, 2019, p.424.

46 SOLJENÍTSYN, 2019, p.425.

O capítulo deixa as questões dos prisioneiros em aberto, mas a verdade histórica é revelada a partir dos fatos trazidos pelas testemunhas. O narrador apresenta uma lista inconclusa das diversas ferrovias, autopistas, hidrelétricas, canais, universidades, cidades, entre outros, que foram construídos pelos zeks.

O narrador, ao falar pelo 'nós', encarna a visão divergente dos zeks, e representa a subversão das identidades de vítimas e algozes, que não são figuras estáticas em seu romance épico. Ele também representa sua própria perspectiva e histórias pessoais enquanto a testemunha Soljenítsyn, que vivenciou os campos de trabalho e que é apenas uma das vozes dentre as centenas que aparecem representadas nessa narrativa. Nesse sentido, há a construção de um narrador híbrido, que por vezes é polifônico, representado nas diversas vozes dos 'filhos do arquipélago', e por vezes monofônico, expresso em trechos de caráter ideologizante e biográficos de Soljenítsyn como narrador-personagem.

### 2.3 Narrador Híbrido

Outro problema das hipóteses de teóricos como Spivakovski que não reconhecem a polifonia no *Arquipélago Gulag* é a falha em identificar o narrador híbrido presente na obra, que incorpora mais de uma voz, seja a voz do próprio autor na perspectiva monofônica, seja a voz das mais de duzentas testemunhas que enviaram cartas e com as quais ele construiu o segundo narrador. O narrador do experimento de investigação artística alterna entre se apresentar como o próprio autor, oferecendo uma perspectiva mais ideológica e baseada em sua experiência pessoal nos gulags, e entre se transformar em várias vozes com histórias e consciências distintas que se entrelaçam na narrativa histórica, revelando um narrador híbrido e uma narrativa que mescla elementos da polifonia e da monofonia. Quem também observa isso é Markshtein (1981):

Em essência tratamos de narração monóloga apenas em segmentos de natureza autobiográfica (nosso segundo exemplo) e parcialmente nos pensamentos generalizantes do próprio autor (primeiro exemplo). O resto da narrativa

tem um tom polifônico; é permeada por interrupções estilísticas, discurso indireto livre e elementos folclóricos.<sup>47</sup>

Corroborando a hipótese de Markshtein e evidenciando essa interpretação, apresentaremos a seguir excertos que revelam o narrador híbrido sob as perspectivas monofônica e polifônica. Inicialmente, na perspectiva monofônica, o narrador-personagem, que incorpora as experiências pessoais do próprio autor Soljenítsyn, manifesta-se em passagens biográficas, como em “a prisão havia liberado dentro de mim a capacidade de escrever, e, agora que eu me dedicava o tempo todo a essa paixão, passei a protelar o trabalho público descaradamente”<sup>48</sup> e de caráter ideológico, como “em todos os séculos, desde o início com Riúrik, existiu um período com tantas crueldades e assassinatos como o que fizeram os bolcheviques durante a Guerra Civil e na conclusão dela?”<sup>49</sup> Neste trecho, após uma introdução sobre a história da pena de morte na Rússia, o narrador, fundamentado não em relatos de testemunhas, mas em opiniões e leituras históricas do próprio autor, expressa sua posição ideológica individual de que a URSS foi pior do que o tsarismo nessa questão, demonstrando que, “desde os dezembristas enforcados, a pena de morte por crimes contra o Estado não foi abolida entre nós”,<sup>50</sup> diferentemente do período anterior, abolida no governo de Paulo e de Elizavieta.

Retornando ao narrador polifônico, que predomina na maior parte da obra, ele se manifesta de diversas maneiras já mencionadas anteriormente: no discurso indireto livre, nas citações diretas, nas vozes das 227 testemunhas e algozes, nos documentos históricos integrados à narrativa, bem como no que Markshtein chamou de interrupções de estilo, que se trata da

---

47 MARKSHEIN, 1981, p.94. Tradução nossa. Do original: «с монологическим повествованием мы имеем дело лишь в отрезках автобиографического характера (наш второй пример) и – отчасти – в бобщающих раздумьях самого автора (первый пример). Все остальное повествование идет в многоголосой тональности, оно насквозь пронизано стилистическими переборами, несобственно-прямой речью и сказовыми элементами.»

48 SOLJENÍTSYN, 2019, p.472

49 SOLJENÍTSYN, 2019, p.185.

50 SOLJENÍTSYN, 2019, p.183.

ampla gama de gêneros que Soljenítsyn mescla durante toda a narrativa, e os elementos folclóricos, os ditados, sabedorias populares e aforismos, que aparecem em abundância, como em “Para ir do bem ao mal, basta um passinho, diz o ditado”,<sup>51</sup> “vive como que para chegar do dia até a noite”<sup>52</sup> e “se for mentir sobre o lobo, fale também a verdade sobre o lobo”.<sup>53</sup>

Por vezes, o narrador conta a biografia das testemunhas a partir das cartas que elas mesmas lhe enviaram: “e, onde mais, se não obviamente no campo, você poderia ter seu primeiro amor se você foi presa (por um artigo político!) aos 15 anos, uma aluna do nono ano, como Nina Peregud? Como não se apaixonar pelo belo jazzista Vassili Kozmin”,<sup>54</sup> ou cita suas opiniões e falas de maneira direta:

Como diz o gratamente culpado e veterano de campo Dmitri Serguêievitch Likatchov: se hoje eu estou vivo, significa que alguém foi fuzilado no meu lugar, se acordo com a lista daquela madrugada; se hoje eu estou vivo, significa que alguém morreu no meu lugar, asfixiado no porão inferior; se hoje estou vivo, significa que eu consegui aqueles 200 gramas a mais de pão que faltaram a alguém que morreu.<sup>55</sup>

O narrador também recorre ao pronome “nós” e narra experiências do arquipélago, que embora possam ou não ter sido vividas pelo autor, refletem as vivências de muitos zeks que enviaram suas cartas e emprestaram suas vozes a esse narrador coletivo. Um exemplo disso aparece no trecho a seguir, que descreve o destino dos prisioneiros políticos russos, resgatados de Buchenwald apenas para serem enviados aos Gulags sob a acusação de colaboração com os alemães – uma experiência que Soljenítsyn não viveu pessoalmente, mas que é contada através desse narrador polifônico:

Nós é que tínhamos ouvido cantarem junto ao nosso berço: ‘Todo poder aos soviets!’. Nós é que tínhamos tomado o clarim dos prisioneiros com nossas mãozinhas bronzeadas

---

51 SOLJENÍTSYN, 2019, p.105.

52 SOLJENÍTSYN, 2019, p.397.

53 SOLJENÍTSYN, 2019, p.103.

54 SOLJENÍTSYN, 2019, p.318.

55 SOLJENÍTSYN, 2019, p.326.

de crianças e, à exclamação: 'Estai prontos!', saudado 'Sempre prontos!'. Nós é que tínhamos entrado com armas em Buchenwald e ali ingressado no Partido Comunista. E éramos nós que agora caíamos em desgraça unicamente pelo fato de que tínhamos sobrevivido.<sup>56</sup>

## Conclusão

O *Arquipélago Gulag* é um romance épico, construído a partir do método do experimento de investigação artística que busca revelar a verdade histórica dos campos de concentração soviéticos ao unir documentos e relatos de testemunhas vivas à época. A obra apresenta uma estrutura híbrida que subverte o romance tradicional monofônico e um narrador híbrido, que se reflete em um autor que em alguns momentos é narrador-personagem e, em outros, se junta às 227 testemunhas narrando a uma só voz a história do arquipélago.

O memorial conta a história a contrapelo, apesar das narrativas oficiais que escondiam a verdade sobre as testemunhas e os campos. Soljenítsyn optou por seguir contando apesar das catástrofes, contando a partir das vozes testemunhais polifônicas e em memória dos que não viveram para contar, ecoando a mensagem final deixada por Bakhtin: "Não há voz autoral que possa ordenar monologicamente esse mundo.[...] Qualquer tentativa de representar esse mundo como concluído no sentido monológico habitual da palavra, como subordinado a uma única ideia e a uma única voz, inevitavelmente falhará".<sup>57</sup>

## Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. Problemas da obra de Dostoiévski. Tradução Sheila Grillo e Ekaterina Américo. São Paulo: Editora 34, 2022.

BENJAMIN, Walter. *O Anjo da História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

---

56 SOLJENÍTSYN, 2019, p.132.

57 BAKHTIN, 2022, p. 305.

- BAKHTIN, Mikhail. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- COELHO, Lauro Machado. Apresentação. In: COELHO, Lauro Machado. *Anna Akhmatova: antologia poética*. Tradução Sheila Grillo e Ekaterina Américo. Porto Alegre: L&PM, 2018
- GRILLO, Sheila. Ensaio Introdutório. In: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da obra de Dostoiévski*. São Paulo: Editora 34, 2022.
- GULLOTA, Andrea. O Gulag e a Literatura de Gulag: um balanço das pesquisas. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 31, 2017.
- GULLOTA, Andrea. Trauma and Self in the Soviet Context: Remarks on Gulag Writings. *AvtobiografiЯ*. Itália, n.1, p.73-87, 2012.
- GULLOTA, Andrea. A new perspective for gulag studies: a gulag press. *Studi Slavistici*. Florença, v.8, p.95-111, 2011.
- KRASNOV, Vladislav. *Solzhenitsyn and Dostoevsky: Affinity Through Polyphony: a Study in the Polyphonic Novel*. Georgia: The University of Georgia Press, 1980.
- MARKSHTEIN, Elizabet. O povestvovatelnoi strukture Arkhipelaga GULAG. *Filologicheskie zapiski*. Voronezh, v.1, p.91-101, 1993. Disponível em: [https://www.solzhenitsyn.ru/o\\_tvorchestve/articles/works/index.php?ELEMENT\\_ID=1747&sphrase\\_id=36373](https://www.solzhenitsyn.ru/o_tvorchestve/articles/works/index.php?ELEMENT_ID=1747&sphrase_id=36373).
- NIDERAUER, Silvia; HERMES, Ernani. Uma poética das vozes silenciadas: polifonia e fragmentação em documentário, de Ivan Ângelo. *Interfaces*. v.11, n.2, p.122-120, 2020. Disponível em: [https://revistas.unicentro.br/index.php/revista\\_interfaces/article/view/6280/4466](https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/6280/4466).
- SOLJENÍTSYN, Aleksandr. *Arquipélago Gulag um experimento de investigação artística 1918-1956*. Tradução Lucas Simone [et al.]. São Paulo: Carambaia, 2019.
- SPIVAKOVSKI, Pavel. Polifonicheskaya kartina mira u F.M. Dostoevskogo i A.I. Solzhenitsyna. In: *Mezhdv Dvumya Yubileyami 1998–2003*. Moskva: Russkiy put, 2005. Disponível em:

[https://www.solzhenitsyn.ru/o\\_tvorchestve/articles/works/index.php?ELEMENT\\_ID=766&sphrase\\_id=36373](https://www.solzhenitsyn.ru/o_tvorchestve/articles/works/index.php?ELEMENT_ID=766&sphrase_id=36373).

STRUVE, N.A. Solzhenitsyn A. Intervyu na literaturnye temy s N.A. Struve. *Vestnik russkogo khristianskogo dvijeniya*. Paris, n. 120, p. 130-158, 1977. disponível em: <https://www.rp-net.ru/book/vestnik/>

TOKER, Leona. *Return from the Archipelago*. Indiana University Press, 2000.

TSVETAeva, Marina. *Vivendo sob fogo: confissões*. Tradução Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: Martins, 2008.

WERNECK, Arantes Igôr. *A palavra e o nada: silêncio, cidade e memória na poesia de Marina Tsvetaeva*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Letras, 2019.