LITERATURA CONTRA IMOBILISMO NA RÚSSIA DO SÉCULO XIX

Realismo literário como crítica em obras-primas de Aleksandr Púchkin e Ivan Turguêniev

Carlos Novaes

Versão de julho de 2022, trazendo alterações e acréscimos desde a primeira versão, de julho de 2020

LITERATURA CONTRA IMOBILISMO NA RÚSSIA DO SÉCULO XIX

Realismo literário como crítica em obras-primas de Aleksandr Púchkin e Ivan Turguêniev

ÍNDICE GERAL

ÍNDICE DETALHADO DA PARTE I **03**

ÍNDICE DETALHADO DA PARTE II **04**

ÍNDICES DETALHADOS DAS PARTES III e IV **05**

ÍNDICES DOS QUADROS E DOS MAPAS **06**

ORIGEM E ESCOPO DESTE TRABALHO **07**

PARTE I – Uma leitura de *Eugênio Oneguin* **08**

PARTE II – No rastro de Púchkin, Turguêniev levanta o olhar: as primeiras *Notas de um caçador* **91**

PARTE III – Sob fumaça, Turguêniev apura o ouvido: o novo *Notas de um caçador* **170**

PARTE IV – Ante imobilismo com radicalização, Turguêniev consuma sua virada prospectiva: *Terra Virgem* **229**

CONCLUSÃO **239**

LITERATURA CONTRA IMOBILISMO NA RÚSSIA DO SÉCULO XIX

PARTE I

Uma leitura de *Eugênio Oneguin*

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO 08

INTRODUÇÃO 09

PERSPECTIVA NORTEADORA DESTA LEITURA DE *EUGÊNIO ONEGUIN* 10

CAPÍTULO UM – HERANÇAS 10

Construção do método: semelhanças enganosas e o lugar da mulher 12
Um herói inconfiável 14

CAPÍTULO DOIS – APRESENTAÇÕES POR CONTRAPOSIÇÃO E AFINIDADE 16

CAPÍTULO TRÊS – DESENCONTROS, NA FORMA DE SIMULACROS DE ENCONTROS 19

A carta de Tatiana 23

CAPÍTULO QUATRO – DESENCONTROS 26

O ócio inane de Oneguin 29

CAPÍTULO CINCO – DE SUPERSTIÇÕES E SONHO À REALIDADE – PARALELISMO E BIFURCAÇÃO 35

O sonho de Tatiana 35
A festa de Tatiana 41

CAPÍTULO SEIS – FARSA COM DESFECHO DE TRAGÉDIA – A MUDANÇA DIFÍCIL 43

CAPÍTULO SETE – VAGAR CAMPESINO, PEREGRINAÇÃO LITERÁRIA E VIAGEM RETROATIVA 50

A viagem de Tatiana 52
A entrada de Tatiana em Moscou 54
O bem-sucedido* debut *de Tatiana na alta sociedade 56

CAPÍTULO OITO *ORIGINAL* – FRAGMENTOS, VARIANTES E INÉDITOS DA *VIAGEM DE ONEGUIN* 62

CAPÍTULO OITO (FINAL) – A POSTERGAÇÃO DA MUDANÇA 66

A festa de Oneguin 69
O assédio de Oneguin 71
Oneguin: carta fraudulenta e delírio 74
A reprimenda de Tatiana 75
O general de Tatiana 76
Despedidas 79

O SENTIDO GERAL DE *EUGÊNIO ONEGUIN* 83

Intolerável ou insuportável? 84
Situação política e criação literária 86
Tradição romântica e realismo conciliador 87
Rastros para uma alternativa 89

LITERATURA CONTRA IMOBILISMO NA RÚSSIA DO SÉCULO XIX

PARTE II

No rastro de Púchkin, Turguêniev levanta o olhar: as primeiras *Notas de um caçador*

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO 91

INTRODUÇÃO 92

Uma vizinhança ambígua 95
Viagens complementares 96

NOTAS DE VIAGENS DE CAÇA E A TENSÃO ENTRE AUTOR E NARRADOR 99

Um narrador inconfiável 101

A OPÇÃO PELO CAMPO REORIENTA *ASSUNTO* E *MATÉRIA* 102

***O recrudescimento da repressão reorienta* produção *e* publicação *das* NdÇ** 103

PREÂMBULO CRÍTICO NAS *NdÇ* 105

Primeiras notas de crítica social e de crítica política 105
Nota crítica à economia das trocas supérfluas 106
Notas sobre a condição da mulher 108

NOTAS DE CRÍTICA ECONÔMICO-SOCIAL 113

Notas sobre farrismo e absenteísmo 113
Notas sobre atraso administrativo 116
Celibato em chave crítica 117

NOTAS DE CRÍTICA ESTÉTICA 120

Superstições com contraponto realista 121
O sonho do caçador 127
A festa do caçador 130

NOTAS DE CRÍTICA DE COSTUMES 133

Crítica de costumes à cena político-literária 138

NOTAS DE CRÍTICA POLÍTICA 141

Recrudescimento da censura e criação literária (1849-1852) 142
A emergência de um tipo social novo posta a serviço da crítica política 145
Novas pistas para um amanhecer não obstante improvável 147

A PERSONALIZAÇÃO DA CRÍTICA POLÍTICA – *Tchertopkhánov e Nedopiúskin* 155

Khor e Tchertopkhánov 159
Dois gritos 160
Três cavalos 163

O SENTIDO DO PRIMEIRO *NOTAS DE UM CAÇADOR* 164

Lirismo e gradualismo liberal 166

LITERATURA CONTRA IMOBILISMO NA RÚSSIA DO SÉCULO XIX

PARTES III e IV

PARTE III – Sob fumaça, Turguêniev apura o ouvido: o novo *Notas de um caçador*

ÍNDICE

PREÂMBULO AO NOVO *NOTAS DE UM CAÇADOR* **170**

A mudança truncada **171**
Faces da estagnação: elite aboletada, vanguarda desorientada e leitor romântico **172**

AS NOVAS *NOTAS DE UM CAÇADOR* **176**

ORIGEM FUNESTA DA EMANCIPAÇÃO TRUNCADA – *O fim de Tchertopkhánov* **180**

Málek-Adel e a guerra da Criméia **183**
O sonho de Tchertopkhánov e a realidade de Nicolau-I **187**
A escuridão em que se abismam Tchertopkhánov e Nicolau-I **189**

CRÍTICA À ESTAGNAÇÃO REQUENTADA – *Relíquia viva* **192**

Preâmbulo para o caráter simbólico do conto **194**
***O* pensar *como contraponto ao* rezar** **200**
Sofrimento lúcido* versus *imersão na escuridão **202**
Três sonhos de Lukéria **206**
Ação* versus *paciência **209**

O PORVIR DA RÚSSIA EM RADICALIZAÇÃO – *Pancadas!* **213**

Na estrada secundária **215**
Na estrada principal **217**
Filofiei e Filoctetes **220**

O SENTIDO DO NOVO *NOTAS DE UM CAÇADOR* **228**

PARTE IV – Ante imobilismo com radicalização, Turguêniev consuma sua virada prospectiva: *Terra Virgem*

ÍNDICE

PREÂMBULO A *TERRA VIRGEM* **229**

Quatro cartas **230**
Uma laçada entre Púchkin e Lênin **232**

ATO FINAL – *Terra Virgem* **234**

Explorando alternativas **235**

CONCLUSÃO **239**

***Sentido crítico do* conteúdo** **240**
***Sentido crítico na* forma** **241**
***Concatenação crítica entre* forma *e* conteúdo** **242**
Homem supérfluo *e* ideias fora do lugar*: sensações e ideias periféricas* **244**
***O* homem supérfluo *na origem de* ideias fora do lugar** **245**
Rebeldia e conformismo na periferia **246**
Ideias no lugar *fizeram necessária a morte do* homem supérfluo **250**

LITERATURA CONTRA IMOBILISMO NA RÚSSIA DO SÉCULO XIX

ÍNDICES DOS QUADROS E DOS MAPAS

QUADROS

PARTE I

QUADRO 1-A – HERANÇAS 11
QUADRO 1-B – CONTRASTES E/OU CONVERGÊNCIAS ENTRE O AUTOR-NARRADOR E ONEGUIN 12
QUADRO 2 – CONTRASTES E/OU CONVERGÊNCIAS ENTRE PERSONAGENS 17
QUADRO 3 – SIMULACROS DE AFINIDADES COMO (DES)ENCONTROS 22
QUADRO 4 – DESENCONTROS 28
QUADRO 5 – SONHO ATRIBUÍDO A TATIANA POR PÚCHKIN E A HISTÓRIA "REAL" DELA 38
QUADRO 6 – PSEUDO-CONTRAPOSIÇÕES E AFINIDADES PERVERSAS 44
QUADRO 7 – VIAGENS, RECEPÇÕES, FESTAS E OUTROS TEMAS CONEXOS 59
QUADRO 8-A – CRONOLOGIA DAS VIAGENS E DE FATOS CONEXOS 64
QUADRO 8-B – CRONOLOGIA FINAL DAS VIAGENS E DE FATOS CONEXOS 68
QUADRO 8-C – AS FESTAS DE TATIANA E ONEGUIN 73

PARTE II

QUADRO 9 – ORDEM DA PUBLICAÇÃO *SERIADA* E EM *LIVRO* DAS *NOTAS DE UM CAÇADOR* 104
QUADRO 10-A – CRÍTICA À ECONOMIA DAS TROCAS SUPÉRFLUAS – *CONTRASTES* 107
QUADRO 10-B – CRÍTICA À ECONOMIA DAS TROCAS SUPÉRFLUAS – *CONVERGÊNCIAS* 107
QUADRO 11 – A CONDIÇÃO DA MULHER – SERVAS *versus* SENHORAS 109
QUADRO 12 – A CONDIÇÃO DA MULHER – ARINA *versus* TATIANA 110
QUADRO 13 – ABSENTEÍSMO E FARRISMO EM *NOTAS DE UM CAÇADOR* 113
QUADRO 14 – ATRASO ADMINISTRATIVO EM *NOTAS DE UM CAÇADOR* 116
QUADRO 15 – CELIBATO E DESPREPARO COSTURAM SENHORES EM *NOTAS DE UM CAÇADOR* 117
QUADRO 16 – CRÍTICA AO ROMANTISMO EM *NOTAS DE UM CAÇADOR* 120
QUADRO 17 – CORRELAÇÕES ENTRE *EUGÊNIO ONEGUIN* **E** *O PRADO DE BIEJIN* **- TATIANA E O CAÇADOR** 123
QUADRO 18 – CONTRAPONTO REALISTA ÀS CRENDICES EM *O PRADO DE BIEJIN* 124
QUADRO 19 – SUPERAÇÃO DAS SUPERSTIÇÕES PELA CRÍTICA REALISTA - TATIANA E PÁVEL 125
QUADRO 20 – REITERAÇÃO DO ATRASO - ONEGUIN E OS MENINOS CRÉDULOS 125
QUADRO 21 – CARICATURAS CONTRAPOSTAS – NdÇ – *UM ENCONTRO* 128
QUADRO 22 – CORRESPONDÊNCIAS ENTRE PERSONAGENS DE *EO* **E DE** *HAMLET DE SCHIGRÍ* 131
QUADRO 23 – CRÍTICA DE COSTUMES EM *NOTAS DE UM CAÇADOR* 133
QUADRO 24 – CRÍTICA POLÍTICA EM *NOTAS DE UM CAÇADOR* 141
QUADRO 25 – *FORMA* E *CONTEÚDO* DA NARRATIVA DE *HAMLET DO DISTRITO DE SCHIGRÍ* 144
QUADRO 26 – AS DUAS METADES ESPIRALADAS DA NARRATIVA *HAMLET DO DISTRITO DE SCHIGRÍ* 145
QUADRO 27 – TIPO SOCIAL, SITUAÇÃO DRAMÁTICA E METÁFORA POLÍTICA EM *CANTORES* 150
QUADRO 28 – CRÍTICA POLÍTICA CAMUFLADA EM *O PRADO DE BIEJIN* 154
QUADRO 29-A – CONTRAPOSIÇÕES METODICAMENTE *ANOTADAS* ENTRE KHOR E TCHERTOPKHÁNOV 159
QUADRO 29-B – OUTRAS CONTRAPOSIÇÕES METODICAMENTE *ANOTADAS* ENTRE KHOR E TCHERTOPKHÁNOV 160

PARTE III

QUADRO 30 – SIMETRIAS ENTRE *FUMAÇA* **E** *EUGÊNIO ONEGUIN* 174
QUADRO 31 – CRONOLOGIA DA ABORDAGEM LITERÁRIA DA POLÍTICA RUSSA EM *EO* **E EM OBRAS DE I. TURGUÊNIEV** 178
QUADRO 32 – MÁLEK-ADEL E A GUERRA DA CRIMÉIA 184
QUADRO 33 – A FORMA DE NARRATIVA ORAL DE *RELÍQUIA VIVA* 211
QUADRO 34-A – CORRESPONDÊNCIAS ENTRE *PANCADAS!* **E** *PHILOCTETES* 221
QUADRO 34-B – OUTRAS CORRESPONDÊNCIAS ENTRE *PANCADAS!* **E** *PHILOCTETES* 223

PARTE IV

QUADRO 35 – SIMBOLOGIAS CRUZADAS ENTRE PROTAGONISTAS DE PÚCHKIN E DE TURGUÊNIEV 235
QUADRO 36 – *EUGÊNIO ONEGUIN* **RECONFIGURADO COM AS PRIMEIRAS** *NOTAS DE UM CAÇADOR* 240
QUADRO 37 – ESQUEMA MUITO RESUMIDO DA RELAÇÃO ENTRE *NOTAS DE UM CAÇADOR* **E** *EUGÊNIO ONEGUIN* 241

MAPAS

MAPA – 1 – A Viagem de Oneguin 62
MAPA – 2 – ***Viagem a Arzrum*** 92
MAPA – 3 – ***Viagem de Oneguin*** **e** ***Viagem a Arzrum*** 93
MAPA – 4 – Os vazios nas viagens de Púchkin 94
MAPA – 5 – Localidades de ***Notas de um caçador*** 95
MAPA – 6 – Área da França, e a Rússia referida em ***NdÇ*** 95
MAPA – 7 – Viagem de ***NdÇ*** **complementa** ***EO*** **e** ***Arzrum*** 96
MAPA – 8 – Deslocamentos com sentidos opostos 97
MAPA – 9 – Turguêniev fala de onde viveu 99
MAPA – 10 – Vizinhanças desorientadoras 100

ORIGEM E ESCOPO DESTE TRABALHO

Sou um cientista político que gosta de literatura. Entre outros afazeres e estudos, venho há anos realizando pesquisa comparada das histórias políticas do Brasil e da Rússia, tendo como fundamento básico o fato de os dois países terem submetido seus povos à escravidão até depois da metade do século XIX, mazela que condicionou o desenvolvimento que ambos pretenderam lograr ao tentarem deixar para trás o atraso ancorado nas respectivas servidões.

O fato de gostar de literatura foi propício ao estudo da realidade russa do século XIX pois, como sabido, a produção da arte literária na Rússia teve papel central na luta contra a servidão e nos desdobramentos políticos que levaram o país às portas do século XX.

Este texto é resultado inesperado dessa dedicação e sua origem foi a leitura, em 2013, de *Relíquia viva*, um conto que Ivan Turguêniev incluiu tardiamente no seu já então clássico *Notas de um caçador* – ***NdÇ***. Depois de detestar esse conto, que me pareceu horrivelmente religioso e conservador, fui rapidamente levado à hipótese mais sensata de que o problema estava em meu entendimento pobre da obra. As releituras e a pesquisa a que fui arrastado para esclarecer a questão me convenceram não apenas da importância do conto, como me levaram às outras duas narrativas tardias incluídas pelo autor no volume das ***NdÇ***. Terminado o exame do material novo, ficou claro que o próprio material pregresso exigia releitura.

Diante das citações que Turguêniev fez de *Eugênio Oneguin*-***EO*** em ***NdÇ***, resolvi voltar a este célebre romance de Aleksandr Púchkin, e me deparei com conexões entre as duas obras que transcendiam aquelas explicitamente mencionadas por Turguêniev, o que me levou a mergulhar para tentar elucidar o que parecem enigmas propostos aos leitores da época. O objetivo das linhas a seguir é contextualizar e explorar conexões entre as obras ***NdÇ*** e ***EO***, bem como a ligação de ambas com outras criações de Turguêniev.

Assim como devo assumir como exclusivamente meus os erros, omissões e limitações que este trabalho venha a apresentar, também não devo deixar de registrar o muito que devo ao que pude apreender da leitura do que foi publicado a partir da análise da obra de Machado de Assis pelo professor e crítico literário Roberto Schwarz, bem como o proveito que tirei do trabalho da professora e tradutora Renata Esteves sobre a literatura e a crítica literária na Rússia do século XIX.

PARTE I – Uma leitura de Eugênio Oneguin

APRESENTAÇÃO

Essa leitura[1] da obra máxima de Aleksandr Púchkin, *Eugênio Oneguin,* se impôs para a fundamentação do que entendo como uma descoberta: Ivan Turguêniev concebeu e escreveu *Notas de um caçador* como outra *Viagem de Oneguin* (o capítulo de ***EO*** suprimido pela censura), dando continuidade estética e política ao que iniciara o predecessor consagrado. Voltando detidamente aos temas do romance de Púchkin, o jovem Turguêniev promoveu inversões, preencheu vazios e ultrapassou embargos que a censura de Nicolau-I impusera (e mantinha) quando censurou *Eugênio Oneguin* até a supressão de um capítulo inteiro e intimidou Púchkin a ponto de fazê-lo andar sobre brasas quando retomou antigas notas de viagem ao seu querido Cáucaso para criar *Viagem a Arzrum*.

Meu foco nesta leitura é perscrutar a origem das narrativas primeiras de *Notas de um caçador*, para poder interpretá-las com mais apuro. No que se refere a *Eugênio Oneguin*, não pretendo oferecer uma análise inteiramente extravagante à imensa fortuna crítica que tem sido produzida sobre esse livro fundamental, grande parte da qual desconheço. Meu uso do romance de Púchkin tem o propósito limitado de amparar a descoberta que julgo ter feito em Turguêniev e, por isso, ele é dependente do meu esforço para apreender o sentido que o próprio Turguêniev não deve ter deixado escapar nessa obra do predecessor, esforço do qual estimo que talvez tenha emergido alguma novidade não inteiramente errada sobre ela.

Embora não tenha porque refugar diante dos desafios postos pelo que vi ao ler as obras em questão, nunca é demais advertir ao leitor de que não sou a pessoa mais equipada para realizar a tarefa a que me atirei: quando mais não for, primeiro porque diante da língua russa posso, quando muito, me defender, seja das dificuldades que ela própria apresenta, seja de besteiras que outros estrangeiros fizeram com ela; segundo, porque não tenho formação em crítica ou análise literária. A combinação dessas duas limitações me impede, por exemplo, de tratar certas questões composicionais, mais exatamente as de estilo, o que me deixa fora de um importante debate sobre técnica literária, especialmente quando se trata de um romance em versos rigorosamente metrificados e rimados com variações de estilo, como é o caso de *Eugênio Oneguin*.

Ao não ser capaz de fazer uso desenvolto da língua russa, recorri a traduções para línguas em que me viro melhor, ainda que sempre recorrendo ao original russo[2], com empenho maior naquelas passagens que invoco para fundamentar minhas interpretações. Vali-me de traduções do russo para quatro línguas: para o italiano, na realizada pelo acatado eslavista Eridano Bazzarelli[3]; para o inglês, no trabalho monumental do escritor russo Vladimir Nabokov[4]; para o português, no esforço problemático do brasileiro Dário Moreira de Castro Alves[5]; e para o espanhol, no útil empenho heterodoxo de Irene Tchernova[6].

A tradução de Bazzarelli foi a mais importante para o meu trabalho[7] porque está vazada em uma prosa cuidadosa, que, no geral, mas nem sempre, preservou melhor o sentido do tanto que Púchkin alcançou dizer, aspecto que sempre sofre nas traduções sob a forma poética, mesmo no caso de um trabalho espantosamente esmerado como o de Nabokov, no qual os numerosos e eruditos comentários tentam suprir o que pode ter sido perdido nos

---

[1] Uma versão anterior desta minha leitura de ***EO*** circula na internet desde julho de 2019.

[2] Fiz uso de três edições russas. A edição supervisionada pelo autor, de 1837, cuja cópia fotográfica foi reproduzida no vol-IV de *Eugene Onegin* na tradução comentada de Vladimir Nabokov referida na nota 4, a seguir. A edição acadêmica de 1937, reproduzida na edição italiana bilingue mencionada na nota 3, a seguir. E Евгений Онегин, Александр Сергеевич Пушкин, Роман в стихах, disponível na internet, edição da qual copiei os versos citados em russo.

[3] *Eugenio Onegin,* Aleksandr S. Puskin, a cura di Eridano Bazzarelli, Seconda edizione BUR Classici moderni febbraio 2011.

[4] *Eugene Onegin. A Novel in verse by Aleksandr Pushkin*. Translated from the Russian, with a Commentary by Vladimir Nabokov. In four volumes, Published by Bollingen Foundation, New York, N.Y., 1964.

[5] *Eugênio Oneguin*, Alexandr Pushkin, tradução de Dário Moreira de Castro Alves, Editora Record, 2010.

[6] *Eugenio Onieguin*, Alexander Pushkin, traducción e notas de Irene Tchernova, Biblioteca Virtual Universal.

[7] Todas as citações de ***EO*** são traduções minhas tendo por base essa edição italiana e a tradução de Nabokov, corrigidas, quando necessário, inclusive na pontuação, com base na edição russa de 1837 (e, subsidiariamente, na de 1937), além de, aqui e ali, eu ter encontrado apoio residual nos trabalhos de Tchernova e Castro Alves, não obstante seus inúmeros erros.

versos, ainda que ele tenha realizado sua tradução em versos livres, dando conseqüência, aliás, aos seus próprios argumentos contra a ingenuidade dos que tentam traduzir ***EO*** em presumidas rimas e métrica rigorosas, a imitar a forma poética original[8], invariavelmente mantendo inacessíveis ao leitor, quando não tudo, ora a força ou a beleza, ora o engenho, ora a profundidade e o sentido dessa obra-prima.

INTRODUÇÃO

Eugênio Oneguin começou a ser escrito em 1823, ainda no reinado de Alexandre-I, e foi concluído em 1831, intervalo em que Púchkin transitou dos 24 aos 32 anos de idade. Depois de sua entronização, em 1825, o tsar Nicolau-I se encarregou pessoalmente da censura à obra, inclusive em reuniões pessoais com o autor, numa das quais advertiu Púchkin de que o conteúdo do primitivo capítulo oito era inaceitável, o que levou o poeta a destruir parte do manuscrito e a desistir de publicar o capítulo. Essa censura severa marcou duplamente a aparição daquela que viria a se tornar a mais célebre obra literária russa: de um lado porque para toda gente letrada da época ficou claro que ao não poderem ler a *Viagem de Oneguin*, que era o tema do capítulo oito original, lhes fora roubado um tão ansiado quanto inédito encontro com a Rússia; de outro lado porque a supressão do material obrigou Púchkin a recuar aquele que era, então, o último capítulo, o nono, mutilando ainda mais a obra: primeiro, porque obrigava a arranjos composicionais para juntar o capítulo sete ao nove, agora tornado o oitavo e último; segundo, e mais importante, porque se tornou consenso que a mutilação deixava inexplicada a transformação que Tatiana, a heroína do romance, parece exibir em toda a sua força apenas no capítulo final.

Como o próprio Púchkin disse num prefácio de 1833:

> *"O autor reconhece abertamente ter excluído do seu romance um capítulo inteiro, no qual se descrevia a viagem de Oneguin através da Rússia"* [9].

No mesmo prefácio, Púchkin deu explicitamente razão às críticas de Katenin, reconhecendo que a supressão do Cap. Oito original acarretara problemas de continuidade:

> [Katenin diz que com a supressão do cap. oito] *"a passagem da Tatiana senhorita de província para a Tatiana senhora da alta sociedade se dá de modo muito imprevisto e inexplicado. A observação revela a experiência do artista. O próprio autor adverte sobre o acerto disso, mas decidiu descartar esse capítulo por causas que são importantes para ele e não para o público."* [10]

A supressão das descrições da viagem de Oneguin, por um lado, e de elementos que permitiriam melhor caracterização da transformação de Tatiana, por outro, ficaram sendo os lábios da ferida aberta no mundo literário da Rússia de então pela censura ao *Cap. Oito original* de ***EO***. Nas linhas a seguir apresento minha leitura do romance, cabendo antecipar que embora a *Viagem de Oneguin* faça imensa falta enquanto panorama da Rússia de então, sobretudo para vermos como Púchkin entendia o país, não é tão certo, pelo menos não como tem pretendido certa crítica, que o capítulo da *Viagem* faça falta para explicar a passagem de Tatiana de "senhorita de província para senhora da alta sociedade" – se for assim, a concessão de Púchkin ao comentário de Katenin passa a exigir um comentário. Cada coisa a seu tempo.

---

[8] Nabokov advertiu detalhadamente contra esse erro já na Introdução aos seus quatro volumes: v. *Eugene Onegin*, op. cit. Vol-I, pags. *vii-x*.
[9] *Frammenti del Viaggio di Onegin*, in *Eugenio Onegin*, Aleksandr S. Puskin, a cura di Eridano Bazzarelli, op. cit., pag. 439.
[10] Idem, ibidem, pag. 441. Essas "causas importantes" para o autor, mas não para o público, são, evidentemente, as punições a que o poeta estaria sujeito se insistisse em dar a público o capítulo que Nicolau-I proibira pessoalmente.

PERSPECTIVA NORTEADORA DESTA LEITURA DE *EUGÊNIO ONEGUIN*

Púchkin estava entre os que, insatisfeitos com o atraso da Rússia ante os países mais adiantados da Europa, entendiam esse atraso como uma decorrência do Estado autocrático garantidor da servidão pelo uso da força, situação político-social que se impunha à apreensão pelo talento artístico mesmo quando o artista insatisfeito não se ocupasse deliberadamente dela, pois a realidade se impõe e sempre deixa suas marcas em *forma* e *conteúdo* literários para além do que chega à consciência do autor, especialmente quando ele é genial, como é o caso aqui. *Eugênio Oneguin* é um romance saído do talento incomum de um artista inconformado com a situação da Rússia e muito se tem a ganhar em ler a obra como expressão da surda luta desigual que naquela altura se travava no país entre o imobilismo e a mudança, especialmente quando se sabe que a censura privou o romance do que nele poderia ter havido de mais direto acerca do inconformismo do autor e de suas preferências políticas. Em outras palavras, o desafio é agarrar essa obra de gênio como expressão da realidade política, social e literária dessa luta "imobilismo ou mudança" na Rússia de então, mesmo ali onde essa realidade não parece estar em questão nos conteúdos tratados.

Dessa perspectiva, se impõe desde logo antecipar uma constatação de caráter geral, que irá nos nortear: o romance narra a trajetória entrelaçada de muitos malogros, sendo que todos os personagens, heróis ou secundários, acabarão por sucumbir à estagnação – ninguém conheceu mudança auspiciosa alguma, sequer a mudança romanesca convencional: a felicidade na esfera privada pela realização no amor autêntico – nesse malogro geral ante o imobilismo está a força da obra.

CAPÍTULO UM – HERANÇAS

O personagem Eugênio Oneguin nos é apresentado no primeiro capítulo do romance segundo o jogo de quatro dimensões propriamente temporais: (i) expectativas futuras, de ordem material [I-III]; (ii) uma retrospectiva de aspectos de sua infância-juventude (entremeados com digressões sobre a vida da figura literária do autor-narrador, que é contemporâneo do herói) [III-XXXVI]; (iii) indicações do seu estado de tédio recente [XXXVII-XLVII] e (iv) a apresentação da sua condição atual de herdeiro contrafeito ansiando por uma mudança qualquer na vida [LI-LIV].

Nessa apresentação da vida do herói até o início da idade adulta, quando deixa a cidade pelo campo, ponto de partida para o enredo central do romance, Púchkin retoma literariamente aspectos de sua própria vida, incluindo preferências estéticas suas e as controvérsias suscitadas por elas, tudo a serviço de bem caracterizar Eugênio como homem do seu tempo, embargado, amparado e desafiado pelas heranças recebidas. O quadro abaixo esquematiza o que entendi como proveitoso reter desse primeiro capítulo no que tem de apresentação das *heranças a renunciar e a reter quando se almejava passar do imobilismo à mudança na Rússia de então*:

QUADRO 1-A – HERANÇAS

EUGÊNIO ONEGUIN – CAPÍTULO UM									
ID	**TIPO DE HERANÇA**	**AUTOR-NARRADOR**				**HERÓI - EUGÊNIO**			
		Reter	E$^{str.*}$	Renunciar	E$^{str.}$	Reter	E$^{str.}$	Renunciar	E$^{str.}$
1	ESTÉTICA	Romantismo: o louvor à liberdade	50	*Classicismo*: inicia sem preâmbulo e faz outras críticas; recusa o herói convencional	1-2, 26	*Romantismo*: o cultivo do pedantismo, com ares de extraordinário	5	Ao amor romântico	8
2				Purismo linguístico	26	*Romantismo*: a recusa à ordem nobiliárquica	5		
3				*Romantismo*: recusa identificação autor-herói	56	*Romantismo*: rebeldia e liberdade	48, 50, 51		
4	POLÍTICO-SOCIAL	-	-	Às convenções sociais e à repressão	45 51	Defesa da liberdade e adesão à rebeldia	25, 48, 50, 51	Às convenções sociais	45
5				À censura	60				
6	ECONÔMICA	-	-	À economia das trocas supérfluas c/ o estrangeiro	16, 23	As propriedades eficientes do tio poupador	1,2, 51-53	Às dívidas oriundas da prodigalidade do pai falido	3,7, 51
7	COSTUMES	A divertida vida cultural na alta sociedade; o teatro	18-20 30	Às formalidades	45	Angústia, ócio [ânimo de época]	38, 44, 54	À cidade, ao farrismo, à alta sociedade; à "mulherada"	21, 37, 42, 43
8		A celebração da vida no campo	55, 56					À vida no campo	54, 56
9	LETRADA	Os iluministas; os círculos	24, 43	-	-	Adam Smith [supérfluo]	7	À poesia, música, História, aos círculos	7, 43, 44

*- Os números das estrofes estão em algarismos arábicos – ao invés de romanos, como na obra – para facilitar sua acomodação no quadro.

Eugênio aparece como um jovem aristocrata modernoso convencional: tendo recebido instrução limitada e cinismo em doses suficientes para não aderir ao amor romântico, mantém, porém, do romantismo, uma rebeldia inerme a nutrir um anseio vago pela liberdade e uma motivação frouxa pela contestação aos costumes mais tacanhos; ao passo que da instrução recebida carrega, de sólido, tão-somente conhecimentos sobre a economia capitalista, então supérfluos, pois naquela Rússia estagnada Adam Smith beirava o inservível. Exausto de sua vida vazia de jovem citadino depois de uma infância mimada de aristocrata rico, o herói é salvo da ruína financeira, a que o condenara a prodigalidade do pai, pela riqueza amealhada no campo pelo tio poupador, herança material que não o liberta da herança anímica que carrega desde sempre: o tédio resultante de sua incapacidade de realizar o que quer que seja, não obstante sua ânsia por algo diferente, novo, a que não sabe dar rosto, disposição de espírito cujas determinações de fundo o levarão a de pronto entediar-se também no campo.

Púchkin explicita já no primeiro capítulo duas diferenças marcantes, que repisará adiante, entre autor-narrador e herói: na *herança letrada*, sólida num, frouxa no outro; e na relação com o *campo*, apreciado por um e aborrecido ao outro. O conjunto das semelhanças e diferenças entre o autor-narrador e o herói apresentado neste Cap. Um pode ser esquematizado assim:

QUADRO 1-B – CONTRASTES E/OU CONVERGÊNCIAS ENTRE O AUTOR-NARRADOR E ONEGUIN

EUGÊNIO ONEGUIN – CAPÍTULO UM			
ID	**AUTOR-NARRADOR**	**ONEGUIN**	**Estrofe***
1	Infância feliz no campo	Infância na cidade	3
2	Em tudo, o oposto do herói	Cultura de salão	5
3		Articulado, mas sem lastro	5
4		Latim de salão	6
5		Desconhece a história russa	7
6		Nada sabe da arte poética – epigramas obscuras	7 e 46
7		Repudia Homero e Teócrito	7
8		Desprovido de talento literário	43
9		Lê sem proveito – Cortina *lutuosa*	44
10	Conquistador, mas vítima queixosa dos "pezinhos"	Gênio triunfal da conquista amorosa	8,10,31,34
11	-	Sabe bem economia	7
12	Ama o Teatro	Aprecia superficialmente o Teatro	17
13	Dispensara o fardo das convenções sociais	Dispensara o fardo das convenções sociais	45
14	Abandonara projetos fátuos	Abandonara projetos fátuos	45
15	-	Dado a devaneios	45
16	-	Esquisito	45
17	-	Mente aguda e fria	45
18	**Fora Enraivecido: ****	**É Sombrio:****	45
19	*Experiente nas paixões*	*Experiente nas paixões*	45
20	*A vida o fizera sofrer*	*A vida o fizera sofrer*	45
21	*Apagado do fogo do coração*	*Apagado do fogo do coração*	45
22	*Sabido da malignidade da cega fortuna, e dos homens*	*Sabido da malignidade da cega fortuna, e dos homens*	45
23	Pronto para visitar terra estrangeira	Pronto para visitar terra estrangeira	51
24	Afeito ao campo	Entediado e avesso ao campo	54, 55
25	Não sou como Byron	Não é o meu [do autor-narrador] retrato	56

*- Os números das estrofes estão em algarismos arábicos – não em romanos, como na obra – para melhor acomodação no quadro.
- Cada um deu resposta juvenil ("a manhã dos nossos dias") diferente às "mesmas" vicissitudes (19-22): O autor-narrador fora **enraivecido (voltado para fora); Oneguin é **sombrio** (voltado para dentro), o que faz toda ***diferença***: ressignifica o intervalo 13-17 e dá potência aos contrastes do intervalo 1-10.
- O sombreado em cinza mais intenso indica as dez caracterizações que se mostrarão mais importantes no desenvolvimento do romance.

Construção do método: semelhanças enganosas e o lugar da mulher

Do quadro acima, o que requer comentário mais detido é o conjunto de linhas 18-22, saído da estrofe XLV, talvez a mais importante do romance e, certamente, a que carrega de modo mais camuflado o intuito de enrolar a censura e o leitor, ou melhor, no caso do leitor, desafiá-lo. Leiamo-la na íntegra, pois seu sentido se mostrará peça fundamental por todo o romance – diz o autor-narrador sobre si mesmo e sobre Eugênio Oneguin:

Глава первая, XLV

1 *Условий света свергнув бремя,*
2 *Как он, отстав от суеты,*
3 *С ним подружился я в то время.*
4 *Мне нравились его черты,*
5 *Мечтам невольная преданность,*
6 *Неподражательная странность*
7 *И резкий, охлажденный ум.*
8 *Я был озлоблен, он угрюм;*
9 *Страстей игру мы знали оба:*
10 *Томила жизнь обоих нас;*
11 *В обоих сердца жар угас;*
12 *Обоих ожидала злоба*
13 *Слепой Фортуны и людей*
14 *На самом утре наших дней.*

Capítulo Um, XLV

Também eu, naquele tempo, dispensara o fardo
das convenções sociais, como ele, também eu
abandonara projetos fátuos, e me fizera amigo seu.
4 *Me agradava o seu caráter,*
aquele abandonar-se involuntário a devaneios,
aquela esquisitice inimitável
e a mente aguda e fria.
8 *Eu fora enraivecido, ele é sombrio;*
ambos havíamos conhecido o jogo das paixões:
a ambos a vida havia feito sofrer;
11 *em ambos estava apagado o fogo do coração;*
ambos, já na manhã dos nossos dias,
entendêramos a malignidade
da cega fortuna, e dos homens.

A estrofe termina como começara: sugerindo exibir convergência entre alguém que parece ser Púchkin e o seu herói, Eugênio Oneguin, armadilha em que caíram muitos críticos, inclusive gente do calibre de Vladimir Nabokov[11] e Yuri Lotman[12], tanto por darem de barato que o autor-narrador e o poeta Aleksandr Púchkin coincidem, quanto por suporem que a estrofe trata das semelhanças entre o autor e Oneguin. De fato, a estrutura formal da estrofe leva o leitor no embalo, fazendo-o entrar e sair dela envolvido por semelhanças entre as figuras descritas. Entretanto, decisivo é o que vem dito no âmago da estrofe, no verso 8, pelo qual Púchkin articula ao sentido dos versos que vieram antes o sentido dos que vêm depois – nessa articulação está o desmentido categórico para as semelhanças supostas entre as duas figuras relacionadas na estrofe: o autor-narrador (não Púchkin) e Oneguin (o herói); sendo que já no verso seguinte o poeta fala em ***jogo*** das paixões, não delas mesmas, para indicar, no que se segue aos dois pontos, as diferenças de engajamento que todo jogo implica, tal como no simulacro de semelhanças dos primeiros versos da estrofe, pois não há porquê supor que os "projetos fátuos" abandonados fossem os mesmos ou tenham sido abandonados pelas mesmas razões.

Veremos que nem o *personagem* autor-narrador é uma representação realista de Púchkin, e sim uma figuração propriamente *literária* dele; nem as existências dos personagens se equivalem, pois o que conta é o *vivido*, *pensado* e *sofrido* em cada caso, uma vez que cada um responde de modo próprio a circunstâncias que, embora aparentem ser as mesmas (a quem a vida não fez sofrer?!), acabam sempre por revelarem-se diferentes em muitos aspectos, inclusive, por exemplo, para quem a elas é submetido ou a elas se submete – um pode ser levado a ficar *enraivecido* por estar sendo *submetido*; outro, por ser *sombrio*, *se deixa* submeter... **"detalhes" que determinam um mundo de diferenças, não de convergências**. Sugiro que o leitor retenha, disso, além da clara diferença no conteúdo, também o método: a inversão, pela *forma*, do sentido aparente. Púchkin estabelece nessa estrofe tanto um método artístico como a diferença profunda que regerá a relação de seu autor-narrador com Oneguin.

Nessa ordem de ideias, as diferenças reunidas nas linhas do intervalo 1-10 do QUADRO 1B ganham relevo, pois tanto contribuem para informar quão distinta foi a formação das personalidades dos dois personagens, reforçando o contraste entre seus respectivos "estar no mundo", quanto ganham potência com o desmentido das convergências das linhas do intervalo 19-22, que se revelam aparentes. O fato de o autor-narrador registrar entre os versos 5 e 7 da estrofe acima sua simpatia por características centrais de Oneguin opostas a si reforça o quão diferente do autor-narrador Púchkin enxergava o seu herói. É intrigante que ao arrepio de todos esses *sinais*, aos quais um exame minimamente acurado torna *evidências*, a crítica tenha se deixado levar pelos ardis que Púchkin teve de engendrar para negociar dialeticamente com o público ledor expectativas românticas acerca da fusão entre o herói da obra e seu autor (fusão esta que recusa: LVI), sendo que este, ademais, sequer está na obra enquanto tal, pois Púchkin evitou a mera fusão de si, enquanto um narrador onisciente convencional, com o narrador-personagem que põe em cena, como iremos demonstrar no curso da leitura.

> No tocante à diferença entre Púchkin e esse *seu outro* tão singular, o **personagem autor-narrador**, uma explicação e uma dica: *(i) ao dizer que o autor-narrador* fora enraivecido *Púchkin o põe em cena como alguém que vem de trás, por assim dizer de antes do romance, o que corresponde ao liame entre ele próprio e seu personagem na conjuntura* enraivecedora *da Rússia; em contrapartida, ao levar o autor-narrador a dizer que Oneguin* é sombrio*, Púchkin faz o autor-narrador instituir Oneguin como personagem da Rússia que está a ser romanceada em **EO** – (ii)*

[11] Embora tenha visto a importância da estrofe no capítulo, Nabokov, além do equívoco de sustentar que "este é também o ponto em que Oneguin entra em contato com o outro personagem principal do capítulo – Púchkin", não assinalou que Púchkin fundeia nessa estrofe o centro das *diferenças* entre autor-narrador e herói. Talvez por isso ele não tenha registrado a importância da estrofe para o romance como um todo e, depois, tenha deixado escapar aspecto fundamental da obra, como veremos. V. *Eugene Onegin*, op. cit. Vol-II, pag. 170.

[12] Ainda que aponte com pertinência a relação entre os desencantos, sofrimentos e aprendizados desses versos com a repressão de Alexandre-I contra a vanguarda da época (1823), Lotman viu, no ponto que me interessa aqui, o contrário do que vejo. Segundo ele: "Na estrofe XLV acontece pela primeira vez a aproximação entre o autor e seu herói". Não pense o leitor que estou para minudências supérfluas: esse erro de Lotman, não obstante seus muitos acertos, é o alicerce para o erro mais vistoso dele na análise de ***EO***, como veremos. Citação reproduzida conf. cit. in *Eugenio Onegin*, a cura di etc, op. cit., pag. 533.

*Como em **EO** tudo e todos estamos sob a rígida direção do gênio de Púchkin, sempre que o autor simula se voltar diretamente para o leitor, como que para um interlocutor, ou sempre que há o emprego da primeira pessoa, pela qual o autor arremeda o seu estar em cena, temos a deixa dele para o personagem autor-narrador atuar.*

Ainda no terreno das semelhanças enganosas, a figura da mulher tem papel destacado na construção da diferença entre o autor-narrador e o herói. À primeira vista, ambos podem ser tidos tão-somente como mulherengos incorrigíveis, que são. Entretanto, como indicado na linha 10 do QUADRO 1B, enquanto o autor-narrador se apresenta como um conquistador queixoso, a desfrutar tanto quanto a sofrer no trato com o gênero feminino, Oneguin é descrito como um predador ardiloso a colecionar triunfos, diferença observável contrapondo-se, um ao outro, dois intervalos de estrofes: o VIII-XV, dedicado a Eugênio, e o XXIX-XXXIV, no qual o autor-narrador fala de si com as mulheres. Comparemos um par de estrofes que exibe bem esse contraste:

Cap. Um

X [Oneguin]

Quão cedo foi ele hábil em dissimular,
esconder um anseio, ciúmes mostrar,
em dissuadir, fazer acreditar,
parecer triste, desfalecer,
mostrar-se altivo e dócil,
atento ou indiferente!
Como em langor se fazia silente,
quão fogosamente eloqüente
em cartas de amor, tão desprendido!
Ante o suspirado e o amado
quão esquecido de si podia se mostrar!
Quão pronto e terno era o seu olhar,
tímido e insolente, e, às vezes,
nele brilhava lágrima obediente!

Cap. Um

XXXIV [O autor-narrador]

Tenho relembrado um outro tempo:
Em devaneios recônditos, vez ou outra
eu seguro um estribo feliz,
e sinto um pezinho em minha mão;
de novo fervilho em fantasia,
de novo aquele contato acende
o sangue em meu coração fanado,
de novo o tormento, de novo o amor...
Mas não vou mais exaltar essas presunçosas
com minha lira eloquente:
Elas não merecem paixões
nem cantos nelas inspirados;
as palavras e o olhar dessas enfeitiçadoras
são um engano... como os seus pezinhos.

Ainda em contraste com o autor-narrador, há em Oneguin, em conexão com seu sempre bem-sucedido traquejo com as mulheres, um excessivo apego a si mesmo, o que antecipa a esquivança dele ante um autêntico enlace com a mulher, o que Púchkin deixa ver já na segunda metade da estrofe XXV, com a rotina do herói no camarim:

7 В своей одежде был педант
8 И то, что мы назвали франт.
9 Он три часа по крайней мере
10 Пред зеркалами проводил
11 И из уборной выходил
12 Подобный ветреной Венере,
13 Когда, надев мужской наряд,
14 Богиня едет в маскарад.

7 *Era no vestir, um amaneirado*
8 *e o que chamamos de pimpão.*
9 *Três horas, contadas a menor,*
10 *gastas frente ao espelho vão,*
11 *e ao deixar seu toucador*
12 *era como uma Vênus aloprada,*
13 *que como homem assaz brunido*
14 *fosse em deusa à mascarada.*

Esse conjunto cintilante de contrastes no vazio funciona como uma preparação tanto para a futura recusa do herói ao amor de Tatiana, quanto para a aproximação gradual que ocorrerá entre a heroína e o autor-narrador no curso do romance, convergência cujo auge escancarará a distância entre herói e heroína, justamente em meio ao brilho do *bem-vestir* e do *receber* faustuosos das mascaradas [Cap. Oito/XLVI). Não nos adiantemos, porém.

Um herói inconfiável

Perto do final deste Capítulo Um, Púchkin diz seu angustiado herói tão pronto quanto o próprio narrador "para visitar terra estrangeira, mas o destino nos separou" [LI], pois ambos deixaram a vida da metrópole rumo a localidades diferentes no interior da Rússia, não ao estrangeiro (maio/julho de 1820). Frustrada a ânsia pela mudança de ares através de uma viagem à adiantada Europa dos sonhos, ambos são empurrados para a realidade do interior da Rússia atrasada: Púchkin vai para o exílio interno levando seu narrador, e Eugênio (depois de passar pela morte do falido pai estróina e de vencer o mar revolto de credores) vai para o campo para apossar-se da

herança deixada pelo tio rico. Embrulhada como semelhança, Púchkin mais uma vez deixa ver a diferença: o poeta, punido pelo talento, vai ao campo e elabora sua obra, justamente *Eugênio Oneguin*; o herói, entediado pelo ócio, vai ao campo em busca de herança material de que espertamente já cogitava na primeira estrofe do romance, aberto com uma elocução sugestiva, pois Púchkin, antes mesmo de nomear seu herói, deixa ver o caráter ambíguo dele levando-o a de cara dar testemunho de si mesmo como um narrador em primeira pessoa não exatamente recomendável:

> *"Meu tio, dos mais honestos princípios,*
> *quando a sério adoeceu soube se fazer respeitar*
> *[...] exemplo que é ensinamento para os outros [...]*
> mas quando te levará o diabo?*"* [I] (grifos meus)

Alguém seriamente doente se faz respeitar se tiver dinheiro, e é a característica de poupador poderoso que Eugênio salienta como exemplar no tio, depois de, ironicamente, dizê-lo homem "dos mais honestos princípios", combinação sardônica que prepara a desfaçatez do verso final dessa primeira estrofe (grifado acima), no qual o narrador improvisado declara, por via indireta, sua ansiedade pela morte daquele que o deixará rico, depois de ter vivido as vicissitudes da falência do pai [VII e LI] – não há de ter sido sem pensar que, logo em seguida, na estrofe II, ao tomar do herói a condição de narrador, Púchkin escolha inaugurar sua própria caracterização de Oneguin dizendo-o um jovem *estouvado*, *único herdeiro* de toda a parentela.

Considerando o desafio propriamente literário embutido na luta entre o imobilismo e a mudança, Púchkin apresenta desde o primeiro capítulo, e daquela primeira estrofe, sua inclinação realista, ainda que carregando aspectos do romantismo que podia deixar para trás mais nas intenções do que na realização artística, ambiguidade que ficará mais clara no Capítulo Dois e, sobretudo, no Três, quando ele já não estiver tão preocupado em demarcar seja com os aspectos mais duros do romantismo, como no caso da distinção que faz entre autor e herói, seja com os classicistas, quando se ocupa em zoar as anacrônicas exigências formais desses conservadores, e puder se esmerar nos dribles para cativar com seu realismo híbrido o leitor habituado à literatura sentimental e romântica que caracterizava a época.

Mais para o final do capítulo, depois de dizer do herói, já de posse da herança do tio (ao qual se livrou de assistir, pois quando chegou à casa do velho, que o quisera rever, este já morrera - LII), que ele se fizera um senhor rural e "patrão absoluto de fábricas, águas, bosques e terras" [LIII] – ou seja, Oneguin fora investido sem esforço algum de uma propriedade tão avançada quanto possível naquele atraso, pois as terras herdadas reuniam, e no plural, *águas* e a combinação dos dois extremos da melhor produtividade rural de então: *fábricas* e *bosques* –, Púchkin acrescenta logo na estrofe seguinte que, não obstante, "ao terceiro dia os bosques, a colina e o campo já não o interessavam", pois nosso herói se sentia entediado, acompanhado pela melancolia "como uma sombra ou uma mulher fiel" [LIV] – Eugênio arrastara para o "melhor" do campo o pior da cidade e, por isso mesmo, de súbito, o campo desenhado nas estrofes LIV e LV já não é o campo real russo, o da lida, onde o herói parecia estar em LIII, mas uma fantasiosa paisagem rural literária convencional, que convida ao ócio, sem vínculo com a produção que caracteriza a propriedade herdada descrita, fabulações em que adejam lado a lado, em contradição aparente, o pendor realista do autor e o sentimentalismo romântico da literatura precedente, embalando Púchkin a recuperar sugestivamente a lembrança do " *'far niente'* [...dos] meus dias mais felizes" [LV]. Ao contrário do herói, o autor-narrador parece em paz com o "ócio" compulsório no campo precisamente porque irá fazê-lo fonte da criação, que é expressão do talento artístico, que falta a Oneguin, abandonado à inação.

Considerando que na luta imobilismo ou mudança o maior desafio político-social era transpor o abismo entre a minoria letrada da cidade e a imensa maioria confinada no atraso rural, desde logo o caráter ambíguo e flácido de Oneguin não o recomenda como alguém apetrechado para contribuir na reunião do melhor da cidade ao melhor do campo e, das duas, uma: ou o herói irá passar por alguma transformação, se a ideia for fazê-lo alcançar destino invulgar, romanticamente (ou quixotescamente) contrário às determinações estruturais vigentes; ou ele confirmará esse desenho de homem "hamletiano" do seu tempo, subsumido à ordem em vigor mesmo quando a

ela se diz contrário, se a situação sem saída em que se encontravam os que defendiam a modernização da Rússia se impuser realisticamente à forma literária.

CAPÍTULO DOIS – APRESENTAÇÕES POR CONTRAPOSIÇÃO E AFINIDADE

As primeiras cinco estrofes do Capítulo Dois de ***EO*** repisam o que fora indicado na parte final do capítulo anterior: ao contrário das preferências do autor-narrador, Eugênio, aborrecido, instala-se no campo sob o registro do ócio que nutre a melancolia. Olhadas desde a luta entre o imobilismo e a mudança, essas estrofes iniciais dão o que pensar: Eugênio herdou no campo uma propriedade que, apesar de inscrita numa ordem político-social estagnada, e dirigida por empreendedor de luzes limitadas, apresentava-se organizada, plena de recursos e apta a lhe servir de ponto de partida para a vida adulta que então começava; o oposto do que lhe fora legado pelo pai na cidade. Tudo poderia se ajustar, pois, avesso à ordem político-social em geral então vigente, mais ilustrado do que o tio, e profundo conhecedor de Adam Smith, seria natural que Oneguin assumisse a propriedade propondo alterações na sua ordem econômica no sentido da mudança.

Mas não é assim que as coisas se passam: depois de dizer que o tio tosco não se ocupara dos livros porque tinha trabalho a realizar na propriedade [III], que deixara sólida (opondo livros e ação empreendedora eficaz), Púchkin nos informa que "só para matar o tempo" Oneguin "se propõe a instaurar uma nova ordem" na economia da propriedade (frivolamente inspirado nas leituras de um Adam Smith impertinente naquelas circunstâncias): trocar os dias de trabalho gratuito do servo pelo pagamento de um imposto em dinheiro, monetarizando esse aspecto da relação [IV], mudança mal recebida pelos conservadores proprietários vizinhos, a quem Oneguin desdenha por desdenhar e que, em troca, já o viam como mera figura extravagante, um franco-maçom, afrontador dos costumes [V]. Trocando em miúdos, Púchkin reitera nessas primeiras cinco estrofes o perfil que construíra para o herói no primeiro capítulo: desfibrado pela melancolia, Eugênio não tem um pendor autêntico para a mudança, fazendo de suas veleidades liberais um passatempo de desocupado ou hostilidade frívola para com os vizinhos, numa superfluidade que emerge das determinações estruturais impostas pela estagnação da Rússia.

É a partir dessa reiteração do perfil do herói que os outros personagens do romance serão apresentados nesse Capítulo Dois, a começar por Lenski, outro *novo* proprietário vizinho, cuja apresentação inicial começa logo na estrofe VI e termina na X. Incrustada entre as estrofes V e XI, nas quais o autor trata das diferenças entre Oneguin e seus outros vizinhos, a descrição assim localizada de Lenski insinua uma oposição entre este novo vizinho e os demais, impressão que é reforçada com a caracterização dele como um jovem poeta herdeiro do melhor liberalismo europeu, numa combinação das tradições inglesa e alemã (Universidade de Goettingen[13] e Kant). Essa aparente oposição de ambos aos outros vizinhos é que leva à aproximação dos dois, o que, porém, nem apaga as grandes diferenças que Púchkin estabeleceu entre as personalidades deles [XIII-XV], nem suplanta convergências antigas entre Lenski e os mesmos vizinhos [XII e XXI], como veremos.

Refugiados em sua estufa liberal, preferindo dar as costas à realidade circundante, Oneguin e Lenski entretinham-se na esgrima retórica de temas "universais" [XVI], sendo que o sentimentalismo romantizado de Lenski o levava a devotar atenção especial ao tema do amor [X], abrindo o coração ao cético Eugênio, que o ouvia com a mesma indulgência com que Púchkin levava seu autor-narrador a fazer a evocação de sentimentos "velhos para nós" [XIX], em uma indicação explícita de que assim como Eugênio, Lenski também fala da primeira mocidade do autor-narrador, na qual este também se apóia para fazer o contraste entre os dois personagens. A vida de Púchkin entra como mediação temporal, a tudo conferindo um ar de contemporaneidade, além de permitir matizar crítica e compreensão em relação a Oneguin e a Lenski, aparentemente uma maneira que o autor encontrou para não fazer de nenhum dos dois vítima ou vilão e, ao mesmo tempo, negociar com o atraso estético

[13] Em sua nota 10 ao Cap. Dois, Bazzarelli informa que a Universidade de Goettingen seguia, naquela altura, por questões dinásticas, as leis inglesas. Dário de Castro Alves assinala, em sua nota VI, que além de Lenski, Pyotr Kaverin (1794-1855) também se formou em Goettingen. Oportuno anotar que Púchkin, no Cap. Um/XVI, ao mencionar o farrista e notório conspirador Kaverin como amigo do herói, está realisticamente a reforçar as afinidades de Oneguin com um misto de vida dissoluta e preferências liberais.

em que estava imersa a maioria dos seus leitores. O conjunto dessa atmosfera de contrastes ambíguos e afinidades lábeis pode ser esquematizado assim:

QUADRO 2 – CONTRASTES E/OU CONVERGÊNCIAS ENTRE PERSONAGENS

EUGÊNIO ONEGUIN – CAPÍTULO DOIS											
ID	**CONTRASTE CONVERG.**	**EUGÊNIO x TIO-VIZINHOS**		E$^{str.*}$	**EUGÊNIO x LENSKI**		E^{str}	**TATIANA x OLGA**		E$^{str.}$
1	ESTÉTICO	Indiferente à arquitetura e à decoração da casa, bocejava entre os cômodos	Tio erigiu e decorou seu sólido "castelo" nos moldes antigos.	2	Ex-dândi. Cético-inteligente	Cabelos longos. Entusiasta-ingênuo/exaltado	6	Sonhadora	Perigosa ao idealismo [Lenski], nem as abelhas se aproximam dessa flor	22, 23, 26
2		Tem veleidades estéticas	Sem senso estético ou poesia	11	Inválido do amor – sentimentos "velhos para nós"	Cria na alma gêmea, amante fervoroso – como é próprio da juventude	8, 10, 19, 20-22			
3	POLÍTICO-SOCIAL	Sugere um Liberal, Franco-maçon [decabrismo]	Afrontados em seu apego à ordem	5	[Pós-1823**]. Maduro. Defende a Liberdade	[Pré-1823] Ingênuo. Defende a Liberdade	6	Não se deixou preparar para obedecer às leis, às boas maneiras	Integrada à ordem desde sempre	23, 26/27
4					Infância na cidade	Infância no campo	2, 21, 37			
5	ECONÔMICO	Muda da corvéia para *obrok* – monetariza	Desaprovam e se indispõem com despeito	4	-	-	-	-	-	-
6	COSTUMES	Se aborrecia, bocejava.	Profusão e solidez rurais	1-3	Evita os vizinhos	De volta ao campo, visita os vizinhos – é recebido como bom-partido	10 x 11, 12	Selvagem, solitária	Modesta, sociável e obediente	23, 25
7		Fugia aos vizinhos: feno, vinhos, canis, parentes.	Ofendem-se e criticam modos do recém-chegado	5,11				Esquiva às tradições desde a infância	Brincava; servia o chá, integrada à tradição	25-27, 34
8								[Ainda não se menciona pretendente]	Prometida desde a infância	21
9	LETRADO	Livros lidos sem proveito. Deu cortina funérea a eles	Tio tosco – iletrado, mas *fazedor*	**Um/** 44 e **Dois /**3	Letrado: Adam Smith	Estudado:Goetti-ngen-Kant. Ref. Pré-românticas	5x6	Richardson, Rousseau	Não há menção à leitura	28, 29
ID	**CONTRASTE CONVERG.**	**LARIN x LARINA**		E$^{str.}$	**LENSKI x LARINS**		E^{str}	**LENSKI x VIZINHOS**		E$^{str.}$
10	ESTÉTICO	-	Sentimental. Vestia-se sempre na moda	30, 31	Ama uma Olga idealizada	-	23	Poeta romântico-sentimental	-	6
11					Compõe madrigais	-	37			
12	POLÍTICO-SOCIAL	Ex-militar de patente antiquada, já extinta	Bate, por si, nos servos e os manda ao serv. militar	32, 36	Trata a Cruz de Ochakov como distinção	Ganhou medalha recebida por todos	37	-	-	-
13	ECONÔMICO	-	Administrava a despesa	32	-	-	-	-	Contra o *obrok*	4
14	COSTUMES	Casou segundo os costumes, tomando o lugar de outro pretendente	Queria outro. Casou sem desejo. Ficou casada por hábito	30, 31	Integrado às convenções por sentimentalis-mo	Recebe homenagens sentimentais até de vizinhos	36-38	Retoma laços de infância	Recebem bem Lenski	12, 21, 37
15		Caseiro, manso e bonachão, seguia as tradições	Mandava no marido. Seguia as tradições – festas religiosas	32, 34, 35	Infância no campo	Prometeu Olga ao "prodígio"	37	Integrado à vida ligeira, nula	Ambiente comum	39
16	LETRADO	Iletrado como o tio de Eugênio (viz.)	Richardson, literatura sentimental	29-30	Cita mal Shakespeare – *"poor Yorick!"*	Ele nada lia; Ela lera no passado	37, 29, 30	Estudado: Goettingen-Kant.	-	5x6

*- Os números das estrofes estão em algarismos arábicos – ao invés de romanos, como na obra – para facilitar sua acomodação no quadro.

** - Lotman observou que Lenski e Oneguin exibem traços de Púchkin respectivamente antes e depois de 1823, quando o poeta submeteu suas concepções políticas e estético-filosóficas a questionamentos, no que ele próprio entendeu como um amadurecimento. V. *Eugenio Onegin*, op. cit., Cap. Dois, nota 9.

Não obstante a animação das conversas entre os dois amigos, no instante mesmo em que os aproxima e afasta em razão de traços gerais de personalidade e gosto, Púchkin já introduz aquele que será o pretexto para o desentendimento entre ambos, pois ao contrário da aversão de Oneguin, Lenski é apresentado recém-reintegrado à vida no campo, sendo recebido amistosamente pelos vizinhos e a eles não se opondo [XII], até porque já estabeleceu relações de compromisso com a filha mais nova de uma das famílias locais, os Larin, a quem conhece desde a infância, mantendo vínculo de intensa reciprocidade afetiva com o pai da moça, um senhor rural como qualquer outro, iletrado e acomodado como o tio a quem Oneguin ironizou na abertura do romance.

A conexão conveniente entre o idealismo romântico-sentimental e a estagnação rural, na qual se alicerça o mando autocrático, aparece na relação carinhosa entre Lenski e o velho Larin, com o primeiro recebendo do segundo sua prometida Olga desde os tempos em que brincava com a condecoração sem valor recebida do tsar pelo velho. Para desenhar a proximidade entre Lenski e o que há de estúpido na vida rural, Púchkin chega ao detalhe de levar o poeta a citar mal Shakespeare[14] quando da morte do velho Larin, em cuja homenagem compõe um madrigal, conjunto que ressalta a harmonia entre o tosco velhote que morre e o moço letrado chegado de volta do estrangeiro [XXXVI-XXXIX]. Em suma, nada há que indique um engajamento de Lenski em prol da mudança, acomodação que, ao fim e ao cabo, na prática, o une ao Eugênio que nos vem sendo apresentado, pelo menos até aqui, em um jogo de contrastes superficiais que rivalizam com uma convergência fundamental entre os dois: verniz liberal com inação.

Espremido entre os vizinhos tradicionalistas e o Lenski sonhador, Oneguin opta pela conversa em padrões citadinos com o poeta, dando as costas ao campo, numa aliança que não poderia ir longe, pois o pendor rural não poderia deixar de se confirmar em Lenski, fazendo dele mais uma manifestação do que agredia a presumida autoimagem de Eugênio, afeiçoado a enxergar a si mesmo em traços liberais.

A solda entre Lenski e sua prometida, a jovem Olga, é o sinal mais pronunciado da acomodação dele à vida rural tradicional. Olga é a beldade camponesa típica, aderida ao papel que lhe foi prescrito pelos costumes. É justamente porque não oferece nada que pudesse criar contraste com a ordem estabelecida que ela pode ser inteiramente idealizada pelo poeta que andou pelo mundo [XX] tão sem proveito quanto Oneguin passeou pelos livros [Cap.Um/XLIV], e que a canta numa poesia tão antiquada quanto a própria moça, a quem Púchkin, arremedando o passadismo do poeta, descreve assim:

> *Sempre modesta, sempre dócil, sempre alegre como a manhã, simples de coração como a vida do poeta, doce como um beijo de amor, os olhos azuis como o céu, o sorriso, os cabelos como fios de linho, a voz, os gestos, o corpo esbelto; tudo em Olga...* [XXIII]

Essa aparente harmonia entre o jovem casal decalca aquela que havia entre o velho Larin e sua Larina, mas escondendo o mesmo contraste de fundo, só que invertido: entre os jovens, ele idealiza a pretendida, que é uma moça comum, tão *pragmaticamente* pronta para seguir os costumes (com ele ou com qualquer outro pretendente que se enquadre no papel), que Púchkin chega a antecipá-la venenosa ao *idealismo*: XXI: "nem as abelhas querem esse pólen"; já entre os velhos, a Larina foi a sonhadora leitora de obras sentimentais que acabou casando-se por obrigação e acomodando-se por hábito ao marido pacato e caseiro, obediente à esposa como convém a um militar cuja patente foi extinta – a relação idealizada dera lugar ao casamento por conveniência segundo o realismo subterrâneo que governa a vida dos sonhadores: *"a nós é dado o hábito: esse sucedâneo à felicidade"* [XXXI].

---

[14] Em sua nota 16, Púchkin ironiza o sentimentalismo tacanho ao observar que Hamlet exclamou *poor Yorick*! *"sobre a caveira do Bobo"* [Cap. Dois, XXXVII]. Vale acrescentar que Hamlet acaba por ficar repugnado com a caveira *"E fede assim?"*, e a atira fora. Púchkin voltará a essa relação entre sentimentalismo e leitura equivocada no Cap. Seis/XLI, precisamente quando a leitora citadina chorar a morte do próprio Lenski. A fala de Hamlet está em *Hamlet, Prince of Denmark*, Act V, Scene I.

De Oneguin até Olga, passando por Lenski e o velho casal Larin, o que temos até aqui nesse Cap. Dois é uma aquarela de personagens que, não obstante seus matizes e sombras, oferecem faces da acomodação, mostre-se ela crispada, arrebatada, conformada ou lhana. É hora de pôr Tatiana em cena, desde logo descrita pelo que não era, numa negação por contraste do que vimos até aqui:

XXV-XXVII

> *O nome dela era Tatiana. Nem com a beleza da irmã, nem com o frescor da pele rósea desta, ela atrairia um olhar. Selvagem, triste, silenciosa, arredia como uma corsa do bosque, na própria família parecia uma estranha [...] em criança [...] sem nunca brincar ou saltar, por todo o dia, sozinha, deixava-se ficar, silente, à janela. XXVI – [...] Sinal de volúpia pelo mando: as crianças se preparam às boas maneiras, às leis da sociedade, brincando com boneco obediente, repisando aplicadamente com seu boneco as lições de sua mamãe; XXVII – Mas nem mesmo naqueles anos Tatiana teve boneco nos braços, nem conversava das novidades da cidade, da moda.*

O contraste não poderia ser maior: selvagem ante o meio, como uma estrangeira educada alhures, não tendo aceitado ser treinada nem para o mando, nem para a hipocrisia dos costumes, tão fundamentais num país onde a ordem se fazia contra a imensa maioria que sofria o jugo da servidão – estado de coisas que Púchkin descreve com precisão, concisão e sofisticação impressionantes quando deixa ver que as crianças da classe dominante são treinadas não para obedecer às leis, mas para fazer uso arbitrário delas segundo lhes convenha para a manutenção dos costumes e dos privilégios –, Tatiana emerge desde a infância avessa a frivolidades, como uma potência de mudança; uma criança cujos traços mais marcantes são o oposto da criança "turbulenta, mas adorável" e negligentemente educada que foi Oneguin [Cap. Um/III]. Contraposta à irmã mais nova, Tatiana nos é ainda apresentada como aquela que não serve o chá, não atende aos pais, afeita aos sonhos e à literatura que também encantara sua mãe antes de sucumbir ao hábito, não sendo à toa que, ao contrário de Olga, a essa altura da história não se mencione pretendente, mesmo sendo ela a irmã mais velha.

Tudo somado, nada houve com o herói do romance nesse Capítulo Dois que nos levasse a alterar o que entendêramos sobre ele no Capítulo Um: Oneguin seguiu sendo um jovem frívolo e, agora, hipócrita, pois fica a reafirmar no campo, como um encrenqueiro, preferências citadinas de que ele próprio desertara. Por outro lado, ao introduzir Tatiana como uma jovem campesina singular, fazendo dela o único personagem não apenas animado pela recusa à mesmice circundante, mas até genuinamente avesso à ordem estabelecida, e desde a infância, Púchkin deixa ver o que nem sempre estava claro às consciências de então: a mudança na Rússia não poderia prescindir do que havia no campo de potência transformadora, leitura que nos leva a ver outro alcance para a epígrafe com que ele abriu este Capítulo Dois, pois no jogo entre a *rus* de Horácio (campo, aldeia), e a *Rus* como nome arcaico da santa Rússia, Tatiana indica que o vínculo profundo entre a Rússia e as tradições da sua vida campesina não é feito apenas do que precisa ser vencido, indicação que será central para Turguêniev, como veremos.

Passemos ao Capítulo Três retendo que, até aqui, no que se refere à disjuntiva imobilismo ou mudança, Eugênio segue inofensivo à ordem instalada e Tatiana aparece como uma promessa genuína de mudança.

CAPÍTULO TRÊS – DESENCONTROS, NA FORMA DE SIMULACROS DE ENCONTROS

Lenski nos foi apresentado na estrofe VI do Cap. Dois como uma flor da formação liberal mais pura. Não obstante, Púchkin começa o Cap. Três contrastando campo e cidade de um modo que deixa ver mais nitidamente que falta ao liberalismo do jovem poeta qualquer potencialidade pública, levando-o a mostrar-se afeito à vida privada mais tacanha, até mesmo caseira, escancarando o caráter supérfluo de sua formação européia precisamente no momento em que levará Oneguin, o citadino, ao encontro das Larina:

> *"Odeio o vosso mundo à moda, prefiro o recolhimento doméstico, onde posso... [...].*
> *Então vamos: os Larin nos receberão acolhedoramente".* [Cap. Três/II]

É nessa superfluidade que Lenski serve de elo débil para o encontro de dois mundos, o modernoso, onde Eugênio vai arrastando sua frivolidade, e o tradicional, onde Tatiana vinha recalcando sua originalidade. Eugênio e Tatiana só se encontraram sobre a terra porque houve entre eles uma personagem-ponte sob medida em seu anacronismo e inconsistência: um poeta liberal-livresco de sentimentalismo tão extremado que idealiza a tacanhice rural (Olga) a ponto de exaltá-la ao arrepio de sua suposta "formação" liberal. Da perspectiva turguenieviana que nos guia, este Cap. Três vai amarrar, com mais detalhes, estas três caracterizações: a de Eugênio como avesso à vida rural por fanfarronice, a de Lenski como fantasiosamente afeito a essa vida e a de Tatiana como campesina singular e valorosa, contraposta aos outros dois, como fica indicado logo nas cinco primeiras estrofes do capítulo.

Nas duas primeiras, Eugênio questiona Lenski por gastar tempo em visitas aos vizinhos e este responde que prefere essa vida a qualquer outra, tudo num clima inicial de camaradagem que mal oculta a tensão que cresce; na terceira estrofe vem descrita a mesmice dos (des)encontros sociais das recepções caseiras rurais, tão apreciadas por Lenski e repugnadas por Oneguin (e de que Tatiana fica à parte, à sua janela, a ponto de nem ter sido apresentada ao novo vizinho, como Púchkin informa a seguir); na quarta, em que voltam da visita, a contraposição entre os dois é reposta num tom de camaradagem já atenuado, com Lenski cutucando o herói indagando-o do tédio e, na quinta, Eugênio diz, rudemente, que, se poeta fosse – ou seja, se fosse um Lenski, afeiçoado ao campo idealizado a ponto de comparar Tatiana com Svetlana[15], como fez o jovem poeta –, preferiria Tatiana, não Olga.

Nesse movimento, Púchkin induz Oneguin a encrespamento que antecipa as duas escolhas decisivas que o herói fará no romance: primeiro, ao fazer essa ligação depreciativa de Tatiana com o campo tacanho contrariamente a tudo que já se sabe acerca da moça formidável, Eugênio adianta sua recusa ao amor dela antes mesmo de conhecê-la e de que ele próprio e o leitor sejam informados daquele sentimento dela, ou seja, Púchkin deixa ver, mais uma vez, o caráter superficial e presumido, propriamente *preconceituoso*, das preferências e antipatias do herói; segundo, ao mostrar Oneguin a aborrecer Lenski com seu juízo desfavorável sobre Olga, Púchkin o leva a indicar o uso realista que fará da moça para espicaçar o passadismo do jovem poeta, ação que terá resultado funesto.

Tendo deixado tudo em seu lugar no que se refere aos dois rapazes, e tendo preparado o contraste desse todo com o lugar que reservara para Tatiana, Púchkin faz uma estrofe de amarração que antecipa o quanto a luta entre o imobilismo e a mudança é feita de *(des)encontros*: mostra os vizinhos recebendo a visita da dupla como uma promessa não menos dupla de reiteração das tradições, pela qual igualam Oneguin e Lenski sob o registro do que há de mais tradicional ali, o casamento:

> [Entre os vizinhos] *A suposições sucediam suposições. Puseram-se todos a cochichar, a gracejar, a julgar, não sem maldade, a antecipá-lo prometido de Tatiana; outros afirmavam que as bodas já haviam sido combinadas, mas haviam sido sustadas só porque faltavam os anéis de praxe. As bodas de Lenski, se sabia, já estavam decididas há tempo.* [Cap. Três/VI].

Os vizinhos **tanto** não poderiam estar mais errados, seja porque nenhum dos dois casamentos se realizará; seja porque Oneguin e Lenski não poderiam ser tomados como parceiros justamente naquilo que os opõe e os separará para sempre: o que há de mais tacanho nas tradições da Rússia profunda; **quanto**, sem o saber, não poderiam estar mais certos, pois, feitas as contas, não apenas Oneguin se revelará um Lenski de sinal trocado, como também Olga e Tatiana acabarão por fazer casamentos dentro das tradições, e com militares, irmanadas no mesmo destino da mãe, aqui antecipado na camaradagem superficial entre os dois rapazes – assim como

[15] Svetlana é a heroína romântica de uma obra de Zhukovski, publicada em 1812. A personagem é considerada um modelo do romantismo fundado no folclore.

Oneguin, no capítulo final, será mostrado em camaradagem com o marido de Tatiana antes mesmo de sabê-lo marido dela.

Embrulhado nessa dialética de encontros frágeis que antecipam desencontros decisivos, o leitor está pronto para ser apresentado ao maior desencontro do romance: o amor de Tatiana por Oneguin. Desde as indicações já feitas, esse amor veio e seguirá sendo construído como impossível: vagando pelos prados, Tatiana ama de maneira idealizada, como se Eugênio fosse um herói da literatura sentimental e romântica que nutria seus sonhos; mas, como adverte Púchkin [XI-XII] – enquanto assinala as diferenças estéticas que pretende construir entre a sua literatura e a de outros – embora herói, seu herói não é um desses heróis da literatura antiga... [X e XIII-XIV]. E numa ironia dirigida ao leitor ansioso por enlaces amorosos, o poeta sutilmente sugere que (coerentemente com sua nova concepção de heroína) prepara para Tatiana [X *e* XV] um destino não muito diferente daquele em que acabou outra paixão por um Grandison, justo a da velha Larina [Cap. Dois/XXX], mãe da sua heroína, da qual ela deveria, heroína que é, convencionalmente diferir, mas com a qual, realisticamente, acabará por convergir.

A essa altura, o leitor deveria estar suficientemente avisado de que encontrará nos versos seguintes não a história de um amor realizado, mas a de um amor frustrado. Púchkin, porém, voltado a instigar seus leitores para o que há de intrincado na realidade, investe na desorientação e na ironia e volta a esconder o desencontro entre os desígnios do autor e as expectativas do leitor sob o manto de uma reconciliação vicária entre sua poesia e o gosto médio, e passa a descrever a saga amorosa de Tatiana em forma e conteúdo que, sabia, voltariam a embalar o leitor em esperanças românticas...: passa a escrever no estilo dos livros antiquados que haviam nutrido as fantasias amorosas da heroína; invoca um passado mítico, na célebre conversa de Tatiana com sua babá (*njanja*); faz digressões de despiste lembrando os "encantadores sonhos de amor e os costumes de nossos velhos tempos"; e toma distância de uma certa contemporaneidade, quando se põe a apontar defeitos nas mulheres em geral (na sedução das quais, no Cap. Um, Oneguin foi dito um especialista...), enquanto contrasta o caráter delas com o perfil incomum da sua heroína.

Essa manobra de Púchkin confundiu até leitores experimentados, pois as estrofes XIII e XIV receberam de Vladimir Nabokov e de Eridano Bazzarelli interpretação que compromete o alcance do que Púchkin faz aqui. Tal como vejo, não se trata, como querem Nabokov e Bazzarelli, de uma literatura de amor que Púchkin pretenderia escrever, mas justo daquela de que ele intenta se afastar. Leio essas estrofes como pura ironia do artista, não como expressão de um autêntico desejo ambíguo seu acerca de obra que almejaria escrever em prosa saída de um vaguear incerto entre estilos e escolas literárias, como se fosse possível que o talento de Púchkin não o permitisse discernir os veios que nutriam a ele mesmo. Dessa perspectiva, a alusão a Febo, na XIII, é para valer, e se refere à poesia mesma, e à do romance em curso, ***EO***, não à dos classicistas ou àquela de "estilo elevado", como quer Bazzarelli[16]; e toda a estrofe XIV trata do que o autor-narrador não fará, pois só faria **se**, invocando sentimentos "velhos para nós" [Cap. Dois/XIX], **voltasse** a empregar palavras de amor "às quais hoje estou desabituado", como deixou escapar Nabokov[17]. Tanto é assim que, na estrofe seguinte, a XV, o poeta antecipará *metaforicamente* o destino realista que dará a Tatiana no capítulo final do romance, não sem exaltá-la como *querida* e de avisar que antes de *fenecer* ela será levada a cumprir, pedagogicamente, todo o circuito da sua desdita, que se concluirá quando tiver novamente diante de si ninguém menos que Eugênio, "teu fatídico tentador", expressão que é, também, a antecipação *literal* da resposta a uma indagação que a moça ainda nem fez, e que só fará em carta que sequer foi escrita!

O leitor se deparará com mais um exemplo desse esconde-e-mostra de Púchkin quando ele estampar a originalidade de Tatiana ao escrever e enviar ao herói essa carta em que declara o seu amor por ele, numa inversão tão decisiva quanto cheia de arapucas: embora vazada em clichês românticos, próprios dos livros que Tatiana lia, a carta dá corpo a uma atitude que contraria o modelo clássico-romântico para a conduta feminina,

---

[16] *Eugenio Onegin, a cura* di etc, op. cit., notas 21 e 22 ao Cap. Três.
[17] *Eugene Onegin*, op. cit., Vol. I, pag. 34.

enquanto romanticamente realça a extraordinariedade da heroína... – Púchkin está a lidar, realisticamente, com o romantismo arraigado nos leitores, negociando com eles o seu realismo literário através de uma intrincada construção de desencontros, empregando contrastes que confundem e simulacros de afinidades, como tento resumir no quadro a seguir.

QUADRO 3 – SIMULACROS DE AFINIDADES COMO (DES)ENCONTROS

EUGÊNIO ONEGUIN – CAPÍTULO TRÊS										
ID	**TIPO**	**EUGÊNIO x TIO-VIZINHOS**		E$^{str.*}$	**EUGÊNIO x LENSKI**		E$^{str.}$	**EUGÊNIO x TATIANA**		E$^{str.}$
1	ESTÉTICO	-	-	-	Vê Olga com realismo e atola Tatiana no romantismo	Se fecha no pré-romantismo e no romantismo, idealizando Olga e vendo Tatiana como *Svetlana*	5	Se poeta, preferiria Tatiana – A vê romântica	Se apaixona por Eugênio – ***o*** esperado	5, 7
2									Tudo é sinal – superstição/ romantismo	5, 8
3								Realismo; não é Grandison	Romantismo, se vê como heroína	10 -14
4								-	Escreve Carta e vê a mão de Deus	Carta
5	POLÍTICO-SOCIAL	-	-	-	-	-	-	-	Carta em francês	26/31
6	ECONÔMICO	-	-	-	-	-	-	O canto é para não dar prejuízo – realismo	A canção fala liricamente da inocência dos jogos amorosos	39 e Canto
7	COSTUMES	Bocejou e enfarou-se	Tudo como sempre: doces, mirtilo	3,4	Recusa doces; chuva, linho e currais. Cosmopolita	"Não vejo nisso mal": Integrado e caseiro. Distribui o creme	1-2 e 37	Detesta a recepção interiorana às visitas	Fica à parte, à janela, sequer interage com as visitas	4 e 5
8		Avesso à tradição	Vizinhos "casam" Oneguin e Lenski	6						
9	LETRADO	-	-	-	-	-	-	Eugênio não era um Grandison [e a biblioteca era outra]	Autores do sentimentalis-mo melado – erra em seus prados	9, 10
ID	**TIPO**	**TATIANA x NJANJA 16-21; 33-35**		E$^{str.*}$	**TATIANA X OLGA**		E$^{str.}$	**TATIANA X MULHERES**		E$^{str.}$
10	ESTÉTICO	romântica	superstições	19	-	-	-	De novo, a *extraordinari-edade* de Tatiana frente às mulheres		22-25
11		Quer ouvir do passado	Esqueceu o passado	17						
12	POLÍTICO-SOCIAL	Manda e pede	Serve com presteza	21, 34-35	-	-	-	-	-	-
13	ECONÔMICO	-	-	-	-	-	-	-	-	-
14	COSTUMES	Apaixonada, quer ouvir do passado	Esqueceu o passado	17	À janela, em expectativa amorosa [anseia pela mudança]	Serve o chá [acomodada à estagnação]	37	Simplicidade, sinceridade, ímpeto viril	Astúcia, manha, negaça	23-25
15		Sonha casar com amor	Casou-se forçada	16 e 18	-	-	-			
16		paixão	doença	19	-	-	-	Escreve em francês	Escrevem em francês	26
17			Elo entre Tânia-Oneguin	21, 34-35	-	-	-	-	-	-
18	LETRADO	Literatura antiga	Oralidade	-	-	-	-	Não lia a imprensa literária	-	26

*- Os números das estrofes estão em algarismos arábicos – ao invés de romanos, como na obra – para facilitar sua acomodação no quadro.

O jogo de afinidades e contrastes entre Tatiana e a babá é uma preparação da crescente distância que Tatiana tomará da tradição para depois ter de voltar a ela, numa sequência de escolhas pela mudança que a levarão à dura realidade que "conspira" em favor da estagnação. Desde logo, ao mostrar Tatiana pedindo à babá que fale dos velhos tempos, perguntando-lhe sobre o amor e o casamento, Púchkin constrói uma sugestiva afinidade que aponta, ao mesmo tempo, tanto para o contraste entre sinhazinha e serva, quanto para a convergência final entre elas.

Ao caracterizar Tatiana quando criança, ele dissera que ela:

na própria família parecia uma estranha. [Cap. Dois/XXV-7,8]

Agora, mostra a babá a dizer que em sua mocidade nada sabia do amor e que se tivesse falado nisso teria sido castigada pela sogra, tendo casado depois de um arranjo tradicional em que

me fizeram entrar em uma família estranha. [Cap. Três/XIX-1]

Ao empregar os mesmos substantivo e adjetivo nas duas estrofes ("*família", "estranha"*), Púchkin, mais uma vez, antecipa pistas do destino que reserva para Tatiana, pois da condição original de *estranha* na própria *família* ela acabará por entrar, tal como a babá, pela força das obrigações do casamento, em uma *família estranha convencional*, ainda que no momento em que elas conversam a primeira esteja embalada pelo amor romântico que sente por Oneguin e a segunda esteja atormentada pela lembrança do casamento sem amor a que foi forçada.

A carta de Tatiana

O que a sofrida *njanja* viveu e soube não se aplica aos desafios do presente, por isso ela aparece esquecida e do pouco que fala Tatiana logo se desinteressa, não restando à anciã senão benzê-la e, com a voz da experiência, mais uma vez dizê-la doente. Tendo cortado a comunicação oral com a babá, vale dizer, com a Rússia tradicional da sua infância, Tatiana resolve se comunicar por escrito, mas não sem determinar à serva que lhe traga pena e papel, que lhe aproxime a mesa e que vá dormir, numa sequência de mando em que a serventia da velha "decrépita" se presta à mediação entre dois mundos [XXI]: a camponesa Tatiana vai se comunicar, por escrito, e em francês, com o citadino Eugênio. Em outras palavras, já nas próprias circunstâncias em que a heroína toma a decisão de escrever a carta, antes mesmo de escrevê-la e enviá-la, Púchkin mostra Tatiana em sua ambivalência: toma uma decisão que contraria a tradição, mas, ainda assim, servindo-se dela.

Depois de mostrar Tatiana com a carta concluída, Púchkin prevê duas dificuldades nela e, antes de dar a conhecer seu teor, se põe a contorná-las em termos que novamente avisam o leitor da ambivalência em que mais e mais vai enredando a heroína [XXII-XXVI]: defende o *gesto* nada protocolar da moça numa direção e, com um drible na direção oposta, justifica o *fato* de a missiva ter sido escrita não em russo, mas em francês. O poeta faz a defesa do gesto incomum de sua heroína contrastando-a amplamente com outras mulheres (as mesmas que Oneguin deixara para trás no Cap. Um...); ao mesmo tempo, reconhece o fato de que ela não sabia expressar o amor em russo por escrito, mas busca atenuar a falha acrescentando, contraditoriamente, que, "até hoje", as mulheres, em geral, não expressam seu amor em russo (vale notar que esse "até hoje" reforça a caracterização de Tatiana como uma moça que, não obstante contemporânea, recebeu uma formação antiga, tradicional). As duas dificuldades expressam, mais uma vez, a situação ambivalente a que a heroína foi levada ao se apaixonar, isto é, ao começar a sair da sua solitária infância original para a vida adulta dos compromissos: ter escrito a carta reforça a originalidade da personagem ante todas as mulheres; tê-lo feito em francês repõe a condição dela como mais uma dentre as mulheres do seu tempo.

A carta de Tatiana, em si, já é, contudo, um ousado gesto pela mudança em meio aos atavios da estagnação. Passando por cima das convenções e do comportamento rotineiro prescrito à mulher, Tatiana se vira como pode e corre os ricos que seu ímpeto mudancista lhe impõe, o que vale por si só como atestado do seu valor. E ela o sabe, pois de cara pergunta e constata: "o que mais ainda posso dizer?", pois tudo já está no gesto de tomar a

iniciativa de escrever ao pretendido, pouco importando o que dirá e, ainda menos, se o que vem dito está em russo ou em francês. Em seguida, confessa que fez o gesto porque temia não voltar a vê-lo, indicando ter ciência de que em sua situação a oportunidade da mudança é rara e há que agarrá-la quando surge. Depois, apresenta seus temores ante os riscos da mudança quando a contrapõe às certezas da estagnação apaziguadora, à qual, não obstante, rejeita: *esposa fiel* de marido convencional e *mãe virtuosa* não menos convencional. Por isso mesmo, não hesitou em atirar-se à mudança quando a vislumbrou possível, pois "reconheceu" em Eugênio o que sempre ansiara em sua natureza rebelde, não-convencional, a ponto de amá-lo como tipo *ideal* ainda antes de conhecê-lo e, então, não obstante ter dúvidas acerca do *real* papel dele em sua vida ("anjo protetor ou fatídico tentador"?), faz o apelo definitivo: que ele lhe pense na condição única de mulher solitária incompreendida, cuja mente se perde se condenada ao silêncio. Para não morrer no melhor de si, se põe nas mãos do outro, confiando na honra dele para abafar a si mesma seus próprios temores e, ao término da carta, em uma reiteração da ciência do próprio valor, com a qual a iniciara, a tudo chama, muito apropriadamente, de coragem: buscar a mudança em meio à estagnação. Para além das emoções em jogo, Púchkin nos faz ver que nessa coragem realista havia a prudência que informa a audácia dos que pensam: ela não apôs seu timbre à carta [XXXIII].

Chegamos às estrofes XXXII e XXXIII deste Cap. Três, que fazem a passagem entre o texto da carta decisiva e as providências para enviá-la ao destinatário. São estrofes cuja insidiosa força poética é verdadeiramente diabólica[18], não exatamente, ou melhor, não apenas pela beleza, que têm de sobra, mas, sobretudo, pela laçada sugestivamente ambígua que promovem entre heroína e herói em seus respectivos momentos decisivos, enquanto tragam o leitor para o miolo das contradições que, parecendo unir Tatiana e Oneguin poeticamente, antes realisticamente os separam, num jogo entre forma e conteúdo em bela precisão composicional: é que a este momento decisivo na vida de Tatiana, quando ela está no limiar do imobilismo para passar à tentativa de mudança, correspondeu, no Cap. Um, o momento não menos decisivo em que Oneguin também estava no limiar da passagem da cidade ao campo. Eugênio foi para o campo em busca de mudança e Tatiana escreve a Oneguin em busca de mudança; parecem movimentos convergentes... Vejamos, lado a lado, uma seleção do que vai dito nos dois respectivos conjuntos de estrofes:

[18] Essa força foi ignorada por Bazzarelli e surpreendentemente negligenciada por Nabokov, que se limitou a observar que Oneguin se entediara das coquetes, e a mencionar que *"XXXII: A charming description of Tatiana's bare shoulder and of daybreak. The night has passed in terms of the love letter she wrote (in Chapter Five, another night, six months later, will pass in dreadful prophetic dream). XXXIII-XXXV: Another dialog with the old nurse, whom Tatiana asks to have the letter transmitted to Onegin"*. V. *Eugene Onegin*, op. cit., Vol-I, pag. 34/35.

Cap. Um
XXXIV-XLIV

[...] de novo o tormento, de novo o amor... Mas não vou mais exaltar essas presunçosas com minha lira eloqüente: elas não merecem paixões nem cantos nelas inspirados; as palavras e o olhar dessas enfeitiçadoras são um engano... como os seus pezinhos. XXXV: O que faz o meu Oneguin? Meio adormido, do baile vai ao leito: a irrequieta Petersburgo já é despertada pelo tambor. O mercador se levanta, vai o ambulante, se arrasta o cocheiro a seu posto, a guria do Ochta se apressa com a bilha, sob ela range a neve matutina. O aprazível rumor do dia se espalha. Os postigos estão abertos; a fumaça das chaminés sobe como uma coluna azulada [...]. XXXVI: Fatigado do alarido do baile, fazendo do dia noite plena, dorme tranquilamente ainda, em deliciosa penumbra, o filho do luxo e dos prazeres. [...]. Mas era feliz o meu Eugênio, livre, na flor dos seus melhores anos, entre as conquistas mais cintilantes, entre prazeres diários? [...]. XXXVII: Não: logo os seus sentimentos se arrefeceram; os alaridos mundanos lhe trouxeram o tédio; as belas mulheres já não eram mais objeto de seus pensamentos habituais [...]. XXXVIII: Uma doença, [...], a melancolia russa, aos poucos se apoderara dele. [...]. XLII: Caprichosas senhoras da alta sociedade! Oneguin deixou, antes de tudo, a vós! [...]. XLIII: E vós, jovens beldades [...] também a vós meu Eugênio deixou. Apóstata dos prazeres tempestuosos, Oneguin se recolheu em casa, bocejando; pegou da pena para escrever: [...] nada saiu da sua pena [...]. XLIV: E novamente, abandonando-se ao ócio; [...] lê, lê – sempre sem proveito.*

*- Bairro popular de S. Petersburgo, segundo a nota 10 de Irene Tchernova, in *Eugenio Onieguin*, op. cit. Capítulo Primero.

Cap. Três
XXII-XXV

Conheci belezas inacessíveis, frias como o inverno, inexoráveis, incorruptíveis, indecifráveis pela mente [...]. XXIII: Em meio a doces aduladores conheci outras mulheres bizarras, indiferentes, por amor próprio [...]. Espantavam o amor tímido com uma conduta austera e depois de novo o atraiam, ainda que por compaixão. [...]. XXIV: Por que Tatiana é mais culpada? Talvez porque em sua clara simplicidade não conhece a falsidade e acredita no sonho que elegeu? [...]. XXV: A coquete decide friamente [...]. Tatiana ama a sério [...]. Não diz: "Negaceemos, assim elevaremos o preço do amor, mais seguramente o envolvemos na rede". [...].

[Aqui, *Carta de Tatiana a Oneguin*]

XXXII-XXXIII

Tatiana ora suspira, ora chora: a carta treme em sua mão, o róseo lacre seca à língua que arde. Ela reclina a cabeça sobre o ombro. A blusa leve escorrega pela espádua encantadora... Mas, eis que já fenece a radiante luz da lua. Mais além, o vale brilha através dos vapores do alvorecer. Adiante, o riacho se faz de prata, e acolá o berrante do pastor já acorda o camponês. Eis a manhã: todos já estão de pé e a tudo é indiferente a minha Tatiana. XXXIII: Ela não se dá conta do alvorecer, segue com a cabeça reclinada e não apõe na carta o seu timbre. Abrem delicadamente a porta, a encanecida Filipovna lhe traz o chá na bandeja. "É hora minha filha, levanta: mas tu, linda, já estás pronta!"

Que dúvida ter acerca do desfecho para a *Carta de Tatiana a Oneguin* se, tão logo comparamos essas duas situações à luz do que veio sendo antecipado, os fatos e as escolhas dos dois personagens fazem desaparecer a convergência aparente que a atmosfera poética sugere, embora não fique menos evidente toda a potência do que vai sendo frustrado no movimento desencontrado dessas vidas já aqui mostradas como paralelas?

Da infelicidade de sua vigília invertida, enfarado do feminino "vulgar", Eugênio terminou por buscar, ociosamente, consolo na pena flácida; em contrapartida, nas apreensões de sua vigília tresnoitada, investida de virilidade feminina incomum, Tatiana busca, freneticamente, pela pena firme, uma saída. Se nesse ponto já não podemos nos esconder do acúmulo de sinais de que o idílio não tinha como se dar, qualquer ilusão romanesca remanescente deveria desaparecer com a leitura das estrofes finais do capítulo: Tatiana espera e espera pela resposta de Oneguin (que só pode ter lido "sem proveito" a sua carta), enquanto Lenski, o prometido da irmã mais nova, chega para mais uma visita de rotina à sua amada e informa que Eugênio ficara à espera do correio, uma imagem para o seu vínculo (frouxo, é verdade) com os valores da cidade. Tatiana, que anseia pela mudança, e a quem a *njanja* servira o chá e dissera "linda" e "pronta", fica à janela; enquanto a irmã mais nova, a estagnação em pessoa, serve o chá, secundada pelo prometido solícito, que distribui o creme pelas xícaras... [XXXVII].

Eugênio, finalmente, chega. Tatiana corre na direção oposta e ele a busca no jardim, no qual, ao som de um idílico canto sobre jogos amorosos, imposto às camponesas pelo pragmatismo do senhor [XXXIX], ela o esperava como a lebre ao seu caçador [XL]. Como se a tensão pudesse estar no auge, Púchkin, que havia salpicado de antecipações o trajeto até aqui, segue dissimulando e brincando com clichês, adiando o desfecho para o próximo capítulo,

justamente o capítulo dos desencontros, antessala para os desmanches e "reviravoltas" que se darão nos capítulos posteriores.

CAPÍTULO QUATRO – DESENCONTROS

Este Capítulo Quatro alivia o leitor do esforço que fizera para agarrar e organizar a contraposição "imobilismo ou mudança" no vertiginoso desenvolvimento dos três capítulos iniciais: para resolver os (des)encontros que armara Púchkin é levado, agora, a abrandar o ritmo da narrativa, a começar pelo desfecho da situação radioativa criada pela carta de Tatiana. Ao enviá-la, Tânia assumira resolutamente a vanguarda. Como as expectativas estão voltadas para a resposta de Eugênio, e como Púchkin sabe que esta não corresponderá aos desejos romanescos do leitor, esse capítulo, marcado por inversões aparentes, se inicia com digressões sobre o quanto o herói se afastara da leviandade masculina padrão, que tira proveito das mulheres – por quê isso, agora, depois de elas terem sido tão maltratadas nos capítulos precedentes?! É que, agora, já não se trata de demarcar o sucesso do herói como predador, nem a originalidade da heroína... O narrador-amigo, preocupado em salvar as aparências para o seu herói, tão seu contemporâneo na desorientação ante o dilema imobilismo ou mudança, precisa dar certa honorabilidade à fragilidade dele diante da heroína, numa realimentação da velha cumplicidade masculina.

É por isso que, ainda antes de conhecer a resposta de Oneguin, o leitor é informado de que na turbação diante da mensagem amorosa recebida

> *Por certo, por um instante, o antigo fervor dos sentimentos o possuiu; mas ele não iria enganar a confiança de uma alma inocente*. [Cap. Quatro/XI]

O leitor foi avisado para o que há de mordaz nessa descrição da conversão do herói ao bom-mocismo na passagem da estrofe VIII para a IX, logo antes, quando, depois de perguntar retoricamente sobre *quem não se cansa das ameaças, dos juramentos, das cartas de seis páginas, das calúnias, das lágrimas, da penosa amizade dos maridos?*, Púchkin, num enjambement, tal como iniciara a estrofe II do Cap.Um, inicia assim a estrofe IX:

> *Exatamente assim pensava o meu Eugênio. Em sua primeira juventude ele fora vítima de erros tempestuosos e de paixões incontidas.* [Cap. Quatro/IX]

Ora, como vimos, o que Eugênio ***pensara*** na estrofe que abriu o romance deixara ver um caráter pouco recomendável – como para não deixar dúvidas, Púchkin, não sem um ardil retórico (pois o *"exatamente assim **pensava**"* recupera o que viera na estrofe anterior, mas também se liga ao que vem a seguir, na mesma estrofe), acrescenta que o seu Eugênio, auto-indulgente, se via como vítima, e não como responsável pelos próprios erros "tempestuosos"... (note a precisão, leitor: na estrofe II do Cap. Um Púchkin, logo depois de reproduzir, em primeira pessoa, o que *pensava* seu Eugênio, nos disse que ele era *estouvado* e *herdeiro*; aqui, logo depois do mesmo *pensava*, nos diz que ele se via como ***vítima*** dos próprios erros! – voltaremos a isso no Cap. Seis).

E, pela mesma razão, ou seja, para salvar as aparências de uma situação cujo entendimento cabal deixa para o leitor, a quem enrola, mas também ajuda com sua mordacidade, logo depois de Oneguin ter concluído seu sermão pífio, Púchkin – não por acaso retomando as afinidades ambíguas entre o autor-narrador e seu herói, afinidades que são outra vez uma indicação da desorientação de que ambos são contemporâneos – se apressou em "elogiá-lo" num discurso direto para o leitor, dizendo:

> *Estarás também tu de acordo, meu leitor, que o nosso amigo se comportou com a infeliz Tânia de um modo muito delicado. Não foi a primeira vez, entretanto, que ele manifestou a reta nobreza do seu coração, ainda que a maledicência das pessoas não lhe perdoasse nunca e amigos e inimigos (o que, talvez, dê na mesma) o injuriem de todo modo. Todos no mundo têm seus inimigos, mas Deus nos salve dos amigos! Ah, esses amigos, esses amigos! Não sem motivo eu os recordei.* [Cap. Quatro/XVIII]

Antes de prosseguir, uma advertência: não se trata de discutir se Oneguin fez bem ou mal ao não aceitar o amor de Tatiana. O que importa é discutir os termos em que ele fundamentou sua recusa, pois o que nos interessa é perscrutar como a disjuntiva "imobilismo ou mudança" está implicada aqui. Em outras palavras, se, ante os

vizinhos (aí incluídos os Larin) e Lenski, Eugênio afirma epidermicamente a mudança contra a estagnação deles, seja na aversão ao tradicionalismo, seja na recusa ao idealismo; ele falha ao não enxergar a extraordinariedade de Tatiana. Se a visse, cumpriria um ritual romântico, o de distinguir o extraordinário... e o livro se concluiria de maneira convencional – mas, realisticamente, ele não podia enxergar Tatiana, condicionado que estava pelas suas próprias circunstâncias russas... Cabe a nós desenhar os termos em que o malogro se deu e, principalmente, o que, através dele, se enxerga do impasse entre imobilismo ou mudança em que a Rússia estava imersa.

A estrofe mais acima é uma boa prova dos apuros em que Púchkin não hesita em se meter depois dos desencontros que ele próprio fora levado a armar por caminhar sob censura sobre o fio de navalha que separa estilos literários e o apego do leitor a eles. Além de defender o indefensável, e de fazê-lo apelando para afinidades entre si mesmo, como personagem, e seu herói, o poeta ainda se empenha em aliciar afetivamente o leitor, também contemporâneo seu na desorientação geral, chamando-o de *meu* leitor e, em seguida, dizendo Oneguin um *nosso amigo*, a tudo isso reunindo, insinuante e contraditoriamente, clichês contra a própria amizade! e ainda fazendo um gancho para a sua inconformidade com as críticas desfavoráveis que, a essa altura, com o primeiro capítulo já publicado[19], seu ***EO*** ia acumulando.

Mas todo esse drible será vão se o leitor estiver disposto a tirar todas as consequências do que agarrou na leitura dos capítulos precedentes. Embora com a ajuda de um Púchkin que simula não querer se render à situação que armou Oneguin pareça ter assumido o comando da ação, pode-se ver que ele nada mais fez do que obedecer a Tatiana, que não cede o protagonismo nem quando tudo se lhe apresenta desfavorável. Emparedado pela virilidade do gesto da heroína, nosso herói inconfiável não teve como dar resposta à altura e sucumbiu ao convencionalismo, ainda que ao melhor dele (vá lá), escapulindo por uma porta que ninguém menos que a própria Tatiana já lhe deixara entreaberta, e na própria carta!

> *Morro de vergonha e de medo... A* ***vossa honra*** *é minha defesa! E* ***corajosamente*** *a isso me confio.* Grifos meus. [Cap. Três, versos finais da *Carta de Tatiana a Oneguin*]

Como a carta da heroína foi um resoluto convite à mudança, a resposta do herói, sendo ele frágil como é e não sabendo ler com proveito, só poderia ser um sermão defensivo de auto-afirmação, no qual seu caráter patriarcal nutrido por um liberalismo mal digerido se põe a serviço de uma estagnação "honrosa", na qual ele se ajeita repetindo para si mesmo que agora é um bom moço – só porque não dá conta de uma mulher singular. Ao iniciar dizendo que não foi feito para a vida familiar, Oneguin está, mais uma vez, tentando se autoafirmar contrapondo-se às conhecidas inclinações caseiras e casamenteiras de Lenski. Em seguida, ao imaginar elogiar Tatiana, a insulta, pois diz que ela seria a mulher ideal para um casamento convencional destinado ao fracasso! Mas para que algo tão batido tenha ocorrido a ele como forma "delicada" de apresentar sua recusa ao movimento da moça, é indispensável que ele não enxergue o que há de extraordinário no gesto dela de escrever a carta e se aferre ao preconceito que o levara a subestimar Tatiana quando, no Cap. Três/V, disse: "se poeta fosse, seria ela a preferida", como vimos – (renitente, esse preconceito estará no cerne da surpresa dele no capítulo final).

O resto do sermão é uma descrição tão trivial quanto dispensável da infelicidade dos casamentos em geral (como se alguém precisasse ser relembrado disso), arrematada com uma advertência que coroa a cegueira dele para o alcance do gesto da jovem, pois se presumiu um paizão para adverti-la de que não deveria repeti-lo para outro! Enfim, toda a arenga de Oneguin parte de uma limitação básica: em sua patriarcal soberba citadina, armado de preconceitos contra a Rússia profunda, ele viu apenas a superfície casadoira do gesto de Tatiana. Essa incompreensão é a causa do silêncio estupefato dela enquanto deixam o jardim e caminham de volta à casa, cena que o poeta julgou oportuna para arrematar o que já dissera no Cap. Dois fazendo uma advertência precisa:

> *Foram vistos juntos, mas ninguém pensou em reprová-los por isso: a liberdade campestre também tem seus aceites felizes, como a soberba Moscou.* [Cap. Quatro/XVII]

---

[19] O primeiro capítulo foi publicado em 1825, e este Cap. Quatro foi terminado em janeiro de 1826.

Relembremos a epígrafe do Cap. Dois:

O rus!... *Horácio*
O Rus'!

Uma vez estabelecido o que há de fundamental no desencontro central do romance, passemos a desenvolver o desencontro em seu conjunto, iniciando com um esquema que pode ser desenhado assim:

QUADRO 4 – DESENCONTROS

EUGÊNIO ONEGUIN – CAPÍTULO QUATRO										
ID	**TIPO DE DESENCONTRO**	**EUGÊNIO x TATIANA**		E$^{str.*}$	**EUGÊNIO x LENSKI**		E$^{str.}$	**TATIANA x VIZINHOS**		E$^{str.}$
1	ESTÉTICO	Pragmático; cerebrino	Sonhadora; apaixonada	13-17	Desencantado	Apaixonado	51	-	-	-
2	POLÍTICO-SOCIAL	-	-	-	-	-	-	-	-	-
3	ECONÔMICO	-	-	-	-	-	-	-	-	-
4	COSTUMES	Reage em termos tradicionais	Tomara a iniciativa de romper o imobilismo	13-17	Encontram-se como se estivessem na cidade	O campo, como tal, desaparece	44-47	Sofre pelo amor frustrado	Apegados à tradição, anseiam pelo casamento dela	24
5		Solitário, na angústia do ócio	Solitária, na angústia da frustração amorosa	23, 24, 37-44	Falam das	Larina	48			
6					Combinam ida	às Larina	49			
7					Avesso ao casamento	Feito para o casamento	13-15, 50			
8	LETRADO	Já nada lia	-	-	-	-	-	-	-	-
ID	**TIPO DE DESENCONTRO**	**AUTOR-NARRADOR X ONEGUIN**		E$^{str.*}$	**TATIANA X OLGA**		E$^{str.}$	**LENSKI x OLGA**		E$^{str.}$
9	ESTÉTICO	Aprecia, mas se afasta de Byron - realista	Como Childe Harold	56, no Cap. Um. E 44	Vista com preconceito por Oneguin	Vista com realismo por Oneguin		Faz poesia sentimental	Tem Álbum	27-31
10										
11								Lê para ela	Ouve mal	34
12								Acreditava ser amado	-	51
13	POLÍTICO-SOCIAL	Censura: "miséria da servidão"**	-	Var. XLIII	-	-	-	-	-	-
14		Lê	Faz contas, joga bilhar	43, 44	-	-	-	-	-	-
15	ECONÔMICO	-	-	-	-	-	-	-	-	-
16	COSTUMES	Trabalha e declama seus versos	Em lassidão distraída	35, 38-39	Solitária	De par com o prometido	23-24, 25-26	"Escravidão" "Ébrio de amor". Casto	-	25
17	LETRADO	Pradt, Scott	Revista ruim; faz contas	37, 43, 44	-	-	-	Vã literatura – lida seletivamente	Ouvia com desinteresse seletivo	26, 27, 31

*- Os números das estrofes estão em algarismos arábicos – ao invés de romanos, como na obra – para facilitar sua acomodação no quadro.
**- Numa variante que não prevaleceu porque foi censurada, o início da estrofe XLIII deste Cap. Quatro dizia: *"No ermo, o que fazer num tempo desse? Passear? Mas todos os lugares estão tão nus quanto o cocuruto calvo de Saturno, ou como a miséria da servidão".*

Como sabemos, Púchkin organiza os contrastes e afinidades de que são feitos os desencontros do romance não apenas através da riqueza contraditória do conteúdo, mas também no jogo formal entre os capítulos, as estrofes e os versos, cuja localização é esmeradamente definida. Como o desafio, agora, é tratar a separação de Tatiana e Eugênio segundo suas respectivas solidões depois do desencontro, Púchkin opta por separar esses dois tratamentos com um bloco de estrofes em que apresenta o idílio *sem liga* entre Lenski e Olga, como se estivesse a contrapor uma suposta felicidade dessa dupla à infelicidade daqueles dois, quando, na verdade, está a iluminar com feixes desencontrados a desarmonia de fundo (da situação da Rússia) que organiza poeticamente o conjunto: as estrofes XXIII-XXIV falam de Tatiana; os sentimentos de Lenski por Olga são trabalhados no intervalo XXV-XXXIV (não por acaso entremeados com querelas estético-literárias); e a solidão ociosa de Eugênio é tratada

direta e indiretamente no intervalo XXXVI-XLIV – na estrofe XXXV Púchkin retoma a mítica relação com a *njanja*, enquanto enfatiza sua dedicação ao *fazer* poético. Detalhemos.

Depois de empregar clichês românticos para dizer muito ligeiramente da solidão de Tatiana, atingida tão duramente em seu ímpeto pela mudança ao despertar da juventude [XXIII], Púchkin logo volta a brincar com o leitor se dizendo ávido por ocupar a cabeça com a imagem de um amor feliz, ainda que muito queira bem a sua Tatiana [XXIV]. Com toda ironia, reintroduz Lenski e seu amor por Olga (como se eles fossem uma promessa de felicidade amorosa), numa conexão ardilosa entre a frustração romântica da heroína (*qua* romântica) – que, por isso mesmo, apesar de tudo, só tem a ganhar em deixar para trás ilusões romanescas – e a estagnação representada pelas ilusões sentimentais e pré-românticas do jovem poeta, exibidas no auge da sua unilateralidade, pois nesse intervalo de nada menos do que dez estrofes não haverá, como sempre, nenhuma menção a qualquer sentimento de Olga por ele.

Como esses dois personagens são aspectos opostos da estagnação do conjunto (estando Oneguin de permeio), o desencontro entre eles é total, o que antecipa, para o rapaz, a metade idealista desse desencontro, o mais funesto dos desfechos, e para a garota, a metade pragmática dele, um destino convencional, ambos saídos da única ação efetiva de Oneguin no romance – como ainda veremos. Ademais, Púchkin entremeia essas estrofes com querelas literárias precisamente porque, sendo fajuto, o idílio Lenski-Olga encarna o contraste entre fantasia estética descolada da vida (Lenski) e a própria realidade tacanha (Olga), antagonismo introduzido lá atrás, quando Olga foi dita pólen tóxico ao idealismo [Cap. Dois/XXI].

O cerne do capítulo foi concluído: o amor romântico é impossível e mesmo ali onde parecia possível, ou melhor, onde o leitor ainda se agarra a trapos de possibilidade (Lenski-Olga), tudo não passa de desencontro. Por isso, o autor-narrador, poeta e personagem sensível que é, depois de ter recomendado antecipadamente "ama só a ti mesmo, meu caro leitor!" [XXII], e de ter prestado contas de sua luta estética contra os rivais, coerentemente refugia-se na infância, na *njanja* [XXXV], dizendo-a confidente dos seus sonhos e versos, preparando as linhas finais da estrofe, nas quais, para antecipar a volta de Eugênio, o amigo tão seu contemporâneo, diz de si mesmo:

> *... vago na orla do meu lago, e espanto um bando de gansos selvagens com a sonora doçura da minha estrofe... E os gansos fogem para longe da margem.* [XXXV]

O poeta deixa ver que vive o confinamento compulsório como ócio *criador*[20], estando sempre empenhado em versos e rimas – tanto que até em seus passeios ao léu, junto à vida silvestre, declama-os sem dar sossego...

O ócio inane de Oneguin

Então, Púchkin volta a se ocupar de Eugênio, fazendo um *enjambement* com a revoada dos gansos selvagens:

> *XXXVI.XXXVII* [e, em seguida, num outro *enjambement (/)*], *XXXVIII.XXXIX*
>
> *Mas o que faz Oneguin? Quanto a isso, irmãos! Tenham um pouco de paciência: narrarei minuciosamente as suas ocupações cotidianas. Ele vivia como um eremita; no verão levantava depois das seis, envergava uma roupa leve e andava até o rio que fluía ao rés da montanha; imitando o cantor de Gulnara, atravessava a nado aquele Helesponto; depois sorvia o café, folheava uma revista ruim e, enfim, voltava a vestir-se...**/** Jornadas, leitura, sono reparador, sombra de arvoredo, murmúrio de riacho e, às vezes, o jovem e fresco beijo de uma garota de pele branca e olhos negros; um cavalo fogoso, mas dócil ao freio, uma refeição leve, uma garrafa de vinho claro, a solidão e o silêncio: eis a vida privada de Oneguin; quase sem se dar conta, ele a ela se abandonara; não contando nem mesmo, na sua distraída lassidão, os belos dias do verão [...]* [21].

---

[20] Observe, leitor, que eu disse *criador*, não *criativo*. Ócio criador é aquele em que o ócio determina a criação; ócio criativo é oportunidade para criar livremente.

[21] Lord Byron é o cantor de Gulnara, a heroína de *O Corsário*. Helesponto é a denominação antiga do estreito de Dardanelos, ao qual Byron atravessou a nado.

Em seguida, entre as estrofes XL e XLIII, Púchkin, *sem mencionar Oneguin*, leva o autor-narrador a falar detalhadamente do transcorrer do tempo, passando do verão ao outono e, então, ao inverno, literatizando sua própria maneira de viver o *compulsório* retiro de exilado – os versos finais desse trecho dizem assim:

> *[...]. Borboleteando alegre, a primeira neve revoluteia e cai, como chuva de estrelas, sobre a margem.*
>
> *XLIII*
>
> *Que fazer, no ermo, num tempo desse? Passear? Em sua nudez uniforme, o campo repele involuntariamente o olhar [...]. Senta, portanto, sob o teu teto desolado, e lê: eis Pradt, eis Walter Scott. Não queres? Verifica as contas [...]* [22]
>
> [Originalmente, os versos iniciais dessa estrofe diziam:
>
> *"No ermo, o que fazer num tempo desse? Passear? Mas todos os lugares estão tão nus quanto o cocuruto calvo de Saturno, ou como a miséria da servidão".*[23]
>
> Sujeitado pela censura, Púchkin providenciou a versão que prevaleceu].

Na estrofe seguinte, Púchkin volta outra vez a Eugênio:

> *Qual um Childe Harold, Oneguin se abandona à sua preguiça pensativa: depois do sono, submerge num banho gelado, se deixa ficar em casa todo o dia, sozinho, absorto em cálculos; munido de um taco polido, joga o bilhar de duas bolas. Chega a noite, a noite do campo; bilhar largado, taco abandonado; Eugênio faz pôr a mesa diante da lareira e espera, Lenski chega, em uma troica de cavalos ruão. Pronto, ao jantar!* [XLIV]

Não sei como foi que Nabokov, Bazzarelli[24] e ainda outros pesquisadores dedicados se arrumaram mentalmente para interpretar esse conjunto de estrofes entre XXXV e XLIV como uma mera fusão autobiográfica de Púchkin com Oneguin. Nabokov chega a apontar uma suposta incoerência do poeta, que estaria aqui a contraditar a diferenciação que ele próprio se empenhara em estabelecer com seu herói no Cap. Um:

> *[…] now Onegin's indolent life in the country is just as pleasant as that evoked by Pushkin in One, for the express purpose of* differentiating *between himself and his hero!*
> *[…] Pushkin's rather dreary life in the country (XXXV). The last, being followed by Onegin's enjoyment of country life, arbitrarily reverses the situation described so pointedly in One (Onegin, in fact, is now given Pushkin's manner of living at Mihaylovskoe!). […]*
> *A kind of general transition to Onegin's life in the country is now provided by allusion to Pushkin's life in the country (XXXV and dropped XXXVI). Now comes a rhetorical transition.*
> *XXXVII, XXXIX: "But what about Oneguin?" In an account of Onegin's country life in the summer of 1820, Pushkin describes his own rural pleasures and habits in the summer of 1825. He canceled the very end of XXXVII and the whole of XXXVIII in the published text. […]*
> *[…] the suggestion addressed to hibernators in the country to read the French political writer Pradt or de Waverley Novels.*
> *XLIV-XLIX: A description of the hero's usual dinner in the afternoon of his usual day in the winter sets the scene for Lenski's arrival.*[25]

Vladimir Nabokov está errado e deixou escapar o principal.

Já na discussão das estrofes XLV e LI do Cap. Um, vimos que a convergência entre Púchkin e Oneguin era aparente: primeiro, porque há o personagem autor-narrador; segundo, o poeta foi para o campo obrigado, como exilado, e lá labuta em ócio criador no ***EO***; o herói vai ao campo por enfaramento e cálculo e lá se larga em ócio inane. Agora, neste Cap. Quatro, desde a passagem de XXXV para XXXVI.XXXVII, Púchkin demarca mais uma vez a

---

[22] Dominique Dufour, abade do Pradt (1759-1837), deputado do clero, titular de paróquia e embaixador de Napoleão, polemista antirusso que temia a Rússia do futuro, entre outras coisas, pelo grande crescimento demográfico que previa para ela. Walter Scott (1771-1831), célebre romancista inglês, autor de *Ivanhoé*.

[23] *Eugenio Onegin, a cura* di Eridano Bazzarelli, op.cit. pag. 487.

[24] V. as notas 27, 35-37 e 39 ao Capítulo Quatro, na tradução de Bazzarelli de *Eugênio Oneguin*. Não obstante os equívocos de interpretação, essas notas me foram úteis.

[25] *Eugene Onegin*, op. cit. Vol-I, pags. 36-40.

diferença, pois opõe sutil, mas escrupulosamente, o seu *laborioso fazer poético* ao *angustiado far niente* de Oneguin, começado pela pergunta nada inocente *"Mas o que faz Oneguin?"*, seguida de uma resposta detalhada, cujo resumo é: *nada!*

Trocando em miúdos: como vimos, Púchkin abriu a estrofe XXXV do Cap. Um, na qual inicia a descrição da crise existencial que levará o herói a esse campo onde, agora, no Cap. Quatro, ele sofre em ócio, com uma pergunta *quase* igual: "*O que faz o meu Oneguin?"* Pelas respostas dadas nas duas ocasiões, vemos que, mesmo tendo trocado a cidade pelo campo, nada mudou na vida do herói desde que o tédio o atingiu. Esse *"Mas"* de *"Mas o que faz Oneguin?"* indica comparação, como se o autor-narrador dissesse, "eu faço versos, em contrapartida, o que faz Oneguin?". Ademais, esse *"Mas"* somado ao *"Quanto a isso, irmãos!"*, sugere que Púchkin está a indicar, retoricamente, a repetição de uma pergunta que os leitores estivessem a fazer a ele, como se, depois de saber o que *faz* "Púchkin" (o autor-narrador) em seu exílio, estivessem atiçados para saber o que, afinal, esse *outro* personagem, Oneguin, o herói do romance que Púchkin escreve, *faz* – e como está a atender a um pedido, Púchkin, coerentemente, reclama *"um pouco de paciência"*, pois será minucioso na resposta. Nela, não sem ironia, diz que na travessia do "seu Helesponto", Oneguin, romanticamente, imita Byron, exatamente um romantismo que o autor-narrador repudiou imitar desde o início [Cap. Um/LVI], quando deu combate à fusão entre autor e herói que via no Childe Harold[26], como a dizer, sem dizê-lo, que o seu Eugênio parece mais personagem do grande bardo inglês do que seu, numa urdidura de sentidos cruzados pela qual, a um só tempo, mais uma vez e apesar de amá-los, se afirma diferente de seu herói e de Byron, e, em mais um despiste, aproxima os dois (voltaremos a isso).

Uma vez dada a resposta, Púchkin deixa Eugênio para trás e passa a falar da passagem do tempo segundo as estações do ano, deixando aflorar liricamente, pela ação do autor-narrador, aspectos da sua vivência de exilado no campo. Mas não perde a diferenciação com seu herói de vista e, por isso mesmo, na última estrofe dessa digressão [XXXV], explicita que está a falar a um "tu" genérico, imaginando o leitor como interlocutor. Por que supor que os livros de que o autor-narrador fala estejam na biblioteca de Oneguin? Não necessariamente. Ele faz uma recomendação retórica, geral. Tanto é assim que, "sempre feliz em notar a diferença entre Oneguin e eu", abre a estrofe seguinte, justamente aquela em que mais uma vez volta a falar de Oneguin, dizendo-o *qual* um Childe Harold (como fizera no Cap. Um/XXXVIII), com o que recupera o que já foi discutido e, ainda, remete a outra biblioteca!

Prevendo que essa contraposição poderia não bastar (pobre Púchkin!), o poeta procurou engastar tão didaticamente quanto possível a conexão conflitante entre as duas estrofes: na XXXV, recomenda a quem, diferentemente do autor-narrador, não quer se dar ao trabalho de ler Pradt ou Scott, que mate o tempo verificando as *contas*; na estrofe seguinte, Oneguin – aquele que leu sem proveito uma outra literatura e, agora, folheia alguma *"revista ruim"* – aparece absorto em nada menos do que *cálculos*. É ***como se*** na estrofe anterior Púchkin tivesse dito pedantemente o que sempre recusou dizer (e recusou porque estava, simultaneamente, fazendo a crítica **da** – e se dizendo mais um **na** – Rússia do seu tempo): "se não quereis ler essa literatura lida por mim, fazei como Oneguin, um de vós, e verificai as contas". O que mais ele precisaria fazer para convencer que perseverava na diferenciação entre autor-narrador e personagem, embora esteja sempre a empregar o personagem de si mesmo para melhor caracterizar a situação do herói?!

Embora não possa ser invocada como elemento de prova, julgo interessante observar que se no início dessa estrofe XLIII tivesse prevalecido a versão originalmente escrita por Púchkin – suprimida pela censura e reportada mais acima, na qual o poeta remetia à servidão, assunto proibido –, teria ficado ainda mais claro o conflito entre as duas estrofes, pois a descrição do ambiente em que o entediado Oneguin vivia em desfrute angustiado não poderia, mesmo, deixar de contrastar com aquela alusão ao sofrimento dos servos.

---

[26] Childe Harold é o herói de um poema célebre de Lord Byron. Embora sem enxergar a diferença entre Púchkin e o autor-narrador, Lotman viu bem a óbvia recusa de Púchkin ao romantismo. V. *Eugenio Onegin*, a cura di etc, op. cit. nota 89 ao Cap. Um, pag. 536.

Ao contrário do que pretendem Nabokov e outros, neste Capítulo Quatro Púchkin enriquece as duas diferenças marcantes que já no Capítulo Um estabelecera entre os personagens autor-narrador e Eugênio Oneguin: a *herança letrada*, sólida num, frouxa no outro; e a relação com o *campo*, apreciado por um e aborrecido ao outro.

O erro de Nabokov e seguidores foi duplo: na prática, fundiram o poeta Aleksandr Púchkin com o autor-narrador que é personagem de ***EO*** e, por isso mesmo, acabaram por fundir num grau indevido este personagem com o herói do romance. O ponto é importante porque essas fusões descalibradas levaram à perda do alcance e da sofisticação do que Púchkin está a fazer quando aparece como personagem do próprio romance: ele tenta agarrar artisticamente o sentido da desorientação contemporânea provocada pela solidez da estagnação ante os desejos pela mudança. Ponhamos lado a lado a literatura e a vida real, contrastando ***EO*** com textos não literários de Púchkin daquela mesma época.

Cap. Um

LV

Eu nasci para uma vida tranquila, para a calma do campo; nos lugares remotos mais sonora é a voz da lira, mais vivos os sonhos criadores. Dedicado a prazeres inocentes, vago à beira de um lago abandonado, e "far niente" é a minha lei. Toda manhã acordo para a ternura doce e para a liberdade; leio pouco, durmo muito, não dou caça à efêmera glória. Não transcorreram assim, em anos passados, no ócio, na sombra, os meus dias mais felizes?

[...]

LX

Já pensei o esquema e já sei o nome do herói. Nesse meio tempo, terminei o Capítulo Um do meu romance; a tudo revisei com severidade. Encontrei muitas contradições, mas não vou corrigi-las; pagarei meu débito com a censura; e à voracidade dos jornalistas darei os frutos do meu cansaço [...].

Cap. Dois

I

A aldeia onde Eugênio se entediava era um recanto encantador; ali um amigo dos prazeres inocentes teria podido bendizer ao céu [...]

Textos

Numa carta de 27/05/1826, reportada por Nabokov, Púchkin escreveu:
"Se o novo tsar [Nicolau-I] *conceder minha liberdade, eu não ficarei* [na Rússia] *nem mais um mês. Nós vivemos em uma época lamentável, mas quando imagino Londres, ferrovias, navios a vapor, as revistas inglesas ou os teatros e bordéis de Paris – então minha Mihayloveskoe interiorana me deixa doente e louco. No Canto Quatro do* Oneguin *eu retratei minha vida* [em Mihayloveskoe]*".*[27]

Em outra carta, de 01/12/1826, diz assim: *"Em Pskov, ao invés de escrever o Capítulo Sete do* Oneguin*, eu me entalei no Capítulo Quatro – o que não é divertido."*[28]

Num prefácio de fev. de 1825, nunca republicado, à edição em separado do primeiro capítulo de ***EO***, Púchkin disse: *"Aqui está o início de um longo poema, que provavelmente não será terminado. Vários cantos ou capítulos de* Eugênio Oneguin *estão prontos. Escritos, como foram, sob a influência de circunstâncias favoráveis* [...]".

Nabokov fez um comentário a essa passagem em que diz assim: *"a indolência da sua vida* [de Púchkin] *em Kishinev (onde **EO** foi iniciado, em maio de 1823) e Odessa, e o não exatamente aborrecido retiro de Mihayloveskoe são as circunstâncias 'favoráveis' mencionadas aqui.*[29]

[27] Idem, Vol-I, pag. 73.
[28] Idem, ibidem.
[29] *Eugene Onegin*, op.cit. Vol-II, pag. 10.

Nesse final do primeiro capítulo do romance, o autor-narrador canta o *"far niente"* a que estaria entregue, mas diz a obra fruto do seu *cansaço*... Ao mesmo tempo, informa que ao *terminar* o Cap. Um o revisou com severidade, a ponto de encontrar contradições... que não vai corrigir (esse ponto é importante: Púchkin descartou escrupulosamente uma montanha de material do ***EO***, o que deveria afastar qualquer ideia de que ele pudesse ter deixado passar contradições que tivesse encontrado na carpintaria literária do Cap. Um, no qual está a escrever depois de, "contraditoriamente", tê-lo dito "terminado"... Infelizmente, essa foi a deixa para que certa crítica se pusesse a procurar as tais "contradições" como se elas existissem fora do uso deliberado que Púchkin fez delas para dar sentido à obra, como esse *far niente* que *cansa*, pois compulsório e sob censura). Adverte, então, que não terá como escapar de fazer concessões à censura e abre o Cap. Dois reiterando sua diferença com Oneguin, que se entediava vivendo em local tão encantador quanto aquele em que Púchkin trabalhava. Tudo foi dito desde o início! (v. Quadro 1B e sua discussão).

Na estrofe LV do Cap. Um, assim como na I do Cap. Dois, o autor-narrador se diz um vocacionado para a vida no campo e tece loas a esse modo de vida retirado. Em contrapartida, na carta de maio, Púchkin, sabedor da vigilância da censura à sua correspondência, com todo jeito, atribuindo seus dissabores a uma "época", revela seu desejo de viajar às metrópoles do exterior (nunca realizado), comparando o preferível modo de vida da Europa adiantada ao da Rússia, e deixando ver seus sofrimentos de exilado em Mihayloveskoe, que, no seu entender, estariam retratados justamente no Cap. Quatro de ***EO***. Na carta do final do ano, se diz ainda preso ao Cap. Quatro, "o que não é divertido". Diante do conjunto, mais uma vez fica estampada a diferença entre o autor-narrador e Púchkin[30], e parece mesmo absurdo não discernir como diversionismo as tais "circunstâncias favoráveis" a que ele aludira no prefácio à publicação citada, por mais que sua sensibilidade de artista genial pudesse levá-lo a enxergar e produzir beleza onde quer que estivesse, fosse em Mihayloveskoe, Moscou, Paris ou deus-me-livre.

O personagem Púchkin vive, na obra, de maneira menos infeliz do que o autor Púchkin porque o poeta deixa para Oneguin, introjeta nele, o grosso da tristeza que lhe é imposta pela repressão, um dispositivo do mando autocrático a que ele dá forma literária na inação de Eugênio, enquanto ele próprio, apesar de tudo, e ao contrário do herói, não se abate, e moureja artisticamente em busca de uma saída, aspecto de si que aparece com força no ímpeto pela mudança que anima sua heroína e, com menos força, como não poderia deixar de ser, no personagem dele próprio, que se contrapõe a Oneguin como uma espécie de consciência crítica. O Cap. Quatro é triste precisamente porque nele fica estabelecida uma vitória importante do imobilismo contra a mudança: Oneguin, depois de não compreender o amor de Tatiana (a mudança), se deixa afundar no imobilismo. Tenha em mente, leitor, que é principalmente em Oneguin, "um de vós", e não no personagem autor-narrador, que sofrimentos do poeta e de seus coevos ficaram imortalizados... É por isso que Púchkin amou tanto a seu herói e tão junto dele fez andar o autor-narrador, empenhado na compreensão e na defesa de Eugênio Oneguin.

> Tendo acumulado material, parece oportuno fazer um esclarecimento, que, aliás, avança em relação a comentário que fiz sobre a estrofe XLV do Cap. Um: *a obra* Eugênio Oneguin *tem quatro personagens principais, que menciono pela ordem de entrada em cena: Oneguin, o autor-narrador, Lenski e Tatiana – observe-se que entre o par herói-heroína entram em cena os dois personagens de mediação. Os quatro têm traços do autor, Aleksandr Púchkin, mas nenhum deles se confunde com ele, ou entra em qualquer* fusão *com ele no curso do romance. Quando o autor-narrador diz, por exemplo, "meu Oneguin", não é Púchkin quem fala, mas aquela parte de Púchkin*

[30] A estrofe XXXVIII, que Púchkin suprimiu na versão definitiva da obra, falando de Oneguin, começava assim: *"Ele (é duvidoso que vós envergásseis uma indumentária dessas) vestia uma camisa vermelha e uma faixa de seda na cintura. Um Armajak* [sobretudo] *tártaro desabotoado e um chapéu com viseira"*. (*Eugenio Onegin*, a cura di Eridano Bazzarelli, op. cit. pag. 487). Como em relatório da polícia secreta o *tzar* foi informado de que Púchkin saiu à rua com uma camisa vermelha, Nabokov e outros viram nisso mais uma sugestão da fusão entre autor-narrador e herói, quando pode ser justo o contrário: Púchkin pode ter retirado a estrofe também porque nela havia uma referência pessoal assim tão direta. V. *Eugene Onegin*, op. cit., Vol-II, pag. 457/458.

que está expressa artisticamente no autor-narrador e que, através desse "meu", dialoga com seu outrem*, o herói do romance, o mesmo valendo para Tatiana, ou para qualquer outro personagem, respeitadas as intensidades que o autor atribuiu ao vínculo em cada caso, intensidades que variam também segundo o que foi invocado como contexto para a ação do personagem. Se o autor-narrador descreve uma paisagem em que se inclui, ou se retoma fatos históricos como memória sua, nossa atenção não deve se voltar para Púchkin em si, que não está em questão, mas para a personagem que está sendo trabalhada na situação. O proveito de ler assim* ***EO*** *será usufruído por qualquer um que o tentar, além de evitar erro tão paradoxalmente cometido até por comentadores ilustres: ficam a apontar contradições, inconsistências e estranhezas inexistentes na obra máxima de um autor a quem eles próprios chamaram, com toda razão, de gênio – apressados, simplesmente não se perguntaram: como poderia um artista genial se mostrar tão pouco senhor da sua arte justamente em sua obra máxima?!*

Tendo como impossível que Nabokov pudesse considerar o fazer poético como ócio inane, a última explicação para que tenha cometido seu erro a despeito dos registros e comentários que fez é ter-se deixado envolver pela beleza lírica com que o poeta retrata no poema sua vida no campo, perdendo de vista tanto a labor árduo que ele empreendia, quanto a ironia prudente e altiva com que Púchkin recobriu infortúnios, feridas e perdas decorrentes de ter de valentemente fazer, em exílio forçado, sob censura implacável e acuado pela polícia secreta, o que mais amava, e que temia não poder concluir (temor que se fez suplício, pois acabou por ser obrigado a se desfazer do decisivo Cap. Oito original).

Depois de ter somado aos desencontros anteriores esse refinamento do desencontro entre o autor-narrador e seu herói, Púchkin, preparando os desencontros do próximo capítulo, avança para as últimas estrofes reunindo os dois rapazes no encontro ainda possível: jantam com bom vinho e, como sempre, tagarelam animadamente sobre tudo, até descerem à realidade, à vida no campo: *"Como vão os vizinhos? E Tatiana? E a tua Olga, tão vivaz?"*. No curso da resposta ao gracejo, no qual havia um grão de cafajestice (nos dias de hoje seria como dizer "tão dada"), Lenski lembra-se de transmitir a Oneguin o convite das parentas dela para que vá ao onomástico[31] de Tatiana (12 de janeiro de 1821), assegurando ao herói, avisadamente avesso a festas interioranas, que estará apenas a família e ninguém mais. Nesses termos, Eugênio aceita o convite – não temos como saber, mas não é de descartar que Lenski, picado pela provocação do outro, tenha, enfim, resolvido "lembrar" do convite e mentido sobre o caráter da festa... Vale notar que no diálogo anterior entre eles, Cap. Três/IV, foi Lenski quem provocou Oneguin, e justamente sobre seu tédio em recepções rurais, inversão formal pela qual Púchkin sublinha também a permanente tensão de fundo entre os dois "amigos". Ademais, no gracejo cafajeste há mais um indício de que Oneguin já vinha inclinado a desrespeitar Lenski usando Olga (como no Cap. Três/V: inclinação prévia cuja reiteração desmente a natureza supostamente repentina do impulso dele à "vingança", que aflora no Cap. Cinco).

Somos então informados de que o casamento de Lenski e Olga está marcado para dentro de duas semanas, e o capítulo decai com o repisar do perfil caseiro e casamenteiro de Lenski, e do caráter ilusório das suas expectativas amorosas. Nos últimos versos, com uma constatação banal sobre a tristeza de quem, a tudo podendo prever, já não perde a cabeça e tornou-se incapaz de abandonar-se, Púchkin, como quem não quer nada, professa seu compromisso com o realismo de que esse capítulo sombrio dá prova.

Neste Cap. Quatro Púchkin tratou o sofrimento de Tatiana em apenas duas estrofes e desenvolveu a solidão de Oneguin por doze delas, sendo cinco diretamente voltadas para ele e outras sete conduzidas pelo autor-narrador no fito de melhor desenhar a situação dramática do herói, como vimos. Somado ao silêncio de Tatiana depois do golpe da recusa, esse arranjo assimétrico levou, a depender do juízo de cada leitor, a um de três resultados: ou

[31] Segundo a tradição de comemorar com festa o dia do santo de mesmo nome da pessoa. Santa Tatiana morreu por volta de 230, martirizada.

confirmou a impressão do herói como protagonista, pois ele "roubou a cena" no capítulo; ou deixou claro que ele não estava à altura da heroína, uma vez que a alienação dele ficou melhor caracterizada; ou, numa reunião dos dois anteriores, evidenciou que estamos diante de um protagonista que é, na verdade, um anti-herói. Qualquer que seja a solução dessa tríade, Tatiana precisará receber compensação, o que acaba de ser prometido no convite para o seu onomástico. Vamos a ele.

CAPÍTULO CINCO – DE SUPERSTIÇÕES E SONHO À REALIDADE – PARALELISMO E BIFURCAÇÃO

Três de janeiro. Depois de um outono que se prolongara a represar o inverno, Tatiana acordou cedo e, finalmente, vê da sua janela o manto da primeira neve, que caíra densamente durante a noite e a tudo recobria em tristeza, beleza e desafio. Tatiana está a nove dias do seu onomástico, festa na qual reencontrará Oneguin depois de seis meses em que revirou sofrimentos decorrentes da recusa dele. Até o dia da festa, que se iniciará no meio do capítulo, Púchkin gastará nada menos do que vinte e quatro estrofes na narração da luta sofrida de Tatiana contra o abatimento, arranjo que é matematicamente coerente: se Oneguin, que nada faz, precisou de doze estrofes para nos dar a conhecer sua solidão inane; a solidão de Tatiana, que faz por onde sair da estagnação, requer o dobro, ainda que algumas estrofes tenham por objeto imediato digressões do autor-narrador sobre inverno e sobre literatura, mas, no fundo, estão dedicadas a melhor caracterizar a personalidade e o estado emocional da heroína, tal como se deu com Oneguin no capítulo anterior.

Depois de continuar a falar liricamente do inverno em II e III, o poeta volta a Tatiana em IV:

> *Tatiana (russa na alma sem saber ela mesma porquê), amava o inverno russo pela sua beleza fria, pela geada cintilante ao sol em um dia gelado.*[32]

A partir daí, ele apresenta uma série de seis estrofes dedicadas a descrever a expectativa de Tatiana ante o próximo encontro com Eugênio, sua vontade de prever o resultado, pois ela não pode deixar de nutrir fantasias de que ele vá à festa tendo mudado de ideia. Nesse esforço antecipador, ela, russa na alma, mobiliza elementos da tradição pagã da Rússia profunda, mostrando acreditar em superstições, sortilégios, magias e feitiços, cadinho místico no qual não faltam gato, vela, lua, cartas, espelho, estrelas cadentes e, claro, astrologia[33]. Mesmo em sua valentia – assim como no caso de qualquer um que aspire mudar –, Tatiana não poderia simplesmente inventar outra Tatiana e só pôde ir adiante mobilizando a herança cultural que recebeu, mas o fez com a disposição incomum de não se render, recusando inventar respostas ali onde não as encontrou. Por isso mesmo, ela é mostrada fazendo uma última tentativa infantil para encontrar um caminho, para o que recorreu, claro, à *njanja.* Mais uma vez sem resposta, deita-se com espelho sob o travesseiro, no qual repousa a cabeça aturdida por emoções, desejos, aflições e toda sorte de presságios... E teve um sonho perturbador, como se o espelho refletisse para a consciência, em confusão invertida, o que recebia da mente desafiada.

O sonho de Tatiana

Interpretar sonho é exercício de arbitrariedades – como tudo é possível nessa matéria, e a julgar pelas observações de Nabokov e Bazzarelli, há de tudo na literatura especializada dedicada a interpretar o sonho da heroína. Que o leitor interessado escolha a interpretação que lhe parecer melhor. Da perspectiva que orienta este texto, a melhor interpretação é aquela que encarar o sonho como elemento composicional que ajude na

---

[32] Nesse ponto, Bazzarelli introduz sua nota 10 ao Cap. Cinco, pela qual nos dá notícia do debate em torno dessa "Tatiana russa na alma". Minha própria opinião sobre esse tema virá ao final desta leitura de ***EO***. Por ora, reporto que Yuri M. Lotman viu uma contradição entre esta afirmação de Púchkin e o que ele dissera no Cap. Três/XXVI, onde Tatiana "sabia mal o russo". Bazzarelli contesta dizendo que Tatiana é filha de duas culturas, a eslava e a ocidental, etc. Quanta besteira! Afinal, segundo a descrição do próprio Púchkin, o que haveria de mais tipicamente russo do que uma moça da nobreza interiorana não saber escrever bem em russo, embora pudesse fazê-lo em francês?! É impressionante a presteza da crítica em se livrar das dificuldades apontando supostas contradições nessa obra de relojoaria poética.

[33] No período das festas de inverno, que celebravam a fertilidade da natureza e temas conexos, as raparigas russas, seguindo tradições pagãs muito antigas, tentavam prever o futuro marido recorrendo a todo tipo de sorte. V. *Eugenio Onegin*, a cura di etc, op. cit., nota 15 ao Cap. Cinco.

compreensão da disjuntiva “imobilismo ou mudança” que, a meu ver, constrange e orienta a elaboração da obra. Como, até onde sei, essa versão para o material onírico do sonho escrito por Púchkin ainda não existe, me vejo desafiado a montá-la, e vou fazê-lo sem invencionices, baseado tão-somente nos elementos oferecidos pelo poeta.

Em tudo que Púchkin fez Tatiana sonhar, nada há de arbitrário ou premonitório, pois aquilo que o pesadelo antecipa são elementos da própria carpintaria literária já embarcada no romance, ou desejos que o autor transferiu para o inconsciente dela, enquanto personagem que tem características dele mesmo, tal como vem fazendo, de maneira mais óbvia, com Oneguin e com Lenski. Embora, ao me debruçar sobre o argumento desse sonho, não tenha porquê, e não consiga, abdicar do que conheço do acumulado em quase dois séculos de reflexões sobre os sonhos desde que Púchkin elaborou o dele, isso não implica realizar uma interpretação psicanalítica, que não teria cabimento não porque o sonho foi escrito quase um século antes do aparecimento de *A interpretação dos sonhos*, de Freud, mas porque o material sonhado não nos foi apresentado por quem o teria sonhado, Tatiana, e sim pelo autor, que em momento algum pôs em cena Tatiana narrando o seu sonho, pelo contrário: nem bem desperta, Tatiana já aparece absorta na decifração do sonho atribuído a ela por *ele* – e desse esforço da heroína nada nos foi revelado, detalhe que não é desimportante, como veremos no final deste item.

Tais circunstâncias recomendam que eu, assim como você, me ponha no lugar de Púchkin, não de Tatiana, o que implica encarar o sonho em seu papel propriamente composicional, *qua* composicional. Apoio essa escolha em dois pilares: primeiro, a turvação onírica não é elemento do sonho, como o seria no caso de um sonho realmente sonhado e narrado pelo sonhador. Púchkin nos conta um sonho em que antes elaborou o argumento, o que o estrutura, e só depois acrescentou os elementos propriamente oníricos, de modo a enriquecer e encobrir o que só requer uma arqueologia paciente para aflorar. Segundo, entendo ter encontrado na *forma* uma prova material desse papel composicional duro: o sonho está matematicamente engastado exatamente no meio do romance, na metade do Cap. Cinco, se tomarmos por base a versão original, em nove capítulos, antes da supressão arbitrária da *Viagem de Oneguin*, que só foi descartada anos depois desse sonho ter sido elaborado e publicado – ou seja, e isso é importante, Púchkin escreveu o sonho quando tinha em mente uma obra em nove capítulos, incluindo um em que narraria a viagem que seu herói fizera através da Rússia (este Cap. Cinco do sonho foi elaborado em 1826 e publicado em 31/01/1828 – imaginada desde pelo menos 1825, a *Viagem de Oneguin* teve estrofes publicadas já em 1827, com a indicação de que eram parte do Cap. Sete, tal como Púchkin planejava naquela época).

Os dois personagens principais aparecem no *sonho de Púchkin* ***sob a percepção inconsciente*** *de Tatiana* nas seguintes circunstâncias:

Tatiana:	**Eugênio:**
1 - Sozinha na neve	1 -
2 - Com o urso	2 -
3 - Sozinha à porta	3 -
4 - Vendo um primeiro grupo de monstros	4 -
5 - Somam-se monstros *piores*, com Eugênio entre eles	5 - Em meio aos monstros, sem Tatiana
6 - Ante Eugênio e os monstros	6 - Contendo os monstros para defender Tatiana
7 - Conduzida por Eugênio	7 - Salva Tatiana e a conduz
8- Com Eugênio tendo a cabeça em seu colo	8 - Com a cabeça deitada no colo de Tatiana
9 - Com Eugênio, Olga e Lenski	9 - Com Tatiana, Olga e Lenski
10 - Desacordada	10 - Eugênio luta com Lenski, e o mata.

- Entre 1 e 4, temos a representação da trajetória de Tatiana antes de conhecer Oneguin, daí não haver correspondência para esses itens nas circunstâncias de Eugênio: 1 representa a existência solitária de Tatiana; 2 representa Tatiana com sua herança cultural, intelectual e psicológica; 3 representa Tatiana diante dos seus desafios; 4 representa Tatiana ante seus vizinhos, sentindo-se desde sempre diferente deles, tendo horror inconsciente a eles, que se contrapõem à sua aspiração por mudança.

- Em 5, a representação do momento em que Tatiana conhece Eugênio, vendo-o entre os monstros que ela já conhecia e, agora, trazendo os monstros da novidade que ele significa, uma novidade que, como ela, também

pouco se entende com os monstros vizinhos – essa novidade é monstruosa porque na base dela estão as leituras estrangeiras mal digeridas por Eugênio. "É ele!", e ela se apaixona.

- Em 6, a representação do desejo de Tatiana de que Eugênio ponha ordem na ameaçadora balbúrdia dos monstros, que não se entendem em razão de suas origens tão diferentes. Ela deseja que Eugênio, com punho firme, domine seus próprios "demônios", contenha o pior de si, fique com ela e arraste-a dali.

- Em 7, a representação do papel de herói que Tatiana espera de Eugênio.

- Em 8, a representação do que Tatiana vê, romanticamente, como seu próprio triunfo: Eugênio rendido a ela.

- Em 9, a realidade volta para desmanchar o sonho.

- Em 10, Eugênio, romanticamente, abole a realidade. Vejamos essa sequência em detalhes.

Pela ordem de entrada, os **personagens** do sonho são: ***Tatiana na neve***, como ela mesma é, em seu ímpeto pela mudança e com traços da inocência das heroínas românticas; ***um rio***, que representa os desafios postos para Tatiana; ***um enorme urso emergido da neve***, que representa o melhor da Rússia profunda, que Tatiana traz em si como herança profícua; ***monstros variados***, que representam a mistura, de um lado, dos vizinhos tacanhos (o pior da Rússia profunda), que Tatiana rejeita animicamente e Eugênio rejeita de maneira tão crispada quanto superficial; e, de outro, as leituras estrangeiras mal digeridas que Eugênio afeta, as quais Tatiana ainda toma como sólidas; ***Eugênio***, em meio às suas heranças e como projeção dos desejos de Tatiana, que *ainda* vê as heranças dele como qualidades; **Olga**, tal como é vista pela irmã mais velha; e **Lenski**, em sua face menos simpática a Tatiana.

Permitam-me salientar diferenças entre o urso e os monstros: o urso, benfazejo, é um *enorme animal da natureza* ***selvagem***, figura central na cultura russa; os monstros, malfazejos, são criaturas deformadas, antinaturais, tendo por base *pequenos animais* ***domésticos*** ou criaturas inferiores ainda menores[34], mal-arranjados em formações torpes, saídas das apreensões suscitadas pelas práticas divinatórias a que Tatiana se dedicara até pouco antes de cair no sono em que está a ter esse pesadelo – o que faz dele uma peça clássica, clara como cristal, em que desejos intensos afloram ressignificando resíduos psíquicos do dia anterior, num movimento análogo à visão de Púchkin da sucessão dos estilos literários, na qual os estilos mais recentes não exatamente negam, mas reelaboram os anteriores, a exemplo do que ele fizera justamente na *Carta de Tatiana a Oneguin*.

O enredo do sonho é simples: Tatiana vaga no prado nevado; ante as incertezas de atravessar um rio, vê um enorme urso emergir da neve, no qual, depois de hesitar, se apóia para fazer a transposição do desafio, sendo, em seguida, conduzida por ele até a soleira de uma porta entreaberta que ela, não sem mais alguma hesitação, tomará a iniciativa de abrir, depois de ter constatado, pela fresta, a presença de uma súcia de figuras monstruosas chefiada por ninguém menos que Oneguin, o qual, ante a cobiça dos monstros por ela, grita-a sua, para, em seguida, livrando-se dos outros, conduzi-la até um recanto onde repousará a cabeça no colo dela, momento em que Olga entra, seguida de Lenski, desencadeando um atrito que levará Oneguin a matar Lenski, cena apavorante que leva Tatiana, que no sonho estava desacordada, a acordar.

O sonho é a condensação da própria trajetória de Tatiana no ***EO,*** conforme o quadro abaixo:

[34] Não vou fazer essa investigação agora, mas tenho para mim que os monstros do primeiro grupo falam da cultura russa, do que é vizinho a Tatiana (cornos bovinos, cão, bode, galo, gato, grou, bruxa); e os do segundo grupo (caramujo, aranha, ganso com caveira em barrete vermelho/*frígio?*, moinho de vento dançarino), falam da cultura ocidental que afetara Eugênio. Sem escavar esse veio, Nabokov aponta que Púchkin deu atenção escrupulosa à escolha dessas criaturas. V. *Eugene Onegin*, op. cit., Vol-II, pag. 506.

QUADRO 5 – SONHO ATRIBUÍDO A TATIANA POR PÚCHKIN E A HISTÓRIA "REAL" DELA

EUGÊNIO ONEGUIN – CAPÍTULO CINCO E OUTROS				
ID	**ESTROFE DO SONHO (Cap. Cinco)**	**CAP. DA VIDA "REAL" - *EO***	**ESTROFE DA VIDA "REAL"***	**COMENTÁRIO**
1	XI-XIII	DOIS	25-27	A infância de Tatiana, solitária em meio à neve, bosques e prados
2	XIV	DOIS	28-29	Tatiana lê literatura estrangeira, mas sempre acompanhada pelo urso, a cultura russa
3		TRÊS	5	Momento em que Eugênio, *preconceituoso***, a "atola" romanticamente no campo, ou seja, entre os vizinhos
4	XV	TRÊS	6	A impressão causada por Eugênio nos vizinhos, que já fazem planos casadoiros, levando Tatiana para ele***
5	XVI	TRÊS	7, 1ª metade	Tatiana, aflita ante o mexerico dos vizinhos, vê os primeiros monstros
6	XVII	TRÊS	7, 2ª metade	Tatiana passa da espera do eleito para a descoberta dele
7	XVII	TRÊS	8, 1ª metade	Tatiana reconhece Eugênio por inteiro, com todos os seus "demônios"
8	XVII	TRÊS	8, 2ª metade	Tatiana rejeita os seus, só pensa em Eugênio, o qual julga que abrirá caminho para a ansiada mudança
9	XVIII	TRÊS	9-10	Tatiana se blinda em fantasias da literatura romanesca estrangeira e vê a si mesma como heroína
10	XVIII, 1ª metade	TRÊS	11	Eugênio como herói, que domina os monstros
11	XVIII, 2ª metade	TRÊS	21	Tatiana escreve a carta a Eugênio, abrindo a porta
12	XIX, 1ª metade	TRÊS	24 e 32	Tatiana vive internamente o tormento das censuras que sabe sua iniciativa implicar - vê-se ameaçada pelos monstros
13	XIX, 2ª metade	TRÊS	34, 36-39	Envia a carta e se vê à mercê de Eugênio, à espera da resposta dele; à espera da atitude dele ante a ameaça dos monstros, que bloqueiam a mudança
14	XX, início	QUATRO	12-16 (O sermão da recusa)	Nesse ponto do sonho, Púchkin passa a dar voz aos desejos de Tatiana na véspera do seu onomástico. Em sonho, ela passa a construir uma outra alternativa, na qual, ao invés do sermão, Eugênio a defende dos monstros e diz "É minha!" – o que ela mais desejava
15	XX	-	-	Oneguin recolhe Tatiana e a recosta ("Anjo protetor")
16	XX	-	-	Oneguin repousa a cabeça no colo de Tatiana ("Fatídico tentador")
17	XX, final	-	-	Entram Olga e Lenski, o casal que representa a realidade atualíssima da estagnação e que está de casamento marcado
18	XXI, início	SEIS	31	Tatiana antecipa o que se dará na realidade: Eugênio luta contra Lenski (braço do atraso), e o mata

*- Os números das estrofes estão em algarismos arábicos – ao invés de romanos, como na obra – para facilitar sua acomodação no quadro.
**- Como vimos na discussão do Cap. Três.
***- Veja-se a sofisticação de Púchkin: (i) no sonho, quem conduz Tatiana para Eugênio é o urso (o melhor da Rússia profunda), mas contemplando também uma ansiedade dos vizinhos (o pior da Rússia profunda) em Cap. Dois/VI – quer dizer, o poeta deixa ver que o movimento dela pela *mudança* é tão russo quanto o apego dos outros à *estagnação*, que não há como fazer um movimento pela primeira sem suscitar a reação da segunda, o que não deixa de incluir a estagnação no movimento pela mudança; (ii) nesse movimento de Tatiana ir à cabana há também uma inversão onírica típica, que combina com a independência da personagem: desejando, mas temendo que Eugênio não vá à sua festa, Tatiana, amparada no melhor da cultura russa, mais uma vez toma a iniciativa e, em sonho, vai ela à festa dele.

Pondo em cena os quatro principais personagens de ação do romance, os únicos que são jovens o bastante para apontar para o futuro, o sonho é um resumo do desenvolvimento do conflito entre o imobilismo e a mudança até essa exata primeira metade da obra, combinado com uma sequência que traduz o que a própria Tatiana desejaria para a segunda metade dela, na qual se desenvolverá o desdobramento da situação até aqui vivida por ela. Na sua primeira etapa, o sonho traz o que Púchkin já escreveu e nós conhecemos; na segunda, traz um possível final feliz para uma situação que, como temos visto, já foi construída segundo a sua própria impossibilidade – coisa de heroína (e leitor) que resistem a abandonar seu romantismo anacrônico, já sem lugar (daí o aspecto monstruoso do sonho, seu caráter de pesadelo). No pesadelo de Tatiana, Púchkin também encena com ironia cheia de significados o pesadelo vivido pelo leitor que anseia pelo sucesso romanesco da dupla e vai sentindo a catástrofe

se aproximar. Como Púchkin sabe impossível aquele sucesso, ele o constrói como uma alternativa sonhada por Tatiana, que também desejava o enlace amoroso com Oneguin. Em suma, o sonho de Tatiana é, muito apropriadamente, tortuosa versão condensada de uma antiquada alternativa cogitada para o romance por muitos leitores daqueles e de nossos dias.

Dito de outro modo, o pesadelo tem duas fases, reunindo o que houve de central até aqui e fantasiando o que *poderia* vir na sequência da história: na primeira fase, *retrospectiva*, Púchkin faz um resumo da metade inicial do romance até este ponto do Cap. Cinco, trajetória que não cabe alterar, pois é jogo jogado; na segunda fase, *prospectiva*, Púchkin apresenta um resumo da alternativa fantasiada por Tatiana e pelo leitor para os capítulos vindouros, aqueles que ainda não foram lidos, na metade derradeira da obra, atendendo ao desejo deles por um final feliz... mas na forma de um pesadelo... A coisa toda é tão requintada que Púchkin apresenta a segunda fase, a prospectiva, de modo retroativo, de trás para diante, valendo-se da turvação onírica para mostrar a impossibilidade dessa alternativa, pois contra o passado não há recurso – ou seja, o que acontecerá na segunda metade do romance já foi definido pelo que aconteceu na primeira metade dele, encadeamento que fantasia alguma pode alterar e que ainda explica porque Tatiana pode ter "premonições". É, realmente, impressionante.

Fase retrospectiva do sonho (o que o leitor já conhece da trajetória de Tatiana):

- Em sua estação preferida, o inverno, que traduz sua "alma russa", Tatiana vaga em meio a neve impelida a uma travessia para a mudança (o rio) em que será apoiada pelo melhor da Rússia profunda (sua herança), representado no urso enorme –; tal como, na vida real, ela veio sendo impelida como figura extraordinária ao limiar de escolhas do início do romance (Cap. Dois).
- A Rússia profunda, sua herança, o urso, a deixa diante de uma porta entreaberta, no limiar de novos desafios –; tal como, na vida real, Tatiana nos foi apresentada quando conheceu Eugênio e se apaixonou por ele (Cap. Três).
- Diante do desafio, a porta entreaberta, Tatiana, não sem hesitar, mobiliza o melhor de si, sua alma russa, e corajosamente abre a porta –; tal como, na vida real, não sem apreensões, ela corajosamente enfrentou seus demônios escrevendo como podia, e enviando a Oneguin, a sua Carta (Cap. Três).

Como, na vida real, a resposta à Carta foi negativa (Cap. Quatro), nesta metade do Cap. Cinco, em meio às emoções de um possível novo encontro com Eugênio, convidado para uma festa em sua própria casa e em homenagem ao seu próprio onomástico, festa para a qual também estão convidados os vizinhos tacanhos, o cérebro de Tatiana se aturde, mas ela não se rende e, no sonho, deixa extravasar seu desejo por uma sequência benévola para os fatos até aqui vividos. Nesse ponto, o sonho deixa de ser retrospectivo e passa a ser prospectivo, ou seja, passa a traduzir no argumento onírico os desejos ainda imaturos, irrealizáveis, de Tatiana para o futuro.

Fase prospectiva do sonho (que Púchkin apresenta invertida ao que se dará na "vida real" de Tatiana):

- Os monstros são criaturas híbridas, meio-russas, meio-estrangeiras, às quais Eugênio pôde conhecer detidamente em sua *Viagem* e, por isso, está em condições de comandar –; aqui, Tatiana antecipa, em sonho, um resultado benfazejo para a *Viagem de Oneguin* que, na vida real, só ocorreria, segundo plano de Púchkin dessa época, no Cap. Sete (só mais tarde, no oito – o original). Naquele plano antigo, Oneguin seria o protagonista do Cap. Sete, comportando-se como um simpatizante dos revolucionários liberais. Tudo isso foi abandonado, sem que tenha ficado alguma explicação[35].
- Diante da lascívia dos monstros malformados (o pior do que a Rússia podia oferecer), que se mostraram ávidos por tragar Tatiana (saída do melhor dessa mesma Rússia) para o seu mundo, Eugênio (que preside a assembléia sinistra porque, amadurecido pela viagem, é visto pela heroína no papel de líder) grita "é minha!" –; tal como, na vida real, Tatiana desejara que ele fizesse no Cap. Quatro, em resposta à sua carta, e ainda sonha que ele faça durante a festa (metade final deste Cap. Cinco).
- Dono da situação, Oneguin conduz Tatiana para um recanto seguro, a recosta, e, em seguida, rendendo-se ao melhor da Rússia, repousa no colo de Tatiana a sua cabeça (cena dita imoral e leviana na crítica conservadora da época[36]) –; imoral ou não, é certamente uma fusão onírica dos dois papéis que ela antecipara para ele na carta: *anjo protetor* **e** *fatídico tentador,* e, portanto, uma representação de como, na vida real, Tatiana sonhara sua relação conjugal com Oneguin (um hipotético final-feliz para o último capítulo, o Cap. Nove original).

---

[35] Sobre esse plano para o Cap. Sete, abandonado por Púchkin, v. *Eugenio Onegin*, a cura di etc, op.cit. pag. 593.
[36] V. *Eugene Onegin*, Nabokov, op. cit. Vol-II, pag. 512.

- Nisso (em uma retroação dramática), o recanto em que se refugiam é invadido pelo casal que reunia, numa mistura intragável, convencionalismo mundano (Olga) e anacronismo estético-político (Lenski), uma combinação estagnante que agride a recém lograda união pela mudança (Oneguin-Tatiana) e à qual, inconscientemente, a heroína não podia deixar de repelir como uma censura reacionária à sua conquista. Eugênio, o braço armado da dupla de vanguarda do pesadelo, agindo segundo os (e atendendo aos) desejos de Tatiana (como todo herói deve fazer), mata Lenski e liberta para melhor futuro a irmã mais nova de uma heroína que, nem em sonho, e desacordada, perde o protagonismo –; tal como se deu na vida real, mas segundo motivações torpes: um Eugênio que ao mobilizar razões frívolas para o gesto tão cruel quanto vazio de matar o jovem poeta também sela um destino convencional para Olga, que escapou da frigideira para alegremente cair no fogo. Naquela Rússia estagnada, aquele romântico desfecho transformador não poderia mesmo passar de um sonho, como Tânia logo descobrirá (em sua festa e nos Caps. Seis e Sete).

Com a cena terrível, Tatiana acorda, e ainda enleada às amarras do sono, não dá atenção a Olga (estagnação) [XXII] e se põe a buscar uma saída pela decifração do enigma onírico, numa antecipação confusa do que se porá a fazer em vigília plena, quando, depois da morte real de Lenski (Cap. Seis) e da subsequente partida de Olga (Cap. Sete), se porá novamente a buscar uma saída na decifração do sentido do que vivera (Cap. Sete). Nesse momento em que acorda para a manhã clara, Tatiana estava, no sonho, desacordada como uma heroína romântica, quer dizer, Tatiana cumpriu no sonho um arco romântico completo: começou sozinha, enfrentando solitária a neve, passou por perigos tenebrosos e terminou desacordada nos braços do herói salvador, contra todas as determinações da realidade. Entretanto, uma vez acordada, precisamente porque já "viveu" a fantasia romântica na forma de pesadelo e tem um autêntico ânimo pela mudança, ela não se abandona a devaneios e passa a perseguir a decifração do que fugira de encarar no sonho.

Tatiana deixa para trás os procedimentos supersticiosos e feiticeiros que vinha experimentando, trocando tudo pelo mergulho no livro de Zadeck, o grande mago da interpretação dos sonhos (na época, algo assim como Freud para o leigo de hoje), em mais um passo, ainda que tímido, em direção à mudança. Para deixar claro que se tratava de uma evolução no desenvolvimento do pendor da heroína pela mudança, Púchkin nos dá e nos sonega informações: **lá no início** do novo movimento da heroína, ele nos informou que na aquisição do livro do "cientista dos sonhos" ela se desfizera, na troca com o mascate, de uma gramática, de fábulas vulgares e de volumes de prosa e poesia, franceses e russos, de péssima reputação [XXIII][37], ou seja, depois de abandonar as superstições que partilhava com as raparigas de então, Tânia também foi deixando para trás a literatura antiquada que frequentara seguindo o exemplo da mãe; **agora, no final** do movimento, ele nos sonega a interpretação de Tatiana para o próprio sonho, dizendo apenas que Zadeck não resolveu as dúvidas da moça [XXIV], indicando, com isso: (i) que não vale a pena darmos atenção ao resultado, e sim ao esforço dela; (ii) que Tatiana não se satisfez com o que quer que o tal livro tenha oferecido, ou seja, está a se tornar mais exigente e, como arremate das duas anteriores, (iii) que a situação está em aberto, reclamando progresso.

Em mais uma confirmação da marcha do romance até aqui, o contraste entre o Eugênio que vimos no Cap. Quatro e essa Tatiana que passa da feitiçaria à decifração do sonho não poderia ser maior: Eugênio atolado na estagnação e Tatiana, ao contrário de todos os outros personagens, a mobilizar o que pode na busca de um caminho que leve do imobilismo à mudança, busca para a qual Púchkin também se empenha em fisgar o leitor, ao qual enredou no sonho de um modo que também ele se incite a deixar as fantasias românticas para trás, nem que apenas na forma de apreciador de uma nova literatura, a realista.

O poeta não perde o ritmo, e nem dá fôlego, pois logo mostra ao leitor que o caráter aberto da situação impele ao enfrentamento da realidade. Mal saído da frustração de Tatiana com o mago dos sonhos, já na estrofe seguinte, a XXV, o leitor, de braços dados com a heroína, é atirado às feras do coliseu rural: estamos em meio à

[37] Bazzarelli, ao dar detalhes dessa literatura de que Tatiana se desfez, objeta que ela já pudesse ter lido alguns dos livros estrangeiros mencionados por Púchkin, pois eles só ganharam edição russa entre 1818 e 1820, justo ao tempo da ação dramática do romance, que se passa no interior da Rússia. Nosso competente tradutor esqueceu-se, porém, de que Tatiana lia o francês – Púchkin está a supor que ela tinha edições originais. V. *Eugenio Onegin*, a cura di etc, op. cit., notas 30-34 ao Cap. Cinco.

azáfama e ao alarido da recepção aos convidados para a festa do onomástico de Tânia, na qual ela reencontrar-se-á com Oneguin. Um choque de realidade para Flyanov nenhum botar defeito.

A festa de Tatiana

Eugênio aceitara convite para uma festa familiar e vai se deparar com uma fáunula rural completa e tinindo: em caleças e carruagens-trenó, os potentados chegam com suas crias barulhentas. Reconhecem-se, se festejam, confraternizam vigorosamente com desconhecidos, repassam intimamente ardis amorosos e logo passam a comer naquele silêncio de "e se a vida terminasse hoje?". Ingerindo comida farta, mas modesta; bebendo bem o barato, vão se soltando e voltando à algaravia própria de quando todos gritam e ninguém escuta – a porta se abre, entra Lenski, seguido de Oneguin que, reticente, se deixara liderar pelo poeta porque já se dera conta de onde caíra. [XXV-XXIX]

Os dois acomodam-se à mesa bem defronte a uma Tânia que ao segurar as lágrimas empregando toda a razão que lhe resta acaba por logo ter de sair dali sussurrando palavras confusas. Em crescente irritação com a histeria e o alarido das raparigas (o oposto de como Tatiana acabara de se conduzir), Eugênio, já contrariado de ter vindo àquela festa provinciana, realizando o sentir intenso de Tatiana, estreita os olhos em cólera, jura vingar-se de Lenski e – num final de estrofe sugestivo, no qual Púchkin liga essa situação real à monstruosidade do pesadelo de Tânia –

... "se põe a desenhar na imaginação a caricatura de todos os hóspedes." [XXXI]

E foi assim que a festa de Tatiana se tornou palco campestre para que o herói Eugênio Oneguin encenasse sua farsa de citadino liberal porque não podia encarar sua própria inanidade. Depois de ter deixado para trás as raparigas convencionais, empacou, sem ânimo para decifrar a rapariga singular que tinha pela frente. Providenciou então seu próprio moinho de vento, na medida para o surto quixotesco de um Hamlet de araque: assoberbando-se, regurgita leituras mal digeridas para caricaturar aqueles de quem se presume muito diferente e, para prová-lo a si mesmo, elege bode expiatório quem já apareceu pronto para o papel, o pobre Lenski.

Com ironia e precisão, Púchkin mostra a festa arrastar-se em suas misérias: jogam-se cartas, cochicha-se, toma-se o chá, e Tatiana, em grande turbamento, ainda tem de suportar nas praxes a corte desajeitada de um versejador medíocre, martírios de que foi reconfortada pelo olhar "anjo-protetor" (?) de um Eugênio momentaneamente compadecido (ciúmes de vaidade ferida? "tentador fatídico"?), o que lhe deu um não menos passageiro recobro de ânimo, pois as danças já começaram e Oneguin iniciou a coreografia da sua vingançazinha, para a qual, como Olga não escreve cartas, ele não hesitou em "enganar a confiança de uma alma inocente" [Cap. Quatro/XI]. Em meio ao "bater de cascos" há um detalhe iluminador precisamente pelo que tem de sombrio: depois de dançar várias vezes com Olga para espezinhar Lenski, Oneguin recebe, trazida por Bujanov, o primo extravagante do autor-narrador[38], a oferta simultânea de escolher Tatiana ou Olga para a próxima dança (mudança ou estagnação?) – contrariando o que fizera no pico dramático do sonho romântico, e deixando realisticamente de lado a oportunidade de mudar o enredo que o autor-narrador simula lhe dar, o herói escolhe Olga, de modo a persistir na vingança que antes lhe faz justiça do que o apequena. Deixo ao leitor a interpretação do que der falta. [XXXII-XLIV].

---

[38] Segundo Nabokov, *Bujanov*, personagem de ficção, é protagonista de uma narrativa poética do tio de Púchkin, Vassili Púchkin, intitulada *"O vizinho perigoso"*. V. *Eugene Onegin*, op. cit., Vol-II, pag. 524. Bazzarelli, ao final de nota em que dá outras informações, acrescenta: "Bujanov, personagem do poema, é chamado de primo por Púchkin porque filho do tio" – bem, como disse Púchkin em nota ao Cap. Quatro/XLII acerca do comentário de um crítico aos meninos patinando: "*É isso mesmo*". Cabe salientar, porém, que o termo "primo" está muitíssimo exatamente bem empregado, não sendo uma metáfora, porque *Bujanov*, figura literária que é, é o próprio primo dessa outra figura literária, o *autor-narrador* de **EO**, como vimos em detalhe no Cap. Quatro. *Talvez* Bazzarelli tenha achado necessário fazer a observação por não ter suficientemente nítida a diferença entre Aleksandr Púchkin e o autor-narrador de ***EO***. V. *Eugenio Onegin*, a cura di etc, op. cit., pag. 584, nota 42 ao Cap. Cinco.

O onomástico foi uma sucessão de eventos em que a torpeza de um Oneguin com seus "demônios" na ponta dos cascos ornou com a vulgaridade e a mediocridade dos vizinhos, tal como no sonho ele reunira à mesa os dois blocos de monstros, em contradição total com a presunção dele (e a aspiração de Tatiana) por mudança. Por menos clara que essa aspiração estivesse para si mesma, por ausente que tenha permanecido em sua própria festa, nela abandonando-se em ardor de Vestal, Tânia não pode deixar de ter experimentado o estreitamento das suas possibilidades de mudar de vida, aspiração sobre a qual Púchkin nos ofereceu uma dica nova neste capítulo: diante da comida modesta e malfeita, assim como da bebida barata, o leitor não pode deixar escapar que as Larina, depois da perda do velho Larin, estão vivendo as inquietações do empobrecimento, em contraste com Oneguin, herdeiro recente de uma propriedade que em muito supera a casa decadente delas. Enquanto todos dormem como podem, meio confundidos com as ruínas da festa, reencontramos Tatiana em sua vigília ajanelada sabendo um pouco mais sobre as apreensões dela em seu perseverante interrogar solitário ao gelado mundo lá fora... [Cap. Seis/II].

Vimos na discussão do Cap. Dois que Lenski e Eugênio só se harmonizavam ao preço de deixar de fora a realidade russa, se refugiando na discussão inócua de temas ditos "universais", esgrimindo liberalismo livresco e concepções estéticas ultrapassadas. Era de saber que se o mundo real entrasse na relação ela não se sustentaria, desfazendo-se em meio às contradições que cada um deles carregava. Foi justamente quando Lenski se fez veículo da realidade para Eugênio, levando-o a uma festa caipira que ofendia suas veleidades de presumidíssimo homem do mundo ao mesmo tempo em que desnudava sua pequenez ante Tatiana, que Eugênio resolveu confrontar Lenski com a realidade que, por sua vez, este não queria enxergar: nem Olga nem mulher nenhuma ofereceria lastro para o seu sentimentalismo anacrônico.

A festa realista deste Cap. Cinco chancelou o já estabelecido paralelismo para os caminhos de Tatiana e Oneguin, trouxe a furo o desencontro entre o herói e Lenski e deu fim ao idílio do jovem poeta com Olga, bifurcando-lhes os caminhos: o rapaz abismar-se-á no idealismo (Cap. Seis); a rapariga confirmará seu pragmatismo (Cap. Sete) e Oneguin confirmará sua superfluidade. Com o fim desses dois últimos simulacros de encontros que no capítulo anterior podiam ter parecido ao leitor superficial que sobreviveriam, os desencontros do romance foram concluídos: ainda antes do fim da festa, sentindo-se ultrajado pela realidade, Lenski deixou-a não apenas determinado a não despir a fantasia que costurara em si mesmo[39], mas fabulando dar-lhe enfeite adicional na pistola que selará o seu destino de personagem irremediavelmente anacrônico, política e literariamente falando (não obstante essa sua saída de cena pelas mãos de Oneguin seja despropositada, pois ambos são variantes do pendor pela mudança, como exploraremos).

[39] Bazzarelli e outros críticos apontaram que, embora rica, a descrição de Púchkin das festas campesinas russas deixou de fora muitos aspectos, sendo o uso de máscaras um deles. Levanto a hipótese de que Púchkin deixou as máscaras de fora porque elas seriam redundantes com o rico jogo entre sonho e realidade que estrutura o capítulo, onde todos os personagens, Tatiana entre eles, já estão como que mascarados. V. *Eugenio Onegin*, a cura di etc, op. cit., pag. 578, nota 15 ao Cap. Cinco. Entendo que no Cap. Oito/XLVI Púchkin oferecerá elemento de prova adicional para essa minha interpretação.

CAPÍTULO SEIS – FARSA COM DESFECHO DE TRAGÉDIA – A MUDANÇA DIFÍCIL

O tema do Capítulo Seis é um duelo supérfluo que leva à trágica perda de um talento ainda jovem, Lenski. Embora tudo em ***EO*** seja contemporâneo à vida do escritor, o tema deste capítulo foi investido de uma contemporaneidade imediata: escrito entre janeiro e novembro de 1826, o capítulo não pôde deixar de refletir os dramáticos e trágicos acontecimentos do mesmo período na vida política russa, pois os dezembristas insurretos derrotados no 14 de dezembro de 1825 foram presos, julgados, condenados, deportados e executados nesse mesmo intervalo do ano de 1826. Se entre os dezembristas estavam vários amigos e conhecidos de Púchkin, entre os que foram executados havia pelo menos dois a quem Púchkin muito queria: Kondrat Ryleev (1795-1826) e Pável Ivanovik Pestel (1792-1826). O primeiro era poeta; o segundo, um jovem general brilhante, enforcado aos 34 anos, era muito admirado por Púchkin, que o tinha como "o homem mais inteligente da época" [40] e a quem saudou na estrofe XVI do inacabado antigo capítulo dez de ***EO***: *"...mas lá onde primeiro cintila a primavera sobre Kamenca [...] Lá Pestel confrontou os tiranos..."*

A jovem oficialidade que deu osso e carne ao levante de 1825 era herdeira da influência das ideias políticas ocidentais mais em voga então, influência que ganhara impulso com a volta das tropas da campanha contra Napoleão na guerra de 1812, quando a oficialidade da Rússia vitoriosa voltou de Paris com as ideias do vencido que a força bruta da guerra não pôde impedir que contagiassem os vencedores. Muito resumidamente se pode dizer que a oficialidade que se levantou contra a autocracia tinha uma constituição híbrida: era movida por impulsos românticos pela mudança nutridos por ideias liberais de organização política. O levante foi um movimento voluntarista pela mudança (quer dizer, romântico), isolado das massas, sendo facilmente derrotado pelo poder do Estado autocrático ante a indiferença da população, acomodada à estagnação.

O ócio inane de Oneguin e a impulsividade romântica de Lenski são formas artísticas que traduziram mais ou menos deliberadamente o modo como Púchkin vivia a cena política que lhe era contemporânea e é dessa perspectiva que o duelo entre os dois também deve ser interpretado. Por outro lado, no plano propriamente estético-literário, o duelo é uma ação de certa forma improfícua de transposição de estilos[41], pois Púchkin – que recebera formação literária e, mais especificamente, poética no ambiente de hibridismo e imitação que caracterizava a cena artística russa do início do século XIX, sob influência política e literária da França, combinada à poderosa produção filosófica da Alemanha – sempre concebeu a mudança no fazer artístico mais por incremento do que por ruptura, preferência de que ***EO*** dá prova cabal em sua rica mescla de estilos e vozes, mistura para além da qual Púchkin pretendia tirar uma literatura propriamente russa, empenho que foi um dos ingredientes para a consagração dessa obra entre os russos.

O duelo é supérfluo porque não leva senão a perdas: ao colocar sua superfluidade liberal a serviço da impotência que sentia ante a magnitude do que precisava ser mudado, rendendo-se à ritualização da mudança num exercício

---

[40] Nabokov relata que entre manuscritos de Púchkin das estrofes V-VI e IX-X do Cap. Cinco, nas quais ele trabalhava no dia do desastre dezembrista, o poeta esboçou desenhos dos rostos de Pável e Ryleev, aos quais não via há pelo menos mais de quatro anos. V. *Eugene Onegin*, op. cit., Vol-II, pag. 495. Ver ainda *Eugenio Onegin*, a cura di etc, op. cit. pag. 622, notas 29 e 31.

[41] Embora o aspecto propriamente romântico dos sentimentos de Tatiana por Oneguin seja inequívoco, o romantismo de Lenski é assunto controverso, uma vez que até o próprio Púchkin negou que o poeta fosse tecnicamente romântico. O tema levou Nabokov a elencar nada menos do que onze "formas" ou "fases" de romantismo encontradiças na época de Púchkin... A crítica tem considerado que o personagem reúne aspectos do sentimentalismo, do pré-romantismo e do romantismo, sendo certo que nele não há realismo. Para os propósitos deste texto, é irrelevante entrar na discussão acerca de quão romântico é o personagem Lenski enquanto poeta, estando assente que ele não pode ser reduzido a um tipo puro, mescla que é – logo, o que importa é tomá-lo como produto indiscutível da riqueza literária pré-realista (aí incluídos o classicismo, o sentimentalismo, o pré-romantismo e o romantismo), à qual, mesmo querendo dela se distanciar, Púchkin respeitava e admirava em graus variados. Como quer que seja, foi ele mesmo quem disse, na estrofe XXIII, que o *estilo* de Lenski era *"o que nós chamamos romantismo - embora de romantismo eu veja bem pouco aqui, mas o que nos importa isso?"* – portanto, da perspectiva da disjuntiva que orienta minha leitura de ***EO***, Lenski é mais um dos que representa no romance tanto o que precisa ser deixado para trás, quanto o que serve de impulso para ir adiante – o que, no caso dele, resumo na palavra *romantismo*, entendendo que Lenski representa, no plano estético, um atraso que Púchkin pretendia superar e no plano político uma energia juvenil que Púchkin não desprezava e que o autor-narrador não cansa de, a um só tempo, lamentar e aceitar ter perdido [XLV]. Para a discussão dos tipos de romantismo por Nabokov, V. *Eugene Onegin*, op. cit., Vol-III, pag. 32-36.

contra alvos frágeis, Oneguin perde o fiapo de paz de espírito que ainda conseguia arrancar do ócio e se abisma ainda mais na estagnação, e Lenski perde a vida em pleno impulso criativo. Com o primeiro, a desorientação estagnante da sociedade russa permanece; com a morte do segundo, dá-se precipitadamente um acerto de contas inevitável com a rica produção literária pré-realista, tão zelosamente associada, no que tinha de romântica, ao impulso pela mudança política na Rússia de então. Esses diferentes aspectos "românticos", o estético e o político, são os maiores responsáveis pela complexidade que neste Cap. Seis pode desorientar o leitor. Feito esse preâmbulo, entremos na matéria, começando pelo quadro abaixo, em que esquematizo a espinha dorsal do capítulo:

QUADRO 6 – PSEUDO-CONTRAPOSIÇÕES E AFINIDADES PERVERSAS

EUGÊNIO ONEGUIN – CAPÍTULO SEIS				
ID	**LENSKI**	**ZARETSKI=Z/TATIANA**	**ONEGUIN**	**ESTROFE***
1	Deixa a festa em arrebatamento	Tatiana, à janela, concluiu "fenecer"	Deixa a festa em regozijo	1, 3, Cap.3/15, Cap.5/45
2	Aguarda ansioso a resposta	**Z.** Intermedia o desafio com diligência inercial	Aceita de pronto o desafio	4-9 e 12
3	Improvisa desculpas para manter a insensatez	**Z.** É meio e pretexto para a insensatez	Improvisa desculpas para manter a insensatez	10-11 e 14-17
4	Rende-se às convenções	**Z.** Representa as convenções	Rende-se às convenções	11 e 17
		Tatiana *teria* se oposto às convenções		18
5	Escreve poesia (preservada pelo autor-narrador por acaso)	(A *Carta de Tatiana a Oneguin* foi conservada religiosamente)	Dorme	21-23; Cap.3/32 e 24-25
6	Comparece ao local com formalidade	**Z.** Zela pelas formalidades	Conduz-se com desleixo e desdém ante as formalidades	26, 27
7	Bate-se e é morto por Oneguin	**Z.** Dirige a ação	Bate-se e mata Lenski	30-31
8	Enaltecido por qualidades ainda não provadas	**Z.** Se ocupa do morto	Mais uma vez, o autor-narrador o diz *um de nós*, antecipando suas cólicas morais	36-37 e 33-34
9	O romantismo cala-se como uma *casa deserta* de sonhos	O romantismo de Tatiana *finou-se* em uma casa atulhada de realidade	Entra novamente em cólicas morais	32, 3 e 35

*- Os números das estrofes estão em algarismos arábicos – ao invés de romanos, como na obra – para facilitar sua acomodação no quadro.

Fazendo como que um enjambement entre capítulos, Púchkin inicia o Cap. Seis ainda falando da festa de Tatiana. Na estrofe III, Tatiana conjetura sobre a atitude de Oneguin na festa, pouco compreende, mas dá sinais de que vai cumprindo a trajetória prevista pelo autor-narrador na estrofe XV do Cap. Três (que discutimos). Concluído o arco iniciado na estrofe I do Cap. Cinco – um arco entre idas à janela e ao longo do qual o poeta conduziu heroína e leitor do sonho romântico à realidade[42] –, Púchkin volta a empregar o verbo "fenecer", agora numa conjetura da própria Tatiana:

III

> *[...]. A amargura do ciúme a aturdia, como se uma mão fria lhe apertasse o coração, como se rente a ela se abrisse e rugisse um negro abismo... "Fenecerei", diz Tânia, "mas o fenecer que me vem nele me é caro. Não me lamurio: por que lamuriar-me? Ele não me pode dar a felicidade**."** –* (Grifo meu[43]).

[42] Observe-se mais um exemplo da precisão de Púchkin: a soma das quarenta e cinco estrofes originais do Cap. Cinco com as três estrofes iniciais deste Cap. Seis, nas quais ainda se fala da festa, perfaz 48 estrofes. Metade delas, 24, tratou do romantismo de Tatiana (seu apego às crenças populares e seu sonho); as outras 24 trataram da festa (três foram cortadas), evento que não foi senão o desfazimento realista daquela atmosfera romântica. Na primeira metade temos o último embalo romântico de Tatiana, na segunda metade ela passa ao duro aprendizado imposto pela realidade, que a levará a abandonar seus sonhos – de uma para outra ida à janela temos o início do surgimento daquela outra Tatiana que emergirá por inteiro no capítulo final – até porque, repita-se, o leitor já recebeu a informação nada inocente de que as Larina estão empobrecendo.

[43] Estes grifos meus ao final da estrofe III chamam a atenção para o seguinte: na edição russa de 1837 de ***EO*** – da qual foi reproduzida cópia fotográfica integral no Vol. IV da tradução comentada de Nabokov –, ao final desta estrofe III do Cap. Seis há um ponto, seguido de aspas e travessão (**." –**), travessão que Nabokov não se preocupou em reproduzir na sua tradução: (."). Na edição bilingue de Bazzarelli, no texto russo, de 1937, o ponto está fora das aspas, seguido de travessão (". –), enquanto que no texto italiano, ao lado do russo, o travessão também foi eliminado: (."), num desleixo com a pontuação original em que esta edição italiana é useira. São negligências que comprometem a compreensão do que o autor está a fazer: Púchkin apôs as aspas depois do ponto e seguidas de travessão para indicar que fazia um *enjambement* entre as estrofes III e IV – perder isso é perder detalhes importantes, como já se verá na minha interpretação.

IV

> ***Avante**, avante, minha história! Um novo personagem nos chama. A cinco verstas de **Krasnagorie**, a aldeia de Lenski, **vive** e **ainda hoje prospera**, em sua reclusão filosófica, um certo Zaretski [...]* (grifos meus).

Ante a crueza do que ocorreu em sua festa, oposta em tudo aos seus sonhos, Tatiana começa a se despedir de ilusões românticas, e Púchkin, ao fazer questão de indicar o enjambement entre as duas estrofes, liga retrospectivamente o primeiro *"Avante"* aos pensamentos imediatamente anteriores da sua Tânia, deixando o segundo "avante" para a história adiante (retrospecção e prospecção que recuperam a *forma* do sonho dela). Cada um dos "avante" indica situação romântica a ser superada, deixada para trás: primeiro, a de Tatiana; segundo, a simbolizada em Lenski. Pelo primeiro, o duelista Oneguin é deixado para trás; pelo segundo, o duelista poeta o é – Púchkin antecipa na *forma* do texto que do duelo não sairá um vencedor. Deixo ao leitor decidir se o primeiro brado "Avante" significa "isso mesmo, deixe para trás o romantismo", ou "boa deixa, pois é da morte do romantismo de que também agora vamos tratar". Púchkin é infernal, leitor. Todo esse jogo ainda serve de preâmbulo para a entrada em cena de mais um vizinho tenebroso, Zaretski, cujas poucas qualidades nos serão apresentadas à sombra de atos condenáveis, como quando, por exemplo, se elogia alguém o dizendo persistente como um ladrão contumaz. O que há de ironia no conjunto fica mais forte quando sabemos que a palavra *Krasnogorie* alude a lugar festivo e alegre[44], e ainda mais escrachado quando recebemos a antecipação escarninha de que o segundo de Lenski no duelo em que ele morrerá, esse Zaretski, segue em vida próspera depois da morte do vizinho poeta, como não poderia deixar de ser.

Insidioso e intrujão, Zaretski, que serve de *intermediário* entre Lenski e Oneguin, nos é apresentado num relato realista pelo qual, entre as estrofes IV e VII, Púchkin lhe desenha um arco de amadurecimento velhaco no qual não faltou o arrojo dos temerários e para o qual, por isso mesmo, convocou ironicamente autores e temas respeitáveis da literatura anterior, como a honestidade segundo um Voltaire, a honra de um Régulo e o sábio retiro de um Horácio, avacalhação que se despenha na pragmática aposentadoria de Zaretski:

> 5 Sed alia tempora! *A intrepidez*
> 6 *(como os sonhos de amor, outra insensatez)*
> 7 *passa com a juventude vivaz.* [VII][45]

Esses versos explicitam a simetria corrosiva que vinha sendo indicada entre as trajetórias cumpridas por Tatiana e Zaretski, sendo que a diferença fundamental entre os dois – que impõe, no capítulo, a saída de cena de Tatiana (como que suspensa entre os versos 5 e 7 da estrofe) e determina a entrada em cena de um Zaretski – é precisamente a relação de cada um desses dois com a natureza do desencontro final entre Lenski e Oneguin: o duelo é uma farsa com desfecho de tragédia, que Tânia repele e Zaretski promove. Aquela simetria, a um só tempo sugerida e desmentida, terá seu sentido arrematado na estrofe XVIII, logo depois de a farsa ter sido inteiramente desmascarada e, então, a tragédia se mostrar inevitável. Avancemos a passo.

Lenski e Eugênio foram os únicos convidados que deixaram a casa da festa de Tatiana para irem dormir em suas próprias casas, ou seja, deixaram a realidade para se entregarem às respectivas desorientações, agora atadas uma na outra de modo danoso a ambos: Lenski abandonado ao próprio arrebatamento; Eugênio regozijando-se com a própria baixeza. Ainda que com resultado trágico, um duelo entre esses dois só poderá sair de uma farsa, como Púchkin não deixará de mostrar.

Logo depois de concluir a apresentação do "meu Zaretski", Púchkin abre a estrofe VIII dizendo, em relação a ele, mais ou menos o seguinte: *"meu Eugênio, embora não lhe estimando o coração* (ou seja, os "valores" de Zaretski – no que Oneguin fica a se parecer com o tio ironizado por ele mesmo na primeira estrofe do romance: homem

---

[44] *Eugene Onegin*, op. cit., Vol-III, pag. 6.

[45] *Sed alia tempora!*, em latim no original – ou como disse Luís de Camões em soneto: *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades.* Ou ainda conf. o provérbio francês: *"Autres temps, autres moeurs": Outros tempos, outros costumes*.

'dos mais honestos princípios'), *lhe apreciava o espírito*[46-CN] *dos julgamentos e o bom senso nisso e naquilo". Por isso*, Eugênio

> *O encontrava com prazer, e vê-lo naquela*
> *Manhã não lhe foi nada surpreendente.* [VIII]

Desde logo, vemos que o horror que Oneguin afetava contra os vizinhos em geral tinha no velhaco citadino recolhido à vida no campo uma exceção, além de Lenski... Tão logo lê a carta que lhe foi entregue pelo sujeito, nosso herdeiro-herói aceita de bate-pronto o duelo proposto por Lenski, para, em seguida, entrar em cólicas morais. Em duas estrofes sucessivas, a X e a XI, Oneguin é mostrado primeiro sob o "severo tribunal da própria consciência" (mais ou menos como quando ele, no Cap. Quatro, foi condenado a não abusar de uma alma inocente... ou também em consonância com a admiração dele pelo "espírito" que regia o tribunal dos julgamentos de Zaretski...) e, em seguida, já aparece a *pensar*, tal como anteriormente *pensara* no tio e, depois, se *pensou* como vítima de erros tremendos, dele próprio... E o que resulta de toda essa atividade mental? No exame de consciência ele nada mais faz do que enaltecer a si mesmo e diminuir Lenski, não obstante a evidência incômoda de que ele fizera tudo ao contrário do que, *a fortiori* (que sorte!) a severidade do tal exame determinava; e, por isso mesmo, a tal severidade, não surpreendentemente, não o levou nem mesmo a cogitar de tentar mudar o rumo dado aos acontecimentos, rumo esse que ela condenava.

Abandonando-se, mais uma vez, à condição de vítima, dessa vez de circunstâncias tremendas, culpou o mensageiro, não a mensagem recebida, nem a pronta resposta, e fez de Zaretski – agora um maledicente, intrigante e linguarudo (qualificações que, salvo melhor juízo, parecem o exato oposto do que dissera o autor-narrador pouco antes sobre a admiração de Oneguin pelo sujeito...) – um obstáculo intransponível para o caminho da volta atrás a que o julgamento da sua severa consciência parecia tê-lo condenado. Enfim, toda a auto-recriminação de Eugênio é inconfiável, pois supõe enxergar Lenski como um mero tolo imaturo, colocando-se ele próprio, mais uma vez, em posição *senior* – e isso enquanto põe panos-quentes na própria imaturidade!

No que parece mais uma manobra para preservar o herói, tão em tudo parecido com o leitor médio a quem Púchkin não quer afrontar, o autor-narrador ainda inferiu, como se fora um atenuante, que Oneguin agira premido pela "opinião pública", "esse *nosso* ídolo" (como vimos no Cap. Quatro, o autor-narrador gosta muito de embrulhar o leitor nas desculpas esfarrapadas que cria para Oneguin); isto é, a opinião dos vizinhos, os mesmos a quem Eugênio parecia desdenhar... Ao contrário do que pretende certa crítica[47], nessas duas estrofes Púchkin nos trouxe o Oneguin mau ledor de sempre – pois o herói se comportou diante da carta-desafio de Lenski exatamente como se comportara ante a desafiadora carta de Tatiana: autoafirmou-se afetando superioridade – e, nesses termos, nos apresentou a primeira metade da farsa.

Um duelo precisa de dois, e Lenski não refuga, pois, tal como Oneguin, desprezará toda evidência racional contraposta ao ato idiota, mesmo depois que, do alto dos seus dezoito anos, tiver sido confrontado com evidências que esvaziavam exatamente o pretenso fervor dos dezoito anos que tanto Oneguin quanto o autor-narrador pretenderam oferecer-lhe como atenuante: a naturalidade da estagnada Olga ("sempre a mesma"!) revigorou-lhe a fantasia de que era amado e fez desaparecerem em arrependimento o ciúme[48] e a raiva que até a

---

[46-CN] Considerando que Zaretski, imbuído do mais autêntico espírito de porco, sempre gostara de intrigar amigos, divertindo-se quer em engatilhar duelos, quer com o desarme deles, não é de estranhar que Eugênio o apreciasse justamente pelo "espírito dos julgamentos".

[47] Nabokov, concordando vivamente, dá notícia de que entre os especialistas em Oneguin era voz corrente, até então, que este Oneguin do Cap. Seis discrepa do Oneguin do restante da obra, como se estivesse possuído, ou algo assim... Caíram nas armadilhas de Púchkin porque desprezaram simetrias como esta entre a recepção às cartas, e evitaram a agudeza trabalhosa da ironia e da mordacidade do poeta, como, por exemplo, nesta, de se referir mais de uma vez ao herói como *"meu Oneguin"* e, agora, dizer *"meu Zaretski"*, seguido de um novo *"meu Oneguin"*... V. *Eugene Onegin*, op. cit., Vol. III, pag. 40-41.

[48] Observe-se que embora Olga esteja em questão nos dois casos, o ciúme romântico de Lenski na estrofe XIV é bem diferente do ciúme romântico de Tatiana na estrofe III, embora ambos pareçam dispostos a "morrer" em razão dele: o ciúme de Tatiana induz à luta pela vida, ainda que sem a felicidade fantasiada, deixando o romantismo para trás – o "*fenecer*" é metafórico (assim como o fora o *"morro de medo"*, na *Carta a Oneguin*); o ciúme de Lenski o leva à confirmação dos seus impulsos autodestrutivos, ruminando o romantismo – a possibilidade da morte é real. Tatiana, realista, não faz drama com Olga; Lenski, fantasista, se aferra ao suposto ultraje a uma Olga imaginária.

pouco pareciam só poderem ser lavados com sangue – "está feliz, quase curado" [XIII e XIV]. Ao dar-se conta de que justo o fervor dos dezoito anos, a impulsividade, lhe fugira, o jovem poeta é levado a fazer como Oneguin, e se põe novamente a "*pensar"*... e sem forças para, na conversa com Olga, voltar ao dia anterior (ou seja, à realidade), ele decide reinvestir-se de fantasia: "serei seu salvador, não permitirei que aquele corruptor induza em tentação..." etc [(XV.XVI) XVII]. A farsa é tanta que põe em dúvida até o amor que ele parece devotar à rapariga, pois o caminho mais direto e feliz para salvá-la do "fatídico tentador" seria justamente o casamento com ela – a menos que, borrada por camadas de ilusão, bem lá no fundo do cérebro, ele, enciumado, já trouxesse sua futura figura de corno, como cogitado pelo autor-narrador [(XXXVIII).XXXIX]. Não há remédio, a farsa vai se consumar.

Nessa altura da narrativa, Púchkin engasta uma estrofe solitária dedicada a Tatiana, com a qual ele fecha a simetria às avessas entre a heroína e Zaretski. Havia um triângulo formado por Oneguin, a jovem Tatiana e Lenski, alterado agora para Oneguin, o velho Zaretski e Lenski. Zaretski, expressão do que havia de vivaz no velho pragmatismo esperto da estagnação russa, cumpre no duelo duas funções, ambas propriamente realistas: mostrar que Eugênio, na prática, só difere dos vizinhos no ócio profundo; e mostrar o quanto a realidade manipula quem julga poder desconsiderá-la seja flanando em vagos ideais sem base material, seja sobrevoando-a em um idealismo fantasioso. No comando está a velha realidade russa, justo o que urgia deixar para trás. Tatiana é a expectativa de mudança, o anunciador possível de uma nova realidade, e Púchkin quer indicar que nas circunstâncias do duelo não há, mesmo, lugar para o realismo da heroína, pois nem os duelistas poderiam compreende-la, nem ela estava pronta para antever o papel que poderia desempenhar para deixar sem lugar o pragmatismo inercial do velho Zaretski:

XVIII

> *Se* [Lenski] *tivesse sabido da ferida que queimava no coração da minha Tatiana! E se Tatiana tivesse podido pressentir, saber que no dia seguinte Lenski e Oneguin combateriam pelo abrigo do sepulcro; ah, então, talvez, seu amor pudesse ter unido outra vez os dois amigos! Mas não, nem por acaso alguém descobrira aquela paixão. Oneguin nada dissera, Tatiana sofria em silêncio; só a* njanja *teria podido compreender, mas tinha a mente turvada.*

Uma vez em suas casas, Eugênio e Lenski preparam-se para o duelo, sendo assistidos por seus segundos, com os quais se dirigem ao local combinado, ao rés de um moinho de vento, que não deixa de servir como metáfora para o adversário imaginário contra o qual cada um deles se precipitava – situação para a qual o leitor é convidado à galhofa quando enxerga o divertido contraste entre os dois assistentes, Zaretski e Guillot, a se iluminarem reciprocamente no que um e outro tinha de impróprio, Sanchos Pança improvisados, que são, nessa insana coreografia cervantesca antecipada no "moinho *dançarino*" do sonho de Tatiana antes de sua festa com *dança*. Os dois "amigos" batem-se e Lenski é morto por Oneguin. O herói, claro, entra mais uma vez em cólicas morais [XXXV], no que foi outra vez previamente amparado pelo autor-narrador, que volta a arrastar o leitor para dentro do drama [XXXIII e XXXIV].

Púchkin passa a louvar o jovem poeta morto, pois não teria cabimento tratar sem gravidade a tragédia, não obstante tenha ela decorrido de uma farsa (e até precisamente porque ela se dera desse modo), e por duas razões: primeiro, porque a poesia de Lenski dialogava com a poesia da primeira juventude de Púchkin, a da sua formação primaveril, na qual sua sensibilidade artística ainda se nutria, até porque, para ele, em literatura não se poderia ir adiante sem consideração pelo que veio antes; segundo, porque o halo da injusta e precoce morte de Lenski dialogava com o recente sacrifício dos dezembristas, tudo engendrado pelas aporias de uma realidade que Púchkin e os sublevados de 1825 queriam ver transformada.

Esse desdobramento propriamente político do vazio deixado pelo duelo irá mais e mais sendo explicitado no trecho final do capítulo, que se inicia com uma *nova primavera*, associada à evocação das canções com as "histórias dos pescadores do Volga" [XLI], isto é, dos insurretos seguidores de Razin, o líder das revoltas camponesas russas contra a servidão no final do século XVII. Antes de prosseguir com esse desdobramento

escancaradamente político, porém, Púchkin simula um intervalo para pôr em cena o próprio leitor em sua pressa romanesca, na figura de uma *jovem citadina* comovida com a morte de Lenski que, ao *cavalgar veloz* pelo prado imersa em sonhos, surge a indagar sobre o que se passou com os personagens principais do romance após evento tão trágico.

Ao fingir que está a adiar a continuação do romance, mas dando curso à narrativa em outros termos, Púchkin colocou o leitor na própria cena romanesca para incitar-lhe o juízo crítico para além da superfície da obra, para levá-lo a pensar no subtexto dela, para fazer o liame entre os sonhos em que a leitora-personagem vinha estagnada e sentimentalmente imersa e os sonhos de que ele próprio se despedia ante os instrutivos sofrimentos impostos pela situação política desfavorável (1823-1826), na qual as lágrimas da jovem citadina também estavam informadas, ainda que ela não o soubesse:

XLI

[...] quando cavalga veloz*, e sozinha, pelos prados [...] puxa as rédeas e, afastando o véu, leu com olhos ligeiros o epitáfio simples – e uma lágrima vela o seu terno olhar*.

XLII

E cavalga a passo *pelo prado aberto, toda absorta em sonho [...] Onde está esse tipo sombrio e esquisito, que abateu o jovem poeta? (grifos meus)*

O esmero do autor é minucioso: para ler direito, há que refrear a montaria romanesca e levantar o *véu* que sempre há entre o leitor e a obra; mas, atenção: a superficialidade da leitura e o sentimentalismo romântico (a lágrima) também podem *velar* a compreensão do que se lê. Por isso, o poeta retoma a explicitação do subtexto iniciada com as canções do Volga, agora falando dos próprios sonhos, sofrimentos e aprendizados, versos em tudo alusivos às esperanças e tristezas ligadas aos eventos do 14 de dezembro de 1825, nos quais ele identifica o fenecimento de uma certa juventude – e mais uma vez demarcando suas diferenças com Oneguin, esse tipo sombrio (v. Quadro 1B, linhas 18-22) que fez da juventude mesma uma adversária de morte, o autor-narrador presta homenagem altiva e madura à juventude perdida, "a primavera dos meus dias" [XLIV], acompanhada do anúncio não menos altivo de que, à soleira dos trinta anos, e apesar de tudo, busca dar sentido ao que foi vivido: para "descansar", ou seja, deixar fenecer a vida passada (que os mortos enterrem seus mortos), persevera em ócio criador indo adiante:

Com a alma clara, parto agora por um caminho novo,
para descansar da vida antiga. [XLV];

Observe-se a relação entre esse *"descansar"*, em que o autor-narrador deixa morrer algo de si que ficou para trás na juventude, e o *"fenecerei!"* de Tatiana na estrofe III, quando ela também se prepara para a morte de algo em sua própria juventude. Assim como o fenecer de Tatiana não é a morte literal da peregrina, também o autor-narrador deixa a juventude para iniciar uma nova jornada. Ele volta a aludir ao período juvenil recente, tema da estrofe anterior, apenas para se despedir do que tristemente contraditório e ingenuamente utópico houve nessa antiguidade, "*mas"* bela e sugestivamente logo reconvoca a inspiração juvenil para acompanhá-lo no porvir:

XLVI

Дай оглянусь. Простите ж, сени,
Где дни мои текли в глуши,
Исполнены страстей и лени
И снов задумчивой души.
А ты, младое вдохновенье,
Волнуй мое воображенье,
Дремоту сердца оживляй,
В мой угол чаще прилетай,
Не дай остыть душе поэта,
Ожесточиться, очерстветь
И наконец окаменеть
В мертвящем упоенье света,
В сем омуте, где с вами я
*Купаюсь, милые друзья!**

XLVI

Permitam-me remirar: adeus brenhas
em cujo recôndito escoaram os meus dias
plenos de paixão e indolência,
em devaneios de uma alma circunspecta.
Mas tu, jovem inspiração,
agita a minha imaginação,
aviva a sonolência do meu coração,
te faças mais presente no meu refúgio,
não permitas que minha alma de poeta
se congele, se faça cruel,
insensível, ou de pedra,
no enlevo mórbido do mundo,
nesse sumidouro onde,
*com vocês, meus amigos, eu me banho!**

Em nota de rodapé (*****), o próprio Púchkin assinala que na primeira edição de ***EO*** o final do Cap. Seis tinha outra redação, que ele alterou, mas *fez questão de perpetuar*:

> * - "*Mas tu, jovem inspiração, agita a minha imaginação, aviva a sonolência do meu coração, te faças mais presente no meu refúgio, não permitas que minha alma de poeta se congele, se faça cruel, insensível, ou de pedra, no enlevo mórbido do mundo,* entre os orgulhosos sem alma, os brilhantes obtusos, **/** XLVII **/** entre os espertos, os pusilânimes, os jovens mimados ou viciados; os malvados, os ridículos, os entediados; os juízes estúpidos e cavilosos; entre as cortesãs pias e os servos voluntários; entre as cenas rotineiras da moda e as traições corteses e aduladoras; entre as frias reprimendas da vaidade cruel e a irritante vaidade dos cálculos; dos pensamentos e dos discursos, *nesse sumidouro onde, com vocês, meus amigos, eu me banho!"* (grifo meu).

Se Púchkin insistiu em manter em nota de rodapé o que ele mesmo suprimira do corpo da obra para a edição definitiva, é porque entendeu que, embora excessivamente didáticas, amargas e até ressentidas para figurarem no texto do romance, essas palavras suprimidas, escritas no calor da hora da derrota dezembrista, seriam uma muleta útil (como um comentário) à compreensão de certos leitores *"como eu, como vós, como todos"*. Entre a beleza estética e a contestação política, Púchkin ficou com as duas. Nada vejo que melhor pudesse servir como elemento de prova para a leitura que faço do sentido geral deste Cap. Seis.

Fica cada vez mais difícil acreditar numa transformação em Oneguin. Todas as evidências dizem que o herói ficou para trás enquanto destinatário do romantismo de Tatiana (mesmo que ela ainda não tenha completado o percurso para essa conclusão) e enquanto espasmo pela mudança vagamente impelido por um projeto liberal sem base material. Já Lenski ficou para trás em seu élan romântico e enquanto fantasia liberal de inspiração estrangeira acomodada aos costumes locais que favorecem a ordem estabelecida. Mais uma vez, nossas esperanças são dirigidas para Tatiana que, por isso mesmo, no vigor dos seus dezessete/dezoito anos, retornará como figura central no Cap. Sete, no qual viverá um amadurecimento que se liga ao amadurecimento exibido pelo autor-narrador nessa estrofe final do Cap. Seis, pela qual Púchkin aludiu e conferiu sentido literário ao seu amargo aprendizado político com os eventos do período 1822-1826.

CAPÍTULO SETE – VAGAR CAMPESINO, PEREGRINAÇÃO LITERÁRIA E VIAGEM RETROATIVA

É primavera. Eugênio já se foi do campo [IV]. Logo esquecido, Lenski só recebe em sua tumba a homenagem indireta das canções do Volga cantadas pelo plácido pastor que ainda passa [VII]: em menos de cinco meses Olga casou-se e continuou sua caminhada para dentro da noite, desaparecendo do romance [XII], sumiço na treva que simboliza também a indiferença do povo ante o destino dos insurretos de dezembro. Tatiana ficou ainda mais só e está diante do desafio de dar consequência à sua trajetória até aqui: depois de infância e adolescência originais, conhece Oneguin e se apaixona (Cap. Dois); ante as incertezas dessa novidade, ensaia um refúgio nas tradições da infância, em conversas com a *njanja*, mas, sem resposta da velha serva, dialogando com o melhor de si, sua originalidade, acaba por escrever ao eleito carta em que declara seu amor por ele (Cap. Três); recusada, recolhe-se (Cap. Quatro) e continua a buscar uma saída, em evolução crescente: volta à tradição pagã dos sortilégios; busca decifrar sonhos racionalmente; enfrenta Eugênio e assiste a conduta deplorável dele com Olga-Lenski (Cap. Cinco) – depois de viver a farsa em cujo desfecho trágico o jovem poeta foi abatido (Cap. Seis), desencantada, ela vaga pelo prado a se interrogar sobre quem, afinal, Oneguin é, e sobre seus próprios sentimentos (Cap. Sete/XIV-XV).

Assim como, no verão de 1820 [Cap. Três/X], errara a esmo pelos prados após descobrir em si o amor por Eugênio, um ano depois, no verão de 1821, Tatiana erra pelos mesmos prados antes de descobrir além de si o caminho novo que a levará para longe de Eugênio – no primeiro movimento, Tatiana se deixava conduzir para o mundo dos sonhos pelos livros que lia; no segundo movimento, Tatiana fará seu caminho para a realidade combinando a leitura **dos**, e a decifração das marcas deixadas **nos**, livros que Oneguin lera sem proveito.

Caminhando a esmo, Tatiana se depara com a propriedade de Eugênio e pede para visitar a casa fechada. Anísia, a empregada, acompanha Tânia na visita:

> *XVIII*
>
> *[...]. "Este era o estúdio do senhor; aqui ele repousava, bebia o café, ouvia os relatos do administrador e, pela manhã, lia algum livrinho... Também o velho senhor vivia aqui".*
>
> *XIX*
>
> *[...] Tatiana observa tudo [...] em uma quietude que é pura angústia. Olha a mesa com a lâmpada apagada, e a pilha de livros [...] o retrato de lorde Byron.*
>
> *XX*
>
> *Tatiana se detém demoradamente, fascinada, naquela camarazinha da moda. É tarde, porém. [...] para a jovem peregrina, é tempo de voltar [...] Tânia [...] toma o caminho de casa [...]. Antes, porém, pede que lhe seja concedido voltar a visitar o castelo deserto, para poder ler, sozinha, algum livro.*

Em XVIII-XIX, Eugênio é mostrado em toda a sua semelhança com o tio, de quem ele presumia ser muito diferente: repousava, despachava e lia algum "livrinho" exatamente onde o velho tio vivia o ramerrão diário sem ler coisa alguma – o termo "livrinho" ajuda a compor a ideia de que até na percepção insciente da empregada, os livros e o retrato de Byron não passavam de modismos na rotina ociosa de Oneguin. Ainda por se despedir de resíduos da sua inocência, Tatiana aparece, na XX, a um só tempo, *fascinada* e *peregrina*, como convém a um personagem em transição, que precisa cumprir sozinho a sua travessia. No dia seguinte,

> *XXI*
>
> *[...] Tatiana se abandonou à leitura com ânimo ardente e um outro mundo se abriu para ela.* [Tal como, depois de ler o epitáfio, a jovem citadina teve diante de si o prado aberto... Cap. Seis/XLII].

Trata-se de um mundo novo porque ela lê obras estrangeiras de procedência e temas variados, aplicando de modo autônomo seu talento na busca por respostas, ao contrário do que fizera em sua ainda recente concentração no livro sobre sonhos de Zadeck, que lera com uma devoção intelectual que ainda tivera muito da sofreguidão religiosa pelo livro único, que contenha todas as respostas, como é o caso de leitores ingênuos da

Bíblia, do Corão ou, mesmo, da Tora. Na biblioteca largada por Oneguin, Tatiana vive sua primeira experiência com a literatura plural, controversa.

Preparando a questão central que interpelará leitor e heroína ao final dessa peregrinação literária – afinal Eugênio já ficara para trás, apenas Tatiana ainda não o sabia, mas estava a se equipar para sabê-lo (tal como fora recomendado à leitora citadina ao final do Cap. Seis) –, Púchkin nos relembra de que há muito tempo Eugênio tinha parado de ler, embora ressalve que

> *algumas obras estavam excluídas do seu desfavor [...] dois ou três romances [...] em que o homem contemporâneo se faz presente com certa verdade [...] com sua mente ácida, fervendo inteira de ações inúteis.*

É bem o caso de revisitar o que foi dito no Cap. Um/XLIV, pouco antes de sua viagem ao campo, de onde agora desertara:

> *como às mulheres, deixara também os livros, e sobre a estante com sua família empoeirada, descera uma cortina lutuosa.*

Ou seja, sendo antigo seu desapego funéreo aos livros, agora, ali onde ainda lia algum "livrinho", a preferência de Eugênio recaía sobre romances em que o homem contemporâneo fervia mentalmente em ações inúteis, favorecimento em tudo coerente com seus autocomplacentes esforços mentais para justificar a própria inanidade e as consequências nefastas dela, como acabamos de rever no Cap. Seis.

Devorando a biblioteca que descobrira, Tatiana via que

> *XXIII*
>
> *Muitas páginas apresentavam ainda o sinal incisivo da unha; os olhos da atenta rapariga as observam com maior interesse. Assim Tatiana descobre, a tremer, qual pensamento, qual observação havia perturbado Eugênio [...]. Por toda parte o ânimo de Oneguin se revelava involuntariamente, ora com uma palavra breve, ora com uma cruz, ora com um ponto de interrogação.*

Observem-se as correspondências invertidas entre a leitora campesina e a leitora citadina do Cap. Seis: Tânia tem olhos atentos; a outra, olhos ligeiros; Tânia, de novo, não chora; a outra tem a compreensão velada pela lágrima; Tânia pensa; a outra sonha; Tânia enxerga além do que está escrito, pondo-se em condições de decifrar Eugênio; a outra mal lera o escrito e queria uma resposta pronta para sua indagação sobre Eugênio. Naquela altura, Púchkin prometera dar uma resposta sobre o seu muito amado herói à leitora citadina – agora o faz, pelos olhos da leitora campesina, mas sem mostrar as marcas que ela viu e decifrou, precisamente porque as marcas que a leitora citadina precisa decifrar já estão no próprio ***EO***: são as inúmeras evidências plantadas sobre quem, afinal, Eugênio é, evidências que temos colecionado nessa nossa leitura, e que não podem senão levar ao mesmo resultado a que Tatiana foi levada com as marcas deixadas por ele em suas leituras ociosas, superficiais.

Tatiana foi além do que diziam os textos dos livros deixados por Oneguin; Oneguin não foi capaz de ler sequer o texto da *Carta de Tatiana* – Eugênio, tal como a leitora citadina, é uma versão do leitor citadino superficial; Tatiana é o protótipo do leitor almejado.

> *XXIV*
>
> *E a minha Tatiana começa agora a compreender, pouco a pouco [...] que tipo seria aquele por quem deve suspirar, [...] uma criatura do céu ou do inferno? [...] Ou seria uma imitação, um fantasma insignificante, ou ainda um moscovita na capa de Harold [...]?... Ou seria uma paródia?*
>
> *XXV*
>
> *Teria Tatiana resolvido o mistério? Descobrira a palavra-chave para defini-lo?*

A conclusão é clara: o ponto de partida para chegar a compreender ***EO***, ou o que se passa na Rússia estagnada, é o leitor olhar para si mesmo como um leitor superficial, ver a si mesmo como um Eugênio Oneguin: uma paródia. A Rússia estagnada é o enigma que desafia não apenas o leitor e Oneguin, mas o autor-narrador e a própria

Tatiana Larina que, ao decifrá-lo, descobrirá também que não poderá evitar ser devorada por ele, como indica a continuação dessa estrofe XXV:

> *As horas correm, esquecera que, há tempo, esperavam-na em casa; onde as duas vizinhas se tinham encontrado e falam precisamente dela. Arfando, a velhota diz: "Tatiana já não é uma menina [...] Seria hora de enquadrá-la no casamento, mas como é possível? A todos rejeita".*

Cumprida a metade campesina do seu aprendizado peregrino, Tatiana passará à metade citadina dele: enquanto, na busca de uma saída, vagando no fundo dos prados, Tânia enveredara pela biblioteca de livros *estrangeiros* que Eugênio abandonara; a mãe, ouvindo conselhos de *vizinhos* aos quais a jovem esquivava, deliberara levá-la a Moscou para casá-la, viagem que colocará Tatiana na boca do mesmo beco-sem-saída no qual, a seu tempo, já se haviam emburacado a *njanja*, a própria mãe e a irmã mais nova.

A viagem de Tatiana

Tão logo a velha Larina dá pausa às lamúrias ante a resistência da filha mais velha em casar-se, Púchkin, no meio da estrofe XXVI, introduz a viagem de Tatiana sob o timbre da necessidade, retomando o tema do empobrecimento das Larina neste diálogo casamenteiro entre a vizinha e a mãe choramingas:

> *" – Mas agora, mãezinha, para que esperar? Vá para Moscou, a **feira** do casamento! Pelo que se ouve, lá há muitas oportunidades".*
> *– "Oh, meu pai! **as rendas** são parcas".*
> *– "Serão suficientes para um inverno, e eu ainda vos posso fazer um **empréstimo**".*
>
> *XXVII*
>
> *A velhota apreciou muito o conselho **sábio** e **benéfico**; **feitas as contas**, de pronto deliberou ir-se a Moscou naquele mesmo inverno. Tânia recebe a novidade. [...]. ... Que horror! Não, não, é melhor, é mais seguro, deixar-se estar na profundidade dos bosques.*
>
> *XXVIII*
>
> *Levantando-se à primeira luz, ela, agora, corre pelos prados e, a varrê-los com terno olhar, ela diz: "Adeus pacíficos vales [...] ... **Adeus** também a ti, minha **liberdade!** Para onde e a que me destino? O que me reserva a minha fortuna?"* (Grifos meus).

Além de deixar clara a relação entre o casamento e o negócio de mercadorias, de apresentá-lo como empresa propriamente social, na qual os interessados na perpetuação dos costumes tacanhos se envolviam pecuniariamente, como num investimento, Púchkin ainda faz a laçada entre esses símbolos da estagnação e Oneguin, pois na sequência ***"sábio e benéfico; feitas as contas"***, ele retoma, retrospectivamente, e com a mesma ironia de antes, temas das duas primeiras estrofes do romance (o tio campônio *poupador* e seu herdeiro *viajador*), reunidos aos das estrofes XLIII e XLIV do Cap. Quatro ("se não queres ler boa literatura estrangeira, faz as *contas*, como Oneguin"), temas e estrofes cujo alcance irônico já discutimos, especialmente segundo o contraste entre ***ler*** (autor-narrador e Tânia) e ***fazer contas*** (o tio, Oneguin e a mãe). Em outras palavras, o futuro casamento de Tatiana vai se armando como uma união convencional, tal como teria sido se, como dito em seu sermão, Oneguin "tivesse sido feito para a vida doméstica" – mas, como essa repulsa dele ao casamento era a mera manifestação do machismo mais convencional (a liberdade de coito masculina), e servia de iluminação falsa para o liberalismo que ele afetava (paródia), não há que lamentar o malogro da união romanticamente sonhada.

Assim como o leitor, Tatiana recebe a novidade de chofre e em toda a sua significação. Sente o horror de que tudo está investido e, na estrofe seguinte, a XXVIII, ela já aparece não a vagar, mas a correr os prados, indagando-os, como a perscrutar neles o seu futuro, numa resignação que tem sido avaliada como incoerente com o perfil extravagante da heroína, com a independência e a originalidade dela[49]. Ora, a leitura profícua da literatura estrangeira dispensada por Oneguin, e as reflexões respectivas, permitiram que Tatiana arrematasse um

[49] Por exemplo, na opinião de Nabokov: *"Her* [Tatiana's] *meek surrender to her mother's decision, despite the horror, is inconsistent with the strongheadedness Pushkin's has explicitly bestowed on her (see, for example, Three: XXIV)."* V. *Eugene Onegin*, op. cit. Vol-I, pag. 51.

aprendizado que vinha fazendo desde a experiência vivida em sua festa, etapa preliminar de amadurecimento que se encerrara já na estrofe III do Cap. Seis, como vimos. Neste Cap. Sete, em sua peregrinação literária, Tatiana completou a superação do romantismo, e caiu na real. Nabokov não entendeu esse desenvolvimento dela porque conservou uma expectativa romântica na extraordinariedade da heroína – ele parece não ter percebido nem o alcance do jogo que Púchkin fez nos capítulos Três e Quatro com o romantismo dos leitores, nem o sentido da oposição entre o sonho e a festa de Tatiana no Cap. Cinco. Púchkin preparou com esmero a conexão entre Oneguin e essa artimanha materna convencional, de modo a que Tatiana, coerentemente, a recebesse com realismo, não como frustração romântica.

Tatiana sabe o que está fazendo, pois, ao decifrar Eugênio, concluiu sua travessia para a vida adulta, e não poderia ter saído da biblioteca para a campana da mãe nem a espernear como um Lenski de saias (ou uma Svetlana), apegada a um romantismo sem lugar; nem com a insciência inocente da galinhola que, "inclinando com graça o bico comprido, decola suave da bétula escura ao encontro do seu tiro"[50]. Ao mesmo tempo em que prepara o leitor para aceitar que Tatiana se livre de Oneguin porque ele era uma paródia dupla: assim como não era o liberal voltado à mudança, que afetava, ele se revelara uma forma de apresentação, um arremedo, da própria estagnação que supunha repelir; ao mesmo tempo, eu dizia, Púchkin mostra ao leitor que ante a armação da mãe e o logro que fora Oneguin (e que Oneguin representa), Tatiana alcança que a estagnação (a mesma a que Eugênio se entregara) é incontornável. Porém, ao contrário do herói, que veio da cidade para o campo para sucumbir à realidade tão desorientadamente que até em duelo supérfluo arriscou-se, e matou; a heroína irá do campo para a cidade para, sem esgrima vã, se sujeitar conscientemente à realidade, pois compreendeu o alcance da sua desdita – por isso, ao contemplar os prados como a inquiri-los sobre o que viria, deu adeus à liberdade: houvesse o que houvesse, liberdade, Tânia o sabia, não haveria.

Imersa em inquietações, Tatiana percorre seus prados até a chegada do inverno, pois cálculos que levaram em conta o estado lastimável das estradas russas recomendaram que a viagem até Moscou fosse feita no inverno, sobre o tapete estendido pela neve [XXXIII-XXXV]; realidade adversa que a obrigou a fazer da estação preferida marco para o início de suas atribulações futuras [XXX]. Foi assim que, russa na alma, Tatiana transitou de amante do inverno [Cap. Cinco/IV] à interrogação temerosa dele, indicando que a viagem a Moscou se fazia na contramão da alma russa da heroína. Desde a descrição dos preparativos, e no curso mesmo da viagem até as proximidades de Moscou, Púchkin vai enfatizando para o leitor o que Tatiana não poderia deixar de levar em conta em suas inquietações: o empobrecimento familiar – abarrotaram os carroções de utensílios e de víveres a serem preparados no caminho [XXXI-XXXII], pois os recursos magros não permitiriam sequer a substituição de cavalos cansados por animais descansados dos postos de troca, o que obrigou as Larina a uma lentidão penosa, de modo a prepararem a própria comida e a pouparem os próprios cavalos [XXXV], num translado que consumiu sete dias e sete noites, intervalo em que

nossa moçoila gozou plenamente o tédio da viagem. [XXXV]

Tatiana treina para o futuro imediato enquanto viaja lentamente na neve ao encontro do tédio urbano do qual, no passado recente, fugira veloz em meio à poeira o experimentado Eugênio – a heroína percorre a última etapa do seu aprendizado mais uma vez na contramão do herói, o qual fizera sua viagem ao campo "voando" em mala-posta, como informado na estrofe II do Cap. Um.

A compreensão da dura realidade a trouxe às portas de Moscou numa resignação que nada tem de fatalista ou conformista. Ao compreender que incerta é só a forma de que se revestirá a sua infelicidade (*"Adeus também a ti, minha liberdade!"*), Tatiana se investiu de ciente solidão para que a mente não se perca. Até esbarrar no que não podia mudar, no que se fez necessário, ela não parou de evoluir; agora, lúcida, ela está prestes a viver os primeiros dias do resto de sua vida.

---

[50] *Notas de um caçado*r, Ivan Turguêniev, quando o caçador explica o que é uma campana na abertura de *Ermolai e a moleira,* conto no qual o narrador-herói nos deixará conhecer a desventura amorosa da moleira Arina, que veremos simétrica à dessa (L)arina extraordinária.

A entrada de Tatiana em Moscou

Depois da observação sobre o tédio da longa e penosa viagem, Tatiana mesma só voltará à cena na estrofe XLIII, ainda que seja mencionada rapidamente no início do reencontro entre sua mãe e a velha tia que lhes dá abrigo em um bairro aristocrático da zona leste de Moscou. A chegada às proximidades da cidade, a entrada nela e o trajeto até a casa da parenta se deram sob impressões do autor-narrador, que ocupa três estrofes com suas próprias memórias de chegadas a Moscou, na infância e vindo do exílio, desde a mesma região, pela mesma estrada, e até a mesma porta de entrada na cidade (o caminho de Pskov-Mihayloveskoe até o portal de Tver):

XXXVI

Mas agora já estão perto. Diante delas, as cúpulas antigas de Moscou, a cidade das pedras brancas, já resplandecem em suas cruzes de ouro, como achas em brasa. Ah companheiros! como era feliz quando de repente se descortinavam diante de mim os arcos das igrejas e dos campanários, os jardins e os palácios! O quanto pensei em ti, Moscou, na separação amarga, no meu fado peregrino! Moscou... para um coração russo, quanta coisa traz o som desse nome! Quanta coisa ele evoca!

Tal como fizera com Oneguin em inúmeras outras situações, o autor-narrador associou a chegada de Tatiana às cercanias de Moscou ao seu próprio regresso de exilado à metrópole. Com isso, envolveu sua peregrina **na** e, ao mesmo tempo, a apartou **da** atmosfera pública que essa chegada à cidade evoca: alude à ocupação de 1812, quando Napoleão se instalou no Castelo de Pedro; ao incêndio que derrotou o francês; às cruzes das igrejas, cobertas de gralhas, imagem que suscitou reclamação da autoridade máxima do clero, que viu nisso um deboche (quanta injustiça!)[51]; ao bulício urbano, com gente vária e ocupações de toda ordem. Ao omitir qualquer primeira impressão da própria Tatiana sobre sua entrada em Moscou, cidade que ela não conhecia[52], Púchkin pôde contextualizar literariamente, desde a perspectiva do autor-narrador, a contradição *aparente* de a metrópole cosmopolita receber a interiorana Tatiana numa perspectiva de confinamento doméstico, apartada de tudo o que o mero som do seu nome evoca para alguém esclarecido (como, talvez, o leitor o seja).

O drible à censura é engenhoso: embora a ação se dê, no romance, bem no início de 1822, a atmosfera mental de Púchkin é a de 1827-1828, depois dos desejos e tristezas mencionados no Cap. Seis/XLIII-XLVI, que refletiam, a quente, terríveis fatos políticos de 1823-1826, os quais, como vimos, remontavam a experiências e aprendizados saídos também da guerra de 1812 contra Napoleão, circunstâncias que jogaram a Rússia num período de obscurantismo ainda mais trevoso[53], sem espaço para a ação pública contestadora. É por isso que – embora (assim como antes dela o autor-narrador e Oneguin) Tatiana tenha entrado na cidade pelo portão de Tver, o que a obrigou, para chegar ao destino, a atravessar toda a histórica Moscou (incluindo a politicamente significativa Tverskaya, bela e ampla avenida central da metrópole russa, com seus casarões e praças) – foi como se, absorta em suas inquietações, Tânia nada tivesse visto da movimentada cidade no curso da demorada travessia, e

---

[51] V. a nota 37 de Bazzarelli ao capítulo sete de *Eugenio Onegin*, op. cit. pag. 597/598.

[52] Parece interessante observar que em rascunhos preservados aparecem, logo depois da estrofe XXXV, alguns versos, jamais continuados ou aproveitados, em que Púchkin iniciava uma outra estrofe dizendo:

A njanja*, que sempre imaginava Tatiana como uma menina, lhe predizia a felicidade [...].*
De modo grandiloquente, vividamente lhe descreve Moscou.

Embora predizer a felicidade da heroína, e *qua* menina, desqualificasse de saída a intervenção da velha serva, teria sido impróprio Tatiana ser apresentada a Moscou através dela, pois a *njanja* simboliza a relação de Tatiana com a própria infância, enquanto a entrada em Moscou se dá, como vimos, justamente depois que a heroína superara a infância. Suponho que foi por essa razão que Púchkin abandonou essa ideia, deixando os versos sem conclusão e sem uso, o que resultou na definitiva saída de cena da serva, salvo por uma menção ao túmulo dela em uma evocação reminiscente de Tatiana, no final do romance. Para a reprodução dos versos, v. *Eugenio Onegin*, a cura di etc, op. cit. pag. 495.

[53] Em 1826, além de punir duramente aos dezembristas com prisões, deportações e execuções, Nicolau-I instituiu um novo código de censura que, de tão restritivo, se somou coerentemente ao regime conhecido como "*ferro fundido/gusa*" (ЧУГУННЫЙ). Foi esse sistema repressivo que levou à proibição, no ***EO***, por exemplo, de qualquer menção à servidão, e à supressão do primitivo capítulo oito, a *Viagem de Oneguin*, exatamente por sua simpatia para com os dezembristas.

desembocasse, como conduzida pelo fluxo de um funil, direto no *beco* em que mora a tia, no bairro nobre da igreja de S. Chariton[54] (um poleiro chique para gralhas palradeiras...):

> *XXXIX. XL*
> *Cerca de duas horas se vão nesse passeio exaustivo e, por fim, o coche para em um portão, num beco próximo à Chariton. [...]. As duas velhotas, chorando, se abraçam, inundando-se de exclamações.*

A recepção na casa da velha princesa não poderia ter sido mais calorosa, e sufocante. Tatiana é apresentada em meio a recordações do amor perdido pela mãe em sua juventude, o "Grandison" do Cap. Dois/XXX, que vive em Moscou e acaba de casar um filho..., mas resta outro... [XLI-XLII]. Depois de prometerem para os dias seguintes a reapresentação da jovem à parentada, recolhem-se, mas nossa heroína não dorme por toda a noite e, ao raiar do dia

> *Tânia senta-se à janela. A escuridão dissipa-se, mas ela já não vê seus prados:*
> *diante dela há um pátio alheio, cocheira, cozinha e uma cerca.* [XLIII]

Eis Tatiana apresentada aos limites do seu novo mundo, num beco a simbolizar uma Moscou apequenada, sob um estreitamento de horizonte a que nenhuma das festas em que irão exibi-la poderá alargar (pelo contrário!). Consciente que está do seu fado, nossa Tânia, mais que tudo camponesa em suas "independência sensata", "sábia resignação ao destino" e "habilidade de se adaptar às circunstâncias" [55], não terá, mesmo, como se deslumbrar com a movimentada vida da metrópole em que dará seus primeiros passos adultos persistindo em sentido contrário ao de Eugênio, trajeto de contrastes que veremos em detalhes depois que tivermos acompanhado a mortificação de Tatiana ao atravessar a passarela casamenteira dessa Moscou cujo melhor lhe permanecerá interditado.

É na incompreensão dessa interdição que se aloja toda a controvérsia havida entre os contemporâneos sobre o tratamento que Púchkin dá a Moscou na obra e neste Cap. Sete em especial. Houve quem reclamasse que o poeta estaria, no fundo, a maldizer a cidade, e houve quem o defendesse apontando os elogios estampados a ela. Ambos os lados tinham razão, pois Púchkin amava Moscou, mas não podia deixar de registrar o que ela expressava do imobilismo russo: ora enaltece sua atribulada história, ora critica sua arrogância elitista, o brilho do seu provincianismo sufocante. Como se verá em detalhes adiante, Tatiana saiu do que havia de adiantado no campo (seus *"aceites felizes"*) para reencontrar o pior dele no que havia de mais atrasado em Moscou, retroagindo em sua peregrinação, movimentação que tanto mostra o caráter geral da estagnação quanto indica que não haveria saída se não fosse superada a ilusão de que a metrópole simbolizaria o que é bom e o campo resumir-se-ia a atraso.

---

[54] Foi nesse mesmo bairro aristocrático que Púchkin viveu boa parte de sua infância de menino abastado. V. *Eugene Onegin*, op. cit., Vol-III, pag. 115.

[55] Conf. a caracterização do camponês russo feita por Chalámov em *Carta a Soljenítsin*, in *Ensaios sobre o mundo do crime (Contos de Kolimá 4)*, Varlam Chalámov, tradução e notas de Francisco de Araújo; posfácio de Varlam Chalámov, São Paulo, Editora 34, 2016, pag. 163.

O bem-sucedido debut *de Tatiana na alta sociedade*

Mesmo depois de ter feito Tatiana entrar em Moscou como num túnel, Púchkin ainda se empenha num belo jogo formal para enfatizar que a autocracia impõe a estagnação na cidade como no campo, uniformidade de que o tédio de Eugênio já dera notícia: Tatiana estréia na grande urbe indo a recepções domésticas em nada diferentes daquelas em que suportava seus vizinhos quando ainda sonhava com a mudança, como se vê nessa comparação entre o que há de divertido e amargo na festa campesina dela, no Cap. Cinco, e este seu *debut* na metrópole:

Cap. Cinco [* = Notas de Púchkin]

XXV
Mas eis que a aurora, com mãos púrpuras, derrama o sol da manhã pelos vales e nutre o dia alegre do onomástico. A casa das Larina se enche de hóspedes desde a primeira hora; famílias inteiras de vizinhos chegam em carruagens-trenó, em coches de toldo, em charrete, em trenós. Na recepção apinhada, confusão; no vestíbulo, muita gente nova; cãezinhos ganem; raparigas se beijam; risos, clamores, turba à porta, saudações, pisoteio; gritam babás, choram meninos.*

XXVI
Eis que chega o gordo Pustyakov com sua imensa consorte; e Gvozdin, estancieiro hábil, patrão de camponeses miseráveis; os Skotinins, dupla encanecida, com filhos de toda idade, de trinta aos dois anos; Petuskov, o galã local; meu primo-irmão Buyanov, com barba, barrete com viseira[a] (sem dúvida já o conheces); e Flyanov, conselheiro aposentado, fofoqueiro contumaz e velho espertalhão, guloso, corrupto e bufão.*

*- Paródia de verso bem conhecido de Lomonossov.

*[a]- Buyanov, meu vizinho, ... Ontem procurou-me: barba por fazer, desalinhado, cabeludo, usando um chapéu com viseira *(O vizinho perigoso)*-Cinco, XXVI-9 – CN: v. a nota 38 deste texto.

XXVII
Junto com a família Porfírio Harlikov, veio também monsieur Triquet, um conversado recém-chegado de Tambov, de óculos e peruca vermelha. Como bom francês, Triquet traz no bolso, para Tatiana, uma estrofezinha sobre cantiga que até as crianças conhecem: Réveillez vous, belle endormie. Esses versos estavam impressos entre velhas canções de um almanaque; Triquet, poeta dotado, lhes deu um brilho e – no lugar de belle Niná – *ousadamente pôs* belle Tatianá.

XXIX
Por um momento, cessam todas as conversas. As bocas mastigam. Por todo lado se ouve o barulho dos pratos e dos talheres, e o som dos cristais. [...].

XXXIII
Livre de sua rolha úmida, a garrafa espoca; o vinho borbulha; e então, com ar solene – de há muito a estrofe o torturava – Triquet levanta-se; diante dele, toda a plateia está em silêncio profundo. Tatiana está mais morta que viva; Triquet volta-se para ela com uma folha de papel nas mãos e começa a cantar, desafinado. Aclamações, aplausos, saúdam-no. A jovem deve ao bardo um gesto de agradecimento; o poeta, grande, sim, mas modesto, primeiro bebe à saúde dela, e passa-lhe às mãos a estrofezinha.

XXXIV
Então vêm saudações, felicitações; Tatiana a todos agradece. Quando chega a vez de Eugênio, o ar exangue da moça, o turbamento dela, sua languidez, suscitaram nele alguma compaixão: em silêncio, ele se inclina e havia algo de estranhamente terno em seu olhar. Talvez estivesse realmente comovido, ou seria apenas galanteria, involuntária ou não! Mas o seu olhar exprimia ternura: o coração de Tatiana reanimou-se.

Cap. Sete: [CN: nota de Carlos Novaes]

XLIV
É hora: todo dia acompanham Tânia a jantares de parentes, para apresentar a vovôs e vovós a indolência etérea dela. Todos acolhem com grande carinho a parenta vinda de longe, com exclamações, com oferenda de pão e de sal. "Como estás crescida, Tânia! Tempo faz que te batizei! E eu, que te carreguei nos braços? E eu, que te torcia as orelhas! E eu, que te empanturrava de doces!" E as avozinhas repetem em coro: "como voam os nossos anos!"

XLV
Nisso, porém, não se vê mudança alguma; tudo segue os padrões antigos: a tiazona, a princesa Elena, ainda tem a mesma touca de tule; Lukéria Livovna ainda usa a mesma maquiagem, Lyubov Petrovna ainda diz mentiras, Ivan Petrovik continua tapado, Semion Petrovik continua avarento, e Pelageya Nikolaievna ainda tem o mesmo amante, Finemouche, o mesmo spitz *e o mesmo marido; e este, tal como antes, é assíduo sócio do club, segue obediente, surdo a tudo, e ainda come e bebe por dois.*

XLVIII
Tatiana ansiava ouvir os papos, a conversação geral: mas no salão estão todos engajados em nugacidades vulgares e sem sentido; tudo o que dizem é tão descorado, inexpressivo, tão indiferente, que até as calúnias são aborrecidas; o tempo inteiro, nos discursos estéreis e áridos, nos pedidos, nos mexericos, nas novidades, não flameja a luz de um único pensamento; [...].

XLIX
Em bando, jovens dos arquivos[CN] *observam Tânia com ares amaneirados, e dela falam desfavoravelmente entre si. Um outro, palhaço triste, a elege como ideal, e, encostado a uma porta, compõe para ela uma elegia. Um dia, Vyazemski encontrou Tânia junto à aborrecida tia, sentou-se ao lado dela e logrou reanimar sua alma. [...].* [CN: funcionários do Ministério do Exterior, viveiro de talentos únicos, como Vyazemski, e de outros, com nem tanto].

LIII
Alarido, risadas, correria, vênias, galope, mazurca, valsa... E, no entanto, Tatiana olha sem ver, apoiada a uma coluna, entre duas tias, não notada por ninguém; odeia a excitação mundana; sufoca aqui... Ela anseia em fantasia voltar à vida nos prados, à aldeia, aos camponeses pobres [...].

LIV
Vaga assim, longe, a sua mente, esquecida do mundo e do baile barulhento. Entrementes, certo general, muito importante, não tira os olhos dela. As duas tias já se fazem sinais com os olhos e ao mesmo tempo cutucam Tânia com os cotovelos, e ambas lhe cochicham: – "Rápido, olhe à esquerda". – "À esquerda? Onde? A quem?" – "Seja quem for, olhe... Vês? Naquele grupo... Mais à frente, lá, onde estão outros dois de uniforme... Esse que se moveu... se virou de lado" – "Quem? Aquele general gordo?" –

A não ser pelo contraste entre a reanimação com Oneguin e a decepção com o general gordo, as duas colunas trazem Púchkin a irmanar ironicamente o campo e a cidade na persistência do que devia perecer, e nos mínimos detalhes: no alarido dos encontros entre concidadãos tão presumidamente diferentes, mas tão verdadeiramente semelhantes; na glutonaria, que contrasta com a fome em que vivia a maioria; na cultura de verniz que dá brilho à solidez da mesmice, ambas fornecendo base segura contra a mudança; no permanente casamentear, que degradava as mulheres à condição de mercadoria; na solidão em que vivem aqueles a quem a vulgaridade não engolfou e a repressão não abateu, representados aqui por Tatiana e pelo poeta Vyazemski[56], que é o autor do verso da epígrafe do primeiro capítulo de ***EO***, verso que Púchkin garimpou num poema não por acaso intitulado *"A primeira neve"*, de 1819:

Urgente viver e premente sentir.

Nessa conversa fugaz entre sua heroína e seu amigo queridos Púchkin escondeu suas mais recônditas esperanças.

Nesse contexto, o fato de Púchkin ter conseguido passar pela censura duas menções aos servos, na primeira, dizendo-os miseráveis (Cinco/XXVI); na segunda, apontando a preferência de Tatiana pela companhia deles (Sete/LIII), é notável porque joga um facho de luz sobre a ausência no romance de expressivo contingente da população da Rússia de então, ausência que, aliás, foi a deixa que o jovem Ivan Turguêniev seguiu para escrever *Notas de um caçador*: narrar a miséria dos servos mostrando-os companhia instrutiva e interlocutores preferíveis a quaisquer outros quando se almeja a mudança, como ainda veremos.

À perseguição da censura somava-se a implicância da crítica obtusa, com a qual o inconformado Púchkin ainda se dispunha a perder tempo. No prefácio que preparou para a publicação conjunta, jamais havida, da *Viagem de Oneguin* e do capítulo final, o então capítulo nove, o poeta reproduziu e respondeu a uma crítica que dá exemplo da incompreensão que cercava ***EO*** *naqueles dias*:

> *Depois de louvores prolixos e imerecidos [...] foi estranho para mim, ler, por exemplo, o seguinte artigo:*
>
> > "[...]. Nesse capítulo sete assim alavancado, não há nenhuma ideia, nenhum sentimento, e nenhum quadro digno de ser admirado! Perda total, chute complète... Os nossos leitores se perguntam: qual é o conteúdo deste capítulo VII de cinquenta e sete paginazinhas? Os versos do *Oneguin* se limitam a responder em verso a esta questão: *'e agora, como dissipar a amargura de Tatiana? Ora: senta a rapariga sobre uma carruagem-trenó e afasta-a dos lugares queridos, leva-a a Moscou, ao mercado do casamento! A mãe lamenta-se, a filha entedia-se, o sétimo capítulo termina, ponto e basta!' "*.
>
> *É isso mesmo, gentis leitores, todo o conteúdo deste capítulo está na história de Tânia que vem conduzida a Moscou desde a sua aldeia!* [57]

Se a crítica da época chegou a publicar objeções desse nível, a que veio depois, mesmo quando mais elaborada, nem sempre foi mais feliz na compreensão desses versos que, tudo somado, mostram, a um só tempo, a singularidade, a evolução e a desdita de Tatiana. A coerência e a consistência da personagem foram questionadas, como se vê nesse juízo de Yuri M. Lotman, citado (e com assentimento!) por Eridano Bazzarelli [58]:

> *... é significativa a nova abordagem de Púchkin para o nível intelectual de Tatiana: no quinto capítulo vinha sublinhada a sua ingenuidade, a sua inclinação pelas simples, antigas tradições do povo; ao elitismo intelectual de Oneguin se contrapunham a pureza moral e o caráter popular das ideias da heroína. O primado intelectual demarcava Eugênio, o moral, Tatiana. No capítulo sétimo, o autor funde as próprias posições intelectuais com as de Tatiana. Por isso, as conversas dos salões eram para ela*

---

[56] *"O príncipe e poeta Piotr Andreievich Vyazemski (1792-1878) foi um querido amigo de Púchkin desde os tempos do Liceu. Vyazemski frequentava reuniões do Arzamas; escreveu artigos de crítica sobre várias obras de Púchkin."* Tendo escapado da onda repressiva aos dezembristas, Vyazemski, assim como outros, conseguiu abrigar-se no Ministério do Exterior. Conf. as notas 1 (Cap. Um) e 47 (Cap. Sete) de Eridano Bazzarelli, in *Eugenio Onegin*, a cura di etc, op. cit. pags. 516 e 599.

[57] Conf. reproduzido in *Eugenio Onegin*, a cura di etc., op. cit. pags. 502/503.

[58] *Eugenio Onegin*, a cura di etc, op. cit. pag. 599.

'nugacidades vulgares e sem sentido'. O único que logrou encantar a alma de Tatiana foi Vyazemski, com o seu discurso 'necessário'. Vyazemski, um dos mais inteligentes homens da época, era um 'duplo' de Púchkin."

Além de não ter agarrado o sentido de Tatiana ter sido avessa à vulgaridade desde a infância, além de não levar em conta a superficialidade intelectual de Oneguin, além de não ter apreendido o que Tatiana não pode deixar de ter aprendido, no Cap. Cinco, dos instrutivos contrastes entre sonho e realidade, quando, depois de trocar "as tradições do povo" pela leitura do livro de Zadeck, passou pelas provações da sua festa, evento que encenou o desmentido da fase prospectiva do sonho dela; Lotman ainda ignorou nesse comentário o aprendizado de Tânia com a experiência trágica da morte de Lenski por Oneguin (Cap. Seis) e, sobretudo, passou por cima, neste Cap. Sete, da imersão intelectual feita por Tatiana na biblioteca deixada para trás pelo herói! – tudo se passa como se a heroína tivesse se limitado a, infantilmente, perseguir nos livros as pistas sobre o homem amado (romantismo), sem dar atenção ao conteúdo do que lia, interpretação acanhada que a arrojada trajetória de Tatiana desautoriza, pois deixa escapar o sentido do empenho adulto dela para alcançar o conteúdo do que lia (realismo), justamente o que lhe permitiu fazer a crítica a Oneguin.

O pudor altivo de Tatiana nas festas de Moscou dialoga com toda a trajetória da heroína, não há enxerto algum. O equívoco do comentário de Lotman ao apontar essa inexistente "fusão de posições intelectuais" decorre de erro anterior dele, no qual Nabokov também incorreu, como vimos lá no Cap. Um e no Cap. Quatro: fundir Púchkin com o autor-narrador e, então, não sopesar as distinções entre este e os outros personagens do romance. Tatiana apreciou o papo com Vyazemski não como se fosse um Púchkin de saias, mas porque o poeta estava à altura de atender às expectativas dela por uma conversa proveitosa, ainda que ela não pudesse, evidentemente, rivalizar com o autor-narrador em substância intelectual – o valor da heroína está justamente nessa fecundidade original.

Tanto não há fusão intelectual que Púchkin teve o cuidado de fazer uma relação explicitamente indireta entre a entrada de Tatiana numa Moscou encharcada de história e o aparentemente contraditório confinamento doméstico dela nessa mesma metrópole: o poeta mostrou o vínculo entre a frustração da mudança na vida de Tatiana e a frustração da mudança na Rússia em que eram contemporâneos sem precisar transformar a heroína em mais um liberal por afetação, ou seja, sem fazer dela um segundo Oneguin (*"paródia?"*), no que é nova demonstração da consistência dos protagonistas do seu romance, seja em seus defeitos, seja em suas qualidades, como, aliás, se pode comprovar no quadro abaixo, que esquematiza a trajetória cheia de contrastes que os dois cumpriram até aqui: Oneguin em seu descaminho frívolo; Tatiana em sua malandança digna.

QUADRO 7 – VIAGENS, RECEPÇÕES, FESTAS E OUTROS TEMAS CONEXOS

EUGÊNIO ONEGUIN – CAPÍTULO SETE E OUTROS						
ID	**TEMA**	**LOCAL**	**EUGÊNIO**	**CAP./ESTROFE***	**TATIANA**	**CAP./ESTROFE**
1	**Viagem**	**-**	Vai para o campo no verão. A carruagem postal voa em meio à poeira.	Um/2	Vai para a cidade no inverno. O carroção doméstico se arrasta na neve por sete dias	Sete/35
2	**Recepções domésticas**	Cidade	O pai dava três bailes ao ano – ruína de que fugirá	Um/3	Segue esquiva: rotina igual à das recepções no campo	Sete/44-47
3		Campo	Entediado/aborrecido	Dois/11; Três/4 e Cinco/31	Esquiva à tradição dos pais – rotina que sonha mudar. Perturbada. Esclarecida	Dois/35; Três/3 e 5; Cinco/28 e 30, Seis/3
4	**Cabelos, Roupa, e Comportamento**	Cidade	Cabelo na moda. Roupas à moda. Dança e conversa bem – diverte aos outros	Um/4 e 23-26	Cabelo na moda. Roupas antiquadas. Arredia, nada diz – intriga aos outros	Sete/46-48
5	**No Teatro**	Cidade	Apreciador superficial	Um/17-18 e 21	Espectadora indiferente	Sete/50
6	**Nas festas com dança**	Cidade	Integrado ao brilho fátuo, diverte-se sem freios	Um/27-29	Esquiva à superficialidade, olha sem ver - sufoca	Sete/51-54
7		Campo	Diverte-se ao vingar-se frivolamente	Cinco/41 e 44	Embora dance; grave, "ausenta-se" da própria festa	Cinco/39 e 44
8	**Troca a noite pelo dia**	Cidade	Vai dormir depois da farra de sempre, que já o entedia	Um/35-38	Exausta da viagem, estranha o "novo" - atenta, não dorme	Sete/43
9		Campo	Vai dormir contente depois da baixeza praticada	Seis/1	Não dorme, escreve a Carta	Três/32-33
10					Sofre por amor e não dorme	Quatro/23
11					Em vigília, triste, reflete sobre as baixezas que viu	Seis/2-3
12	**O jogo da conquista**	Cidade	Sempre pronto a empregar truques manjados para enganar "almas inocentes"	Um/8-12	Mais morta que viva, aturou galanteadores medíocres e constatou a conquista involuntária	Sete/49 e 54
13		Campo		Cinco/41	Declarou valentemente o amor que sentiu	Três/21; Carta e 34-35
14					Mais morta que viva, aturou galanteadores medíocres	Cinco/27 e 33; e Sete/26
15	**O amanhecer**	Cidade	O que lhe reserva o futuro? – Tédio e "fuga" desorientada para o campo aberto	Um/35-36	O que lhe reserva o futuro? – Compreensão realista do confinamento na cidade	Sete/40 e 43
16		Campo	Acordava cedo para ficar mais tempo sem fazer nada	Quatro/37-39 e 44	Sempre foi de madrugar: leu; refletiu; compreendeu o presente e interrogou o futuro	Dois/28-29; Cinco/1; Seis/3 e Sete/28
17			Inconsequente, aceitou o duelo e frivolamente dorme até tarde; resiste a acordar	Seis/24		

*- Os números das estrofes estão em algarismos arábicos – ao invés de romanos, como na obra – para facilitar sua acomodação no quadro.

O mosaico acima dá desenho novo ao desencontro desde sempre engendrado entre Oneguin e Tatiana. Não há como insistir em torcer por um encontro romanesco entre os dois na cidade, frustração que Púchkin arrematará no capítulo final, depois que Tânia tiver atravessado com êxito a passarela casamenteira de Moscou, feito que já foi antecipado com a entrada em cena de quem Tatiana, contrafeita, mas já adivinhando que o ritual sacrificial no altar da necessidade se iniciara, nos indicou como *"aquele general gordo?"*.

Por tudo isso, o poeta parte do último verso da estrofe LIV para encerrar o capítulo com uma estrofe atapetada de alçapões:

– «Кто? Толстый этот генерал?» –

LV

Но здесь с победою поздравим
Татьяну милую мою,
И в сторону свой путь направим,
Чтоб не забыть, о ком пою…
Да кстати, здесь о том два слова:
Пою приятеля младого
И множество его причуд.
Благослови мой долгий труд,
О ты, эпическая муза!
И, верный посох мне вручив,
Не дай блуждать мне вкось и вкрив.
Довольно. С плеч долой обуза!
Я классицизму отдал честь:
Хоть поздно, а вступленье есть.

– "Quem? Aquele general gordo?" – [CN]

LV

Mas aqui felicitaremos minha querida
Tatiana pela conquista,
e iremos ao outro lado do nosso caminho,
para eu não esquecer a quem eu canto...
E, a propósito, aqui vão duas palavras sobre isso:
Eu canto um amigo esquisito
e as muitas garotices dele.
Abençoa minha longa fadiga,
Ó tu, musa do Épico!
E dá-me um cajado firme, para que eu não vague
sem sentido, para que eu não saia da estrada.
Basta. Sacudo a carga dos meus ombros!
Ao classicismo paguei em deferência:
ainda que tardio, eis, enfim, o meu preâmbulo.

CN – Travessões existentes na edição de 1837, mas omitidos por Nabokov e Bazzarelli. Ver, neste texto, a nota 43 e seu contexto.

Vou analisar os versos acima em três passos: Tatiana; Oneguin e o preâmbulo.

As felicitações a **Tatiana** são de um sarcasmo doído, pois além de o *"Mas"* do enjambement de que parte a estrofe vir precedido por um travessão no final da estrofe anterior para realçar que ele, o *Mas*, está a contraditar a recusa implícita com que, naquele último verso, Tatiana recebe o interesse do general; elas, as felicitações, têm um sentido irônico mais geral que também se explica, em última instância, pelo fato de o autor-narrador, no fundo, ser levado a apontar que Tatiana não só merecia, como podia ter lutado com mais denodo por um destino diferente. O homem político e o artista de gênio lutavam dentro dele: pela política, que arrasta o ativista a um ajuizamento vetorial do conjunto, há sempre a crença no papel da vontade em prol da mudança; pela arte, holística por definição, há sempre a percepção intuitiva dos limites dentro dos quais o custo da ação individual em prol da mudança faz sentido – fazendo arte e fazendo política sob uma autocracia extremamente hostil a ambas, Púchkin e outros artistas do seu tempo experimentaram esse dilema em cada dia de suas vidas. Com isso não pretendo anular o que havia de motivação meramente gozadora no sarcasmo de Púchkin, dirigido sobretudo à sociedade que o cercava, mas incidirá em reducionismo quem não explorar o que há de mais significativo aí: a tensão entre resignação e rebeldia ante um imobilismo vivido como intolerável – voltaremos a isso.

Ao advertir que vai alterar seu caminho prevenindo-se para não esquecer **Oneguin**, a quem canta, o poeta explicita tanto que Oneguin e Tatiana seguem por lados diferentes do caminho, quanto que seu próprio autor-narrador vai afastando-se do herói. Embora não seja a primeira vez que ele sente necessidade de dizer que ama Oneguin e que dele ainda irá se ocupar, avisos que já dera nos Caps. Quatro/XXXVII e Seis/LXII-XLIII (não por acaso dois capítulos com as ações mais criticáveis do herói até aqui), a novidade está em reconhecer que Tatiana possui um poder de atração que parece ameaçar o protagonismo de Oneguin. Ao mesmo tempo, e em consonância com isso, o autor-narrador atenua a intensidade de suas relações com Oneguin, fazendo senões à sua condição juvenil e à esquisitice das atitudes dele. Aqui, apresento um esclarecimento: na tradução da estrofe acima, inverti propositadamente o lugar do adjetivo para "amigo" e o do substantivo para as atitudes de Oneguin: o substantivo "esquisitices" virou adjetivo para amigo ("esquisito"), e o adjetivo "jovem", virou o substantivo "garotices". Suponho que, assim, encontrei uma solução em português que traduz melhor o sentido da caracterização que Púchkin faz de Oneguin nesses versos: um amigo duvidoso, dado a esquisitices não exatamente por originalidade, mas por imaturidade. Um sentido que Nabokov encontrou, no inglês, uma forma de captar diretamente, sem precisar da inversão a que o português me levou: "I sing a youthful pal and many eccentricities of his". Que o

leitor julgue a pertinência da minha escolha, sendo certo que o autor-narrador foi levado a dar um passo atrás na sua relação com Oneguin.

Embora Púchkin faça galhofa com o apego dos classicistas aos **preâmbulos**, tudo indica que o autor-narrador, na esteira dos dois movimentos anteriores, sentiu necessidade de acautelar-se ante a "peregrinação" de Oneguin. Não sei ao leitor, mas a mim fica parecendo que o encaixe de um preâmbulo para a *Viagem de Oneguin* está a sugerir cada vez mais difícil cantar Oneguin, impressão que se reforça quando o autor-narrador pede um cajado firme para seguir o herói em sua viagem através da Rússia, como a dizer que Oneguin não será um guia de viagem propriamente confiável (como, aliás, já havia feito nas duas primeiras estrofes do romance, que também anunciavam uma viagem de Oneguin). Como não dispomos, na obra, desta referida *Viagem*, registro essas elucubrações sem pretender que o leitor as aceite sem mais, mas advertindo que elas terão seu lugar quando fizermos a análise do último capítulo e apresentarmos o sentido geral de ***EO***.

Chamo a atenção para um fato, ainda: ao contrário do que diz o autor-narrador, esse preâmbulo não atende aos classicistas, e pela razão simples de que ele foi provocado pelo *término* da narrativa de uma viagem só realizada por Tatiana *depois* do início da *Viagem de Oneguin*, não antes dele; quer dizer, o preâmbulo não apenas está no meio da obra, ao invés de em seu começo, como introduz, com um "a propósito", fato que se deu *antes* dos fatos que ensejaram a ele próprio! Em outras palavras, o extravagante e extemporâneo preâmbulo não está aí como deferência aos classicistas, mas como mais uma advertência ao leitor sobre o método do autor, seja enquanto resposta à natureza dos embargos que a censura impunha ao ato de narrar; seja como registro das dificuldades que o apego a formalidades literárias ultrapassadas impunha à criação do novo; seja, ainda, como mais uma expressão da incongruência entre veleidades liberais e estagnação real.

Chegamos às vésperas do final do romance com Tatiana pronta para se reunir a Oneguin na entrega à estagnação, termo do mesmo caminho pelo qual eles seguem em lados opostos e que, por isso mesmo, conduz a uma reunião que só poderá se dar na *forma* de um acerto de *contas* entre os dois. Adiemos esse novo (des)encontro, porém. Saiamos da estrada literária de ***EO*** para fazer uma expedição pela confiável *documentação* deixada por Púchkin sobre Oneguin e sua *Viagem*, cuja narrativa tanta falta fez aos leitores de então.

CAPÍTULO OITO *ORIGINAL* – FRAGMENTOS, VARIANTES E INÉDITOS DA *VIAGEM DE ONEGUIN*

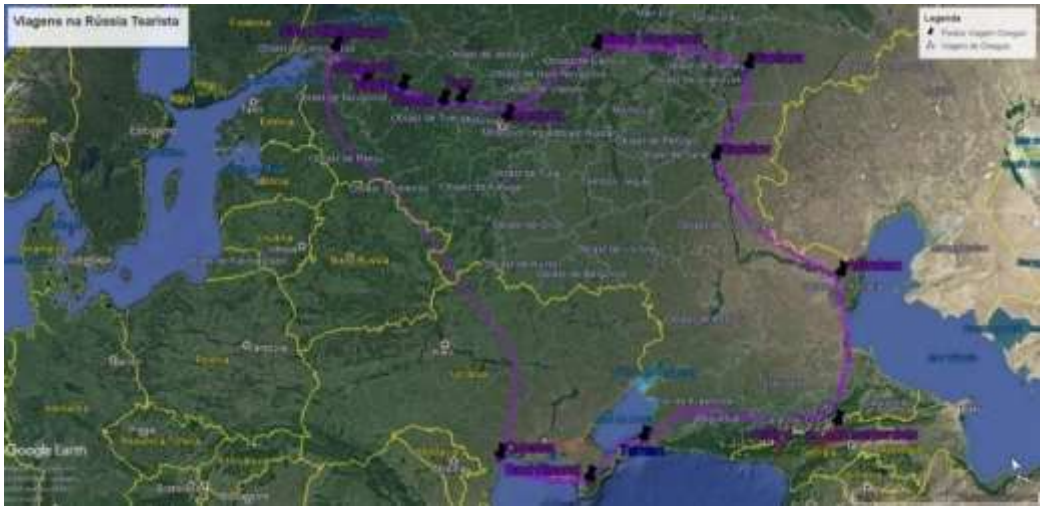
Como sabido, o capítulo oito original, a *Viagem de Oneguin*, foi proibido pessoalmente pelo tsar Nicolau-I, que o fez com tal ênfase que Púchkin se viu emparedado a destruir originais, conjunto de circunstâncias vivido como uma grande perda pelo público literário da época, pois além de serem privados de uma viagem pela Rússia com Oneguin, esses leitores tiveram que se virar para suprir os vazios composicionais acarretados pela supressão.

Na altura em que Nicolau disse a Púchkin que o conteúdo do capítulo oito original era inaceitável em sua simpatia aberta aos dezembristas, em dezembro de 1830[59], algumas estrofes já haviam sido publicadas pela imprensa literária, pois o poeta iniciara a composição da *Viagem de Oneguin* em 1825, época em que ainda seguia o projeto de relatar a viagem do herói no Cap. Sete, e foi com essa indicação que a revista *Mensageiro Moscovita* publicou as estrofes com a descrição de Odessa, já em 1827. Foi só ao voltar de uma viagem ao Cáucaso[60], no outono de 1829, que Púchkin começou a trabalhar no capítulo oito original como tal, tendo publicado algumas outras estrofes na *Gazeta Literária,* em janeiro de 1830, já com a indicação de que pertenciam ao antigo oitavo capítulo, que foi terminado em setembro deste mesmo ano. Naquela altura, ainda antes da entrevista com o tsar, o poeta planejava publicar o capítulo oito junto com o nono, e para isso preparou um prefácio, cujo texto foi preservado, como já vimos em citação mais acima, na discussão do Cap. Sete. Tempos depois, após a supressão do capítulo, às estrofes da *Viagem* anteriormente publicadas Púchkin reuniu outras e, sob o título "fragmentos", publicou-as como anexo à edição completa de ***EO***, em 1837. Já no século seguinte, em 1954, pesquisadores reuniram à obra completa de Púchkin outras estrofes do poeta para o antigo capítulo oito original, conjunto pelo qual "é possível reconstruir a forma ideada por Púchkin", como disse Bazzarelli[61].

Nas linhas a seguir trabalharei sobre esse acervo. Resgatar para análise versos que sobreviveram à fúria de Nicolau, mas não entraram no romance enquanto tal, requer estar advertido de que esse tipo de material não tem valor artístico para ***EO***, justamente porque não foi incluído na obra; seu valor é documental, mesmo quando publicado por Púchkin, tal como procedemos ao interpretar a variante para o final do Cap. Seis, que foi preservada em nota pelo próprio autor, como vimos. Em outras palavras, esses versos devem ser tratados como o seria qualquer outro documento contemporâneo deixado por Púchkin, ou a ele relacionado, tal como já tratamos cartas do autor, depoimentos de contemporâneos e fatos históricos da Rússia de então.

Garimpando nos fragmentos e nos inéditos, pudemos colecionar locais visitados por Oneguin e elaborar o mapa a seguir, tendo em mente que o herói partiu de São Petersburgo em direção a Novgorod:

MAPA – 1 – A Viagem de Oneguin



[59] Para essa conversa com o tzar, v. *Eugenio Onegin*, a cura di etc., op. cit., pag. 601.
[60] Essa viagem deu elementos para uma outra obra de Púchkin, *Viagem a Arzrum*. Publicada em 1836, foi sua última obra em prosa.
[61] *Eugenio Onegin*, a cura di etc, op. cit. pag. 503/504.

As linhas no mapa são uma mera ligação entre os pontos mencionados pelo poeta e não pretendem indicar exatamente por onde passou o herói em seu périplo. A longa linha contínua entre Odessa e São Petersburgo é especialmente arbitrária, pois não se sabe por onde Oneguin fez essa volta à capital russa de então. Como quer que seja, o mapa dá uma ideia da extensão coberta pela viagem: Oneguin sai da capital, vai a Novgorod, passa por cidades históricas, contorna as cercanias que vão margeando o rio Volga e entra em Moscou; volta ao Volga, em Ninij-Novgorod, dali navegando até Astracã, no Mar Cáspio; depois vai à cadeia do Cáucaso; então desce à Criméia, indo a Tamã, no Mar Negro, e, logo adiante, a Odessa, cidade onde Púchkin cumpriu parte de seu exílio, e daí voltando a S. Petersburgo, de onde partira.

Em estrofes recuperadas dos manuscritos de Púchkin, parte só publicada já no século XX, descobrimos que Oneguin iniciou sua peregrinação pela Rússia em 03 de julho de 1821, ou seja, no mesmo verão em que Tatiana fazia sua peregrinação literária à biblioteca da casa que ele, perturbado, deixara para trás cerca de seis meses antes, logo depois de matar Lenski em circunstâncias que, como vimos, também marcaram profundamente a moça. Nessa reunião de "*variantes e inéditos*" de ***EO***, nas estrofes ***"d"*** e ***"e"***[62], Púchkin diz:

> *"Oneguin (de novo me ocupo dele), depois de haver matado o amigo em duelo, e ter vivido até aos vinte e seis anos sem qualquer propósito, e sem trabalhar, não era capaz de fazer nada, entediado com a ociosa inanidade, sem trabalho, sem esposa, sem emprego".*
> *[...]*
> *"...certo dia, durante a estação chuvosa, ele acordou como um patriota. Pela Rússia, senhores, em um instante, ele realmente e definitivamente se afeiçoara. Apaixonado por ela, delirando pela Rússia, ele já odiava a Europa, sua política árida e sua vaidade opressiva. Oneguin viaja; ele visita a santa Rússia: seus campos, desertos, cidades e mares."*

Quero chamar a atenção para o detalhe de que, embora simultâneas, e tendo atrás o mesmo trauma (a morte de Lenski), as peregrinações têm sentidos opostos: padecendo novamente de cólicas morais, Oneguin, num frenesi típico de idealistas imaturos, enquanto matava tempo à espera da chuva passar, se descobriu não só um patriota apaixonado, mas já um eslavófilo, inimigo da Europa, centro vívido da filosofia política mais adiantada cuja literatura ele folheara e, agora, repudiava; enquanto isso, Tatiana estava empenhada em ler essa mesma literatura estrangeira, fazendo dela elemento de uma compreensão adulta da realidade em que vivia, vale dizer, da realidade da Rússia, peregrinação na qual não podia deixar de enxergar o contraste entre seu país e os países mais adiantados de então.

Antes de prosseguir, parece útil organizarmos a cronologia *aproximada* dos fatos:

[62] Neste item, para todas as estrofes citadas a seguir, v. *Eugenio Onegin*, a cura di etc, op. cit. pag. 504-510. Não dispondo do original em russo de grande parte desse material, não pude verificar a tradução, limitando-me a traduzir da versão para o italiano.

QUADRO 8-A – CRONOLOGIA DAS VIAGENS E DE FATOS CONEXOS

CAPÍTULOS CINCO A SETE DE EUGÊNIO ONEGUIN E CAPÍTULO OITO *ORIGINAL – A VIAGEM DE ONEGUIN - VO*					
ID	**DATA**	**TATIANA**	**Cap./***	**EUGÊNIO**	**Cap./**
1	**12-14, Jan. - 1821**	Festa de Tatiana	5/25-45	Eugênio mata Lenski	6/35
2	**Jan/Mar. - 1821**	Visitas ao túmulo de Lenski	7/7	Deixa o campo	7/5
3	**Abr/Jun. - 1821**	Olga casa e viaja. Tatiana fica só.	7/10-12	Se descobre um patriota	*VO* - /e
4	**Julho-Outubro, 1821**	Vaga pelos prados e chega à casa de Eugênio, onde, absorta, passa a ler os livros estrangeiros deixados por ele. Despede-se da vida local e dos prados refletindo sobre o que leu e viveu; e indaga o futuro	7/15-25	Patriota, saiu em *Viagem* pela santa Rússia. Vai de S. Petersburgo a Moscou levantando poeira. Entra em Moscou **dormindo.** Lá, abandona-se à mundanidade local. Mexericos casamenteiros	*VO* -/g-h
5	**Nov-Dez. - 1821**	Em casa, a refletir, teme a viagem	7/30	Em viagem, além de Ninij-Novgorod	*VO* -/i
6	**Jan/Fev. - 1822**	Sai em viagem para Moscou. Chega à cidade depois de penosos sete dias de deslocamento sobre a neve	7/31-37	Em viagem	-
		Entra em Moscou **sem vê-la**. Vai direto à casa da tia, onde é recebida com mexericos casamenteiros.	7/38-42		
7	**Fev-Out. - 1822**	Moscou: vai a festas e teatros	7/44-53	Em viagem	-
		Atrai a atenção de um general gordo	7/54		

*- Os números dos capítulos e das estrofes estão em algarismos arábicos para facilitar sua acomodação no quadro.

Oneguin fugira do campo depois de frivolamente repeli-lo para, agora, se dizer apaixonado pela *santa* Rússia, sendo que esse "santa" remetia à natureza divina da autocracia, que estava calcada sobre a terrível realidade de nada menos do que a servidão nesse mesmo "campo russo"; enquanto isso, Tatiana faz sua peregrinação literária com os pés solidamente plantados em sua formação campesina, não precisando renunciar a ela nem para compreender o que lia nem, muito menos, para se dar conta de quem era Oneguin, do que ele representava enquanto paródia pela afetação tão superficial e inconsequente das novas ideias, às quais, sem mais, já substituiu (paródia que era) pelo contrário delas: o eslavofilismo – eis o marco para o início da viagem do herói: uma peregrinação animada no oposto ao que inspirara a oposição da vida real (sua contemporânea) no período 1822-1825.

Logo em seguida à partida, na estrofe **"f"**, Oneguin atinge Novgorod em carruagem postal, e, sem sabermos o que pensa o herói (dorme, talvez?), a cidade vem descrita sob a invocação de conquistas guerreiras de tsares e revoltas populares que marcaram sua história, num novo mergulho de Púchkin na atribulada história russa, movimento análogo ao que fez quando descreveu a futura chegada de Tatiana às cercanias de Moscou, como vimos.

Em **"g"**, vencendo veloz, como uma leitora apressada, a mesma estrada pela qual Tatiana, cerca de seis meses depois, chegará lentamente a Moscou, Oneguin, fustigado pela angústia, surge a levantar poeira enquanto passa sem fazer caso pelas significativas cidades de Valdaj, Torzok e Tver, e chega à travessia urbana que o conduz, *dormindo*, ao coração histórico de Moscou, à mesma Tverskaia que Tânia atravessará *sem ver*:

> *Angústia, angústia, Eugênio corre sempre com mais pressa e mais longe [...]. Galopam os cavalos ora pelas colinas, ora ao longo do rio; rapidamente passam os marcos da estrada, os cocheiros cantam e assobiam, praguejam; a poeira se levanta. Eis Eugênio a* despertar *em Moscou, na Tverskaia.* (grifo meu)

Em **"h"**, o herói é mostrado, com ironia, *encantado* por Moscou, cortejando suas belas jovens, indo a seus eventos gastronômicos! sendo notado:

> *Moscou acolhe Oneguin com sua vacuidade* soberba*, o* encanta *com suas raparigas e sua sopa de esturjão. No palácio do Clube Inglês (experimento de assembléia popular), em silêncio, alma sombria, ele escuta os discursos sobre a* polenta russa*. É notado. Dele falam vozes diversas, Moscou dele se ocupa, o chama espião, compõe versos em seu louvor e o inclui entre os casadoiros.* (grifos meus)

Nessas duas estrofes vemos desenhada uma atmosfera coerente com a análise que fizemos do desenho que Púchkin deu para a chegada de Tatiana a Moscou, pois Eugênio fez uma viagem em tudo oposta à que será realizada pela heroína, salvo pelo detalhe de que ambos chegaram à histórica metrópole sob alguma forma de entorpecimento, alheios ao que há de significativo em Moscou quando se almeja mudança: Oneguin no sonolento pendor que tem pelo superficial e em sua recente adesão ao eslavofilismo; Tatiana absorta pelo realismo pé-no-chão com que, agora, encara a vida. A heroína, vinda do campo dos *"aceites felizes"*, meramente *passou* pela *Tverskaia histórica*; o herói se abandonou à vacuidade da *soberba Moscou,* expressa pela *Tverskaia mundana*, numa simetria com o que vimos no Cap. Quatro, na ocasião em que Oneguin fez o sermão da sua recusa ao amor de Tatiana, pedra fundamental do desencontro entre os dois – por isso, claro, a mesmice dos casamenteiros recepcionou a ambos na grande metrópole.

Angustiado, Eugênio deixa Moscou e volta à estrada, indo, na estrofe **"i"**, ao movimentado mercado da cidade de Ninij-Novgorod, junto ao Volga. Em mais uma alusão a controvérsias históricas a que Oneguin está alheio, Púchkin chama a cidade de "*a pátria de Minin"*, aludindo ao açougueiro Kusmá Minin (herói nacional), que lá organizou, no início do século XVII, um exército popular para a luta bem-sucedida contra forças polonesas invasoras, que foram expulsas (1612). Logo depois desses eventos, que encerraram um período da história russa que ficou conhecido como "o tempo das dificuldades", foi entronizado tsar justamente o primeiro Romanov, Michael, dando início, em 1613, à dinastia que agora inferniza o país.

Do frenesi comercial do mercado de Ninij-Novgorod, ao qual permaneceu indiferente, Oneguin, em **"l"** e **"m"**, atende ao chamado das águas do Volga, contexto no qual Púchkin menciona as revoltas da região de Samara contra a servidão lá no século XVII, lideradas por Razin, executado em 1671, figura que já vimos mais atrás, nas canções que embalaram a morte de Lenski:

> *Angústia! Eugênio espera o tempo bom. Já o Volga (beleza dos rios e dos lagos) o chama às suas águas opulentas e revoltas. Não é difícil atrair quem o deseja ante velas bem hirtas. Alugado um barco mercante, navegou rápido ao longo do curso do rio, rumo ao Sul. O Volga estava majestoso. Os barqueiros, impelindo as varas metálicas, cantam com voz lamentosa, cantam dos valhacoutos dos bandos, dos saques, distantes, de Stenka Razin, que, em tempos antigos, ensanguentou as ondas do rio.* ***/*** *Cantam daqueles hóspedes não convidados, que incendiavam e despojavam*.

Seguindo pelo Volga, Eugênio desce até Astracan, de onde, irritado e angustiado, sai por terra imediatamente para o Cáucaso e, dali, desce a Taman e Odessa, cidade da Criméia onde, em **"t"**, encontrou-se com o autor-narrador:

> *Por breve tempo, vagabundeamos juntos pelas margens do Ponto Eusino. Os nossos destinos novamente se separaram, e se determinaram caminhos diversos. Oneguin, muito mais frio, e enfastiado do que havia visto, partiu para as margens do Neva, e eu, longe das amáveis senhoras do Sul, das ostras gordas do Mar Negro, da ópera, dos palcos em penumbra e, graças a Deus, dos poderosos, me embrenhei nas sombras dos bosques de Trigorskoie, em um longínquo distrito setentrional; e minha chegada foi triste."*

Depois de ter terminado o Cap. Sete dizendo dos lados opostos do caminho de Tatiana e Oneguin e matizando sua relação com o herói, o personagem autor-narrador volta a testemunhar sobre os caminhos diversos dele próprio [Cap. Seis/XLV] e de Oneguin: **enquanto este**, na etapa final da sua *Viagem*, entre julho e outubro de 1824, vaga ainda mais frio e enfastiado do que antes (naquele tempo em que ainda não era um patriota e sonhava, como Púchkin, viajar aos países avançados da Europa - Cap. Um/LI); **o autor-narrador** termina uma etapa de exílio nômade que começara em maio de 1820, e sai de Odessa para o segundo período do seu ócio criador, a sofrida e produtiva estada compulsória em Mikaylovskoie, onde chegou em agosto de 1824 (ainda almejando alcançar Londres e Paris), cerca de dois meses antes de Eugênio chegar de volta a S. Petersburgo (desistido das capitais européias ou enfastiado do seu eslavofilismo repentino?).

Considerando que Oneguin partiu de Odessa antes do autor-narrador e só chegou a S. Petersburgo meses depois, em outubro (cobrindo cerca de 2.000 Km), enquanto o poeta levou apenas 10 dias para, pela mesma rota, e na mesma direção, percorrer o trajeto de Odessa a Mikaylovskoie (1.400 Km), temos uma indicação de que a volta de Oneguin se fez de modo muito mais lento do que a do autor-narrador, quer dizer, é provável que, embora com deslocamentos rápidos, toda a *Viagem de Oneguin*, que durou três anos e meio, tenha sido feita com paradas prolongadas nos lugares por onde passou (fazia ele incursões exploratórias, como um caçador?). Se for assim, não haveria razão para as especulações de que Oneguin teria feito viagem demorada por ter ido ao estrangeiro, como sugere Bazzarelli[63] – descaminho que, de resto, não combinaria com a motivação patrioteira da decisão de viajar. Eis uma dúvida para a qual, provavelmente, jamais teremos material para dirimir.

Ainda no terreno da exploração instrutiva, e retomando observação feita ao final do Cap. Sete, proveitoso apontar que lidas juntamente com o Cap. Sete, e à luz da interpretação que fiz dele, essas estrofes da *Viagem de Oneguin* dão a todo o material do capítulo precedente um ar de preâmbulo, quer dizer, fica parecendo que além do preâmbulo explícito na estrofe final do Cap. Sete, a *Viagem de Oneguin* recebeu como preâmbulo as peregrinações de Tatiana, tanto aquela pelos livros, quanto a que a levou ao coração de Moscou. Todo o Cap. Sete é preâmbulo à *Viagem* porque é nele que a própria Tatiana antecipa, como um preâmbulo, a virada de Oneguin: ao entender e propiciar ao leitor a descoberta de que o herói era uma paródia da literatura estrangeira que folheara, Tatiana fez de sua peregrinação um preâmbulo para a motivação eslavófila com que Oneguin saíra em viagem pela santa Rússia após trocar o liberalismo mal lido pela patrioteira produção teológico-filosófica local.

Se eu tiver razão, Púchkin terá feito, em sua briga com o classicismo, uma inversão magistral: ofereceu como preâmbulo para a *Viagem* o relato de duas peregrinações, uma simultânea, e outra que ainda nem tinha acontecido e só viria a acontecer depois de iniciada aquela para a qual ela serve de preâmbulo... Não deixa de ser uma *forma* de exibir o que há de intrincado na realidade, cujo caráter muitas vezes "invertido" a obra busca iluminar – mais uma vez, parece, mas não é.

Uma última observação sobre a *Viagem de Oneguin*: a deambulação de Eugênio, que saiu e voltou a S. Petersburgo, não sendo uma expedição guerreira, tem o desenho da peregrinação idiota típica, religiosa, aquela de quem sempre volta ao ponto de partida; enquanto a de Tatiana é uma peregrinação sem volta, ainda que tenha conhecido termo (voltaremos a isso).

Fiz o meu preâmbulo para a análise do capítulo final na forma desse desvio pela documentação... Voltemos à estrada literária de ***EO***.

CAPÍTULO OITO (FINAL) – A POSTERGAÇÃO DA MUDANÇA

Não se deixe levar por preâmbulos, leitor... Em ***EO***, este Cap. Oito final não foi precedido por essa *Viagem de Oneguin* que acabamos de repassar aos solavancos, mas pelo Cap. Sete, que, embora tenha trazido uma viagem, a de Tatiana para Moscou, pareceu ter terminado com um preâmbulo que ficou a girar em falso, pois destinado a introduzir um capítulo que foi suprimido... é de coçar a cabeça: afinal, por quê Púchkin, em sua precisão de astrônomo, entendeu necessário fazer aquele preâmbulo para a *Viagem de Oneguin,* e como aquela invocação da Musa do épico se ligava à chegada de Tatiana a Moscou e ao futuro dela, ali? Desembaraçar esse novelo é indispensável para entrarmos na matéria do capítulo final – apoiados no que aprendemos com o exame da documentação, voltemos às feitiçarias de Tatiana no Cap. Cinco, mais precisamente, ao trecho que vai do final da estrofe IV, passa pela estrofe V e suscita o sonho de Tatiana, cuja narração se inicia na estrofe VI; e comparemos esse material com a *forma* simétrica que já vimos para esse tal preâmbulo do Cap. Sete – note-se, mais uma vez, a relevância da precisão da *forma* em ***EO***:

---

[63] V. *Eugenio Onegin*, a cura di etc, op. cit., pags. 613/614.

Cap. Cinco: [* = nota de Púchkin]

IX
[...].
"Qual é o vosso nome?" *
O outro a olha e responde: Agaton.

X
Tatiana, a conselho da njanja*,*
agora se prepara para um sortilégio noturno;
determinara, em segredo, que preparassem
no quarto-de-banho uma mesa para dois...
Mas um medo imprevisto a assalta,
e eu – pensando em Svetlana,
também estou temeroso – deixemo-la...
Não estamos com Tatiana em prestigiações.
Tatiana desataviou
sua cintura de vespa, despiu-se,
e foi para a cama; Lel paira sobre ela;-CN
sob o travesseiro de penas,
um espelho.
Tudo calado. Tatiana dorme.

[A obra segue com o *sonho de Tatiana*]

*- Desse modo, [segundo sortilégio descrito nos versos anteriores] poder-se-ia saber o nome do futuro noivo.
CN - **Lel** é o deus do amor na mitologia eslava.

Cap. Sete:

LIV
[...].
– *"Quem?*
Aquele general gordo?" **–** CN

LV
Mas aqui felicitaremos minha querida
Tatiana pela conquista,
e iremos ao outro lado do nosso caminho,
para eu não esquecer a quem eu canto...
E, a propósito, aqui vão duas palavras sobre isso:
Eu canto um amigo esquisito
e as muitas garotices dele.
Abençoa minha longa fadiga,
Ó tu, musa do Épico!
E dá-me um cajado firme, para que eu não vague
sem sentido, para que eu não saia da estrada.
Basta. Sacudo a carga dos meus ombros!
Ao classicismo paguei em deferência:
ainda que tardio, eis, enfim, o meu preâmbulo.

[A obra seguiria com a *Viagem de Oneguin*]

CN - Ver observação na página 60 deste texto.

No cap. Cinco, ao indagar o desconhecido ainda presa às sombras da infância, Tatiana abismou-se em feitiçarias folclórico-românticas (Svetlana), campo *estético* adversário ao de Púchkin, e o autor-narrador foi compelido a deixá-la, pois não estava nem para acompanhá-la, nem para incentivá-la nesse caminho de prestigiação, que desembocou no pesadelo romântico do qual ela só foi acordar na realidade da sua festa (ao término da qual ele voltou à cena para lhe gritar *"avante"*...); no Cap. Sete, estando em outra festa, já liberta do romantismo de sua infância, Tatiana, a um só tempo, indaga e realisticamente conclui por si mesma acerca do que a espera, e o autor-narrador se vê compelido a novamente deixá-la, agora por constatar, com ironia amarga, que ela cumprira com "sucesso" o seu lado do caminho, já não sendo o caso de um jubiloso "avante"...; e, movido pelo sentimento de tarefa, volta-se para cantar aquele que *ainda* está em marcha pelo outro lado, Oneguin, cujo extravio para o patriotismo eslavófilo, campo *político* adversário ao de Púchkin, leva o autor-narrador a acautelar-se como se acautelara, lá atrás, ante o descaminho *estético* dos sortilégios de Tatiana.

Esta estrofe final do Cap. Sete não apenas arremeda um preâmbulo, mas indica mais uma mudança na *forma* (em simetria com a novidade dos *enjambements* entre estrofes): o Cap. Sete como tal funciona como um preâmbulo duplo para o capítulo oito original que, ao ser suprimido, privou o leitor não apenas da viagem do herói, mas também do início da vida de Tatiana na cidade grande. De um lado, Oneguin iria para a viagem convertido ao eslavofilismo, mudança para a qual a descoberta de Tatiana sobre a *"paródia"* foi um preâmbulo (o leitor já ficou avisado de que o herói não aparecerá no capítulo oito original como *parecia* ser); por outro lado, não por acaso, Tatiana completou sua trajetória de amadurecimento também no Cap. Sete, o que faz dele preâmbulo também para o mero treino prático de Tatiana pelos salões de Moscou e São Petersburgo (a Tatiana da alta sociedade), treino este que não poderia deixar de aparecer no capítulo suprimido – é também para repisar que Eugênio está em contradição com o desenvolvimento de Tatiana (ele abandonou os livros; ela abandonou as superstições) que o autor-narrador invoca, aqui, a Musa do épico, a mesma que orientou Homero na narrativa da peregrinação de Ulisses na volta da expedição guerreira a Tróia: como Oneguin já saiu da estrada antes mesmo de partir, e, sem batalha, acabará por voltar ao ponto de partida, o autor-narrador pede um cajado firme como o de Ulisses, mas para que ele próprio não se extravie, pois o guerreiro em ***EO*** é ele, não seu herói...

Púchkin deixa claro que seus personagens não estão sob seu controle, que eles não seguem caminhos de sua preferência, que outras forças os regem, forças diante das quais ele próprio tem de se acautelar. Daí que, mesmo proibida a narrativa da *Viagem de Oneguin*, este Cap. Oito final se inicie com a relação do autor-narrador com sua musa, numa continuidade que, embora improvisada, é coerente com o que foi visto até aqui: nas cinco primeiras estrofes deste Cap. Final, o autor-narrador vai se apoiar na musa para tratar não da viagem do herói, mas para discorrer sobre a viagem dele próprio pela vida, narrativa na qual Púchkin fez aparecer como pôde o despontar do seu talento artístico, logo reconhecido [I e II]; a militância literária inovadora em que desde cedo se engajou [III]; as suas preferências políticas liberais, que levaram ao seu afastamento dos amigos pelo exílio [IV]; a sua censurada obra e a saudade da vida fervilhante na metrópole [IV e V]. Em suma, Púchkin, sem se deixar desencaminhar, conduz seu autor-narrador como um guerreiro laborioso à recepção domiciliar em que irá se dar o reencontro de Oneguin e Tatiana, cada um chegado pelo lado que lhe coube no descaminho.

A recepção ocorre em outubro de 1824. Acrescentemos seis linhas ao QUADRO 8A, organizando, com base no que Púchkin deixa ver em estrofes deste Cap. final, a cronologia *aproximada* do que aconteceu depois que Tatiana adivinhou o papel do general em sua vida:

QUADRO 8-B – CRONOLOGIA FINAL DAS VIAGENS E DE FATOS CONEXOS

CAPÍTULO OITO FINAL DE EUGÊNIO ONEGUIN E *A VIAGEM DE ONEGUIN - VO*					
ID	**DATA**	**TATIANA**	**Cap./***	**EUGÊNIO**	**Cap./**
8	**Outubro - 1822**	Tatiana é cedida ao general	8/18	Em viagem	-
9	**Nov-Dez. - 1822 + 1823**	14 meses de rotina de casada, em alta sociedade	**?**	Em viagem	-
10	**Jan-Set. - 1824**	+ 9 meses de rotina de casada em alta sociedade. Quando teria *"subido"* para S. Petersburgo?	**?**	Em viagem. **Julho:** em Odessa, encontra-se com o autor-narrador. Em julho-agosto sobe para S. Petersburgo, onde chegará em outubro	*VO* -/t
11	**Outubro - 1824**	Comparece a *mais uma* festa em S. Petersburgo com o general e encontra Eugênio	8/14 e 18	Depois de mais de três anos fora, vai a uma festa em *sua* S. Petersburgo e encontra Tatiana	8/7 e 18
12	**Nov-Dez. - 1824 + início 1825**	Recebe cartas e sofre o assédio de Oneguin	8/33	Escreve cartas, assedia Tatiana, continua a ler sem proveito, e delira	8/33-38
13	**Primavera - 1825**	Último encontro com Oneguin	8/39-47	Último encontro com Tatiana	8/39-47

*- Os números das estrofes estão em algarismos arábicos – ao invés de romanos, como na obra – para facilitar sua acomodação no quadro.

No quadro acima, chamo a atenção para as linhas nove e dez: Yuri Lotman dá notícia bem fundamentada de como o ano de 1823 foi marcante para Púchkin: pela repressão desencadeada por Alexandre-I contra a vanguarda de oposição; pelas próprias reflexões do poeta sobre a passividade do povo ante a servidão; pelo amadurecimento estético-filosófico dele; pelos seus próprios sofrimentos de exilado; pelo desencanto e pelas discussões no seio da oposição acerca da melhor tática para o enfrentamento à autocracia; pelo início da elaboração de ***EO*** etc[64]. No meu entender, tudo isso – mais a recepção de Púchkin ao levante de 14 de dezembro de 1825 e aos desdobramentos dele –, vale dizer, o período 1822-1826 da história russa, provavelmente reapareceria de forma mais rica do que foi possível recuperar na documentação, seja nos cenários e atribulações da *Viagem de Oneguin,* seja em qualquer alusão à vida de Tatiana, recém-casada com um general e peregrinando pela alta sociedade de recepção em recepção. Mas, em razão da censura de Nicolau-I, o tratamento literário dos meses finais de 1822, de todo o ano ficcional de 1823, e de outros nove meses de 1824, não existe no ***EO*** como Púchkin o concebeu. Note bem, leitor, mais do que apagar uma viagem, a supressão do capítulo oito original levou a um salto temporal de mais de dois anos ficcionais, pois fomos obrigados a passar direto de meados de 1822 para o final de 1824.

Dois anos são decisivos na vida de qualquer um que esteja em transição da juventude para a vida adulta. Nossa tarefa é transpor essa vala temporal aberta por Nicolau no desenvolvimento de Oneguin e de Tatiana, sendo inescapável nos apoiarmos no que eles vinham indicando sobre si nos capítulos anteriores para entender como

[64] Conf. cit. in *Eugenio Onegin*, a cura di etc, op. cit., pag. 533.

ambos se apresentam ante a disjuntiva imobilismo ou mudança ao se re(des)encontrarem. Como Oneguin se mostrou até aqui inapelavelmente estagnado, e como ele saiu em viagem animado por sentimentos patrioteiros antieuropeus, não há motivo para supor que a *Viagem* o tenha levado à mudança, conjetura que poderemos checar tão logo ele volte à cena para atuar neste capítulo final. O caso de Tatiana não é muito diferente: embora ela tenha vindo em mudança crescente até a viagem para Moscou, veio à cidade conscientemente submetida ao projeto casamenteiro da mãe e entrou a comparecer aos eventos da metrópole na perspectiva de realizá-lo.

Púchkin repõe Tatiana em cena no final da estrofe V com uma manobra engenhosa: o autor-narrador nos conta que na sua volta à cidade tudo está mudado, no que sua musa para o ***EO*** o acompanha, há muito transfigurada numa

> *[...] senhorita de província, com um pensar triste nos olhos, com um livro francês entre as mãos.*

E, para deixar claro que, diferentemente de Púchkin (é óbvio), esteve impedido de ver sua Tatiana por mais de dois anos, desde que a deixou do outro lado do caminho no Cap. Sete/LV, continua assim:

> *VI*
> *E agora acompanho* pela primeira vez[65-CN] *a minha musa*
> *a uma reunião da alta sociedade [...].*

Uma vez dada a medida do tempo decorrido, o autor-narrador nos prepara para o reencontro entre heroína e herói.

A festa de Eugênio

Como veremos com mais detalhes adiante, Oneguin chegou de sua viagem direto para uma festa; tal como Tatiana, no Cap. Cinco, saiu do seu sonho direto para uma festa. Ela saiu da fantasia romântica para a realidade; e ele, como volta à realidade saído do seu arrebatamento eslavófilo? Na estrofe a seguir, além de relembrar o sonho e a festa de Tatiana ao mencionar que Eugênio vê aos convidados como espectros (mostrando o herói a ter pesadelo acordado), Púchkin leva seu autor-narrador a deixar claro que, nessa nova festa, a Musa-Heroína (depois de pelo menos dois anos de rotina), ao contrário de Oneguin, está em seu ambiente; e a constatar, surpreso, a presença de Eugênio, a quem, esclarece, não vê há tempos:

> *VII*
>
> *A ela agrada a ordem elegante das conversas oligárquicas, a frieza da altivez medida, e essa mistura de graus e de anos. Mas quem é aquele que na turba seleta está sombrio e taciturno? A todos parece um estranho. Diante dele rostos vêm e vão como um cortejo de espectros tediosos. E isso em seu rosto, é bílis ou soberba doentia? Por que está ele aqui? Quem é? É realmente Eugênio? É realmente ele?... Pois, ele mesmo. – Desde quando está ele de volta entre nós?*

Agora estamos todos novamente reunidos no mesmo ambiente: o autor-narrador, a musa-heroína, Eugênio e nós, os leitores. Diante do filho pródigo, e sabedor da volubilidade do herói, o autor-narrador (o mesmo que havia pedido à musa um cajado firme), como que arremedando a seleta malta presente, assim como aos leitores, enfileira uma série de indagações que não obstante faz a si mesmo e que resumo assim [VIII]: "quem é o Oneguin que está de volta? Afinal, vem como antes ou mudou, que máscara traz, é um Harold, um patriota, um Quaker, um fanático, ou um bom rapaz como vós, como eu, como todos?". Feita a pergunta, e não sem lamuriar-se de que, talvez, Oneguin não lhe tenha seguido o conselho de largar as "modas antiquadas", oferece a resposta na forma de mais uma pergunta, à qual ele mesmo dá a resposta:

> *"– Conhecei-o vós? – Sim e não".* [VIII]

---

[65] Grifo meu. Como sempre, Púchkin é preciso: trata-se da primeira vez porque nos eventos a que Tatiana compareceu no Cap. Sete já estando em Moscou, o personagem autor-narrador só apareceu duas vezes, e nunca acompanhando Tatiana: na estrofe LII, justamente quando suspende sua participação em respeito à sua musa e para se proteger; e na estrofe final, a LV, quando diz *"Mas aqui etc"*, indicando que entra em cena apenas naquele ponto, para "felicitar" Tatiana, como vimos.

Segue-se uma estrofe [IX] com perguntas retoricamente críticas àqueles que maldizem Eugênio, reforçando a ideia de que, sendo como é, ele não passa de resposta incontornável ao que há de ruim naquela alta sociedade. Em seguida, na X, Púchkin ironiza a vida medíocre que é exigida para alguém ter sucesso e conseguir, ao final, ser dito uma pessoa excelente. Em XI, numa evocação da mesma atmosfera do final do Cap. Seis, volta a dizer da juventude traída, que se enganou e foi perdida, de como é insuportável, sob repressão:

> *[...] olhar a vida como um ritual, e ter de acompanhar a turba obediente,*
> *sem partilhar com ela nem as ideias triviais, nem as paixões.* [XI].

Ao trazerem, juntamente com a estrofe VIII, a crítica subliminar à autocracia e à sociedade a ela conformada, e mais algumas desilusões de Púchkin, essas três estrofes [IX-XI], reaproveitadas do proibido Cap. Oito original, se destinam a preparar a reentrada de Oneguin em *ação*, humanizando-o, mas já sem elogiá-lo, mais uma vez antecipando suas atitudes e tormentos como resultado da desorientadora situação que acaba de ser descrita e à qual também o leitor contemporâneo estava submetido:

XII

> *[...]. Oneguin (ainda me ocupo dele), depois de haver matado o amigo em duelo, e ter vivido até aos vinte e seis anos sem qualquer propósito, e sem trabalhar, não era capaz de fazer nada, entediado com a ociosa inanidade, sem trabalho, sem esposa, sem emprego.*

Nesse ponto, Púchkin introduz uma estrofe nova, que não estava nem no Cap. Oito, nem no Cap. Nove originais. Ela é imediatamente retrospectiva e se destina a fazer a ligação entre a chegada de Eugênio a S. Petersburgo, sua ida à festa (que já foi mostrada) e sua posterior entrada *em ação* na própria festa. Essa estrofe foi incluída precisamente para fazer uma emenda no conjunto rompido pela censura à *Viagem de Oneguin*:

XIII

> [Eugênio] *Presa de uma inquietação, de um desejo de mudar de lugar (particularidade muito angustiante, cruz voluntária de poucos), deixou sua campanha, deixou a solidão dos bosques e dos prados, onde todo dia o acompanhava uma sombra ensanguentada, e começou a vagabundear sem meta, experimentando um único sentimento; viajar, para ele, como tudo o mais sobre a terra, incrementou o tédio; ele voltou e, como Chatski, encontrou a si mesmo indo do navio direto para uma festa*.[66-CN]

Pronto! Em uma estrofe narrou-se mais de três anos da vida de Oneguin e temos tudo o que precisávamos para saber qual Oneguin chega de viagem e vai se reencontrar com Tatiana: Eugênio é o mesmo personagem aderido à estagnação que Púchkin nos permitira prever, já agora até um pouco cômico. Vejamos o caso de Tatiana:

XIV

> *Eis que a turba começa a agitar-se, um burburinho corre pela sala... Uma mulher se aproximou da anfitriã, seguida de um imponente general. Ela não se apressava, não era nem fria, nem conversadeira, sem olhar fascinada para tudo, sem pretensão de sucesso, sem caras e bocas, sem trejeitos de imitação... Tudo nela era calmo, simples; [...].* ***XV -*** *As senhoras se aproximaram, as velhotas lhe sorriram, os homens fizeram as vênias mais profundas e almejavam reter seu olhar; as mocinhas passaram muito silenciosamente diante dela na sala, enquanto o general, que havia entrado com ela, ergueu nariz e ombros mais alto que todos [...].* ***XVI -*** *[...]. Ela sentou à mesa, encantadora em seu fascínio instintivo, com a cintilante Nina Voronskaia [...] e sem dúvida vós também estaríeis de acordo que Nina, com sua marmórea beleza, embora fulgurante, não teria podido ofuscar a vizinha.*

Observe-se que em toda a descrição dessa mulher fascinante o nome de Tatiana não é pronunciado (como Púchkin não resiste, fez uma irônica brincadeira sutil com os versos de Triquet na festa de Tatiana: *belle Niná* por *belle Tatianá*...). Para todos os efeitos, como ela ainda não foi nomeada, todos no salão sabem quem ela é, menos nós, os leitores, e Oneguin. Nossa situação é artificialmente adequada à dele, salvo pela diferença fundamental

---

[66] Chatski é o protagonista da comédia *Que desgraça de engenho!* de um contemporâneo de Púchkin, Alexandr S. Griboiedov (1795-1829), na qual o herói malogra na conquista depois de entrar na alta sociedade atraído pela mulher desejada.

de que ele a vê, e nós estamos a "ouvir" dela, sem vê-la e sem ter-lhe a confirmação do nome. É como se nós não tivéssemos acompanhado toda a evolução da jovem que agora nos vai reaparecer como uma mulher. Ou seja, a carpintaria literária nos empurra a vê-la pelos olhos de Oneguin, um truque que tem conduzido gerações ao erro fatal: Tatiana se fez outra!

XVII

> *"Realmente?", pensa Eugênio, "é realmente ela? Mas então... não... Como! Da sua aldeia no fundo da estepe..." E ele mantém o tempo todo um olhar perscrutador naquilo que nela vagamente lhe recorda um rosto esquecido. "Diga-me, príncipe, conhece aquela senhora com o chapéu vermelho, que agora está falando com o embaixador da Espanha?" O príncipe olha Oneguin. – "Aha! faz mesmo tempo que não sais ao mundo! Vamos, que a ti a apresento". – "Mas quem é?". – "Minha mulher."* ***XVIII*** *– "Então estás casado! Não o sabia! Há quanto tempo?" – "Há cerca de dois anos." – "Com quem?" – "Com a Larina" – "Tatiana!" – "Ela te conhece?" – "Sou vizinho dela." – "Oh, então vem." – O príncipe se aproxima da mulher levando a ela seu amigo e parente. A princesa o observa... Qualquer que fosse o sentimento que lhe turbasse o coração, ainda que surpresa, pasma, nada a traiu: manteve o mesmo tom e sua vênia foi perfeitamente tranquila.*

A cena é patriarcal: Eugênio, mais uma vez a *pensar*, vê, mas não quer aceitar. Púchkin vai além, e reforça a perspectiva dele dizendo que a mulher traz ao herói recordação vaga de um rosto esquecido. Oneguin pergunta de quem se trata a mulher, e recebe como resposta não o nome dela, mas sua condição de propriedade do dono: *"minha mulher"*. O leitor já sabe de quem se trata, mas é como que mantido em suspense até a estrofe seguinte, arrasto que o prende ainda mais ao processo interno de Oneguin. Este, continuando a tratar ao outro com intimidade camarada, o que indica não haver solenidade entre eles, volta a perguntar quem é a mulher, e a resposta é novamente adiada, pois ela é nomeada pelo sobrenome do pai da família, o proprietário anterior.

Finalmente, por descarte, Oneguin chega ao nome, *Tatiana!* e o leitor, que já foi embrulhado, recebe, tal como Oneguin, a controlada conduta da Tatiana ricamente vestida como evidência de que ela é outra, desprezando tudo o que acompanhou na vida dela, esquecido de que ela sempre foi respeitável; de que, mesmo na própria casa, ela sempre se manteve fora do burburinho; de que, ao receber o sermão da recusa dele, ou quando se viu frente a ele à mesa de sua festa, tampouco deu mostra espalhafatosa do que sentia, embora agora se mostre ainda mais senhora de si, aperfeiçoamento que, dado tudo o que vimos, não chega a ser uma surpresa. Na estrofe seguinte, Púchkin arremata a cena observando que Eugênio, por mais que o tentasse,

> *não conseguiu distinguir traços da antiga Tatiana.* [XIX]

Como sempre, depois de olhar sem ver, ele deixa a festa e vai para casa, onde tem sono agitado por um sonho estranho. E assim como na manhã seguinte à festa de Tatiana (quando recebeu a carta de Lenski), recebe, agora, carta de um príncipe, que o convida para uma recepção – e, tal como na pronta resposta a Lenski, aceita de imediato o convite:

> *O que terá se agitado na sua alma fria e indolente? Raiva? Vaidade? Ou ainda um retorno às angústias da juventude – amor?* [XXI]

O assédio de Oneguin

Ao convite aceito seguir-se-ão outros, e novos aceites, num cortejar infrutífero, tão aborrecido quanto as festas a que eles vão, sempre a encontrar glutões; raparigas ora espevitadas, ora carrancudas; versejadores ruins; fofoqueiros de todo gênero e graves dignitários – a todos conhecemos de sobra! Ele, incrédulo; Tatiana, indiferente:

> *E o meu Oneguin ficou preso a Tatiana por toda a noite, não à mocinha tímida, enamorada, pobre e simples, mas à princesa indiferente, à deusa inacessível do suntuoso e real Neva. Oh homens! Como sois todos iguais desde a antiga mãe Eva: aquilo que vos é dado não vos fascina [...]* [XXVII]

A essa estrofe de insídia masculina que acabamos de ler, onde até Eva é mencionada, mas na qual o autor afirma que o que fora oferecido a Oneguin no passado era tão fascinante como agora, Púchkin emenda outra, na qual continua nesse diálogo simulado entre a incredulidade de Oneguin ante Tatiana e a surpresa do próprio autor-narrador com sua heroína, o qual parece concordar com Eugênio, reforço que ajuda a empurrar o leitor na direção pretendida:

> *Como Tatiana está mudada! Como desempenha firmemente o seu papel! Como adotou rápido os modos da sua casta opressora! Quem poderia reconhecer a terna rapariga de antes nessa legisladora de salões, majestosa e desdenhosa? E ele lhe havia turbado o coração! [...].* [XXVIII]

A exclamação *"e ele lhe havia turbado o coração!"* traz uma mistura dos pontos de vista de Oneguin e do autor-narrador, ora parecendo que Eugênio fala a si mesmo, ora parecendo um comentário de um autor-narrador que se pôs muito próximo da perspectiva de seu herói, tal como no início da estrofe anterior, em que não fica claro se o autor-narrador narra o que vê ou se está a narrar o que Oneguin vê. Examinemos esses versos.

De onde surgiu essa Tatiana "tímida", "simples" e "pobre"?! *Tímida* ela nunca foi: recusou as brincadeiras de infância, a educação e a rotina familiar em geral; repeliu todos os pretendentes; tomou a iniciativa da conquista quando julgou ter encontrado o amor; foi em direção à casa de Oneguin quando se deparou com ela em seu passeio pelo prado; pediu aos meninos para visitar a casa; foi decidida e desenvolta ao pedir à criada para voltar à biblioteca, o que fez por todo um verão, e sozinha; já em Moscou, embora reservada, conversou com desembaraço com Vyazemski. *Simples?* Trata-se de um adjetivo ambíguo que, no contexto, remete a uma caracterização falsa: Tatiana vivia com simplicidade natural, mas lia e mantinha-se a uma distância seletiva dos vizinhos. *Pobre?* Fica parecendo que estamos diante de uma camponesa que ascendeu à aristocracia... Tatiana é uma jovem da nobreza rural que, se não foi rica, tampouco podia ser dita pobre na confortável propriedade em que foi criada – o que mudou, mesmo, foi o cenário em que ela atua, circunstância que leva o autor-narrador a também falar em mudança. Mas ele e Oneguin falam de coisas diferentes: Oneguin está há mais de três anos sem ver Tatiana (a quem jamais enxergou), enquanto o autor-narrador, se está há mais de dois anos sem vê-la, acompanhou o desenvolvimento anímico dela até que, uma vez instalada em Moscou, ela caísse nas graças do general.

Toda a surpresa de Oneguin é a reiteração da percepção desde sempre distorcida dele, que precisa justificar para si mesmo o despeito em que se encontra depois de descobrir desmentida a sua preconceituosa previsão patriarcal do que seria o futuro de Tatiana [Cap. Três/V]. Já a surpresa do autor-narrador é com a mera desenvoltura de Tatiana nos salões, cujo longo aperfeiçoamento prático ele não acompanhou e, agora, entre deslumbrado e amargo (tal como deve ter ficado o leitor da época), ele assiste emergir em toda a sua força – é aqui que o capítulo suprimido faz falta para a compreensão da passagem *"da senhorita de província para senhora da alta sociedade"*: mostrar o penoso aprendizado de Tatiana na rotina da corte, esse desperdício de talento em que a estagnação a confinou[67].

Púchkin arrumou as coisas de modo que, daqui em diante, para o leitor incauto, tudo se passe como se Tatiana fosse outra. Na verdade, o que vimos só confirmou a Tatiana cujo coerente desenvolvimento acompanhamos – até em sua conduta solenemente altiva pelos salões a heroína confirma o aperfeiçoamento do último estágio que conhecêramos da sua evolução: sua contida resignação realista às exigências e necessidades de uma vida que ela não queria, mas tampouco via como fazer outra; uma resignação agora transposta para o cenário da alta sociedade, como já estava previsto desde que a mãe lhe fizera a comunicação da viagem.

Embora já a tivesse dito em seu ambiente, Púchkin agora a descreve com uma mulher grave e reservada, como dona do pedaço, mas sem se misturar, postura que dialoga com o que de mais constante vimos em Tatiana, quer em sua fase romântica, quer em sua fase realista: sua altiva dignidade natural, em tudo contrária a Oneguin, que

[67] É por certo nesse sentido muito limitado que Púchkin concedeu dar razão à observação de Katenin que vimos na Introdução.

precisa anunciar aos quatro ventos sua aversão àqueles cuja companhia, não obstante, ao fim e ao cabo, não consegue dispensar.

Outra maneira de ver a constância e os contrastes entre os dois personagens principais do romance é compará-los em suas festas, tal como esquematizo no quadro a seguir:

QUADRO 8-C – AS FESTAS DE TATIANA E ONEGUIN

EUGÊNIO ONEGUIN – CAPÍTULO CINCO E CAPÍTULO OITO FINAL					
ID	**TEMA**	**FESTA DE TATIANA – *CAMPO* – CAP. CINCO**		**FESTA DE ONEGUIN – *CIDADE* – CAP.OITO**	
		TATIANA	**EUGÊNIO**	**TATIANA**	**EUGÊNIO**
1	**Conduta do autor-narrador ante os eventos que precedem a festa**	Viu o descaminho *estético* e advertiu que não iria acompanhá-la	Deu pistas de como o personagem se conduziria	Deu pistas de como o personagem se conduziria	Viu o descaminho *político* e advertiu da dificuldade para acompanhá-lo
2	**De onde chega à festa**	Saída de um pesadelo com mescla de monstros russos e estrangeiros	Recusara o amor de Tatiana e faz visita protocolar	Aceitara a corte de um general, casara e faz visita de rotina	Saído de uma viagem antieuropéia através da Rússia
3	**O que espera da festa**	Encontrar Eugênio	Mera recepção familiar (?) – Depois, "vingança"	Rotina	Aplacar o tédio da viagem - nem lembra de Tatiana
4	**Como se apresenta na festa**	Em turbação severa	Frivolamente	Com serena dignidade	Em turbação severa
5	**Como enxerga os demais convidados**	Com distância cortês	Como caricaturas	Com distância cortês	Como espectros
6	**Como se conduz na festa**	Segura as emoções e faz-se ausente estando presente	Repele os convivas. É baixo; estrepitoso.	Segura as emoções e faz-se ausente estando presente	Explicita o próprio tédio e a repulsa frívola aos convivas
7	**Como reconhece ao outro**	Depois de tê-lo "reconhecido" como *ideal* (escreveu a Carta), não o reconhece na conduta vil	Desde sempre não "enxerga" Tatiana	Reconhece Eugênio depois de trazido pelo marido	Não reconhece Tatiana em sua dignidade majestosa
8	**Como se conduz com o outro**	Evita Eugênio com elegância	Afronta Tatiana abertamente	Indiferente para com Eugênio	Perscruta Tatiana
9	**O que concede ao outro**	Nada	Um olhar: conforto ou sedução?	Uma vênia formal	Um ar perplexo
10	**Como fica depois da festa**	Em casa, baqueada, entra em reflexão *realista*	Vai para casa e cede, frivolamente, à própria baixeza	Segue vida de rotina na alta sociedade	Vai para casa e, baqueado, envereda por fantasias *românticas*

Chega a ficar monótono... Púchkin armou nos mínimos detalhes o invariante Oneguin a fazer o contrário de Tatiana no sólido evoluir dela até esse luxo estagnado... – e é justamente nesse ponto de estagnação que Eugênio resolve se descobrir apaixonado por ela porque ela teria mudado, deixado de ser quem era!

Veja bem, leitor, Tatiana mudou, e muito, mas a mudança operada nela não é o que impede Eugênio de reconhecê-la, é justo o contrário: como não é capaz de enxergar a verdadeira mudança operada nela, a sofrida e secreta mudança intelectual, psicológica e emocional da sempre singular, digna e austera Tatiana, ele se desorienta com os marcos que pode seguir – roupas, jóias e o cenário das coisas e gentes da corte (com os quais, repita-se, Tatiana vem lidando há mais de dois anos!) – porque aquilo que vê não reproduz o quadro em que ele preconceituosa e presumidamente fixara Tatiana no fundo da estepe (estepe da qual, pela mesma razão, ele tampouco via a riqueza). A Rússia estagnada não tinha como incorporar a verdadeira mudança havida em Tatiana e precisou fantasiá-la em mudada para poder exibi-la como troféu seu na luta entre o imobilismo e a mudança.

O ponto de vista de Oneguin só pode ser adotado por um leitor que não tenha se dado conta da evolução de Tatiana tão detalhadamente vista na análise dos capítulos precedentes, desorientação que o autor-narrador reforça e revela com seu jogo de esconde-esconde, no qual ele brinca de desdizer o que dissera antes, como quando acrescenta, à guisa de naturalizar a indiferença de Tatiana para com Oneguin, *"porque assim é o seu sexo"* [XXXII], como que esquecido de todas a singularidade com que distinguiu sua heroína das outras mulheres ao longo de toda a obra – Púchkin faz o autor-narrador simular adesão ao pendor pelo banal que há no leitor médio,

provocando-o em sua inclinação de não enxergar a inalterada extraordinariedade realista de Tatiana, precisamente porque se a enxergasse não seria quem é, e não precisaria ser alertado pela dialética de ***EO***, com a qual, a contrapelo e contra a censura, Púchkin está a abrir-lhe os olhos para a complexidade da realidade.

Oneguin: carta fraudulenta e delírio

Eugênio, em tudo contrário à jovem Tatiana nessa sua paixão tardia e inconfiável, só resolveu arriscar-se escrevendo uma carta à pretendida depois de ela persistir na indiferença, recusando-se a entrar no rebaixado jogo de assédio proposto por ele. A carta de Eugênio tem sido vista como a carta romântica convencional, na qual se tem procurado, e encontrado, variadas referências literárias. Não creio que esses exercícios eruditos sejam o melhor caminho para entender o lugar dessa carta na obra. A carta romântica padrão pode ser reproduzida por qualquer um e, por isso, nada diz do amor de quem a enviou precisamente por ser "de amor"; o que importa é examinar a insinceridade da peça perscrutando-lhe o contexto, pois se uma carta de amor sincero nada diz do amor precisamente por ser "de amor", a insincera diz muito da falsidade do amor que o autor alega professar.

Presumido como sempre, Eugênio, contraproducentemente (pois "previra" errado justamente o futuro de Tatiana...), começa mal: *"Tudo prevejo"...* E, insincero, adianta que por certo ela se ofenderá com a revelação do *"triste segredo"*, como se Tatiana pudesse ignorar a corte ostensiva que o importuno lhe vinha fazendo. Dito isso, mostra temer o desprezo dela e passa a tergiversar sobre o mais difícil: tê-la recusado quando ela confessou amá-lo. Aqui, como ele não pode contornar os fatos e se abandonar ao correr da pena, a insinceridade é patente. Oneguin alega duas razões para o desencontro com Tatiana: não ter ousado crer nos sentimentos dela, debilidade que o teria impedido de trocar a liberdade de solteiro pelos hábitos de casado; e o cadáver de Lenski. Ora, tanto ele acreditou em sua própria versão do que ela sentia por ele que chegou a ter comichões de canalha; quanto a Lenski, a morte dele só se deu cerca de seis meses depois que Eugênio recusara Tânia com seu sermão patriarcal! Além disso, ele teve a oportunidade oferecida pela festa dela, na qual não hesitou em massacrá-la justamente enquanto provocava a situação que levou à morte de Lenski. E, para piorar, Oneguin termina o parágrafo se fazendo de vítima mais uma vez: *"como tenho sido punido!..."*

Seguem-se linhas adocicadas padrão e, então, ele abre de maneira suspeita e, de novo, presunçosa, o parágrafo do lamento em que deixa ver toda a sua insensibilidade para com Tatiana, em contradição total com o reconhecimento que ele acabara de simular do amor juvenil dela por ele:

> *Eu temo: que vosso olhar severo veja nessa minha humilde súplica indícios de abjetas espertezas – e já posso ouvir a vossa irritada censura.* **Mas se soubésseis como é terrível esvaecer de desejos de amor, queimar – e seguidamente aplacar com a razão o tumulto do sangue** *[...]* (grifo meu)

Como ela poderia não saber?! Com essa declaração ele escancara, de próprio punho, que não compreendeu, e continua a não compreender, os sentimentos que Tatiana expressou naquela carta e os padecimentos que a ela se seguiram, incompreensão que o descredencia para entender a natureza da sua própria recusa naquela altura. Oneguin está desnudo e inteiramente na contramão.

Não é de surpreender que sua carta jamais tenha recebido resposta – especialmente depois que ele insistiu, escrevendo outra e outra. O fato de Púchkin não ter se dado ao trabalho de criar essas peças diz o bastante sobre o que ele pretende que entendamos da qualidade do que seu herói sentia. Ante a indiferença de Tatiana, Oneguin a perscruta à procura de sinais, mas nada encontra. Recolhe-se em casa e, mais uma vez na direção inversa da seguida por ela outrora, perde-se em releituras a esmo, sem proveito [XXXV] e, homem feito, "lido" e viajado, envereda por um caminho em tudo minuciosamente contrário à trajetória já cumprida pela jovem Tatiana: da literatura séria mal lida ele cai na literatura romanesca secundária, e desta afunda nas catacumbas do misticismo:

> *entre as linhas impressas ele lia com olhos espirituais outras linhas. E essas linhas o absorveram completamente. Eram lendas misteriosas de obscuros tempos passados; eram sonhos desvairados, ameaças, vozes, presságios [...]* [XXXVI].

Nesse abismar-se irracional num romantismo tardio, misturado ao eslavofilismo e ao tédio que sobraram de sua viagem, Oneguin cria um ambiente letárgico propício à confusão de devaneios e sonhos e, então – mais uma vez ao contrário da heroína, cujo sonho precedeu a festa –, depois da festa ele tem o seu próprio arremedo do "sonho de Tatiana", um delírio em que torpe e desarticuladamente se divisam, degradados, motivos presentes no sonho dela: ele se mete em consulta às cartas, olha a neve e, sobre ela, revê um jovem morto. Depois, assiste à passagem de antigos desafetos, como numa sucessão de espectros/caricaturas; e, finalmente,

vê uma casa agreste – e à janela senta-se ela*... sempre ela!...* [XXXVII].

Resíduos psíquicos de uma vida desperdiçada misturados ao desejo onírico por uma mulher à qual ele jamais mereceu, tudo em chave *estética* ultrapassada e a serviço de uma estagnação *política* indesejável.

Oneguin passou o inverno nessa desorientação, mas, claro, *"não se fez poeta, não morreu, não enlouqueceu"* [XXXIX], e à chegada da primavera do ano ficcional de 1825 vai serelepe à casa de Tatiana.

A reprimenda de Tatiana

Oneguin invade a casa de Tatiana e encontra-a sozinha. Púchkin preparou esse momento com zelo; foi para dar-lhe dramaticidade que descreveu antes, longa e detalhadamente, o contraste entre o sofrimento pseudo-romântico de um Eugênio a enlanguescer e a indiferença glacialmente altiva de uma Tatiana inexpugnável. Agora, no encontro decisivo, Tatiana é mostrada em sua fragilidade, a chorar com a carta dele nas mãos – Oneguin entra e se arroja aos pés dela, também ele a chorar. A cena é romântica ao extremo – e patética. Púchkin joga artisticamente nas duas pontas do continuum estético em que a corda do gosto médio do público está tensionada em seus versos, elevando ao máximo a tração que atravessa o romance.

Tatiana assume o comando da ação ao começar por determinar que Oneguin se levante. Depois, relembra a aflitiva situação que viveu com ele no dia da recusa ao amor que ela lhe ofereceu, aponta-lhe a insensibilidade, mas tendo o cuidado de dizer nobre a postura que ele acabou por ter com ela, então (mas foi ela quem, na carta, deu a ele a saída da "honra", como vimos). Em seguida, expõe, como se fossem dúvidas, todo o rol de baixezas que entende estar na base do súbito interesse dele por ela, assumindo, sim, pertencer à alta sociedade, ser rica e formar casal com um mutilado de guerra caído nas boas graças do poder real... E emenda a essas observações o detalhe que aponta o patriarcalismo ofendido dele, denunciando-o a si mesmo: ele quer emporcalhá-la para levar a palma de ser reconhecido como aquele que a desonrou. Para arrematar toda a lucidez com que descortinou a situação, Tatiana diz a Oneguin que a ela repugna a corte miserável com que ele a ofende.

Uma vez tendo se assegurado do afastamento daquele que a degradaria, Tatiana tenta, pela última vez, mostrar a Oneguin quem ela é, dar-lhe ciência do quanto ela compreende o que se passa, de como sabe para quão longe da saída foi levada, numa estrofe em que Púchkin sugere um caminho para a mudança:

XLVI

"А мне, Онегин, пышность эта,
Постылой жизни мишура,
Мои успехи в вихре света,
Мой модный дом и вечера,
Что в них? Сейчас отдать я рада
Всю эту ветошь маскарада,
Весь этот блеск, и шум, и чад
За полку книг, за дикий сад,
За наше бедное жилище,
За те места, где в первый раз,
Онегин, видела я вас,
Да за смиренное кладбище,
Где нынче крест и тень ветвей
Над бедной нянею моей…

XLVI

"Mas para mim, Oneguin, esse fulgor,
esse ouropel de uma vida de asco,
esse meu sucesso no vórtice mundano,
essa minha casa da moda e saraus,
o que valem? Quão alegremente eu daria
toda essa traparia de mascarada,
todo esse brilho, bulício, fumaça,
por uma estante de livros, por um jardim selvagem,
pela nossa pobre morada,
pelo lugar onde, pela primeira vez,
Oneguin, eu vos vi,
por aquele humilde cemitério
onde uma cruz e a sombra dos ramos
protegem a minha pobre babá...

Do verso 1 ao 7 temos o que precisa ser deixado para trás; entre os versos 8 e 14 temos um caminho de mudança, que deve ser concebido como a reunião do que se pode aprender dos livros (simbolizando a experiência alheia, estrangeira) ao legado da Rússia profunda (simbolizada, mais uma vez, na *njanja*); um programa que é, claro, a reprodução da estrutura da trajetória solitária da própria Tatiana, conjunto que coincide com a perspectiva que orienta esta leitura de ***EO***, a luta entre o imobilismo e a mudança – e na contramão de Oneguin, que repudiou a própria juventude livresca cobrindo lutuosamente a estante [Cap. Um/XLIV], que repudiava preconceituosamente o campo e jamais amou ao tio. Eugênio deixou as mascaradas para cair em desorientação; Tatiana chegou às mascaradas em lucidez: lados opostos do mesmo caminho à estagnação (v. Cap. Um/XXV). Ao mencionar a morada de que tem saudade e ao próprio Oneguin, ela não está, portanto, a sonhar com um retorno indesejável ao que sabe impossível, mas a dar voz a um aspecto do espírito da época de que Púchkin era um dos principais arautos na Rússia: ao papel do amor como memória a reter em qualquer projeto de mudança.

Segue-se uma constatação da oportunidade desperdiçada e, então, os versos finais famosos, em que ela anuncia o cumprimento da primeira metade da promessa feita na *Carta a Oneguin,* quando disse de acomodar-se fiel a um marido a quem não amaria, pois desde então ama a outro:

> *"[...] Eu vos amo (por que escamotear?)*
> *Mas a outro fui cedida;*
> *Ser-lhe-ei fiel por toda a vida."* [XLVII]

Ao se negar a escamotear seu amor por Oneguin, Tatiana desmente a especulação leviana do autor-narrador *"porque assim é o seu sexo"* [XXXII], afastando-se do que se entendia como um traço do padrão feminino de conduta [Cap. Três/XXV]. Há quem interprete esses versos como manifestação sacrifical de obediência às exigências do casamento, ou de respeito pelo marido. Ora, tendo entendido quem era Eugênio, avaliado com realismo a fragilidade de suas forças diante da realidade adversa, ponderado as razões econômicas da mãe, ela se viu sem saída e acomodou-se à estagnação – o respeito de Tatiana é à própria integridade, o que ficará mais claro quando conhecermos melhor o general a quem ela *foi cedida*.

Inalterada depois de ter-lhe passado um sabão, Tatiana sai de cena deixando sozinho um Oneguin que, sem tempo de se recompor, recebe a descida do pano ao som do tilintar vigoroso das esporas do general.

O general de Tatiana

Desde logo se instalou viva discussão sobre o general com quem Tatiana casou-se. Debatia-se se ele seria jovem ou velho, com bons argumentos dos dois lados, sendo mais certo que ele, sem ser velho nem jovem, seja um homem a caminho da maturidade, pois mantém relações de camaradagem parental com Eugênio e nada há de estranho num general ainda moço, situação não incomum no exército russo depois das guerras napoleônicas. Outra controvérsia se deu em torno do número: afinal, estamos a falar de um ou de dois generais? É que há quem sustente que o general com quem a heroína casou-se não é, ou pode não ser, o "general gordo" do final do Cap. Sete. À primeira vista, parece uma dúvida pertinente, pois Púchkin não declarou textualmente tratar-se do mesmo general. Um exame do texto, porém, retira dessa dúvida qualquer razoabilidade: não há nada na obra que torne plausível Púchkin ter trocado o general sem avisar ao leitor, seja direta, seja indiretamente – não há indicação de segredo ou artimanha literária quanto a *este* aspecto *numérico* da questão. Como uma incerteza sem função literária não é uma incerteza, a questão deveria ser encarada como inercial: o general gordo gostou de Tatiana e ela, que "já estava pronta", deu seguimento ao ritual. Não quero ficar inventando, mas desconfio que essas discussões têm fundo romântico: reagindo ao realismo de Púchkin, o pessoal não queria aceitar que, no final, a heroína tivesse tido de casar com um pretendente que fora, logo de saída, espontaneamente desqualificado por ela própria, preferindo vê-la casada com um jovem e esbelto espécime da fauna militar.

Nessa linha, sequer se poderia garantir que o príncipe com quem Tatiana casou-se seja um general. No entanto, nada há no texto que indique plausível supor que o suposto "segundo" general e o príncipe sejam duas pessoas. Embora essa dúvida seja da mesma natureza daquela sobre a existência de dois generais, esse parece ser um

aspecto indisputado – talvez porque os românticos não admitam patente inferior para o marido da heroína... uma vez que a condição de mutilado de guerra faz ver que o príncipe é, sem dúvida, um militar – pelo menos.

Contrariamente a essas tergiversações, entendo que Púchkin, embora não o tenha dito diretamente, indicou deliberadamente tratar-se do mesmo general – na *forma* e no *conteúdo*:

Cap. Cinco: [* = nota de Púchkin]

IX
[...].
"Qual é o vosso nome?" *
O outro a olha e responde: Agaton.

*- Desse modo, [segundo sortilégio descrito nos versos anteriores] poder-se-ia saber o nome do futuro noivo.

Cap. Sete:

LIV
[...].
– "Quem?
Aquele general gordo?" –

LV
Mas aqui felicitaremos minha querida
Tatiana pela conquista,
e iremos ao outro lado do nosso caminho [...]

No ***EO*** inteiro Púchkin fez apenas 44 notas. Numa delas, no Cap. Dois, à guisa de curiosidade sobre o nome que escolhera para a sua heroína, o grego *Tatiana*, o poeta indicou:

> *Os nomes gregos de som doce são usados entre nós apenas por gente simples: Agaton, Filetus, Theodora, Thecla etc.*

Quer dizer, ao colocar Tatiana em cena, ao nomeá-la pela primeira vez no romance em que narraria a trajetória e o destino dela, Púchkin já encontrou um modo de fazer a ligação entre ela e Agaton.

Nabokov também se ocupou de Agaton, mas não em busca do vínculo que estou a perseguir, até pelo contrário; mas seu esmerado trabalho de levantar a documentação nos legou mais uma evidência da relação entre Agaton e o futuro casamento de Tatiana: Nabokov nos dá notícia de que, em um rascunho, Púchkin substituiu "Agaton" por "Haritón", troca que, ele chamou a atenção, se prevalecesse, teria *"profetizado perfeitamente a Avenida Hariton, na Paróquia de Hariton (S. Chariton), onde, um ano depois, Tatiana se casaria"*[68]... Não diga... Parece claro que Nabokov tropeçou na solução, mas não se deu conta: esse detalhe estabelece que Púchkin sempre pretendeu atar *forma* e *conteúdo* entre o sortilégio do final da estrofe IX do Cap. Cinco e a realidade do final da estrofe LIV do Cap. Sete. O fato de ter insistido em Agaton, ao invés de Haritón, leva a uma de três alternativas: ou Agaton representa uma indicação mais completa do que Haritón para a ligação pretendida, ou é uma indicação mais sutil, ou ambas. Se aprendemos algo do método de Púchkin, a chance de errar menos é apostar na última alternativa.

Passemos ao sombreado destacado acima, na estrofe LV do Cap. Sete: não foi à toa que o autor-narrador ironicamente felicitou Tatiana pela conquista do general – se não fosse ele o futuro marido, por que felicitá-la com o emprego irônico de um *"Mas"* precedido de travessão (–), dando o caminho dela (seu desenvolvimento) concluído por interrupção, como, de fato, se mostrará estar? O general gordo, o general emproado, o príncipe e o marido em esporas são o mesmo personagem. Mas, ainda assim, consideremos com mais cuidado esse arranjo literário. Tatiana compareceu à festa com o propósito deliberado de se expor ao mercado marital de Moscou, situação corroborada pela conduta das tias. Ao perguntar, no final da estrofe, *"Quem?"*, Tatiana está a perguntar "Quem é meu futuro marido?", exatamente a pergunta que fez no final da estrofe IX do Cap. Cinco. Para que eu tenha uma ponta que seja de razão, e não esteja a fazer mera especulação, teria de haver alguma indicação de vínculo entre os dois finais de estrofe também nas respostas: *"Agaton"* e *"general gordo"*.

Uma pesquisa não propriamente exaustiva leva qualquer um a descobrir dois Agatons suficientemente famosos para serem considerados por Púchkin: o belo poeta e notório dramaturgo Agaton, mencionado até por Platão, e o rico comerciante Agaton, tornado Papa no século VII (671-687). Pouco ficou da vida e da obra desses dois personagens importantes, havendo muita imprecisão. Entretanto, são recorrentes as seguintes informações: o poeta e dramaturgo Agaton teve seus serviços dramatúrgicos valorizados e manteve intensa vida social na elite da

[68] *Eugene Onegin*, op. cit. Vol-II, pag. 499.

Grécia de então, sendo conhecido pelo apuro em que se exibia em vestes e penteados, vaidades associadas à sua belíssima estampa e às suas maneiras efeminadas notórias; o bem-sucedido comerciante Agaton tornou-se Papa depois de, já homem feito, adotar o celibato e colocar sua aptidão de homem de negócios a serviço da Igreja, organizando suas contas e, pelos serviços prestados, ter caído nas boas graças dos hierarcas católicos, o que lhe abriu caminho ao papado. Reunindo os dois casos, temos um único Agaton, simbólico: alguém muito importante, vaidoso, traquejado à vida na elite, caído nas graças dos poderosos por serviços prestados e avesso a conhecer mulher (seja por ser efeminado, seja pelo celibato imposto aos padres católicos).

Recuperemos, *pela ordem* de entrada em cena, a trajetória de caracterizações do espécime "general de Tatiana": muito importante; gordo; imponente; ante o brilho da mulher a quem acompanha exibe-se erguendo nariz e ombros mais alto que todos; príncipe; casado; dado ao conversar trivial das festas da elite da Corte; Tatiana é quem o diz: mutilado de guerra; favorecido das mais altas autoridades da Corte pelos serviços prestados; rico; a quem não ama, mas *"para a pobre Tânia toda sorte era igual... estou casada"*; que lhe será fiel por toda a vida; e, finalmente, como se uma pedra fosse posta sobre o assunto, Eugênio ouve o som das esporas do general que, nesse detalhe de mando reunido ao servilismo à Corte, é caricaturado como o oposto da rebeldia dezembrista.

O general de Tatiana é um mutilado de guerra. No entanto, ele aparece a movimentar-se com desenvoltura e, inclusive, monta cavalo brioso, pois faz uso de esporas. Seria a mutilação dele não aparente? E teria sido mencionada por Tatiana na reprimenda a Oneguin precisamente porque este, como parente do general (e só para isso teria sido feito parente!), não poderia deixar de conhecer o problema e, também por isso, se encorajara a fazer sua investida adúltera contra uma mulher que depois de dois anos de casada ainda não tem filho? Teria Oneguin dito na carta que Tatiana não conhece o fervor do desejo e, de enfiada, passado a falar-lhe atrevidamente do seu próprio desejo de abraçar-lhe os joelhos, por sabê-la ainda virgem? Teria sido pelo mesmo motivo que Tatiana disse *"para a pobre Tânia toda sorte era igual... estou casada"*? Muitas perguntas, pouca certeza, mas a hipótese que levanto confere à estagnação de Tatiana a marca adicional da infertilidade – um desfecho coerente com o nosso norte orientador, a disjuntiva "imobilismo ou mudança": ela não transmitirá a ninguém o legado da própria miséria – o que, ademais, orna também com a rebeldia de fundo da personagem, que, assim, teria encontrado um meio de contrariar pelo menos a segunda metade do destino que recusara em sua *Carta a Oneguin*: *mãe virtuosa* (sendo que, diga-se de passagem, mãe *virtuosa*, mesmo, só a *virgem* Maria...).

Assim como a velha Larina depois de ter sonhado com um Grandison casara-se sem amor com um militar cuja patente acabou extinta e recebeu uma condecoração sem valor pelos serviços prestados; também Tatiana depois de ter sonhado com seu "Grandison" casou-se sem amor com militar mutilado agraciado em favores pelos serviços prestados – a heroína se fez item vistoso do acervo de glórias estéries do general condecorado. Vejamos lado a lado as duas estrofes em que Púchkin tratou da resignação de mãe e filha aos respectivos destinos:

Cap. Dois

XXXI

Como ele [seu Grandison] *ela vestia-se*
sempre à moda e com alinho; –
Mas, sem pedir-lhe a opinião,
conduziram a beldade ao altar.
E, para dissipar-lhe a amargura,
o sensato marido logo partiu
Para a aldeia dele, onde ela,
Sabe Deus por quem rodeada,
Inicialmente bramiu e se bateu,
E por pouco do marido não se separou;
Depois começou da casa a ocupar-se,
Fez-se habituada e satisfeita.
De cima, a nós é dado o hábito:
Esse sucedâneo à felicidade.

Cap. Sete

XXVIII

Levantando-se à primeira luz,
ela, agora, corre pelos prados
e, a varrê-los com
terno olhar, ela diz:
"Adeus pacíficos vales
E vós, familiares cimos das montanhas
E vós, bosques de mim conhecidos;
Adeus beleza do céu,
Adeus natureza feliz;
Pelo bulício de vaidades brilhantes
Troco meu lhano mundo querido...
Adeus também a ti, minha liberdade!
Para onde e a que me destino?
O que me reserva a minha fortuna?"

À estagnação – imposta *de cima* pela autocracia, e não "vinda do *céu"*, como querem muitos tradutores –, a mãe conformou-se pelo hábito e a filha submeteu-se pela razão, no que não deixa de haver uma evolução: a primeira escamoteou o sofrimento ao alienar-se dos próprios sonhos; a segunda encarou o sofrimento ao ver-se sem perspectiva para a liberdade prezada – a diferença de grau que há entre elas é dada, no plano superficial da narrativa, pela patente do marido e pela infelicidade correspondente da esposa; já no sentido mais geral do romance, a diferença corresponde ao verso célebre de Púchkin: *"Antes viver! Para pensar e sofrer."*[69], que reveste de sentido a trajetória de Tatiana.

Despedidas

Depois de despedir-se de Eugênio, para sempre, enquanto ele ainda está a ouvir as esporas do general

> *[...] e aqui, em um desafortunado momento*
> *da vida do meu herói, leitor, nós o deixaremos*
> *por um longo tempo... **para sempre*** (XLVIII - grifo meu),

Púchkin segue para as três estrofes finais, em que apresenta suas *outras* despedidas, cheias de calor, ironia, graça, reconhecimento, protesto, combatividade. Despediu-se dos leitores, das perdas, da crítica que fatiga, dos ideais que inicialmente nortearam a elaboração de ***EO***, dos amigos queridos (presentes e ausentes). Lamenta e celebra.

Dos leitores ele se despede dizendo querer separa-se amigavelmente de amigos e inimigos, e na esperança de que

> *[...] tenhas tu buscado comigo,*
> *nessas estrofes descuidadas,*
> *recordações turbulentas ou*
> *repouso para a fadiga,*
> *quadros vivos, ou lisonjas,*
> *ou erros de gramática,*
> *Deus conceda que possas*
> *ter encontrado neste livrinho*
> *pelo menos um fragmento*
> *de distração, ou de sonho,*
> *para o coração, ou para*
> *a crítica na revista.* [XLIX]

Essa referência à crítica das revistas foi a deixa para o último bloco de despedidas, pois as perdas havidas deveram-se, em grande medida, à autocracia, à censura, a Nicolau-I e a seus capachos na imprensa literária em seu empenho contra a liberdade artística – ou seja, à luta desigual entre o imobilismo e a mudança.

A julgar por comentários e traduções a que tive acesso, justamente esses estorvos do arbítrio, que tanto machucaram o laborioso empenho artístico de Púchkin na elaboração de ***EO***, não estariam mencionados nessas estrofes finais, diferentemente da estrofe final do Cap. Um, quando Púchkin, ciente do que não poderia escapar, disse que pagaria seu débito com a censura, assim como à engorda dos jornalistas daria os frutos da sua fadiga, como vimos. Se fosse real, essa ausência assinalaria um defeito na *forma* e uma deserção no *conteúdo* do romance.

Que os doutos digam se estou inventando: ao invés de acompanhar crítica consagrada e traduções estabelecidas, para quem na estrofe abaixo Púchkin estaria a se despedir de Eugênio uma *segunda* vez – com o que o poeta teria incorrido numa redundância de imperito, além de fraudar uma despedida pela qual já deixara seu herói *"para sempre"* [XLVIII] –, entendo ter encontrado nestes versos uma bela e corrosiva crítica a Nicolau e aos insaciáveis jornalistas da imprensa literária sem valor:

---

[69] *Elegia*, poema de 1830, segundo uma das traduções que Renata Esteves deu para esse verso num manuscrito de julho de 2015.

L

1 *Прости ж и ты, мой спутник странный,*
2 *И ты, мой верный идеал,*
3 *И ты, живой и постоянный,*
4 *Хоть малый труд. Я с вами знал*
5 *Всѐ, что завидно для поэта:*
6 *Забвенье жизни в бурях света,*
7 *Беседу сладкую друзей.*
8 *Промчалось много, много дней*
9 *С тех пор, как юная Татьяна*
10 *И с ней Онегин в смутном сне*
11 *Явилися впервые мне —*
12 *И даль свободного романа*
13 *Я сквозь магический кристалл*
14 *Еще не ясно различал.*

L

1 *Adeus também a ti, meu satélite extravagante,*
2 *e a ti, meu ideal fiel,*
3 *e a ti, minha fadiga viva e assídua,*
4 *ainda que pequena. Tenho conhecido*
5 *em vocês tudo o que um poeta cobiça:*
6 *o esquecer da vida nas tempestades do mundo,*
7 *o doce xaveco dos amigos.*
8 *Correram muitos, muitos dias*
9 *desde que a jovem Tatiana,*
10 *e Oneguin com ela, me apareceram*
11 *pela primeira vez em um sonho confuso –*
12 *e a longa extensão até um romance livre*
13 *eu, através do mágico cristal,*
14 *ainda não alcançara claramente.*

A palavra-chave dessa estrofe, aquela que leva à decifração do enigma, é *спутник* (sputnik). Desde meados do século passado ela remete o público diretamente ao foguete que inaugurou a corrida espacial, mas trata-se de uma palavra bem mais antiga, à qual os russos dão o sentido de *companheiro*, mais especificamente, *companheiro de viagem*, e é assim que ela vem sendo lida e traduzida pelo mundo afora nesse verso, rotina que condenou a magistral estrofe acima a quase dois séculos de incompreensão, embora ela seja clara como cristal.

É que com o tempo, a palavra *спутник* (satélite) ganhou também um sentido poético ligado à lua, nosso satélite natural, de quem a terra recebe de forma fria a luz quente emitida pelo sol, numa órbita cosmológica que, em sua regularidade fiel, acabou por ser celebrada pelos poetas como *companheira.* Estando a vagar regularmente em sua órbita há bilhões de anos, nosso satélite (*спутник*) natural nada tem de *extra*vagante em sua fidelidade aos poetas. Púchkin, numa operação artística rigorosamente dialética, recuperou lindamente o maravilhoso sentido poético que subjaz o uso corriqueiro da palavra para fazê-lo aflorar num uso crítico dele pela reintrodução invertida da informação astronômica que lhe está na base: satélite *extra*vagante – *спутник странный*.

No firmamento *artístico* e *político* da Rússia do início do século XIX cruzaram-se as rotas de dois astros: um a marujar na navegação artística, Púchkin, poeta genial; outro, aboletado no poder político, Nicolau-I, déspota obtuso. No embate inescapável entre a criação artística (mudança) e a dominação política (imobilismo) que caracterizava a época, a disputa entre os dois astros se impôs, um pelo gênio, outro pela força. Retomando a estrofe final do Cap. Um com grande apuro em *forma* e *conteúdo*, Púchkin abre a estrofe acima se despedindo do seu *satélite extravagante*, ou seja, de Nicolau, que de astro-rei se degradou em satélite extravagante, a perseguir com sua censura a elaboração de *Eugênio Oneguin* – e *extra*vagante por quatro razões: primeiro, porque abandonou a condição de astro-rei para perseguir Púchkin e sua obra, fazendo-se satélite extravagante do astro da criação artística; segundo, foi extravagante porque pretendeu inverter a ordem natural ao obrigar um astro a obedecer a um satélite; terceiro, foi extravagante porque perseguiu a esmo, arbitrariamente, sem órbita, com força de astro, mas sem grandeza de astro, com a pequenez de um satélite extraviado que, em seu desvario, obrigou a um permanente refazer da ordem cósmica da obra; quarto, porque, degradado à aridez de satélite, foi extravagante a ponto de sequer luz fria emitir, projetando contra o astro-criador tão somente a sua própria escuridão, incapaz de já não digo disseminar, mas mesmo devolver, palidamente que fosse, a luz clara e vívida que recebia do poeta.

Depois de se despedir do tsar, da *polícia-política*, o autor-narrador dá adeus aos ideais de juventude, pois, ao contrário do herói e em consonância com a heroína, suas concepções *estéticas* e *filosóficas* vieram evoluindo no curso dos atribulados e proveitosos anos de elaboração de ***EO*** e é hora de cuidar que fique para trás a imaturidade havida, ainda que sem renegar o que conheceu na companhia dela, tal como veio fazendo com a

própria juventude (Cap. Seis/XLV-XLVI – v. pag. 48 acima). Em um terceiro passo, sempre seguindo a *forma* do final do Cap. Um para cumprir a promessa de *conteúdo* feita então, o poeta se despede da fauna jornalística empenhada na crítica assídua, diária, a quem nutriu com o resultado da sua fadiga não menos constante: *Eugênio Oneguin*. Irônico*,* mas indo ao ponto, ele não deixa de registrar que bem gostaria de esquecer as dificuldades da vida e de estar com os amigos, alegrias às quais, porém, só pode *cobiçar*, pois vem acossado justamente pelos estorvos à criação artística impostos por quem *já conhece*, em uma *versão pequena*, rebaixada, o que é esquecer as dificuldades da vida, ou seja, vive a inconseqüência confortável de exercer a crítica serviçal, acomodada ao poder amigo; e, por isso mesmo, já se compraz no doce xaveco dos amigos, quer dizer, no espírito de corpo de compadrio em que seus membros depreciam aos outros e elogiam-se entre si.

Arrematando o tema do próprio amadurecimento em conexão com o empenho de Nicolau e dessa corja para impedi-lo de criar, e preparando o enjambement para a estrofe final – isto é, reunindo àquilo de que se despediu nos primeiros sete versos (dificuldades a superar na criação) ao tema da próxima e última estrofe do romance –, o poeta registra, na segunda metade da estrofe acima, os muitos dias gastos no trabalho desde o primeiro sonho com Tatiana e Oneguin, num tempo no qual, jovem e inexperiente, ele não pudera, como agora pode, divisar, através do mágico cristal da sua própria mente, toda aquela recém-mencionada extensão de escolhos, obstáculos, sofrimentos e perdas a transpor até que um artista – tendo perseverado em elaborar uma criação cujo sentido ele reconheça mesmo depois de até suas figurações inspiradoras lhe terem sido tomadas – alcance o que possa dizer um "*romance livre"*:

LI

1 Но те, которым в дружной встрече
2 Я строфы первые читал…
3 Иных уж нет, а те далече,
4 Как Сади некогда сказал.
5 Без них Онегин дорисован.
6 А та, с которой образован
7 Татьяны милый идеал…
8 О много, много рок отъял!
9 Блажен, кто праздник жизни рано
10 Оставил, не допив до дна
11 Бокала полного вина,
12 Кто не дочел Ее романа
13 И вдруг умел расстаться с ним,
14 Как я с Онегиным моим.

LI

1 *Mas daqueles a quem, em amigáveis encontros,*
2 *Eu li suas estrofes pela primeira vez...*
3 *uns não existem mais, longe estão outros,*
4 *como disse Saadi certa vez.*
5 *Sem eles o retrato de Oneguin está terminado.*
6 *E assim aquela com a qual foi modelado*
7 *o caro Ideal de Tatiana...*
8 *Oh, muito, muito nos tem arrebatado a fortuna!*
9 *Bendito quem a festa da vida em tempo deixou,*
10 *que até ao fundo não dragou*
11 *o cálice que de vinho repletou,*
12 *quem ao romance até o fim não leu,*
13 *e soube deixá-lo a termo seu,*
14 *como deixo eu o Oneguin meu.*

O *"mas"* que abre a estrofre, associado ao *"daqueles"*, opõe estes amigos perseguidos pela autocracia àqueles "amigos" ironizados em sua aderência a ela na estrofe anterior, numa indicação retroativa à interpretação que dei aos "amigos" que são criticados nela: com essa oposição, não faz sentido ler os "amigos" da estrofe ***L*** sem a ironia que faz do deplorado *doce xaveco* deles o oposto do que foram estes *amigáveis encontros* com os amigos perseguidos em meio às dificuldades da vida, celebrados na estrofe ***LI***, afinal, eram essas amargas dificuldades diuturnamente impostas que a mesma autocracia que os ceifou não deixava esquecer. O sentido direto dessa oposição fica mais claro, e menos belo, se o leitor reembaralhar os versos dessas duas estrofes pondo os primeiros sete versos da estrofe ***LI*** como se fossem os últimos sete versos da estrofe ***L***, e fazendo dos sete últimos versos da estrofe ***L*** os primeiros sete da estrofe ***LI***; arranjo que também torna mais linear, e menos rica, a menção aos *muitos, muitos* dias que se passaram sob o jugo da fortuna que *muito, muito* tem arrebatado – essa forma linear não poderia mesmo prevalecer na pena de um poeta tão empenhado em ampliar esteticamente o sentido da obra pelo jogo plástico das *formas* (além do que, havia que driblar a censura...).

A versão local e apequenada da "fortuna", ou seja, a repressão onipresente de Nicolau, levou de Púchkin amigos dezembristas que foram inspiração para Oneguin. O mesmo infortúnio arrebatou-lhe aquela a quem erigira como

modelo principal para seu ideal de Tatiana, Marija Raevskaya Volkonskaya, que entendeu melhor acompanhar o marido dezembrista, o príncipe Volkonsky, deportado para a Sibéria. Segundo Bazzarelli, "em 1827 Púchkin ficou profundamente atingido e fascinado por ela que, embora não amasse o marido, o havia seguido à Sibéria, tornando-se célebre pela devoção conjugal e pela coragem"[70].

Sustento que a inspiradora do modelo singularizada *neste verso 6* só pode ser Marija porque, dentre as possíveis musas cogitadas pela crítica, ela era a única que fora levada pela "fortuna". Em outras palavras, é ***como se***, nos primeiros sete versos da estrofe acima, Púchkin, ao detalhar o tema já indicado na estrofe anterior enquanto dá tratamento lírico à sua relação com os dezembristas, estivesse a dizer: "mas, a despeito daqueles estorvos, eis o *retrato* de Oneguin terminado sem os amigos insurretos que o inspiraram e a quem li as primeiras estrofes do meu romance (uns foram executados, outros, deportados); assim como sem aquela bela mulher de fibra – com a qual, assim como com outras[71], foi modelado o *caro ideal* de Tatiana... – foi o *retrato* da heroína concluído" – interpretação cujo arremate vejo no verso 8: *"oh, muito, muito nos tem arrebatado a fortuna!"* [72].

Com essa menção direta à musa nessa estrofe final do romance, Púchkin retoma para iluminar de sentido a cadeia de menções que já havia feito: primeiro, em festa no Cap. Sete/LII, quando simula falar de Tatiana, mas está a falar da musa, a mais bela dentre as belas de Moscou – mas seu autor-narrador não chega a se reunir a ela na festa; segundo, quando na volta do autor-narrador à cena social, *já em* S. Petersburgo, na estrofe VI deste capítulo final, o poeta o faz entrar no salão a acompanhar uma fusão lírica das duas mulheres, Tatiana e sua Musa, num passo adicional ao que dera naquela estrofe LII anterior, pois agora o autor-narrador *"pela primeira vez"* as reúne e acompanha na alta sociedade da Corte (é esse refinamento artístico que explica o fato de Tatiana parecer entrar duas vezes na festa, a primeira com o autor-narrador; a segunda com o general); finalmente, Púchkin fez o arremate desses dois lances de festa quando reuniu à mesa, na estrofe XVI deste capítulo final, Tatiana e sua Musa, dizendo-as incomparáveis e insuperáveis em suas respectivas belezas.

Para além e por sobre essas questões de carpintaria literária e contexto histórico específico, a beleza e a complexidade da estrofe correspondem ao papel de arrematar o sentido de um livro belo e complexo:

Nos primeiros sete versos, Púchkin resume os *sofrimentos* de que sua obra saiu, atesta o papel *representativo* de seus personagens e ainda deixa clara a *solidão do ofício* do artista combinada à sua *liberdade* íntima para dar a última palavra: os *sofrimentos* decorrem das perdas impostas tanto pela repressão como pela vida enquanto tal; Oneguin e Tatiana, mais do que representarem figuras, *representam* aspectos da vanguarda russa e, por extensão, dos russos; a *solidão do artista* está tanto em ter que produzir a sós a sua obra, quanto em ter de elaborá-la no exílio, isolado mesmo quando gostaria de compartilhá-la; e, finalmente, *eis* que a *liberdade está* em, apesar e em razão de tudo, ter sido dele a liberdade para moldar a versão final do que entendeu que devia ser dito.

---

[70] A "devoção" fica, mesmo, por conta de Bazzarelli. V. *Eugenio Onegin*, a cura di etc, op. cit., pag. 593.

[71] Sem avançar qualquer explicação, e até desdenhando como "perda de tempo" a busca por um "protótipo" de Tatiana, Nabokov dá notícia de que nos originais Púchkin teria escrito no verso 6 acima "*aquela**s**"*, plural que o próprio poeta teria substituído pelo singular na publicação. Entendo que o uso do singular associado à ideia de um *ideal* de Tatiana permitiu ao poeta driblar a censura para homenagear a valentia de Marija (pelo singular) e, ao mesmo tempo, o deixou registrar a origem plural de Tatiana (falou em *caro ideal*, não em *retrato,* como fez no caso de Oneguin no verso 5, onde disse, no plural, dos inspirador**es** do *retrato* do herói). A complexidade da relação entre os versos 6 e 7, e destes com os demais, deve-se à censura e saiu do fato de que, dentre as musas, apenas Marija fora arrebatada pela "fortuna". Para aquela informação que Nabokov não explorou, v. *Eugene Onegin*, op, cit. Vol-III, pag. 250/251.

[72] Consultada sobre a pertinência da minha tradução para esses versos, fundamento da interpretação que dei a eles, a professora e tradutora Renata Esteves, a quem agradeço, chamou a minha atenção para o perfectivo nos versos 5 e 6, e, ao aceitar minhas soluções, deu-me uma explicação que entendi assim: no original russo, o **Ho** que abre a estrofe tem uma relação gramatical com o **A** que abre o verso 6, relação esta que altera o sentido mais comum de **A**, o sentido de oposição ao que veio antes, e confere certa continuidade entre o que é dito antes dele e o que é dito depois dele – essa harmonia de conjunto daria abrigo gramatical à minha interpretação da conexão entre os primeiros sete versos, ainda que sem garanti-la. Indagada se o verso 8 poderia dar essa garantia, Esteves disse que esse verso, à luz do sentido que atribuo à obra e do contexto político da Rússia de então, confere plausibilidade à interpretação que dou ao que Púchkin fez aqui. Como sempre, a última palavra é do leitor, ainda mais se douto for.

Nos sete versos seguintes, em consonância com a tristeza da obra, Púchkin passa a uma esperança dosada, tão dosada que o verso oito, que abre a segunda metade, não vai adiante sem dar um bote retroativo, pelo qual o poeta recupera todo o sentido dorido das estrofes precedentes, como que para assegurar-se de que o leva consigo, e, só então, passa a dizer de como, apesar de tudo – afinal, nem a "fortuna" pode tudo –, o viver chegue a ser bom, desde que a vida não seja vivida à saciedade, como estagnação, mas como *devir*, dizendo bendito quem a experimenta sem dar-lhe termo antes da hora, sem esgotá-la ainda vivo[73], sem bebê-la até o último gole, sem lê-la até o fim, assim como ele faz com o *"Oneguin meu"*, o romance ao qual valentemente dedicou os melhores anos de sua vida e que não é senão uma manifestação da própria vida na Rússia de então, romance[74] ao qual Púchkin deixa para trás sabedor de que, assim como foi sua a liberdade para dar desenho final aos seus personagens, também é seu o gozo da liberdade acerca do que sempre haverá por ser dito com fundamento sobre Eugênio e Tatiana ante o que se abre na obra à Rússia por vir.

O SENTIDO GERAL DE *EUGÊNIO ONEGUIN*

O arco de *Eugênio Oneguin* é o desenho de um rotundo, incontornável e inapelável malogro: Eugênio foge da cidade para o campo em busca de uma herança e de mudança – recebe a herança, amealhada às custas da Rússia profunda, mas, mesmo depois de uma viagem através da Rússia, acabará por voltar à cidade para a mesma vida de ócio, solidão e tédio, onde dissipará a herança. Fraudada em sua busca por mudança, Tatiana sai do campo, onde se fizera auspicioso tipo incomum da Rússia profunda, para a cidade – cidade em que não poderá escapar de acomodar-se às convenções da alta sociedade, em ócio, solidão e tédio, preservando no íntimo a herança do campo como relíquia viva.

Assim como Eugênio foi ao campo em busca de mudança, Tatiana foi para Eugênio em busca de mudança. Ela malogra tanto quanto ele, pois o desencontro era inevitável. Apesar de tudo, cada um deles ainda buscará uma rota alternativa para a mudança e para o encontro, mas elas também só lhes revelam a inviabilidade de mudar: Tatiana a compreende em sua peregrinação pelos livros estrangeiros; Oneguin a experimenta vagando através de campos, desertos, cidades, e mares da santa Rússia – e aí reside a novidade do livro: a despeito de todos os esforços, o casal de heróis não se forma, precisamente porque a situação nacional empurrava ao divórcio entre o melhor do que cada uma de suas metades, a cidade e o campo, podia oferecer em prol da mudança, um melhor que sucumbe ao peso da tradição com repressão, que impõe a estagnação, seja na forma de desorientação, Oneguin; seja na forma de lucidez encarcerada, Tatiana.

Além de campo e cidade, esses dois personagens também permitiram dar tratamento literário a aspectos da própria vanguarda russa daqueles dias, a qual, por sua vez, representava o que havia na desigual vontade de mudar do próprio povo. Como desafio adicional ao leitor, ainda há o fato de que a genialidade de Púchkin fazia dele próprio uma mistura do que havia em vontade de mudar e, assim, os principais personagens do romance também dão expressão a matizes da própria formação artística e da personalidade política do poeta. É por isso que Púchkin foi levado a incluir na obra o personagem autor-narrador, de modo a poder fazer na ação mesma do romance o diálogo com o leitor sobre o que havia de conflito nele mesmo a respeito das escolhas estéticas e de tática política postas no debate. Quem comenta a ação dos outros personagens em diálogo com o leitor é o autor-narrador, como se Púchkin tivesse sua autoria suspensa nesses momentos, cabendo ao autor-narrador, colocado como um personagem entre os outros, nos falar de si no contexto da história narrada por Púchkin, sem

---

[73] Uma referência a Shakespeare: "*Cowards die many times before their deaths. The valiant never taste of death but once*". V. a obra *Julius Caesar*, Act 2, Scene 2.

[74] Vale notar que, embora revele que Tatiana foi a primeira a aparecer-lhe "em um sonho confuso", Púchkin não chega a despedir-se dela. As estrofes de despedida se abrem e se fecham com o autor-narrador a despedir-se de Eugênio Oneguin: primeiro, do personagem [XLVIII], por último, do romance [LI]. Note-se ainda que, ao despedir-se de Nicolau-I, em L, o poeta repete, literalmente, a forma da estrofe em que Tatiana se despediu da própria liberdade [Cap. Sete/XXVIII], numa inversão pela qual Púchkin celebra a própria liberdade, *qua* artista.

ter de "ser" Púchkin, precisamente porque o poeta não é um *eu* unitário, estando também em Oneguin, em Tatiana, em Lenski.

Púchkin nos narra a história sob esse cadinho de determinações maiores, que estrutura o cerne do livro. Sofrendo como todo mundo a ação repressiva da autocracia, ele põe em cena um autor-narrador que *fora enraivecido* por ela e, dessa raiva, saiu o impulso para atuar em ***EO***, cujo herói *é sombrio* precisamente porque expressa um outro aspecto da personalidade do poeta e uma outra dimensão da vanguarda russa: a angústia da submissão à autocracia, não a raiva dirigida contra ela, como o poeta deixou claro na estrofe XLV do Cap. Um, na qual, ao simular apresentar o autor-narrador em tudo semelhante ao seu herói – que representa, repita-se, ao mesmo tempo, aspectos do autor, da vanguarda e do povo russo – o faz desmentindo essa unidade e apontando para as fissuras no *eu* e no corpo social que uma situação aparentemente igual para todos não obstante criava. Púchkin escreve o *Eugênio Oneguin* para combater a autocracia da maneira mais eficaz que pôde conceber: retratando-a no que de nefasto ela fazia com os melhores dentre os melhores na Rússia de então: aqueles que queriam mudar – ficando para os demais personagens a representação do que havia de propriamente paisagístico nesse dano.

É por isso que não há no romance um personagem importante voltado intencionalmente ao imobilismo. Oneguin, Tatiana e Lenski são satélites atraídos pela mudança, mas sua órbita é desorientada, aprisionada ou interrompida pela força esmagadora da estagnação, que não é um adversário que se apresente propriamente em ação na trama – para os personagens secundários da obra, desde sempre acomodados, a estagnação é um modo de vida ou uma imposição, não uma causa, e é por isso que Púchkin pôde tratá-los com compreensão, alguma beleza e, até, amor: eles eram parte da matéria de que eram feitos atraso, tristeza e esperança na Rússia. A estagnação está menos no que foi dito diretamente dela e mais no que não foi dito, ou melhor, no que não pôde ser dito – a censura é o grande agente que faz do imobilismo causa a defender, estado de coisas a preservar e, por isso mesmo, atua na obra de fora para dentro, cabendo ao autor-narrador, enraivecido e, por isso mesmo, também ele reagindo segundo impulso originado "de fora para dentro", devolver na forma de iluminação crítica os sofrimentos a que ele e os outros estão submetidos. Os protagonistas da ação romanesca estão no romance como o povo russo na realidade: até querem a mudança, até chegam a fazer algo por ela, mas, no que lhes aparece como um sortilégio orbital do universo, nada conseguem. Em outras palavras, o autor-narrador é um personagem híbrido, pois sempre que pode indica ter ciência das determinações a que está submetido, enquanto os outros personagens estão submetidos ao enredo e às vicissitudes dele tal como nós o estamos em nossas vidas.

Desde o início dessa leitura atribuí tudo o que vi em ***EO*** a Aleksandr Púchkin, e farei o mesmo nas linhas que se seguem. Deixo ao leitor ainda interessado neste assunto decidir o que e o quanto – do que eventualmente tenha sido e venha a ser dito com acerto por mim – foi deliberado pelo poeta ou simplesmente emanou do gênio artístico dele, sendo certo que, desse ou daquele modo, nada disso que vi escapou à sua aptidão de marujo das letras para não apenas fazer a descrição e apontar o rumo da belonave em que navega, mas também para perceber e nos mostrar, em seus desafios, ameaças e promessas, a riqueza e a beleza do oceano e do céu que nos circundam, orientam, interrogam.

Intolerável ou insuportável?

O maior desafio de uma vanguarda oposicionista em busca de melhores dias para si e para os seus é identificar em cada fase da luta se a situação adversa que enfrenta é vivida pelos seus como *intolerável* ou *insuportável*. Cada caso e sua fase requerem uma tática e uma estratégia próprios, a depender do grau de degradação em que a ordem reinante se ache. O *intolerável* requer incrementação organizada; o *insuportável* requer arrojo organizado, sendo que nos casos intoleráveis sempre deve haver alguma dose de arrojo, assim como nos casos insuportáveis sempre há lugar para o lastro sereno da incrementação – errar na dose leva ao erro, errar no diagnóstico leva ao fracasso. Errar na dose é, por exemplo, atenuar com prudência demasiada uma tática contra o

que foi acertadamente classificado como intolerável; errar no diagnóstico é, por exemplo, propor a incrementação numa situação abertamente insuportável, erro que condena a vanguarda a ser deixada para trás pelos seus; no erro oposto simétrico, quando se propõe uma estratégia de arrojo a uma situação intolerável, temos o vanguardismo, e o malogro mostrará a vanguarda falando sozinha, avaliada pelos seus como irrealista.

Situações nacionais intoleráveis podem evoluir, aos trancos ou continuamente; ou podem se degradar, aos barrancos ou inapelavelmente. Quando evoluem, passam ao grau de toleráveis, depois bom, podendo chegar até a serem experimentadas como agradáveis pelos seus, como é o caso dos países nórdicos em nossos dias. Quando se degradam, infligem sofrimentos cada vez mais duros contra os seus, até não lhes deixar senão o desespero, como vem mostrando a marcha de um e outro país que conhecemos em nossos dias. O intolerável requer vanguarda disposta **a**, e capaz **de**, verificar o que pode dar certo; o insuportável requer vanguarda corajosa e capaz de identificar que, infelizmente, tudo deu errado. O intolerável requer transformação; o insuportável impõe a revolução. As transformações ocorrem quando as sociedades têm a felicidade de encontrar, e perseverar, num caminho novo auspicioso, em que os seus acreditem; as revoluções ocorrem quando os indivíduos partilham a infelicidade de viver a experiência de que já não há caminho. As transformações ocorrem ali onde o fundamental ainda poderia dar certo, e dá; as revoluções ocorrem quando tudo deu errado. *Transformador* é quem busca o entendimento para uma saída compartilhada; *revolucionário* é quem atua na revolução; *vanguardista* é quem está sempre a ver supostas evidências do insuportável; *conciliador* é quem em tudo vê ocasião para acertos; *revolucionarista* é quem deseja, e supõe poder provocar, a revolução – os dois primeiros tipos são os necessários; o terceiro é um chato; o quarto é pernicioso e o último é danoso.

Entre os primeiros anos do século XIX e os primeiros anos do século XX, a Rússia viveu um século em que se deu a lenta degradação do intolerável para o insuportável, com formação, ascensão e queda de vanguardas sucessivas, em que transformadores, revolucionários, conciliadores, vanguardistas e revolucionaristas disputaram a direção da mudança, até a revolução de fevereiro de 1917, quando a autocracia foi finalmente derrubada e houve um recomeço. Pouco menos de um século antes, em dezembro de 1825, uma vanguarda militar, liderada por jovens oficiais influenciados pelo liberalismo constitucional, viajados e descontentes com a situação intolerável vivida pelo povo russo, sujeitado à servidão por uma autocracia que mantinha a Rússia como um dos mais atrasados países da Europa, levantou-se em armas contra a entronização de um novo tsar, uma ação que foi rapidamente sufocada ante a indiferença das massas populares, o que inaugurou um dos mais cruéis períodos da história do país, o reinado de Nicolau-I. O erro dos dezembristas foi supor insuportável uma situação que os russos viviam como intolerável.

Púchkin, que nasceu em maio de 1799, tinha 26 anos quando se deu esse assim chamado “14 de dezembro”, cujos eventos acompanhou como pôde desde seu confinamento em Mikaylovesquoe, onde estava exilado por ordem de Alexandre-I e escrevia o seu *Eugênio Oneguin*, atividade a que se dedicava não exatamente para matar o tempo. Naquela altura, estavam prontos os três primeiros capítulos e ele trabalhava no Cap. Quatro, justamente o capítulo em que Oneguin é mostrado em toda a sua inanidade e Tatiana aparece pouco, recolhida aos sofrimentos impostos pela recusa do herói ao amor oferecido por ela. O enredo literário se parece com a vida de Púchkin naquele momento: obrigado a recolher-se quando os amigos eram perseguidos, encarcerados, deportados e mortos, ele constatava-se condenado à inação, como Oneguin, e, tal como Tatiana, não tinha como extravasar seus sofrimentos pela frustração do ímpeto pela mudança. Daí ter exposto no capítulo, em tom compassivo, associado a perspicazes digressões discretamente contrastantes do autor-narrador, o longo ócio inane de Oneguin e, logo a seguir, no Cap. Cinco, ter dado sofisticado tratamento à solidão de Tatiana, emparedada entre o sonho pela mudança e a realidade do imobilismo. A um só tempo apartados e unidos, Oneguin e Tatiana também são expressões artísticas de como o poeta vivia os dilemas em que se encontrava a vanguarda de oposição na Rússia de então. Como nenhum dos dois pôde fortalecer no outro o que tinha de melhor enquanto promovessem o encontro profícuo de suas respectivas heranças, o desencontro foi inevitável e,

sem que o genial autor do romance o soubesse, iria se somar ao veio em que germinou o que sempre emerge quando tudo é desencontro, quando tudo dá errado para o *sapiens*: revolução. Sigamos com calma.

Situação política e criação literária

O cérebro de Púchkin, voltado ao fazer artístico como via de percepção da matéria do mundo, buscou dar sentido à realidade circundante segundo a grande questão que interrogava o espírito da época na Rússia: imobilismo ou mudança? Eis a questão geral, que abrangia a todos os aspectos relevantes da vida russa: aos costumes, ao político-social, à economia e à estética. No âmbito político-social, a questão política mais geral era a autocracia e a questão social mais geral era a servidão. Num sentido mais específico, *a questão política imediata* era a censura, que proibia aos artistas falarem dos aspectos mais gerais da inaceitável situação político-social; *o problema social mais premente* e visível era a miséria em que vivia o povo, frequentemente assolado pela fome, que matava em massa. A discussão econômica dependia da político-social, uma vez que autocracia e servidão ditavam os estreitos limites em que se poderia almejar crescimento, produtividade e desenvolvimento econômicos – o mando aristocrático calcado na servidão impedia o desenvolvimento das forças produtivas na Rússia, não promovia, e, mesmo, barrava, o surgimento de uma burguesia economicamente relevante, que assumisse a vanguarda de uma atividade econômica novidadeira, condenando o povo a se virar no comércio de manteiga e alcatrão e a elite a importar de Paris e Londres o luxo sem o qual ela não podia passar; circuito que se fechava de maneira mórbida com a inexistência de uma base social para o liberalismo livresco que nutria as fantasias modernizantes daquela parcela da elite local crítica à servidão e à autocracia, elite masculina essa tão bem representada em Oneguin e Lenski, bem como, sob certos aspectos, no autor-narrador de ***EO***.

O gênio e a condição social privilegiada de Púchkin permitiram que ele se fizesse letrado desde muito cedo. Mal chegado à primeira juventude já tomara contato com o melhor da arte literária russa de seu tempo, além de, por decorrência, estender sua avidez de leitura para o que de melhor havia na filosofia política da época. O contraste entre essas duas fontes livrescas era, entretanto, maior do que a complementaridade que se poderia imaginar haver entre elas: na arte literária local, o que havia mais à mão era a produção insipiente dos sentimentais literatos russos, imitadores da literatura anteriormente produzida na Europa mais ilustrada, notadamente na França e na Alemanha; enquanto que em filosofia política e economia o que chegava, em língua estrangeira, vinha diretamente dos melhores autores franceses e ingleses, material produzido antes e depois da Revolução Francesa – no Quadro 1A do Cap. Um ficou o registro da herança estética a renunciar e a reter, estando nas bibliotecas de Oneguin e do autor-narrador as referências em filosofia política e economia. O contraste entre o que Púchkin lia e o que enxergava à sua volta era abissal, especialmente quando se leva em conta os desafios do fazer artístico voltado a atingir um público letrado habituado ao consumo da aguada literatura local, sem o contraponto do que de bom a literatura estrangeira podia oferecer. Púchkin tinha de elaborar a obra e formar o público para ela na própria obra, daí também o movimento pendular dos estilos em ***EO***, refletido não apenas na forma de escrever, mas também na caracterização mesma dos personagens, como procurei demonstrar nos quadros com as contraposições de uns e outros nas discussões dos capítulos Dois, Três e Quatro.

Escrevendo sob censura férrea e punitiva para um público eclético em que o principal elemento comum não era nem a língua, mas o despreparo, Púchkin fez o que pôde para abordar todos os aspectos da vida na Rússia daqueles dias, como fica claro nos quadros que acabo de mencionar. O caráter eclético de sua formação e o relativamente protegido meio em que circulava com conforto e prestígio precoce, fizeram de Púchkin um transformador com traços de conciliador, tanto na política quanto na estética. Cada um dos personagens ou tipos sociais é situado na cena social de um modo que permite identificar a relação de cada um deles com o problema da estagnação e com a alternativa da mudança. Sem vilipendiar ou endeusar ninguém, Púchkin mostrou que o material humano disponível não sugeria que naqueles dias a mudança fosse possível, impressão que se fortaleceu nele depois da terrível derrota do levante dezembrista, cujos ensinamentos ele viveu como um amadurecimento, um amadurecimento como que transferido para a Tatiana que ressurgirá serenamente resignada no capítulo

final. Essa resignação não foi uma deserção, muito menos uma recomendação, foi a constatação de que uma época de cautela se impusera, como a estrofe XLVI do Cap. Seis (v. pag. 48 acima) sintetiza à perfeição, interpretação que detalharemos mais adiante – por ora, observemos que o autor se aproxima de sua heroína, sendo que a diferença entre o autor-narrador e Tatiana está em que ele, fazendo uso do ferramental de poeta, poderá continuar a lutar.

Como o compromisso de Púchkin com os destinos da Rússia e de seu povo jamais permitiu que ele agisse como um vanguardista, sua arte foi uma arte amorosa e de concertação. Amor ao povo, gente tão ausente na trama do livro e tão presente na crítica corrosiva que se faz ali aos costumes dominantes de uma elite descrita em seu desregramento pródigo, em sua grossura, leviandade, obtusidade. O pendor à concertação aparece, por exemplo, no modo respeitoso de ele tratar Lenski, cuja estética não tinha como sobreviver, mas cuja morte Púchkin tratou com a gravidade a que sua plural e desigual formação estética induziu. Ainda que necessária, a morte de Lenski foi tratada como um crime em razão das circunstâncias torpes que a engendraram – o jovem poeta foi vítima das aporias da estagnação, que na Rússia daqueles dias era tão arraigada que comprometia até mesmo os agentes motivados à mudança, como o desorientado Oneguin, também tratado com compreensão. A saída de cena de Lenski foi precoce porque a Rússia não estava madura para deixar para trás tudo o que ele representava, como dá exemplo a grande resistência do público ante o casamento nada romântico de Tatiana com o general, isso para não dizer da decepção com o desencontro entre herói e heroína, com a qual Púchkin esperava que os russos aprendessem alguma coisa da realidade em que estavam atolados.

Tradição romântica e realismo conciliador

A resistência romântica não vem apenas do público. Como vimos, leitores experientes como Nabokov e Lotman tinham tão enraizada em si a expectativa romântica na extraordinariedade de Tatiana que deixaram escapar o fundamental: a evolução realista da personagem na adversidade. O erro decorrente de manter expectativas românticas na extraordinariedade de Tatiana não está em crer na extraordinariedade dela, mas no romantismo. Tatiana era extraordinária, mas sua extraordinariedade realista, que acabará por se revelar uma forma de superfluidade, não poderia, mesmo, levá-la a transpor, isolada, todas as determinações a que estava submetida – limitação que ela própria antecipa quando, na *Carta a Oneguin*, se diz *"sozinha, ninguém me entende, a minha mente se perde"*. E a mente se perde não exatamente por causa dos devaneios embalados pelas leituras anacrônicas que ela fizera até ali, mas em razão da originalidade da sua inclinação à mudança em um ambiente marcado pela estagnação, um contraste que ela ainda não está apta a identificar e, por isso, se desorienta; tanto é assim que, mais adiante, no Cap. Sete, quando Tatiana se reorientou através de novas experiências, leituras e reflexões, sua mente se reencontrou, ainda que para alcançar, com todo realismo, a extensão da impotência que a solidão lhe impunha.

Lotman apontou uma contradição entre a definição de Tatiana como "russa na alma" e ela não saber escrever bem o russo, tendo que se dirigir a Eugênio através de uma carta em francês. Essa é uma observação tipicamente romântica, que entende a condição propriamente nacional como uma força telúrica a repelir a influência estrangeira, perspectiva evidentemente equivocada em qualquer parte, mas especialmente imprópria para um país como a Rússia, constituído de variadas nacionalidades e no qual a presença francesa era só mais uma, ainda que a preferida por uma classe dominante, não obstante, "russa na alma". Por trás dessa abordagem há uma fantasia de identidade, de algo que permaneça imutável e a tudo resista, como se para ser "russo na alma" fosse necessário estar no mundo como um mujique. Púchkin dialoga com essas expectativas quando no final mostra Tatiana numa nostalgia aparente da sua vida no campo, dizendo-se disposta a tudo trocar por elementos da vida anterior. Mas não nos deixemos levar pela *conciliação* do poeta com seu público, pois o elemento *transformador* nessa mesma estrofe é mais forte: essa recordação da vida anterior está antecedida pelo desejo de Tatiana por uma estante de livros e se faz concluir pela ciência de que sua *njanja* está no cemitério, detalhes que determinam

um reajuizamento da questão, especialmente quando levamos em conta que ela está a passar um sabão em Oneguin, tentando pela última vez abrir-lhe os olhos, num típico conflito entre correntes de vanguarda.

A respeito desses conflitos internos à vanguarda russa de então, e do que havia de improdutivo neles (fossem as correntes encaradas em suas preferências estéticas ou políticas), a evolução e o desfecho da amizade entre Oneguin e Lenski é uma crítica corajosa. No plano político-social, Púchkin mostra a um só tempo que ambos, em seu irrealismo, acabaram como que manipulados, agindo contrariamente ao que o próprio discernimento limitado que tinham da situação recomendava, cegueira que orna com a inaptidão deles para tratar do que realmente interessava, a realidade russa, despreparo que, por sua vez, escancara, de um lado, o caráter livresco, irreal, das ideias liberais de ambos e, de outro, a inexistência de qualquer relação deles com o povo, não obstante vivessem do esforço dele. No plano estético, o poeta mostra o que havia de estéril nos conflitos que dominavam a cena literária, na qual se opunham correntes de preferência que se mostravam inócuas para uma verdadeira evolução no fazer artístico local, o que só ocorreria com uma aceitação da influência estrangeira que não fosse mera imitação, mas valorizasse a riqueza nacional russa sem arroubos identitários, pista que será seguida escrupulosamente por Turguêniev em *Notas de um caçador*, como veremos.

Romântico é aquele que, além de apegado ao folclore, ao popular, supõe ter uma identidade a revelar, confirmar, fazer prevalecer. Toda essa fantasia ingênua é estranha a Púchkin, que não leva sua heroína a relembrar com nostalgia o campo para idealizá-lo, mas sim para incluí-lo na mudança a ser buscada – ao não se apegar ao campo de modo tacanho, Tatiana tampouco caiu na ilusão simétrica de que na metrópole está o moderno, a saída, o futuro... Ela viu bastante dos dois para saber que o imobilismo está por toda parte. Sua fidelidade ao marido não resulta de um apego às convenções, sendo antes uma forma de evitar a degradação e o descaminho que um romance com o decaído Eugênio imporia.

Todo o jogo de Púchkin à volta de Oneguin como um Childe Harold e de Tatiana como uma Svetlana é parte do esconde-esconde com os leitores, pois enquanto simula ter esses dois conhecidos heróis românticos como referência, o poeta não cansa de fraudar as expectativas que essas citações criam, pois nem Oneguin confirmar-se-á um Harold, nem Tatiana revelar-se-á uma Svetlana, dando-se o contrário nos dois casos, como o realismo conciliador que orientou a elaboração da obra determinava, pois Púchkin compreendia a luta entre o imobilismo e a mudança de uma perspectiva gradualista: havia que incrementar a mudança avançando polegada a polegada em meio à estagnação, daí a esterilidade do duelo entre Oneguin e Lenski.

Agora estamos em condições de entender todo o alcance desse embate, que é uma síntese do que o imobilismo pode fazer para tornar inócuo o pendor pela mudança:

Cap. Seis / XVIII

> *Se* [Lenski] *tivesse sabido da ferida que queimava no coração da minha Tatiana! E se Tatiana tivesse podido pressentir, saber que no dia seguinte Lenski e Oneguin combateriam pelo abrigo do sepulcro; ah, então, talvez, seu amor pudesse ter unido outra vez os dois amigos! Mas não, nem por acaso alguém descobrira aquela paixão. Oneguin nada dissera, Tatiana sofria em silêncio; só a* njanja *teria podido compreender, mas tinha a mente turvada.*

A estrofe é magistral ao amarrar a dinâmica superficial da trama a todo o significado último do que está sendo narrado – nada falta, nada sobra: quem o intermediou, o dirige e vai bater-se no duelo é a Rússia atual, em sua versão vicária, rebaixada, anacrônica da união campo-cidade (Zaretski) que, desorientada entre contrastes e afinidades próprios da luta desigual entre imobilismo e mudança, engendra desavenças na vanguarda, arrastando-a a enfrentar-se, no campo, em combates improdutivos ("pelo abrigo do sepulcro"!) de apequenada inspiração citadina (Oneguin x Lenski), ante os quais fica sem lugar quem realmente poderia inspirar uma Rússia transformada segundo uma união profícua entre campo e cidade (Tatiana), situação além da compreensão para quem – não obstante equipado, pois imerso na Rússia profunda – jaz inerte ali porque vem submetido ao que há de pior nela (a servidão), o servo, simbolizado aqui na mítica *njanja*.

Rastros para uma alternativa

Iniciamos essa leitura de ***EO*** registrando a situação de Púchkin como artista inconformado desafiado a criar sob uma ordem político-social hostil à vivacidade de espírito, pronta a punir a manifestação artística que a contestasse. Não seria de esperar que, sendo quem era, Púchkin fosse se pôr à parte para conceber e criar uma história trivial de amor malogrado, livre das determinações, infensa às opiniões e indiferente à miséria daquelas circunstâncias. Todo o esforço desta leitura foi fazer aflorar aquelas determinações, opiniões e misérias em sua influência na *forma* e em seu papel de material para o *conteúdo* do romance.

Como não poderia deixar de ser, o malogro final do enlace romanesco coincide com o malogro da vanguarda oposicionista em busca por mudança na Rússia daqueles dias. Púchkin viveu essa derrota também como sua, mais especificamente como uma derrota da sua juventude, pois a longa elaboração e paulatina publicação de ***EO*** se deram no curso dos anos em que ele mesmo passou da juventude para a vida adulta. É por isso que, assim como para Tatiana e em contraste total com Oneguin, aqueles foram anos de amadurecimento e de aprendizado para ele.

Desde o final do Cap. Seis, no qual tratou simbolicamente da morte da juventude no desastre dezembrista, Púchkin cuidou de deixar claro que não desistira, e, por isso, atou ao reconhecimento dos erros cometidos a ideia de que havia o que preservar daquela mal-sucedida tentativa para levar a Rússia à mudança. Mas, como construir uma alternativa? Entendo que nestas duas belas estrofes, que já lemos em seu papel mais diretamente romanesco (v. as páginas 48 e 75 acima), se pode encontrar rastros de como Púchkin vivia os desafios que a situação punha ao entendimento e à ação. Entre elas há um liame em *forma* e em *conteúdo* que já se anuncia, maravilhosamente (até no detalhe do ponto de exclamação), nos três versos finais das respectivas estrofes anteriores:

Cap. Seis

XLV
[...].
12 *Basta! Com a alma clara,*
13 *parto agora por um caminho novo*
14 *para descansar da vida passada.*

[Segue-se uma "autocrítica" e um "plano de ação"]

XLVI

1 *Permitam-me remirar: adeus brenhas*
em cujo recôndito escoaram os meus dias
plenos de paixão e indolência,
em devaneios de uma alma circunspecta.
5 *Mas tu, jovem inspiração,*
agita a minha imaginação,
aviva a sonolência do meu coração,
8 *te faças mais presente no meu refúgio,*
não permitas que minha alma de poeta
se congele, se faça cruel,
insensível, ou de pedra
12 *no enlevo mórbido do mundo,*
nesse sumidouro onde,
com vocês, meus amigos, eu me banho!

Cap. Oito

XLV
[...].
12 *[...] "Quanta pequenez!*
13 *Como podeis, com vosso coração e inteligência,*
14 *ser escravo de sentimento assim reles?"*

[Segue-se uma "autocrítica" e um "plano programático"]

XLVI

1 *"Mas para mim, Oneguin, esse fulgor,*
esse ouropel de uma vida de asco,
esse meu sucesso no vórtice mundano,
essa minha casa da moda e saraus,
5 *o que valem? Quão alegremente eu daria*
toda essa traparia de mascarada,
todo esse brilho, bulício, fumaça,
8 *por uma estante de livros, por um jardim selvagem,*
pela nossa pobre morada,
pelo lugar onde, pela primeira vez,
Oneguin, eu vos vi,
12 *por aquele humilde cemitério*
onde uma cruz e a sombra dos ramos
protegem a minha pobre babá...

Nos três últimos versos das duas estrofes XLV fica indicada a aproximação entre o autor-narrador e Tatiana e a distância de ambos para Oneguin: enquanto o autor-narrador é mostrado em suas novas perspectivas, Eugênio aparece como o oposto dele, descrito por Tatiana estagnado na decadência de personagem que traiu o melhor de si. A lucidez de Tatiana ante uma estagnação que não pode transpor dialoga com a lucidez do autor-narrador na decisão por um caminho novo. Assim encomendadas, as respectivas estrofes seguintes têm argumento invertido

e se completam: a primeira traz como que um *plano de ação*, apresentado pelo autor-narrador ao leitor; a segunda traz uma indicação de *plano programático*, apresentado por Tatiana a Oneguin – em sua diversidade, esses quatro agentes são mostrados por Púchkin como interlocutores possíveis para um projeto de mudança.

Naturalmente, deveria ser óbvio que não imagino Púchkin a construir deliberadamente os "planos" que estou a desentranhar dessas duas estrofes. Trata-se de um esforço para fazer aflorar a perspectiva desde a qual o poeta via a ação de se opor à estagnação, bem como desde onde concebia orientar programaticamente esta ação para a mudança. Essas duas estrofes evoluem de modo simétrico e, combinadas, dialogam em seu acento autocrítico com as duas últimas estrofes do romance, quarteto pelo qual Púchkin deixa ver como, sem se eximir, atribuiu as responsabilidades pela estagnação da Rússia segundo o peso dos agentes, e olhava para o devir com sua conhecida cautela realista:

1. Ambas em primeira pessoa, as estrofes apresentam argumentos invertidos, pois a primeira delas começa por uma evocação nostálgica do autor-narrador acerca de sua juventude questionável, mas cujo ânimo deve ser preservado (*paixão* e *circunspecção juvenis*: 1-4), e termina com uma recusa ao modo de vida contemporâneo em que ele se vê (o *enlevo mórbido do mundo*: 12-14); em contrapartida, na outra estrofe Tatiana começa pela repulsa ao modo de vida contemporâneo em que ela se vê (o *vórtice mundano*: 1-4) e termina com uma evocação nostálgica acerca do que, sendo problemático, exibe o que preservar (o *legado da Rússia profunda*: 12-14).
2. Nos quatro primeiros versos de ambas, o poeta faz uma amarração entre a tradição romântica e o realismo conciliador que o animam e diz de contradições a serem deixadas para trás, sendo que, no **plano de ação**, a autocrítica do autor-narrador não se dirige ao ânimo contestador, mas à ingenuidade – *a fantasia romântica contra a ordem,* que contribuiu para dois pares de contradições improdutivas: (i) submeteu a *paixão* à *indolência* forçada, o que condenou (ii) uma *alma circunspecta* ao desperdício na dispersão dos *devaneios*. Já no **plano programático**, a autocrítica de Tatiana se refere ao vórtice mundano – *ressaibo de realismo vulgar pela adesão pragmática à ordem,* que acabou por submeter *à moda* quem era *extraordinária*, condenando quem ardia pela mudança à contradição de figurar como ornamento à estagnação da elite em seus saraus.
3. No verso 5 Púchkin introduz a preferência pela mudança: no **plano de ação**, trata-se de preservar a disposição à contestação e à criação, próprias do ânimo juvenil; no **plano programático**, trata-se de recusar o convite para o baile de máscaras da estagnação.
4. No verso 8 o poeta vai ao âmago da matéria em pauta em cada caso: no **plano de ação**, o achado está em reconhecer o autor-narrador em sua condição de *refugiado*, o que impõe que a luta não se dê em campo aberto, como pretenderam os dezembristas insurretos no 14 de dezembro – há que atuar com ânimo juvenil, mas sem voluntarismo; no **plano programático**, a combinação da estante de livros com o jardim selvagem é ouro puro – note, leitor, que Púchkin não levou Tatiana a falar apenas de livros, muito menos de "meus livros", mas de uma *estante* deles; não de um jardim qualquer, mas de um que seja *selvagem*. Tanto a *estante* como o *selvagem* implicam pluralidade, vivacidade, uma certa desordem criativa aberta à influência estrangeira, o oposto da autocracia em seu patrioteiro fundamentalismo eslavófilo.
5. No verso 12 o poeta passa a dizer da complexidade do que deve ser superado – do presente e do passado: no **plano de ação**, (i) remete ao *enlevo mórbido do mundo*, que não é senão o *vórtice mundano* que Tatiana repudia no presente, e (ii) diz do *sumidouro* que a todos emporcalha, o qual conversa com o misto de *mascarada e fumaça* em que Tatiana sufoca; no **plano programático**, é a vez da heroína, fazendo jus à sua trajetória, *permitir-se remirar*: à própria infância, à *njanja*, ao legado da Rússia profunda sob servidão, a lembrar que, apesar de tudo, também dali, e não apenas da *jovem inspiração*, terá de nascer a mudança, relançando em *looping* a dialética entre retenção e fluxo que inerva as duas estrofes, e o romance como um todo.

O imobilismo forçado em que a Rússia estava imersa informou Aleksandr Púchkin a traçar o desencontro infértil entre duas versões do *homem supérfluo*: Eugênio Oneguin e Tatiana Larina. Eles sonhavam com a mudança, mas estavam desprovidos de palco, de enredo e de estofo para encená-la, vicariamente que fosse – ainda que na forma "rebaixadíssima" de uma ideia supostamente fora do lugar –, e foram sucedidos por malogros outros, de outros heróis e heroínas, saídos de uma pena mais realista, como a navegação artística de Ivan Turguêniev irá

serenamente descortinar enquanto nos for conduzindo a *Terra Virgem*[75]. *Antes* de estar à altura de entrar em *Terra Virgem*, porém, há que *viver*, *pensar, sofrer*. Como Turguêniev sempre soube disso, já na juventude ele se pôs, com cachorro e caçador, a rastrear as veredas indicadas nas viagens de Aleksandr Púchkin, peregrinação que narrou nas engenhosas *Notas de um caçador*, concebidas para desafiar o leitor russo com anotações enigmáticas a serem desvendadas segundo um jogo de luz e sombra que camufla a realização da "viagem pela Rússia" que Nicolau-I proibia. — Atrás deles!

PARTE II – No rastro de Púchkin, Turguêniev levanta o olhar: as primeiras Notas de um caçador

APRESENTAÇÃO

Uma vez realizada a leitura de *Eugênio Oneguin*, vou preparar e apresentar as relações que vejo entre essa obra de Púchkin e uma série de narrativas que Ivan Turguêniev elaborou e levou à publicação avulsa na imprensa literária entre 1847 e 1852, ano este em que elas foram reunidas em livro sob título que se tornou clássico: *Notas de um caçador*[76].

Esta releitura[77] das primeiras *Notas de um caçador*-***NdÇ*** está orientada pela mesma perspectiva que nos guiou na leitura de ***EO***: a luta entre imobilismo e mudança, pois veremos que, de maneira ainda mais nítida do que em Púchkin, Turguêniev também se ocupava da vida presente com a perspectiva de compreender de onde poderiam provir mudança ou estagnação. Ele observava o mundo com alma de artista, por certo, mas essa observação sensível se fazia amparada num ajuizar que também é próprio do teórico social engajado.

Desde a juventude Turguêniev se ocupou conscientemente do que Herzen viria a agarrar quando indagou:

> *onde estão as provas de que o povo russo pode se reanimar e quais são as provas em contrário? Essa questão ocupou todos os intelectuais, mas nenhum deles encontrou a resposta. [...] Seria preciso se adaptar, como fez Gógol, ou correr ao encontro da própria morte, como Liérmontov?* [78].

A obra de Turguêniev pode ser vista, desde sempre, como uma contribuição ao trabalho por encontrar a resposta nesse intervalo entre a recusa de se adaptar ou se entregar à morte, num empenho que incluía compreender e superar contribuições que recebera dos esforços anteriores. Turguêniev, além de artista, também faz análise político-social na *forma* literária, nos sentidos **fraco** e **forte** do termo *forma*: **tanto** ele põe sob forma literária a realidade político-social em seus impasses e possibilidades, **quanto** busca problematizar/expressar na forma literária, como que comprometido com um programa de transformação estética não escrito, os impasses e possibilidades que a realidade político-social impõe ao próprio fazer literário. Para Turguêniev, a realidade é, ao mesmo tempo, assunto literário e matéria literária, tanto na forma como no conteúdo: no trato do assunto ele dava vazão ao seu pendor para teórico social; no embate com a matéria ele realizava sua vocação artística.

Alguém dirá que essa conexão assunto-matéria caracteriza a produção de todo artista talentoso. Concordo. Mas o que quero salientar é que desde o início da produção literária de Turguêniev essa conexão se deu de modo particularmente cerebrino e politicamente orientado, prova de que o pendor para teórico social e a vocação

---

[75] Publicado em 1876, mais de quarenta anos depois da primeira publicação de *Eugênio Oneguin, Terra Virgem* é o último romance de Ivan Turguêniev.

[76] *Notas de um caçador* pode ser lido em português como *Memórias de um Caçador*, Ivan Turguêniev, tradução de Irineu Franco Perpetuo, Editora 34. Fiz uso da 1ª Edição-2013. Vali-me ainda de traduções para o alemão, o francês, o inglês e o italiano. De tudo fiz verificação no texto original em russo*. Em razão dessa pluralidade de fontes, as citações podem resultar de mesclas de traduções e, nesses casos, as referências de página à edição brasileira mencionada, entre colchetes, se destinam apenas a facilitar o cotejo que o leitor possa querer fazer. Um asterisco ao lado do número da página indica que o texto da citação está traduzido aqui de modo diferente da tradução brasileira mencionada e trechos acompanhados do original russo quase sempre indicam que fiz tradução muito diferente.

* - A edição em russo que utilizei: Записки охотника, Иван Тургенев – http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=171981.

[77] Esta Parte II reúne a material novo parte de dois trabalhos anteriores do autor, que foram rearranjados, alterados e corrigidos: *Discurso pelos duzentos anos de Ivan Turguêniev*, de novembro de 2018, e *Turguêniev apura o ouvido*, de julho de 2015.

[78] *Literatura e pensamento social depois do 14 de dezembro de 1825*, de Aleksandr Herzen, tradução de Denise Sales, in *Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901)*, Editora 34, 2013 (1ª edição), organização de Bruno Barreto Gomide, pag. 185/186.

artística estavam imbricados nele com força semelhante e em altíssimo nível, como se pode ver já em ***NdÇ***. Na Parte III discutiremos a versão tardia e consolidada dessa obra, a edição de 1874, na tentativa de entender o que teria levado o autor, vinte e dois anos depois da primeira edição, a atualizar o livro consagrado introduzindo entre as duas últimas narrativas originais um bloco cronológico de três novos contos intrigantes.

Conduzido pelo método do próprio escritor, que não hesitava em alterar obras já consagradas no fito de provocar releituras, fui buscar explicação para a versão tardia do livro recorrendo à releitura detida de todo o material da versão original e constatei que a própria versão original requeria abordagem nova, entre outras razões porque o requinte *formal* no encadeamento dos três novos contos estava a serviço de um forte significado político na *forma* e no *conteúdo*, aspecto para o qual não encontrei tratamento na crítica. Nessa releitura constatei a conexão com ***EO*** e o que suponho haver de novo nas linhas a seguir.

INTRODUÇÃO

Tal como quase sempre em sua história, nas décadas do transcurso da vida de Turguêniev (1818-1883) a Rússia viveu sob censura e repressão, ainda que alternando períodos em que a autocracia foi ora menos, ora mais brutal, oscilação que dependia também do que se passava tanto na ordem social então conturbada dos países mais avançados da Europa, como na vida interna de países vizinhos. Depois do malogrado levante militar doméstico contra o tsarismo, em 1825, a censura e a repressão com que Nicolau-I inaugurou o seu reinado depois de sufocar a revolta vão se amainar ao longo dos anos, especialmente entre 1840 e 1848, justamente o período em que o jovem Turguêniev deu seus primeiros passos na vida literária, circunstâncias que as ***NdÇ*** refletem.

Tendo vivido o fim da infância, a adolescência e o início da juventude entre 1825 e 1835, Turguêniev acompanhou como contemporâneo de Aleksandr Púchkin (1799-1837) os padecimentos do poeta sob a censura especialmente atroz que lhe foi imposta por Nicolau-I, notadamente contra o romance em versos *Eugênio Oneguin.* Logo antes da edição definitiva de ***EO*** (1837), na qual fez incluir como documentação anexa os fragmentos da *Viagem de Oneguin* discutidos na Parte-I, Púchkin, em 1836 – ano em que Turguêniev completou 18 anos e vivia o frenesi do penúltimo ano na universidade, em São Petersburgo –, decidiu publicar *Viagem a Arzrum*, uma narrativa sobre *notas* de viagem ao Cáucaso que fizera em 1829, durante uma das guerras que Nicolau empreendeu contra o Império Otomano. Considerando a atmosfera que perdurava desde a proibição da *Viagem de Oneguin*, não devem ter sido pequenas as expectativas suscitadas por uma publicação de Púchkin versando sobre uma *viagem*, especialmente para quem sabia que o artista começara a escrever a *Viagem de Oneguin* no outono de 1829, justamente depois de chegar dessa viagem ao Cáucaso que agora recriava no conto *Viagem a Arzrum*.

Tendo destacado no mapa as localidades mencionadas pelo autor, sigamos as cavalgadas do angustiado Púchkin de Moscou até Arzrum:

MAPA – 2 – *Viagem a Arzrum*

Na edição que me serve de apoio[79], a obra *Viagem a Arzrum* tem 45 páginas. Não obstante, Púchkin chega a Novotcherkassk ainda antes de terminar a segunda página. Nesse ponto da narrativa, bem no seu início, portanto, ele já adverte o leitor de que

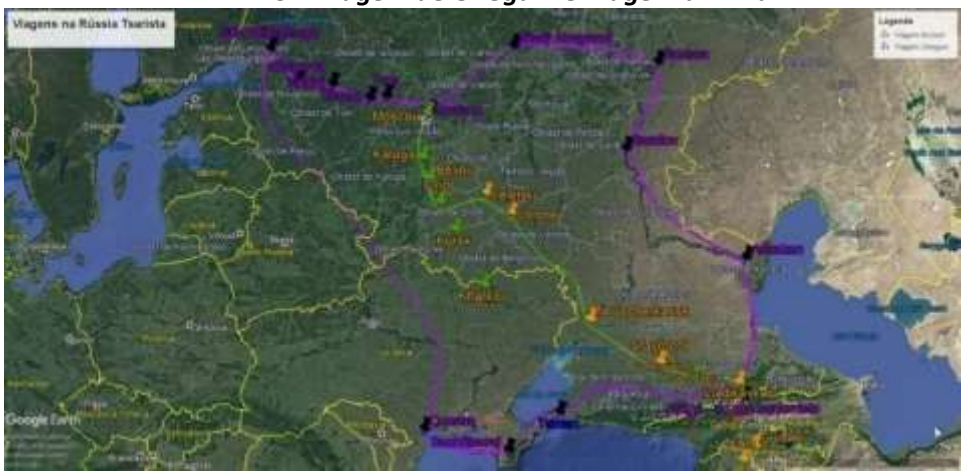
> *A passagem da Europa para a Ásia torna-se mais perceptível a cada hora.* [80]

Entre Moscou e Novotcherkassk, tirando por um conhecido a quem visitou, Púckin não se ocupou de nada nem de ninguém. É só a partir de Novotcherkassk – de onde segue viagem junto com um dezembrista e a partir de onde já se vê, como avisou, saindo da Europa e entrando na Ásia – que ele, por assim dizer, desce da montaria e passa a descrever lugares e pessoas, mas, ainda assim, o primeiro contato com o povo que descreve não é propriamente com gente russa, mas com uma jovem calmuca, vista pelo autor como de outra nacionalidade. Em mais quatro páginas das 45 ele já está no limiar da fronteira russa, em Vladikavkaz. Todo o resto da história, até seu regresso à mesma Vladikavkaz, se passará além-fronteiras – definitivamente, era mesmo uma viagem a Arzrum, com nada que pudesse atender ao público letrado sequioso por relatos a respeito da vida russa enquanto tal, pois dos 2.500 quilômetros percorridos, apenas o trecho de 600 km além-fronteiras foi objeto de atenção descritiva.

De modo que, acerca do tema "viagem através da Rússia", o que se tinha eram as indicações da *Viagem de Oneguin*, que vimos no MAPA-1 e discutimos mais acima, e essa marcha batida até Arzrum, na qual o autor mistura fatos reais e ficção.

Reunamos as duas viagens em um único mapa:

MAPA – 3 – *Viagem de Oneguin* e *Viagem a Arzrum*



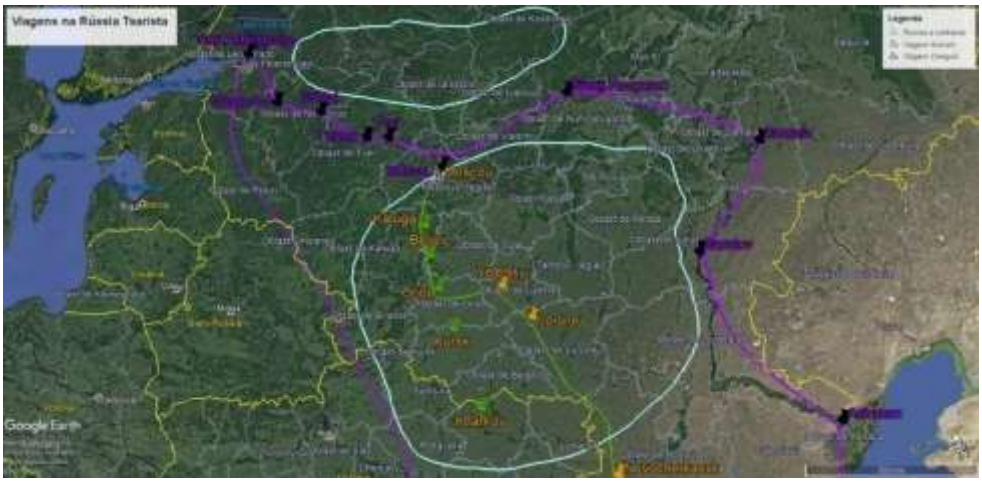
Tomado em seu desenho em solo russo, o trajeto cumprido para Arzrum forma uma vereda em meio aos resquícios da *Viagem de Oneguin*. A um viajante disposto a levantar o olhar e examinar o entorno, o trajeto da *Viagem a Arzrum* serviria de guia para explorar os vazios deixados pela censura à *Viagem de Oneguin*, estando flagrante que esses traçados das viagens são muito pobres quando se tem em mente o que Púchkin disse em "variantes e inéditos", já citados – segundo o autor, relembremos, Oneguin percorreu, com amor pela santa Rússia, seus *"campos, desertos, cidades e mares"*. Ficou faltando muita coisa, como se pode ver no mapa abaixo:

---

[79] *Viagem a Arzrum*, in Nova Antologia do Conto Russo, tradução de Cecília Rosas, organização de Bruno Barreto Gomide, Editora 34, 2011. A versão russa que utilizei: https://rvb.ru/pushkin/01text/06prose/01prose/0870.htm

[80] *Viagem a Arzrum*, op.cit., pag. 44.

MAPA – 4 – Os vazios nas viagens de Púchkin



O vazio deixado pela supressão da *Viagem de Oneguin* e a frustração com essa *Viagem a Arzrum* oprimiam como um pesadelo o cérebro dos vivos. A repressão sobre Púchkin era de tal ordem que, mesmo tendo ficado por apenas seis páginas em solo russo, e tendo descrito apenas o encontro com um conhecido nesse trecho russo da *Viagem a Arzrum*, ainda assim o artista se viu compelido a esclarecer – num recado a Nicolau que não poderia deixar de desapontar leitores seus – a respeito desse tal encontro que:

Passei cerca de duas horas com ele. Não se falou uma palavra sobre governo e política.[81]

Ora, era precisamente esse o desafio que a situação impunha ao artista, fosse ele o Púchkin consagrado ou o Turguêniev iniciante: não poder, mas, ainda assim, dar um jeito de falar de *governo* e de *política***.** *Viagem a Arzrum* não poderia ser recebida senão como uma provocação com travo frustrante, a relembrar ao público a proibição da *Viagem de Oneguin.*

A obsequiosidade de Púchkin ao tsar Nicolau-I funcionava também como um recado do autor ao leitor – é que sendo caçado pela censura, vendo sua obra continuadamente mutilada, o poeta dava vazão à sua revolta falando da censura mesma, denunciando-a e, ao mesmo tempo, avisando ao leitor que mais não podia dizer, num arranjo que ao fim e ao cabo se mostrava ele mesmo insatisfatório, pois, interpretado em chave foulcaultiana, Púchkin se deixava impelir a dar voz à reiteração da sua própria impotência diante do censor poderoso.

Se nos deslocarmos para o momento político-literário vivido pelo jovem Turguêniev quando iniciou a criação de ***NdÇ*** na segunda metade dos anos 1840, esse passado recente se impunha, consciente ou inconscientemente, como matéria mental, pois o autor iniciante não poderia deixar de incluir no seu enfrentamento da realidade a transformar nem a produção literária de seus predecessores e contemporâneos (e, nela, em especial, como não poderia deixar de ser, a obra de Púchkin), nem a censura férrea da época que, naquela altura, embora temporariamente atenuada[82], se dava sob o mesmo tirano que perseguira o autor de ***EO*** até a morte, que se dera em 1837, pouco depois da edição definitiva de sua obra-prima ter chegado ao público.

Para enfrentar os desafios que a própria realidade impunha, fosse o desafio literário nos lábios da ferida deixada pela proibição da *Viagem de Oneguin*, fosse aquele da transformação mesma da realidade político-social da Rússia, um jovem artista enfronhado na matéria e corajoso o bastante teria de partir dos rastros deixados por Púchkin em suas duas viagens, a começar pelos rastros propriamente mapeáveis, pois um jovem russo ilustrado como Turguêniev tinha na cabeça o mapa da Rússia de então.

---

[81] *Viagem a Arzrum*, op. cit. pag. 44.

[82] Essa atenuação da censura feroz durou até a revolução de 1848, na França, circunstância que discutiremos na Parte III.

Uma vizinhança ambígua

Notas de um Caçador-***NdÇ*** vem sendo lido pelo público e pelos críticos profissionais como narrativas de andanças de caça pela vizinhança, numa recepção obediente ao que fora ardilosamente sugerido pelo próprio autor. Esse despiste ganhou força porque, como vimos, as narrativas só foram reunidas em livro depois de publicadas isoladamente na imprensa literária, o que dificultara a concatenação do conjunto, ainda que o autor já tivesse tomado a precaução de acrescentar sob o título de cada uma das narrativas avulsas a expressão *Notas de um caçador*, antecipando a unidade com que concebia a obra.

Quem tivesse colecionado no mapa os locais mencionados pelo caçador veria que não se tratava exatamente de uma vizinhança:

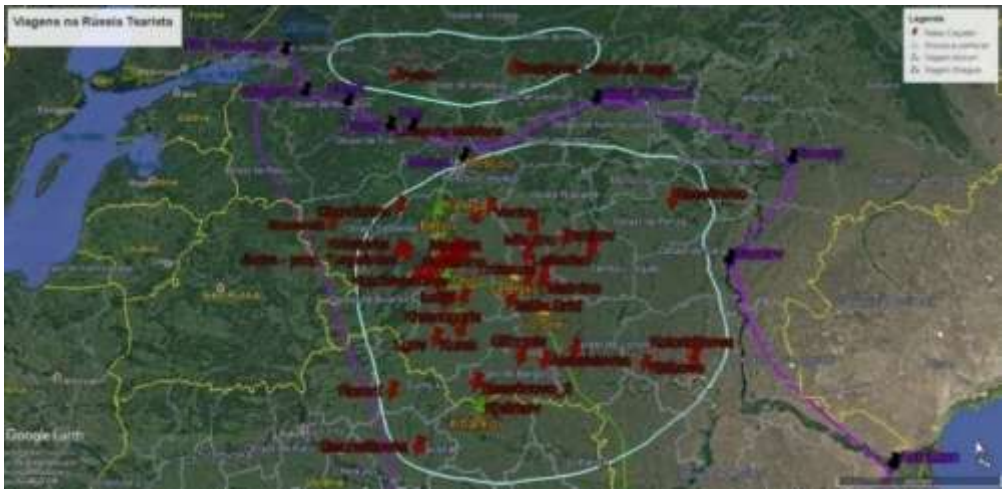
MAPA – 5 – Localidades de *Notas de um caçador*

O mapa a seguir mostra, entre outras coisas, que a área coberta pelas narrativas de caça de ***NdÇ*** acabou sendo maior do que, por exemplo, o território da França:

MAPA – 6 – Área da França, e a Rússia referida em *Notas de um caçador*

Olhando o mapa mais de perto, fica evidente o caráter complementar entre o que falta nas viagens de Púchkin e as localidades que aparecem nas histórias do caçador:

MAPA – 7 – Viagem de *NdÇ* complementa *EO* e *Arzrum*



Viagens complementares

Para sustentar que Turguêniev pretendeu dar aos deslocamentos do seu caçador um caráter complementar ao que restara da proibida *Viagem de Oneguin* será necessário apontar o caráter intencional desse movimento. Afinal, quão consciente estaria Turguêniev dessa complementaridade?

Para começar a responder essa pergunta temos de nos valer da *Viagem a Arzrum*, pois é dela que Turguêniev se serve para nos oferecer a primeira pista de base propriamente cartográfica dessa engenhosa costura literária.

Púchkin descreve o início de sua *Viagem a Arzrum* nos seguintes termos, literalmente:

> *De Moscou fui a Kaluga, Beliov e Oriol e assim percorri duzentas verstas além do necessário.* [83]

Notem bem: desde o início ele como que se desculpa por não ter sido mais rápido, já sinalizando que não irá deter-se em solo russo.

Vejamos como começa *Notas de um caçador*, literalmente:

> *Quem já foi do distrito de Bólkhov ao de Jizdra possivelmente ficou espantado com a aguda diferença no aspecto das pessoas da província de Oriol e de Kaluga...*[84] *[7*].*

Como que se atravessando no caminho de Púchkin, numa manobra rica em pistas simbólicas acerca do dilema cultural russo sobre pertencer à Europa e à Ásia, Turguêniev faz o caçador se deslocar em sentido e direção contrários aos do poeta acossado (Púchkin foi de Kaluga para Oriol e no sentido norte-sul; o caçador vai de Oriol para Kaluga e de leste para oeste), como se pode ver no mapa a seguir:

---

[83] *Viagem a Arzrum*, op. cit. pag. 43.

[84] O distrito de Болхов vem traduzido em *Memórias de um caçador* ora como Vólkhov, ora como Bólkhov. Optei pela última.

MAPA – 8 – Deslocamentos com sentido e direção opostos

Além de se deslocar ao contrário, o caçador se detém para nos descrever tanto Oriol como Kaluga com detalhes que vão dos moradores e suas roupas, passam por cercas caídas, portões que fecham e tanques imundos, indo até altas confabulações com os servos Khor e Kalínitch que – num contraste explícito com a cuidadosa observação que Púchkin concedera a Nicolau no relato da sua *Viagem* – tratavam, sim, de *política* e da administração dos negócios de *governo***,** comparando países estrangeiros com a Rússia:

> *Khor se ocupava de questões administrativas e estatais... [...] 'Então, isso é que nem aqui ou é diferente? ... então, diga, como é? ... isso não iria dar certo aqui, mas é bom – é a ordem' . [...] de nossas conversas extraí a convicção de que Pedro o grande foi essencialmente um homem russo, e russo exatamente em suas reformas. [19]*

Como se essa referência a conversas políticas não bastasse, Turguêniev ainda deixa mais explícito o contraste com a pressa cuidadosa de Púchkin quando informa ao leitor que:

> *No quarto dia, à tarde, o senhor Polutikin mandou me buscar. Tive pena de me separar do velho. [21]*

Quer dizer, enquanto Púchkin concedeu a um *conhecido general* de Oriol o máximo de duas horas, e sem política; o caçador de Turguêniev, contornando a própria classe social, ficou com um *servo desconhecido* de Kaluga por quatro dias, falou longamente de política e governo, elogiou as reformas ocidentalizantes de Pedro e ainda lamentou ter de ir-se embora. É como se Turguêniev dissesse a Púchkin e ao leitor: "calma, refreemos a montaria, deixemo-la e sigamos a pé para conhecermos demoradamente a Rússia, explorando o potencial à mudança que nos é oferecido pelo nosso povo".

Alguém dirá que exagero. Pois bem, esmiucemos o segundo passo narrativo de Púchkin:

> *De Moscou fui a Kaluga, Beliov e Oriol e assim percorri duzentas verstas além do necessário,* ***em compensação vi Ermolov. Vive em Oriol.***[85] (grifos meus).

Nesse segundo passo de Púchkin fomos apresentados ao general *Ermolov*. O que nos leva ao próximo passo de Turguêniev. Como já vimos, os passos diferem. O de Turguêniev é bem mais lento e comprido, como quem faz a demorada narrativa de uma longa viagem (como teria sido a de Oneguin). Por isso, enquanto Púchkin chega a dar mais de um passo numa mesma linha, Turguêniev pode gastar todo um conto para dar um único passo e, então, chegar ao conto seguinte. No segundo conto das *Notas de um caçador* somos apresentados àquele que será nosso fiel e inseparável companheiro de caçadas, cujo nome é *Ermolai*. Não contente de nos remeter ao amigo de Púchkin, Turguêniev ainda deixa claro que ao invés de ser um encontro passageiro, em uma não menos rápida

[85] *Viagem a Arzrum*, op. cit. pag. 43.

passagem rumo ao estrangeiro, seu "Ermolov" vai permanecer como nosso companheiro de viagem por muitos verões, primaveras e outonos, explorando uma vasta área da Rússia.

Para afastar qualquer dúvida remanescente acerca de o quão intencional e conscientemente Turguêniev está a agir, vamos à descrição que Turguêniev criou para Ermolai, um personagem fictício. Logo em seguida à explicação que abre o conto, na qual se estende sobre o que é uma *campana*, (observem o requinte: a *campana* é a arte da espera, do *fazer-se demorar* na tocaia à presa a ser abatida) o caçador de Turguêniev se põe a nos apresentar Ermolai, com quem irá, sem pressa, seguir viagem*:*

> *"olhinhos cinzentos, cabelos eriçados, boca com lábios irônicos, num cafetã alemão de nanquin amarelo",* menciona em seguida suas *"provisões de pólvora e chumbo para a espingarda de caça",* para então nos informar que *"ele não parava no lugar, vencendo 70 verstas num dia.* [24].

Como sabido, Turguêniev sempre tem que partir de alguém na vida real. Quem teria sido o modelo para seu Ermolai? Bem, o general Ermolov, amigo de Púchkin, não é apenas um personagem do poeta, existiu de fato, nasceu em 1772 e morreu em 1861, tendo se destacado na guerra de 1812 contra Napoleão e sido governador do Cáucaso. Poderia ele ter servido como tipo real para Turguêniev? Eis como Púchkin o descreveu no segundo passo daquele parágrafo inicial do seu *Viagem a Arzrum*:

> *"olhos cinzentos, cabelos arrepiados, boca com sorriso não natural, numa jaqueta circassiana de cor verde",* menciona em seguida seus *"sabres e adagas",* para então nos informar que *"ele suportava a inatividade com impaciência.*[86]

Não estou inventando nada, onze anos depois, até a ordem de apresentação dos atributos foi a mesma. Nosso Ermolai é, *à La* Gógol, o sub-oficial intendente responsável pelos cachorros, armas e munições indispensáveis à "guerra" contra galinholas, patos e tetrazes. Turguêniev executa com ironia o recurso engenhoso de se basear ao mesmo tempo na realidade e na censurada literatura pregressa sobre essa mesma realidade, aliciando o leitor com todo cuidado para não levantar a lebre para os censores e, assim, assegurar-se de que está a iniciar de forma segura e profícua a sua empreitada, oferecendo como ponto de partida simetrias que construiu com a narrativa que Púchkin classificou como "minhas notas de viagem"[87]. (Registre-se, ainda, que em *Ermolai e a moleira* a localidade de Beliov também reaparece, como local de nascimento do moleiro).

[86] Idem, Ibidem.
[87] Idem, pag. 42.

NOTAS DE VIAGENS DE CAÇA E A TENSÃO ENTRE AUTOR E NARRADOR

Já na primeira publicação isolada da primeira narrativa, *Khor e Kalínitch*, em 1847, Turguêniev introduziu o subtítulo *Notas de um caçador*, sinalizando que as narrativas trariam a reunião concatenada de notas. E são "*Notas*" não apenas porque em cada uma das 22 histórias originais há registros do misto de beleza ambiental, riqueza humana e brutalidade da vida rural russa de então e dos tipos sociais nela relacionados, mas também porque o autor, notoriamente avesso à prédica, confiou ao discernimento do leitor a síntese do conjunto, nela devendo ser incluídas a insciência e a suspeição do narrador, tanto no assunto quanto na matéria. Por isso mesmo, o que de politicamente questionador e esteticamente crítico foi distribuído pelos contos publicados só ficou assentado no livro, que permite ao leitor concatenar notas de todo o material narrativo. Dessa perspectiva, é uma pena que a edição brasileira da obra, repetindo equívoco de edições para outras línguas, tenha traduzido o título como *Memórias de um Caçador,* o que já de saída enfumaça a tarefa destinada ao leitor, empurrado pelo título a receber o material literário sob a chancela impertinente daquele que relembra o *vivido*, e não sob o desafio crítico que resultou de quem, desavisadamente, foi levado a anotar o *observado*[88].

Assim como no caso das narrativas de Púchkin, as *Notas de um caçador* fabulam sobre experiências do próprio autor, pois Turguêniev nasceu, viveu e caçou no miolo da região, como indicado no mapa a seguir:

MAPA – 9 – Turguêniev fala de onde viveu

Entretanto, a semelhança com Púchkin mostra nesse aspecto uma sofisticação adicional: assim como no começo de ***EO*** Púchkin alterna estrofes sobre Eugênio com estrofes em que parece falar de si mesmo enquanto põe em cena o personagem autor-narrador, de início induzindo à confusão entre os três, para logo adiante tornar expressas as diferenças entre eles[89], em ***NdÇ*** o autor-caçador Turguêniev também se distancia do seu narrador-herói, mas de modo ainda mais sutil do que o antecessor, o que requer um leitor mais atento. Nas narrativas da primeira publicação em livro, em 1852, até em diálogos em que seria de aparecer o nome do narrador, ele veio substituído por asteriscos ou pela expressão "eu disse meu nome". A difusão insistente de que episódios narrados foram vividos pelo próprio Turguêniev acabou por ajudar a embaralhar autor e narrador e atrapalhou a recepção crítica que, já então, a atualidade anacrônica dessa figura ambígua de caçador recomendava[90].

---

[88] Esse contraste entre o vivido e o observado fica nítido quando nos damos conta de que o caçador nunca tem sua vida alterada pelo contato com os servos, assim como eles também nada vêem alterado no curso da sua saga depois do encontro com o caçador.

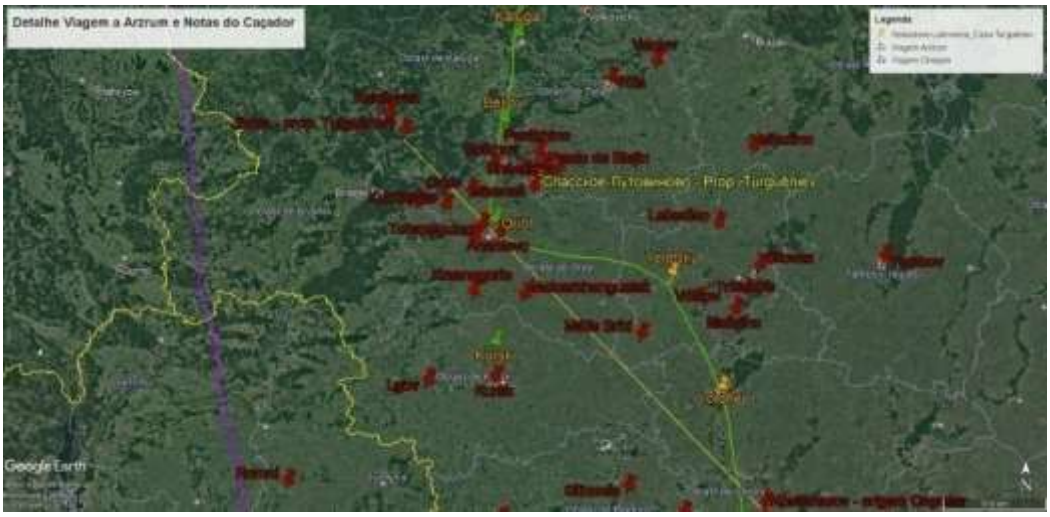
[89] V. a página 13 deste texto e também ***EO***, *Cap. Um*, estrofes XVIII-XIX, XXIX-XXXIV, XLV e, para arrematar, LIV-LVI.

[90] A esse respeito, o conto *Relíquia viva* (RV), só concluído e incluído no livro em 1874, traz uma providência tardia de ajuste: embora Turguêniev tenha se inspirado numa moça doente a quem visitou e a narrativa contenha, mais uma vez, referências que coincidem com sua vida pessoal, é nela que o narrador-herói acaba por receber um nome, Piotr Petróvitch, como para explicitar retroativamente que nem situações vividas, nem mesmo referências autobiográficas evidentes, legitimam fazer confusão entre autor e narrador, confusão que se alastrara em prejuízo da força crítica da obra e, talvez, da reputação política do autor.

Turguêniev faz seu diálogo complementar e crítico com Púchkin repetindo um recurso do predecessor, mas indo além: tal como Púchkin, estabelece desde logo que semelhanças biográficas servem para dar um marco temporal à ação (na qual fala aos contemporâneos), mas não devem levar a confusões indevidas entre autor e narrador; indo além disso, porém, faz do recurso uma manobra não para, num jogo ambíguo, ora se mostrar obsequioso à censura, ora denunciá-la, como fez Púchkin[91], mas para insistir em dizer mais do que ela permitia, despistando com a sugestão de "vizinhança" a extensão da Rússia viajada[92], pois na realidade está a incluir na narrativa localidades espalhadas por um território que naquela altura continha mais de 70% da população da Rússia e respondia por mais de 90% de sua vida econômico-social.

De fato, no primeiro conto do livro, quando Khor, residente na vizinhança de Jizdra, perguntou a que distância o narrador-herói estava da própria propriedade, o caçador respondeu "cem verstas", o que bate com a distância entre Jizdra e Spasskoie (v. mapa 8), locais de duas propriedades da mãe de Turguêniev[93]. Entretanto, já no conto seguinte, *Ermolai e a moleira,* o servo diz que o caçador é de Kostomárov, localidade que dará apoio à ideia de "vizinhança" em contos como *Um gerente* e *Tchertopkhánov e Nedopiunski,* que se passam em propriedades localizadas, respectivamente, em Riábovo e Bessônovo, situadas nas regiões de Veronej e Belgrod, a muito mais do que 100 verstas de Jizdra:

MAPA – 10 – Vizinhanças desorientadoras



No mapa acima, a linha reta que separa Jizdra de Kostomárov tem cerca de 700 quilômetros.

Ainda perseguindo a distinção entre autor e narrador, o leitor de ***NdÇ*** muito tem a ganhar se encarar a *caça* como central tanto para demarcar a dimensão temporal da ação, como para fixar a estrutura socioambiental em questão e para caracterizar os personagens nas suas relações com o meio e entre si. De uma perspectiva mais crítica, a caça é também a *atividade* que tanto demarca a diferença fundamental entre o ócio de andarilho alienado do caçador e o ócio inane do angustiado herói de ***EO***, quanto abre o caminho para alcançarmos as conexões entre forma literária, contexto histórico e escolha política em Turguêniev, convergência à qual voltaremos mais lá adiante.

---

[91] Bazarelli, seguindo Lotman, aponta como Púchkin teria amainado a semelhanças entre autor e herói para evitar a censura. V. *Eugenio Onegin*, op. cit., nota 20 ao cap. Dois.

[92] Não pretendo que Turguêniev esperasse que escapariam aos censores as enormes distâncias entre as localidades mencionadas. O que suponho é que ele imaginou que os dois pontos de partida e os disparates geográficos decorrentes fossem tomados pelas autoridades por "liberdade artística" rebelde à verossimilhança cartográfica (notadamente quando da publicação avulsa das narrativas), o que criaria uma cortina de fumaça para o diálogo com as *viagens* de Púchkin. Como quer que tenha sido, o autor usou a noção de "vizinhança" de um modo deliberadamente desorientador, para o que deve ter se apoiado também na plausibilidade de que a mãe do narrador tivesse propriedades espalhadas por regiões muitos distantes entre si, fato não incomum naquela Rússia apropriada por tão poucos.

[93] Com a morte da mãe, em 1851, Turguêniev herdou uma propriedade em Jizdra.

Ao se distanciar do seu narrador Turguêniev repetiu procedimento antirromântico já presente em Púchkin (que, no Cap. Um/LVI de ***EO*** explicitou sua recusa à fusão romântica entre autor e herói), fazendo-o de modo a que o leitor enxergasse por si que o título ao livro quem deu foi o autor, não o narrador (o caçador do título não coincide com o caçador que narra na condição de personagem...), diferença fundamental que a substituição de *Notas* por *Memórias* compromete, borrando uma sutileza que alinhava a obra – fora a constatação de que *Memórias* remete a um *gênero literário* com o qual a obra em questão obviamente nada tem que ver, remissão equivocada especialmente impertinente quando se presta atenção ao detalhe de que Turguêniev debocha do seu caçador quando, deliberadamente, até o leva a fazer, sem o saber, papel de passadista em *nota* de elaborada *crítica estética*, como veremos mais lá adiante.

Um narrador inconfiável

Com a publicação da primeira narrativa do narrador-herói, em 1847, Turguêniev dá um passo adiante à *forma* que introduzira em sua estréia na prosa literária, em 1843, com a novela *Andrei Kólossov*: nessa obra, ao enfrentar o mesmo problema que desafiara Púchkin, isto é, conferir sentido artístico às contradições da época negociando o realismo num ambiente de preferências românticas, Turguêniev optou por criar um "*narrador de transição*" [94].

Ao discutirmos ***EO*** vimos como Púchkin foi indicando a inconfiabilidade de seu herói no curso do romance, por exemplo: nas duas estrofes iniciais, quando Oneguin, depois de figurar como um símile de narrador, logo perde esse papel; no Cap. Dois, onde ele é mostrado ora em sua condescendência ambígua para com aquele que parecia ter como amigo, ora na hostilidade afetada para com os vizinhos; no Cap. Três, em que o herói aparece preconceituoso; no Cap. Quatro, quando faz seu "sermão" inconsistente; no Cap. Cinco, em que escancara a baixeza de que era capaz; no Cap. Seis, quando volta a cobrir-se de autoindulgência para mais uma vez justificar sua inconsequência; ao final do Cap. Sete, quando o autor-narrador pede um cajado firme para poder seguir o herói em viagem a que este se lançara tomado por eslavofilismo repentino; e no Cap. Oito, quando, na volta da referida viagem, Oneguin presume poder manipular os sentimentos de Tatiana com uma carta fraudulenta.

Como vimos, na construção desse herói suspeito tem papel relevante um autor-narrador que, enquanto personagem, pontua essas deficiências de Oneguin pondo-lhes panos quentes, ora confundindo o leitor com tergiversações acríticas, como no caso dos termos em que Oneguin recusou o amor de Tatiana, no Cap. Quatro, ora dando argumentos para que o leitor se deixe levar pela auto-indulgência do herói, como no caso da precipitada aceitação do duelo proposto por Lenski, no Cap. Seis. A tudo isso controlando, Púchkin realiza o arremate da inconfiabilidade dessa dupla masculina ora quando faz da *Carta de Oneguin a Tatiana* peça adicional de desorientação, mostrando Eugênio fazendo confusão deliberada com os "fatos" vividos; ora quando, ao discutir a "grande mudança" havida em Tatiana, cria confusão de vozes e juízos entre o autor-narrador e Eugênio, no Cap. Oito.

Em ***NdÇ*** temos um narrador em primeira pessoa que difere tanto de ***EO*** como de *Andrei Kólossov*: (a) ao contrário de Oneguin, o caçador jamais deixa a função de narrador; (b) diferentemente do autor-narrador de Púchkin, o narrador-herói participa plenamente da ação romanesca; e (c), num passo adiante ao do "*narrador de transição*" (que em *Kólossov* só se dirige ao leitor indiretamente, pois faz uma *narrativa oral* para os outros personagens em cena), Turguêniev faz o narrador-herói insciente se dirigir por escrito diretamente ao leitor enquanto atua como personagem das narrativas.

---

[94] Na feliz conceituação de Renata Esteves em sua elucidativa tese de doutorado *Turguêniev e a inovação literária* (USP, 2018). Ao contrário do que pretendera a crítica até então, Esteves demonstrou que já nessa obra de estréia Ivan Turguêniev – ao invés de sucumbir inconscientemente às dificuldades impostas pela realidade a quem pretendia dar *forma* nova à literatura – deu deliberadamente *forma literária* às dificuldades para elaborar uma literatura nova em uma realidade em mudança encharcada de romantismo. Mostrando que ao dar expressão *formal* ao problema Turguêniev encontrou uma refinada solução artística para ele, Esteves fundamentou descoberta que reorienta a leitura e incrementa o valor artístico de *Andrei Kólossov*.

Não obstante essas diferenças, ao receber os papéis simultâneos de narrador e "herói", constituindo-se parte interessada na ação, o caçador herda do herói e do autor-narrador de Púchkin a inconfiabilidade (um traço moderno) e conserva do *"narrador de transição"* uma ambigüidade formal decorrente do conflito romantismo-realismo que se dá nele próprio, servindo ao realismo de Turguêniev especialmente quando, como inconfiável (como Oneguin) e insciente (como o *"narrador de transição"*), se mostrar refratário ao realismo em recaídas românticas, numa incongruência nada inocente. Veremos que diferentemente de Cubas e Casmurro, este narrador da periferia nada tem da onisciência emprestada pelo autor brasileiro àqueles dois tardios sucessores dele, pois sua condição de classe não apenas, nem principalmente, denuncia suas artimanhas – como é o caso nos narradores de Machado de Assis –, antes informa a inadequação dele para entender o que se passava, não obstante a tudo anotasse, feito um escriba da desorientação circundante, que também a ele cegava.

A OPÇÃO PELO CAMPO REORIENTA *ASSUNTO* E *MATÉRIA*

Radicalizando o Púchkin de ***EO***, Turguêniev opta por ambientar sua narrativa exclusivamente no campo, salvo por situação tão fugaz quanto significativa vivida pelo narrador-herói em Moscou. Entretanto, o campo de ***NdÇ*** é, sobretudo, o campo do mujique, não apenas o dos senhores de terra e aristocratas – enquanto Púchkin trabalhou o imobilismo da Rússia ali onde ele punha problemas para os segmentos da elite que almejavam alguma mudança, Turguêniev remeter-se-á ao fundamento mesmo do imobilismo, a servidão, pondo em cena as atribulações do mujique, fosse ele servo ou pequeno proprietário. Turguêniev refreou a marcha de Púchkin na *Viagem a Arzrum* para oferecer notas que vão detalhando o que entendia como uma restauração transgressora da *Viagem de Oneguin* através da campanha russa, propondo um diálogo crítico com o inspirador romance do predecessor em dois planos: no do assunto político-social e no da matéria literária, objetivo que exibe já nos dois primeiros contos de ***NdÇ***.

Ao mesmo tempo em que envolverá o leitor com sua cartografia ambígua, Turguêniev, tirando proveito do afrouxamento da censura, fará em suas narrativas notas sobre os temas político-sociais e literários mencionados por Púchkin no ***EO***, só que em chave resolutamente realista e transformadora, o que irá requerer a perspectiva do mujique, pois não haveria como ser realista e transformador fazendo uma literatura restrita aos jogos amorosos da aristocracia, ignorando o modo de vida de quem nutria o país. Saliente-se, porém, que ao empreender a busca pela mudança no campo ele não almejava identificar a vontade ou a intenção pela mudança *no* mujique, antes queria agarrar o potencial à mudança no que havia de vivaz nas contradições da sofrida vida dele, com o que já apontava tanto para a insustentabilidade da ordem, quanto para o papel *relativamente* secundário que atribuía à disposição do mujique na ação contra essa ordem.

Ao fazer esse movimento, Turguêniev retomará tema do Cap. Dois de ***EO***, e desde a epígrafe. Como vimos, Púchkin advertiu que a Rússia profunda não era feita apenas do que devia ser deixado para trás, ainda que tampouco fizesse sentido simplesmente agarrar-se a uma celebração telúrica da vida rural, como deixou claro na evolução contínua de Tatiana e na reflexão lúcida da heroína ao final do romance. Seguindo essa trilha e sabedor de que, por vivaz que fosse, a vida do mujique dava expressão à estagnação que tinha em seu pólo oposto a vida senhorial vazia mostrada em ***EO***, Turguêniev fará do tempo desperdiçado pelo nobre caçador que deambula pelos prados o tempo tradicional, vivido na mera sucessão das estações do ano, tal como o tempo que Púchkin levou Oneguin a "matar" em seu ócio inane.

O caçador fará essas primeiras notas enquanto atravessar as estações do ano segundo sejam mais ou menos propícias a este ou àquele tipo de caça, guiando-se por suas condições atmosféricas respectivas, numa ordem em que os dias não têm horas, mas fases, a balouçar ao capricho de suas luzes e sons peculiares – abordagem em tudo apartada da contagem do tempo burguês moderno, rigidamente comprometida com a sucessão inescapável do calendário, na cadência vazia do *tic-tac* tirânico do relógio. Para o narrador nobre e rico de ***NdÇ***, tão desobrigado do esforço pela subsistência quanto Oneguin, a prática da caça será um exercício de predação para entretenimento, sem nenhum compromisso produtivo, sem liame com o reino da necessidade e que, portanto,

deverá ser lida como um sugestivo comentário permanente da relação dos senhores com o meio e com os camponeses.

Se natureza e camponês aparecem ligados sob o jugo predatório da nobreza, não dá para deixar de anotar que essa caçadora só pode flanar romanticamente no desfrute da exuberância da primeira precisamente porque se nutre do que arranca do lombo do segundo impondo-lhe uma vida medonha – vida essa que se dá não propriamente *na natureza*, mas na labuta dos *campos cultivados* (*qua* cultivados – voltaremos a essa distinção). Num aspecto mais restrito, a caça demarcará a pusilanimidade do narrador, pois mesmo depois de ter visto e comentado injustiças e sofrimentos, e a despeito de se exibir tocado pelo infortúnio das vítimas, a decisão pela próxima caçada estéril sempre rebrilha (e especialmente nos contos de caça em que a brutalidade sobre o *mujique* recebe o foco narrativo), marcando-o com uma característica apropriada àquele contexto: a *indiferença de classe* desse caçador diante da situação dos servos, ainda que, repita-se, deles se exiba apiedado.

O jovem Turguêniev tanto queria fazer literatura de uma perspectiva realista (e daí se via fustigado, na *matéria* literária, pelo desafio de levar adiante a superação da estética do romantismo), quanto almejava contribuir com a luta para tirar a Rússia do atraso político-econômico (e daí se via impelido a identificar no *assunto* político elementos de imobilismo e de mudança: nas dimensões político-social, econômica e dos costumes). Tratava-se de viajar através da Rússia para inverter Púchkin, retomando em ***NdÇ***, segundo uma abordagem detalhada do modo de vida do mujique, os temas mencionados em ***EO*** segundo o modo de vida dos senhores, em uma mescla nova de crítica estética, crítica de costumes e crítica político-social à vida na Rússia de então.

O recrudescimento da repressão reorienta **produção *e* publicação *das* NdÇ**

Observadas segundo a ordem da sua publicação avulsa, as ***NdÇ*** deixam ver razões da sua pronta aceitação pelo público contemporâneo, uma vez que ao longo do primeiro ano Turguêniev fez bem clara a relação com Púchkin e foi bastante direto na crítica político-social desde a perspectiva do mujique. Quando houve o recrudescimento da censura, em 1848, os leitores já haviam sido conquistados e, postos diante da nova realidade política, podiam entender o recuo do escritor para temas menos ácidos e, mais adiante, enfrentaram novos desafios para decifrar as tortuosamente belas notas críticas que o autor continuou a distribuir pelos contos. O quadro abaixo mostra as vinte e duas narrativas que compõem as primeiras *Notas de um caçador* segundo o ano da publicação avulsa e a posição ocupada no livro de 1852:

QUADRO 9 – ORDEM DA PUBLICAÇÃO *SERIADA* E EM *LIVRO* DAS *NOTAS DE UM CAÇADOR*

ID	*ANO* E *NÚMERO* DA REVISTA *SOVREMIÊNNIK*		NO LIVRO DE 1852*	NARRATIVA	COMENTÁRIO
1	1847	1	1ª	Khor e Kalínitch	Nestes cinco primeiros contos Turguêniev explicitou a conexão com obras de Púchkin: além de referências a *Viagem a Arzrum*, há correspondências diretas com Oneguin, Lenski, Olga e Tatiana, e na mesma ordem em que os quatro foram apresentados em ***EO***.
2		2	18ª	Piotr Petrovitch Karatáiev	
3		5	2ª	Ermolai e a moleira	
4		5	5ª	Meu vizinho Radílov	
5		5	6ª	O odnodvóriets Ovsiánikov	
6		5	7ª	Lgov	Nestas outras narrativas do primeiro ano, Turguêniev, tirando proveito da censura amainada, focou em notas *político-sociais,* fazendo a inversão crítica com ***EO*** ao trocar a vida dos senhores pela vida do mujique submetido às arbitrariedades da servidão.
7		10	10ª	Um Gerente	
8		10	11ª	Um Escritório	
9	1848	2	3ª	Água de Framboesa	Todos os contos publicados em 1848 foram concluídos em 1847, ou seja, nenhum deles foi produzido sob a censura redobrada despertada pela revolução de 1848, na França. Além de fazer alguma crítica estética, as notas críticas mais salientes dessas narrativas se dirigiram a *costumes* da Rússia estagnada, com uma e outra provocação política.
10		2	4ª	O Médico do distrito	
11		2	12ª	Biriuk	
12		2	14ª	Lebedian	
13		2	15ª	Tatiana Boríssovna e seu sobrinho	
14		2	16ª	Morte	
15	1849	2	20ª	Hamlet do distrito de Schigrí	Reagindo à revolução de 1848 na França, Nicolau-I redobrou a repressão, restaurando na prática a fúria do seu código de censura de 1826. Em 1849, tendo diminuído consideravelmente a intensidade de produção, Turguêniev publicou apenas três narrativas: duas de crítica intrincada e uma terceira, em que se despediu dos leitores.
16		2	21ª	Tchertopkhánov e Nedopiúskin	
17		2	22ª	A floresta e a estepe	
18	1850	11	17ª	Os cantores	Ainda que produzindo menos, Turguêniev voltou às ***NdÇ*** depois da despedida e protegendo-se da censura com metáfora obscuramente alusiva e uma crítica estética trabalhosa de decifrar, entregou mais dois contos.
19		11	19ª	Um encontro	
20	1851	2	8ª	O prado de Biejin	Voltando à infância e às crendices, Turguêniev continuou a desafiar o leitor com seu complexo jogo com a censura e com ***EO***.
21		3	9ª	Kassian de Krassívaia Mietch	
22	1852	-	13ª	Dois latifundiários	No ano da reunião das ***NdÇ*** em livro, este último conto permitiu um arremate composicional.

***** - Sem obedecer ao ano, as narrativas apareceram no livro de 1852 sempre respeitando a ordem da sua publicação avulsa: por exemplo, dentre as narrativas publicadas em 1848, *Água de Framboesa* foi a primeira, *O médico do distrito* foi a segunda e *Tatiana Boríssovna* foi a quinta no nº2 da Sovremiênnik. Ou seja, embora tenha entremeado no livro narrativas de anos diferentes, Turguêniev não desorganizou a sequência dos blocos de contos que criara na publicação avulsa, provavelmente para não embaralhar concatenações que já fizera. A exceção foi *Piotr Petrovitch Karatáiev*, narrativa que também funciona como uma retomada geral da trajetória malograda de Oneguin e talvez por isso tenha sido deslocada para o final do livro.

Todo esse treino compartilhado com o leitor sobre como dizer o que não podia ser dito foi[95] aproveitado quando da reunião do material em livro, um livro que trouxe rearranjada a ordem das obras, sendo de notar que nos três últimos anos Turguêniev elaborou contos concebidos depois de que ele mesmo dera as *notas* por terminadas e até se despedira dos leitores com *A floresta e a estepe*. As cinco últimas narrativas são peças de mosaico, elaboradas para preencher vazios composicionais que o autor percebera no livro que já tinha em mente, seja no que diz respeito à relação que vinha fazendo com Púchkin, seja na crítica ao imobilismo.

Veremos que, embora elaborada mais de 20 anos depois do desaparecimento de Turguêniev, e sustentada por desdobramentos de uma filosofia que só apareceu depois que ele já era homem maduro, a definição de intelectual apresentada por Thomaz Mann num ensaio de 1906, *Bilse und Ich* (Bilse e eu), se aplica com grande precisão retroativa às realizações críticas de Turguêniev em *Notas de um caçador*:

> *Há na Europa uma escola de intelectuais, surgida de Friedrich Nietzsche, o poeta alemão do conhecimento, na qual se costuma fundir o conceito de artista com o de conhecedor. [...]. O artista desse tipo – e um tipo assim talvez não seja ruim – quer o conhecer e o criar: quer conhecer em profundidade e criar com beleza, e o fato de suportar com paciência e altivez as dores inseparáveis de ambos confere sacralidade moral à sua vida.*[96]

---

[95] Em ensaio de 1850, Herzen observou: "Quando sabe que o escritor tem de ser cuidadoso, o leitor lê com mais atenção; entre ele e o autor se estabelece uma relação secreta: um oculta aquilo de que escreve; o outro, aquilo que entende." V. *Literatura e pensamento social depois do 14 de dezembro de 1825*, in Antologia do Pensamento Crítico Russo (1802-1901), op. cit., pag. 171.

[96] *Bilse und Ich*, Thomaz Mann, pag. 30/31, disponível em: https://archive.org/details/bilseundich00mannuoft/page/30

PREÂMBULO CRÍTICO NAS *NdÇ*

Nos cinco primeiros contos das ***NdÇ*** publicados na imprensa literária, Turguêniev foi explicitando a pegada crítica que daria ao diálogo que iria fazer com Púchkin no curso da série de narrativas que planejara, e que ainda não haviam sido escritas. Retomando o processo seriado de elaboração e publicação que Púchkin dera a ***EO***, Turguêniev fez nas notas que compõem *Khor e Kalínitch, Piotr Petrovich Karatáiev, Ermolai e a moleira*, *Meu vizinho Radílov* e *O odnodvóriets Ovsiánikov*, todas de 1847, um apanhado de temas fundamentais que atravessam *Eugênio Oneguin*, aos quais desenvolveria nos contos subsequentes.

Primeiras notas de crítica social e de crítica política

A amizade entre os servos protagonistas em *Khor e Kalínitch-K&K* é mostrada nessas ***NdÇ*** sob um contraste que, ao revisitar o tema da amizade não menos contrastada entre os aristocratas Oneguin e Lenski em ***EO***, serve à crítica social almejada por Turguêniev. Púchkin descrevera o vínculo entre seus dois personagens nos termos seguintes:

> *A água e a pedra, os versos e a prosa, o gelo e o fogo não são tão diferentes [...] Assim os homens, (prontamente o confesso eu) por nada terem a fazer, tornam-se amigos. [...]. Eugênio era mais tolerante [...] escutava Lenski com um sorriso. O ardor da palavra do poeta [...] o olhar eternamente inspirado, eram uma novidade para Oneguin [...]. Todo argumento suscitava discussão [...]. Os tratados dos povos antigos, os frutos da ciência, o bem e o mal, os preconceitos [...]. O poeta, no ardor dos seus juízos [...] e Eugênio, indulgente...* [***EO***, Cap. Dois/XIII-XVI]

Fazendo uma deliberada contraposição de classe com essa caracterização dos senhores por Púchkin, Turguêniev detalha as diferenças entre os servos Khor e Kalínitch opondo-os dizendo coisas assim:

> *Os amigos não se pareciam em nada. Khor era um homem prático, um racionalista; Kalínitch, ao contrário, pertencia aos idealistas, românticos. Khor acumulava dinheiro; Kalínitch andava de alpargatas e vivia do jeito que dava. Khor amava Kalínitch e lhe oferecia proteção; Kalínitch amava e respeitava Khor. Khor falava pouco, ria e pensava consigo mesmo; Kalínitch se explicava com ardor. Kalínitch era próximo da natureza; já Khor era próximo das pessoas, da sociedade. Kalínitch não gostava de discutir, e acreditava cegamente em tudo.* [16/17]

Se cada uma das parelhas exibe na amizade seus contrastes, não é menor o contraste entre elas, o que permite a Turguêniev introduzir o *assunto literário*: a parelha nobre de ***EO*** travara amizade no ócio e em razão do ócio, aspecto central para a caracterização de Eugênio como alguém angustiado e para mostrar Lenski como fantasista; a parelha de servos da abertura de ***NdÇ*** exercita a amizade na lida, sendo a operosidade uma característica central em Khor ("sempre remexendo alguma coisa") e as obrigações para com o patrão descuidoso o cotidiano de Kalínitch que, embora zeloso, não conseguia tempo para cuidar do que era seu. A franqueza das conversas entre os dois servos, que não se furtavam a enfrentamentos civilizados até sobre a própria condição servil, também é um contraste sugestivo a iluminar a artificiosa relação entre os senhores, na qual Oneguin se comprazia em afetar superioridade, o que levava o jovem poeta a defender-se com provocações dissimuladas, num jogo que dava vazão ao mal-estar da hipocrisia do liberalismo de salão que caracterizava a ambos – não obstante esse liberalismo tivesse correspondência material, e bem longe dos salões, como veremos mais adiante.

Como vimos ao discutir ***EO***, essa afetação liberal era expressão do que empurrava os dois rapazes para longe da vida local, para a discussão dos chamados "temas universais", alienação que encobria precisamente o que emergiria como desentendimento funesto entre eles. Seguindo em mão contrária não exatamente para desdizer Púchkin, mas para completar-lhe a crítica, Turguêniev não só fez do que se passava em solo local ambiente e assunto para ***NdÇ***, como ainda elegeu o mujique como interlocutor principal:

> *Khor se distinguia por seus pontos de vista irônicos com relação à vida. Vira muita coisa, conhecera muita coisa, e eu aprendi muito com ele.* [17]

São *anotações* nas quais – depois de mostrar Khor a detalhar a compra-e-venda de ferramentas rurais, passar pela figura "do águia" (um tipo de mascate rapace, que fazia o elo entre a *mulher do mujique* e a insipiente *indústria* do papel), chegando à disputada negociação do cânhamo – Turguêniev, retomando as complexidades do tema da Tatiana "russa na alma" – em seu apreço pela companhia do mujique [Cap. Sete/LIII] combinado à sua disposição para aprender com o estrangeiro –, faz seu narrador-herói nos dizer que em Khor ouvira pela primeira vez "a fala simples e inteligente do mujique russo", e que dessas conversas chegara à "convicção de que Pedro, o Grande, foi essencialmente um homem russo, e russo exatamente em suas reformas", pois Khor

> *Ao saber que estive no estrangeiro, sua curiosidade se acendeu... Kalinítch não ficava para trás; mas Kalínitch era mais tocado por descrições da natureza, montanhas, cachoeiras, edifícios incomuns, grandes cidades; Khor se ocupava de questões administrativas e estatais. Procedia de maneira ordenada: "então, isso é que nem aqui ou é diferente?... Então, diga, meu pai, como é?".* [19]

Sem entrar propriamente na substância dos assuntos político-governamentais, tema proibido que facilitaria o trabalho da censura e lhe traria problemas, Turguêniev tampouco desistiu ou seguiu o exemplo de Púchkin, de denunciar a restrição, e enveredou por um caminho mais profícuo: ao traçar uma linha de continuidade entre Pedro e suas reformas ocidentalizantes, Tatiana e sua estante de livros, e Khor e Kalínitch em seu interesse pelo estrangeiro, ele fez do servo um espírito aberto e um interlocutor pertinente para aqueles assuntos proibidos, numa operação contestatória mais fina, com o detalhe de que também em sua curiosidade sobre o estrangeiro os dois amigos servos foram mostrados a tratar com naturalidade as diferenças entre suas preferências. Púchkin se deixava perturbar pelo tsar; Turguêniev mantinha para o leitor que o foco estava na realidade do servo.

Finalmente, vale notar que esse tema da amizade também se prestou aqui a uma abordagem crítica propriamente estética: se, pelo que acaba de ser dito, ao contrário dos nobres, a amizade dos mujiques não termina em duelo, sendo descrita como pacífica, leal e terna, ilustrada com Kalínitch trazendo morangos silvestres para Khor, é também porque Turguêniev entendia que os aspectos mais salientes da *matéria literária* em questão já se mostravam anacrônicos, com o romantismo a resistir mais no âmbito dos costumes, podendo trafegar inocuamente em meio a conversas sobre a realidade: àquela altura, estando ambos imersos na realidade da estagnação e a se defenderem dela como podiam, fazer o realista Khor se bater com o romantismo de Kalínitch seria fazê-lo repetir o erro de Oneguin para duelar com um Lenski morto... – o duelo proposto em ***NdÇ*** será bem outro, como veremos.

Nota crítica à economia das trocas supérfluas

No Cap. Um de ***EO*** Púchkin indicou como pôde sua rejeição à economia das trocas supérfluas a que a autocracia se submetia com o estrangeiro, pela qual a Rússia estagnada fornecia a Londres e Paris itens básicos, recebendo em troca manufaturados voltados a atender aos caprichos então em moda entre os ricos. Como se pode ver na contraposição abaixo (onde os grifos são meus), Turguêniev, lidando com uma censura ligeiramente atenuada, complementa a crítica da mesma estrutura de trocas, só que da perspectiva do mujique:

EO, cap. Um: *XXIII**

Posso eu agora apresentar
O indevassado toucador
Onde da moda um exemplar
Aluno troca-se sem fim?
Tudo o que é bom e **Londres vende**,
Todo **capricho** a que ela atende,
Pelo Mar Báltico a nós chegado,
Por lenho e sebo é permutado,
De **Paris** vem tudo o que é fino,
Q'se **industriou** p'ra diversão,
Luxo e prazer do mandrião
Para conforto tem destino, –
Eis o toucador, em seus **adornos**,
De um **pensador** de dezoito anos.

NdÇ, primeiro conto: *Khor e Kalínitch*

– Escute, Khor – disse-lhe –, por que você não **compra do senhor a alforria**?
– E para que comprar? Hoje eu conheço o **senhor** e conheço o **tributo**... O nosso senhor é bom.
– A **liberdade é melhor** – observei.
Khor me olhou de lado. [...]
– Se Khor estivesse entre os livres – prosseguiu, como que só para si –, todo mundo que não tivesse barba seria maior do que Khor.** [...]
– Ah, sabe, Khor acabou caindo no **comércio**; a vida dos **comerciantes** é boa, e eles usam barba.
– O quê, você também faz comércio? – perguntei.
– **Comerciamos um pouquinho de manteiga e um alcatrãozinho**...***

* - Para essa estrofe de ***EO***, aproveitei a tradução de Dário Moreira de Castro Alves, embora fazendo correções que entendi imprescindíveis. No caso desse trecho de ***NdÇ***, fiz alterações mínimas na tradução de Irineu Franco Perpetuo: *Memórias de um caçador*, op. cit. pag. 14.
** - Alusão ao funcionalismo público. Um decreto de Nicolau-I, de 1837, proibira aos funcionários públicos usarem barba e bigode. (Adaptei uma nota do tradutor à edição brasileira).
*** - Manteiga não é senão um tipo de sebo de origem animal; o alcatrão é obtido pela destilação de material lenhoso.

Ao contrapor a vida laboriosa do velho servo à vida em desfrute do jovem "pensador", Turguêniev detalha que o sebo (manteiga) e o lenho (alcatrão) mencionados por Púchkin são produzidos pelo mujique na arcaica estrutura econômico-social da Rússia estagnada para benefício final do luxo da improdutiva elite local, afeita ao desfrute de quinquilharias enquanto lê Rousseau, conjunto que o poeta iluminara sem repudiar e muito apropriadamente classificara como "despotismo dos costumes da época" (***EO***, Cap. Um/XXIV-XXVI), abordagem ambígua que ele retomou ao mostrar o invariante Oneguin novamente escravo da "opinião pública", dessa vez formada por quem ele mesmo dizia desprezar (***EO***, Cap. Seis/XI), como vimos.

A crítica de Turguêniev é meticulosa e consistente pois, apoiando-se no que já dissera o predecessor, articula o verdadeiro sentido da ordem social que tanto Púchkin quanto ele sonhavam ver transformada fazendo contraposições didáticas: reúne às comparações desfavoráveis à Rússia em face da Europa adiantada os contrastes entre a vida da aristocracia local e a de seu mujique, como detalho no quadro a seguir:

QUADRO 10-A – CRÍTICA À ECONOMIA DAS TROCAS SUPÉRFLUAS
CONTRASTES

ID	***EUGÊNIO ONEGUIN* – CAPÍTULO UM – XXIII**	***NOTAS DE UM CAÇADOR* – PRIMEIRO CONTO – KHOR E KALÍNITCH**
1	Inicia com uma pergunta a estrofe citada acima	Inicia com uma pergunta o trecho citado acima
2	Aponta a frivolidade da vida do personagem: a liberdade do dândi	Aponta a condição dura da vida do personagem: a servidão da gleba
3	Londres vende suas manufaturas	O servo teria de comprar sua alforria
4	A Rússia exporta sebo e lenho em troca de bens para as elites	O servo produz aqueles manteiga e alcatrão exportados pela Rússia
5	A Rússia permuta produtos primários por manufaturados de luxo	O labor do servo empreendedor sustenta o luxo das elites ociosas
6	Paris exporta bens *industriais* elaborados	A Rússia exporta itens de baixo valor agregado
7	O herói, afeito à vida privada, a adorna via compra de luxo e prazer	O herói, às voltas com a lida pública, faz comércio para pagar tributo
8	O herói se compraz no supérfluo oferecido pelo estrangeiro	O herói se interessa pelo administrativo e estatal no estrangeiro
9	O herói é um jovem inoperante, "pensador" – um mau começo	O herói é um velho operoso, labutador – uma trajetória digna

Embora claro, o quadro acima, para fazer jus à extensão da crítica realizada por Turguêniev em seu movimento de apoiar-se em Púchkin para dar um passo adiante, tem de reunir a estes *contrastes* entre Oneguin e Khor o que há de *convergente* neles enquanto personagens, "heróis", submetidos à autocracia da Rússia estagnada:

QUADRO 10-B – CRÍTICA À ECONOMIA DAS TROCAS SUPÉRFLUAS
CONVERGÊNCIAS

ID	***EUGÊNIO ONEGUIN* – CAPÍTULO UM – XXIII**	***NOTAS DE UM CAÇADOR* – PRIMEIRO CONTO – KHOR E KALÍNITCH**
10	Dispondo de meios e juventude, Oneguin se abandona ao ócio	Podendo obter a alforria, Khor acomoda-se como servo comerciante
11	Oneguin é senhor, mas não sabe o que fazer da liberdade que lhe é concedida	Khor é servo, mas prefere as certezas rentáveis da servidão aos limites incertos de uma liberdade que poderia comprar
12	Oneguin aprisiona a si mesmo no papel de "pensador" de salão	Khor aprisiona a si mesmo na condição de primeiro entre os últimos

A convergência entre Khor e Oneguin é da mesma ordem daquela havida entre Oneguin e Tatiana, que sucumbiram à estagnação embora tendo trilhado lados opostos do mesmo caminho. Tão aberto à mudança quanto Tatiana, Khor, tal como ela, se submete à ordem por realismo, com o que, Turguêniev, além de indicar a complexidade do seu personagem e do diálogo que propõe com os personagens de Púchkin – e, tal como fizera o poeta, dando *forma* literária ao que havia de desorientador na complexidade da própria realidade –, ainda introduz o tema da estagnação como parte do movimento pela mudança, como o predecessor fizera, por exemplo, no sonho de Tatiana e no papel desempenhado pela recusa de Oneguin na evolução da heroína do romantismo para o realismo.

Ao anotar logo no primeiro conto essa correspondência fina entre a ociosidade do senhor com pendor mudancista e a psicologia servil do mujique operoso no que têm de refratárias à mudança, Turguêniev,

camuflando sua agudeza de autor na insciência de classe do seu narrador-herói, arregimenta o que aprendeu de Hegel para ampliar o alcance da crítica de Púchkin pela inversão dela, fornecendo ao leitor um patamar de observação que o previne de que ao caráter supérfluo do liberalismo dos senhores que se exibem simpáticos à mudança corresponde um modo de vida empedernido pela conexão do desfrute dos de cima com as vantagens relativas auferidas pelos de baixo – o liberalismo de salão encontrava sua expressão material no que havia de mais dinâmico na labuta do servo, o que alimentava a estagnação, não a transformação (e, por isso mesmo, a Rússia seguia em sua marcha do intolerável para o insuportável...). Deixados a si mesmos em sua imbricação supérflua, nem os senhores mais modernosos (*qua* senhores), nem os servos mais ambiciosos (*qua* servos), promoveriam mudança auspiciosa naquela Rússia estagnada.

De uma perspectiva mais apurada, a reticência de Khor ante a liberdade é realista, pois ele não tinha porquê apostar nessa liberdade que podia comprar – daí ter olhado de lado ante a observação de que "a liberdade é melhor" e ter feito alusão aos que não usam barba. Vivido, Khor sabia existir liberdade e *liberdade*... não vendo vantagem nessa que ainda lhe exigia meter a mão no bolso. Tenha sido deliberado ou não, ao mostrar Khor não vendo vantagem em comprar a liberdade Turguêniev propicia ao leitor a consideração de que a liberdade não é senão sempre comprada, sendo o dinheiro o definidor do tamanho da liberdade ao alcance de cada um, constatação que nos previne, desde o primeiro conto, para o que havia de ilusório nas simpatias do narrador-herói pelo liberalismo, cujo ferramental, além de inaplicável na realidade da Rússia estagnada numa ordem semifeudal, não poderia garantir liberdade nem se a servidão fosse abolida[97] – ainda que todos os servos pudessem reunir os caraminguás necessários à compra da própria liberdade, liberdade, Khor o sabia, é que não haveria (tal como vimos que Tatiana o soube – ***EO***, Cap. Sete/XXVIII).

No segundo conto da publicação avulsa, *Piotr Petrovitch Karatáiev*, além dos aspectos específicos que exploraremos adiante, Turguêniev faz como que uma retomada de toda a trajetória do herói de ***EO***, seja na perspectiva amorosa, seja no caso da propriedade rural, mas com o detalhe de que as escolhas de Karatáiev foram na mão contrária às de Oneguin, precisamente para mostrar que, não obstante, os dois terminaram da mesma maneira: Oneguin recusou o amor e desinteressou-se da propriedade rural; Karatáiev abandonou-se ao amor romântico e ocupou-se da propriedade rural – ambos acabaram sem mulher, sem trabalho e sem perspectivas na cidade grande. Essa simetria invertida serviu para demarcar logo na segunda narrativa que a obra-prima de Púchkin seria retomada para explorar pelo avesso elementos críticos que o poeta também mobilizara para discutir o que havia de estrutural na invariância da situação sem saída da Rússia de então.

Notas sobre a condição da mulher

Púchkin se ocupou da mulher de maneira longa e detalhada no Cap. Um de ***EO***. Mas, como vimos, ele o fez não propriamente para discutir a condição dela, antes a colocou mais uma vez na posição subalterna de servir à caracterização de personagens masculinos do romance, no caso, para ajudar a demarcar as diferenças entre Oneguin e o autor-narrador, construídas no ambiente de divertida libertinagem em que ambos se movimentavam. Tratando do mulherio em tom e detalhes rabiscados com certo naturalismo, o poeta não fez qualquer reparo à situação da mulher na Rússia de então, limitando o travo da crítica à caracterização da extraordinariedade de Tatiana.

Tal como Púchkin, Turguêniev também abriu suas ***NdÇ*** tratando da mulherada, mas o fez de uma perspectiva deliberadamente contrastante com o predecessor, repetindo a *forma* para garantir o contraponto: em *K&K*, perseguiu meticulosamente todas as menções à mulher feitas pelo poeta no Cap. Um de ***EO*** e, em seguida, em

[97] Oportuno relembrar que a emancipação, ocorrida em 1861, quase quinze anos depois de a história de Khor ter sido publicada, caracterizou-se exatamente pela busca meticulosa de arranjos que mantivessem o mujique prisioneiro dos grandes proprietários da nobreza: deixaram aos servos libertos as piores terras; tiveram o cuidado de retalhá-las, pois a continuidade poderia ensejar uma eficácia na produção que levaria à independência em relação aos antigos senhores; instituíram tributos que resultaram no pagamento das terras recebidas por muito mais do que valiam; e criaram mecanismos para obrigar o mujique a continuar a entregar trabalho ao ex-senhor – enfim, liberdade para caçador nenhum botar defeito.

Ermolai e a moleira, desenhou a trajetória da moleira Arina com os mesmos momentos-chave havidos na trajetória de Tatiana, com o detalhe formal de que, assim como o predecessor, só deu nome à heroína no segundo capítulo/conto.

Nesses dois primeiros contos, Turguêniev inaugurou o tratamento à questão da mulher na literatura russa de um modo francamente moderno, de uma perspectiva crítica. Em *K&K*, ele demarcou com Púchkin trazendo as diferenças de classe entre as servas e as mulheres da elite, não apenas para indicar as desvantagens relativas impostas às servas pelo *status* social, ou para meramente repisar o contraste óbvio entre o ócio das primeiras e o labor das segundas, mas sobretudo para anotar, através destas, o que há de desfavorável na condição feminina enquanto tal. O quadro a seguir permite resumir a laçada feita por Turguêniev nessa correspondência crítica de ***NdÇ*** com ***EO***:

QUADRO 11 – A CONDIÇÃO DA MULHER – SERVAS *versus* SENHORAS

ID	***EUGÊNIO ONEGUIN*** **Capítulo Um**	Estrofe*	***NOTAS DE UM CAÇADOR*** **Primeiro conto: *Khor e Kalínitch***	Pag.
1	Mulheres ociosas	-	Mulheres laboriosas	16-18
2	Mulheres em geral não têm nome – mulherio	8-43	Mulheres nunca têm nome – mulherada	15
3	A mulher na erotização da sua disponibilidade	11	A mulher na utilidade da sua saúde	15
4	A mulher como objeto de conquista para o herói	8-12	A mulher como serva do herói	16
5	A mulher intelectualmente depreciada – ilustração frágil	42	A mulher cognitivamente depreciada – gente estúpida	15
6	A mulher descartada com naturalidade	42,43	A mulher espancada com naturalidade	18,20
-	**Capítulo Dois em diante**	Cap./Estr	-	-
7	A mulher como destinada ao casamento	Dois/21; Três/6; Sete/25	Todas são noras ou esposas – sem nome [tanto os maridos como os solteiros têm nome]	10, 15,16
8	A mulher, de incompreensível a ardilosa	Três 22-25	A mulher, de saudável a rabugenta megera doméstica	15,20

*- Os números das estrofes estão em algarismos arábicos – ao invés de romanos, como na obra – para facilitar sua acomodação no quadro.

Exposto à perspectiva deliberadamente comparativa que Turguêniev deu à questão, o leitor de ***NdÇ*** é levado a reler o Cap. Um de ***EO***, pois o quadro fala por si: sem ilusões ou idealizações, Turguêniev convoca o realismo para tratar do que Púchkin naturalizara e mostra que, a despeito do seu desempenho laboral, a condição da mulher no mundo servil é ainda mais subalterna do que a das mulheres da elite aristocrática. O intuito de Turguêniev foi rastrear o predecessor não apenas para inverter-lhe a visada social, mas também para apontar-lhe uma limitação de caráter geral: a situação da mulher oprimida como vítima e pilastra da estagnação, qualquer que seja o *status* social dela, constatação que, à primeira vista, parece servir de fundo para a proposta liberal, que presume igualar as mulheres aos homens não pelo desprezo às individualidades delas no anonimato dos direitos, mas por reconhecer-lhes o *status* de indivíduos diferentes supostamente portadores dos mesmos direitos.

Contudo, Turguêniev não deixa de levar o caçador a *anotar* que, "para o bem dela", a "serva do homem" sequer escapava de ser espancada pelo vendedor ao negociar a compra de foices; ou ainda que, mesmo quando já em contato com uma das pontas da modernidade – em conexão com o rentável comércio tradicional de sebo e lenho de Khor –, a serva laboriosa não transpunha a porção de sofrimento que lhe cabia por ser mulher: é que embora as mulheres já negociassem com "o águia" o fornecimento de trapos domésticos e roupas rústicas costuradas por elas mesmas, tudo virado em matéria-prima de segunda-mão (estagnação) para a indústria nascente (mudança), só podiam fazê-lo pelas costas dos maridos e segundo a percepção depreciativa de que

> *Nos últimos tempos, as mulheres têm achado vantajoso roubarem a si mesmas, comerciando também o cânhamo desse modo – dando significativa difusão e impulso à atividade do "águia"!* [18*]

Ora, de que outro modo elas entrariam no mundo do dinheiro? A quem mais venderiam roupas confeccionadas em domicílio com panos de fiação não menos caseira, se as vizinhas dispunham elas mesmas dos mesmíssimos indumentos de produção própria?! Para o insciente narrador-herói, era como se as mulheres que se desfaziam de

valores de uso em troca de dinheiro, inserindo-se da forma possível em, e dando impulso a, relações mercantis "modernas", ainda que limitadas[98], estivessem a agir tolamente contra si mesmas, contra os próprios interesses! Ademais, ao mostrar que ao fazer dinheiro elas, embora dando impulso à modernidade, não avançavam em direção à alforria ante a dominação masculina, até pelo contrário, pois "sofriam mais", Turguêniev, a um só tempo, (i) agarra contradições vivas da luta entre o imobilismo e a mudança, e (ii) recupera a inutilidade do dinheiro para a compra da liberdade, que acabara de discutir no caso de Khor, como que igualando as situações não obstante assimétricas de homens e mulheres sob servidão. Não se pode acusar o jovem autor de estar a entregar criação artística em notas aquém da complexidade da realidade do seu país.

Tal como no andamento do tratamento à mulher até a apresentação de Tatiana Larina no Cap. Dois de ***EO***, o que há de massacrante no anonimato das mulheres nesse primeiro conto de ***NdÇ*** dá potência ao surgimento, à estreia, de um nome feminino no segundo conto: *Ermolai e a moleira*. O nome da moleira não é senão Arina, o mesmo da famosa "*njanja* de Púchkin", figura real literariamente ampliada por ele[99], celebrada pelo artista como quem o introduziu e ambientou na mitologia eslava profunda, base da cultura russa popular, cujas histórias que contava povoaram o mundo simbólico da infância do poeta e o teriam inspirado por toda a vida; idealização que explica haver em ***EO*** uma babá que é fundamental não apenas para a caracterização de Tatiana, mas também como símbolo da realidade rural que não poderia ser desconsiderada na construção de um caminho à mudança na Rússia de então, como vimos.

Em *Ermolai e a moleira* Turguêniev retoma, de fio a pavio, a trajetória da heroína de ***EO*** para mostrar realisticamente a desdita amorosa da serva Arina, cujo malogro veio ditado pela força exercida *de cima* pelo senhor Zverkov e sua esposa endiabrada. Tendo a cronologia dos eventos da vida de Tatiana como referência, acompanhe-se no quadro abaixo como Turguêniev criou a trajetória de Arina:

QUADRO 12 – A CONDIÇÃO DA MULHER – ARINA *versus* TATIANA

ID	***EUGÊNIO ONEGUIN*** **Capítulo *Dois* em diante**	**Cap./Estr** *	***NOTAS DE UM CAÇADOR*** ***Segundo* conto: *Ermolai e a moleira***	**Pag.**
1	Primeira personagem mulher a ter o nome destacado: ***Tatiana*** *(L)****arina***	Dois/24 **nota 13**	Primeira personagem mulher a ser destacada pelo nome: ***Arina*** [o mesmo nome da mítica *njanja* de Púchkin]	30
2	**TATIANA** **Nome grego que evoca tradições e *criadas de quarto***	Dois/24	**ARINA** **Ex-*criada de quarto* – moleira, serve aos visitantes**	33, 30
3	Sabe ler	Dois/29	Sabe ler	36
4	Correu os riscos de tomar a iniciativa de buscar a felicidade amorosa – *A carta a Oneguin*	Três/21	Correu os riscos de tomar a iniciativa de buscar a felicidade amorosa – *O pedido ao Sr. Zverkov*	34
5	Teve frustrada sua genuína motivação romanesca	Quatro/14	Teve frustrada sua genuína motivação romanesca	35
6	Seis meses depois, fantasia uma segunda tentativa – *O sonho malogrado*	Cinco/20	Meio ano depois, faz uma nova tentativa – *segundo pedido e o caso amoroso malogrado*	34
7	Foi vítima de humilhação pública – *Oneguin em sua festa*	Cinco/44	Foi vítima de enxovalho público – *Aniagem* e *banimento*	35
8	Vai do romantismo ao realismo ao sofrer esse duro golpe	Seis/3	Vai da ingenuidade à realidade ao sofrer esse duro golpe	35
9	Deixou a terra natal em razão dessa frustração	Sete/36	Deixou a terra natal em razão dessa frustração	35
10	Casada, sem amor, com um príncipe rico	Oito/47	Casada, sem amor, com o moleiro que a comprou	35
11	O casamento elevou consideravelmente seu *status* social	Oito/14,44	O casamento elevou consideravelmente seu *status* social	35
12	Casou faz cerca de dois anos	Oito/18	Casou faz dois anos	35
13	Sem filho [parece de bom-tom não aludir ao sabido]	-	Não tem filho [narrador teve de perguntar explicitamente]	36
14	Sofre assédio para adultério que a rebaixaria - *Oneguin*	Oito/Carta	Sofre assédio para adultério que a rebaixaria - *Ermolai*	31
15	Faz-se ouvir o anúncio imperioso do mando do marido: ela saiu da sua cena final seguida pelo tilintar das esporas dele	Oito/48	Faz-se ouvir o anúncio imperioso do mando do marido: ela saiu da sua cena final para atender a um chamado dele	35

*- Os números das estrofes estão em algarismos arábicos – ao invés de romanos, como na obra – para facilitar sua acomodação no quadro.

[98] O sentido dessas trocas dialoga com o escambo que Tatiana, em sua evolução, promoveu com o mascate de livros: ver a pag. 40 deste texto e ***EO***, Cap. Cinco/XXIII.

[99] Segundo relato de Nabokov, Arina foi babá da irmã de Púchkin, não dele; e como foi o próprio poeta quem a construiu como figura literária da sua infância, idealizando-a como uma babá primordial, mesmo as homenagens sentidas que fez a ela em obras suas não chegariam a dar lastro às mistificações que certos comentadores criaram em torno da influência da Arina real sobre a criação literária de Púchkin. V. *Eugene Onegin,* op.cit. Vol-II, pag. 452.

Embora em ***EO*** o anonimato das mulheres que serviram a Oneguin também tenha dado potência ao aparecimento de Tatiana (L)arina no Cap. Dois, aquele fora um anonimato a serviço da extraordinariedade da heroína, enquanto que em ***NdÇ*** o anonimato da mulherada de Khor está a serviço de preparar Arina tanto como apenas mais uma entre tantas servas submetidas ao arbítrio dos senhores no que de rotineiro havia naquela ordem social, quanto como mais uma mulher subjugada pela força masculina, conjunto que repele qualquer idealização romântica – ademais, a duvidosa liberdade dessa Arina comprada pelo marido pela utilidade que sua aptidão de leitura tinha para o negócio dele, além de aludir à negação da liberdade de Tatiana, que também casou-se segundo o poder do dinheiro, reenvia o leitor à esquivança de Khor ante a (im)possibilidade de comprar a própria "liberdade".

Púchkin foi aos mínimos detalhes para desenhar Tatiana como um personagem com a força que a aspiração à mudança confere aos dominados, e mostrou na trajetória dela que essa força estava destinada a ser cooptada pelos dominantes pela irresistível atração gravitacional que o imobilismo impunha. Esse malogro obrigou os sucessores a pensarem alternativas. A correspondência entre Arina e Tatiana funciona como uma releitura da trajetória da heroína de ***EO***[100], favorecendo a correção de eventual leitura romântica do malogro amoroso de Tatiana, também ela vítima de forças com as quais não se podia medir – ao mostrar a frustração vivida por Tatiana como cotidiano na vida de toda jovem serva, Turguêniev aponta a condição da mulher como desafio fundamental no caminho para a mudança na Rússia estagnada.

Observando a mesma realidade, mas trocando o mundo dos senhores pelo dos servos, Turguêniev construiu Arina como um personagem para quem a mudança não é uma aspiração, como para Tatiana, mas uma necessidade, detalhe que altera completamente o jogo, cujas peças já não podem ser movidas segundo as regras da cooptação ou da compra, uma vez que o próprio pólo ativo da subjugação, a aristocracia, seria desconstruído no processo mesmo em que o imobilismo "semifeudal" teria sua viabilidade solapada (fim da servidão) por contradições cujo desfecho podia adiar, mas não resolver. A insciência de classe do narrador-herói, que a tudo anota sem alcançar o sentido (*"acomodamo-nos no feno e adormecemos"* [36*]), é a incessante nota de fundo da marcha fúnebre para a sua classe.

Para explicitar seu repúdio ao romantismo e introduzir a crítica de costumes, Turguêniev publicou *Meu vizinho Radílov*, cuja trama se dá em volta de uma Olga que também "serve o chá" e se mostra tão pragmática quanto a irmã de Tatiana, ainda que nada tenha de obediente às convenções: ao arrepio da lei e da religião, a nova Olga foge com o viúvo da sua falecida irmã mais velha, o ex-soldado Radílov, que por ela deixa para trás a mãe e a propriedade, embrenhando-se em algum lugar remoto. Finalmente, para não deixar dúvidas sobre como pretendia que se fizesse a leitura das obras, depois de dizer que a irmã mais velha dessa Olga morrera sem deixar filho, Turguêniev emenda, no conto seguinte, *O odnodvóriets Ovsiánikov*, outra Tatiana que também não teve filhos. Quando mais adiante reuniu as narrativas em livro, Turguêniev, sempre seguindo a ordem de temas do início de ***EO***, entremeou nesse início os contos *Água de Framboesa* (1848) e *O médico do distrito* (1848): pelo primeiro, o autor discute de uma perspectiva nova a prodigalidade da nobreza proprietária, de que Oneguin foi mostrado herdeiro no Cap. Um de ***EO***; no segundo, ele retoma sarcasticamente a caracterização do Lenski apaixonado feita no Cap. Dois de ***EO*** e ainda alude ao celebrado conto *Pobre Liza* (1792), peça central do sentimentalismo literário russo, de Nikolai Karamzin (1766-1826)[101]. Ao trazer para o início do livro esses contos de 1848 o autor enfatizou a preparação para a retomada crítica de ***EO***.

---

[100] O desenho de Tatiana como figura original essencial num ambiente em que o necessário era descobrir mulheres como ela levou a que dali em diante algo da heroína de Púchkin sempre estivesse presente nas personagens femininas mais marcantes do realismo literário russo do século XIX. No caso de Turguêniev, não é apenas que toda heroína sua terá algo de Tatiana: a própria progressão das heroínas do nosso autor se fará em direção a um ideal de Tatiana, como indicarei ao final deste texto e pretendo detalhar em outro trabalho, ainda em desenvolvimento.

[101] *Pobre Liza*, de Nikolai Karamzin, tradução de Natalia Marcelli de Carvalho e Fátima Bianchi, in Nova Antologia do Conto Russo, op. cit., pags. 23-37.

Como Púchkin já havia levado todo um ***EO*** a deixar ver que a mudança era impossível nestes termos, Turguêniev resolveu a equação "Oneguin-Tatiana-Lenski-Olga" logo nos primeiros contos de ***NdÇ***, abrindo caminho para uma abordagem nova. Feita a apresentação do projeto, ele irá detalhá-lo segundo os parâmetros antecipados nessa abertura e sempre seguindo rastros das duas percepções fundamentais de Púchkin: como artista *refugiado*, esquivar-se-á da censura movimentando-se à sombra do narrador-herói; como artista voltado a captar as possibilidades de mudança, levará o narrador-herói a tomar notas de viagem segundo o *"plano programático"* indicado por Tatiana: a valorização crítica da Rússia profunda pelo que se devia absorver do estrangeiro.

Viajando por essa Rússia desconhecida, Turguêniev, que deixara a poesia para dedicar-se à prosa, escreverá as *Notas de um caçador* como um prosador em tudo oposto ao que Púchkin ironizou que seria se "decaísse da poesia à prosa": ao encarar a realidade contemporânea da servidão de uma perspectiva verdadeiramente puchkiniana, Turguêniev nem evitará o que é sombrio, nem se ocupará de retratar "a família russa, os sonhos de amor, ou os costumes dos velhos tempos", recusas com as quais ele deu conseqüência crítica à ironia do predecessor (v. ***EO***, Cap. Três/XIII, bem como todo o contexto referido no parágrafo em que há a nota 16, acima) – também daí vem jamais haver em ***NdÇ*** quaisquer idílio, nem sequer promessa de amor romântico e, muito menos, o vai-e-vem de rompimentos e casamentos (v. ***EO***, Cap. Três/XIV).

NOTAS DE CRÍTICA ECONÔMICO-SOCIAL

Quando desenhou Oneguin como filho de pai farrista arruinado com quem se desaviera [Cap. Um/III e VII], mas salvo da miséria pela herança deixada por um tio rico que dedicara a vida tosca a administrar pessoalmente sua produtiva propriedade rural [Cap. Dois/I-III], Púchkin introduziu uma crítica tripla: ao farrismo, ao absenteísmo e, a contrapelo, ao atraso administrativo, que eram aspectos centrais da estagnação econômica da Rússia. Os nobres esbanjavam na cidade o que arrancavam de suas aldeias, mais e mais condenando-as à ruína, pois de herdeiro em herdeiro as propriedades rurais iam sendo largadas à gestão de terceiros, tal como se depreende que Oneguin fez, pois ao invés de tentar incrementar a administração zelosa do tio, abandonou-se ao costume de viver à larga e desligou-se da herdade para viajar por mais de três anos pela santa Rússia, périplo cujo encerramento não se deu com uma volta ao campo, mas num abismar-se na vida improdutiva da capital, final que coroou sua trajetória de herói rendido à estagnação, como vimos.

Notas sobre farrismo e absenteísmo

Ao reunir em livro narrativas já publicadas, Turguêniev, apoiando-se na boa recepção que o público dera a elas e de olho na conquista de novos leitores, organizou-as de modo a aumentar-lhes a concatenação crítica. Em seu diálogo com Púchkin pelo avesso, Turguêniev fará do tratamento ao *farrismo* e ao *absenteísmo* o eixo da sua crítica à ordem econômico-social que condenava a Rússia a desperdiçar a própria potência, não obstante exaurisse o mujique. Embora danosos em si mesmos, absenteísmo e farrismo podiam aparecer combinados, a reforçarem-se mutuamente. Com aplicação de sociólogo, ele fez seu narrador-herói apresentar notas que dizem artisticamente desses aspectos do atraso. O quadro a seguir permite organizar essas notas de crítica econômico-social segundo as narrativas em que elas aparecem como centrais, trazendo no ID a posição ocupada quando da reunião em livro, seguida do ano da publicação avulsa respectiva:

QUADRO 13 – ABSENTEÍSMO E FARRISMO EM *NOTAS DE UM CAÇADOR*

ID	NARRATIVA	NOTAS SOBRE *ABSENTEÍSMO*	PAG.	NOTAS SOBRE *FARRISMO*	PAG.
1ª	Khor e Kalínitch 1847	- Polutikin é um ocioso proprietário ausente, cujo escritório rural está desativado e que diante da prosperidade do laborioso Khor só consegue pensar em aumentar-lhe o tributo. - Khor adverte o narrador-herói, um jovem proprietário absenteísta, para que troque de *estaroste* mais vezes.	9-11 e 21	–	–
3ª	Água de Framboesa 1848	- A herdade abandonada em Chumíkhino, de onde os senhores mandavam vir verduras e legumes para a distante mesa senhorial. - Vlas, cujo filho morreu e deixou como herança reversa suas próprias dívidas, contraídas enquanto tentava pagar o tributo devido pelo pai a um rico herdeiro ausente.	38-39 e 47-48	A ruína do conde Piotr Ilitch, que farreou dando festas, fazendo vir o melhor de Paris e mantendo prostitutas.	42-45
6ª	O *odnodvóriets* Ovsiánikov 1847	Inconformado, o honorável Ovsiánikov se estende sobre o fato danoso de nem a grande, nem a pequena nobreza administrarem as suas propriedades. Vão até para o exterior.	81-84 e 89	O diligente *odnodvóriets* oferece indiretamente o contraste entre o seu modo de vida austero e a dissipação em que vira a nobreza farrista.	77-80
10ª	Um gerente 1847	O servilismo do *estaroste* diante do senhor, combinado à sua crueldade para com os demais mujiques – narração do que havia de mais abjeto e desumano no absenteísmo.	Todo o conto	–	–
18ª	Piotr Petróvitch Karatáiev 1847	–	–	A ruína de um jovem proprietário que vivera em dissipação: "adorava farrear!... adoro farrear!"	300

Resolvido a desenvolver a crítica que Púchkin esboçara no Cap. Um de ***EO***, Turguêniev dá a Khor, o mujique laborioso, a missão de inaugurar a menção direta do que havia de mais danoso no absenteísmo desde a perspectiva de um servo:

[Khor] me perguntou, certa vez, "você tem uma propriedade sua?"

– "Tenho."
– "Fica longe daqui?"
– "Cem verstas!"
– "Meu pai, você mora na sua propriedade?"
– "Moro."
– "Mas, com certeza, gosta mais da espingarda."
– "Devo reconhecer que sim."
– "No que faz muito bem, meu pai: atire à vontade nos tetrazes e troque de estaroste com mais frequência." [21].

Ao concluir que vindo de tão longe e ficando por tanto tempo ausente de casa para caçar o hóspede só podia preferir a espingarda à lida na propriedade, Khor, resignado, recomenda ao nobre que cace à vontade, mas não sem o cuidado de trocar de *estaroste* mais amiúde, pois a ser o absenteísmo inevitável, que ao menos o senhor ocioso não permitisse em seus domínios o assento da rotina despótica de *um* estaroste, figura substituta que simbolizava, para o independente e operoso Khor, a crueldade especial contra o mujique por parte daqueles subalternos que logravam alcançar algum poder à sombra do proprietário ausente.

Em *Água de Framboesa*, o terceiro conto de ***NdÇ*** em livro, a radicalidade dessa crítica em paralelo com ***EO*** se faz já no desenho da figura de Stiópuchka, um pobre-diabo que "não podia ser contado nem como pessoa em geral, nem como servo em particular" [39], cujo dia-a-dia se resumia à busca incessante do que comer, sumindo e ressurgindo para levar a cozimento o que conseguia ao léu,

às escondidas, em algum lugar perto da cerca, lançando achas debaixo de um tripé. [41*]
где-нибудь около забора под таганчик щепочки украдкой подкладывает.

À primeira vista, a solidão operosa desse cozinheiro errante, herdeiro miserável do *absenteísmo* senhorial, em nada se parece com a vida festiva e opulenta do filho não menos errante do *farrismo* senhorial retratado em Oneguin. Mas Turguêniev era tão amigo das complicações que a realidade esconde quanto Púchkin, e entendeu de nos alertar para a convergência que há entre os dois personagens. Recuperando o que o poeta dissera do seu Oneguin, que no vai-e-vem das festas

Ele mesmo não sabia de manhã para onde iria à noite (***EO***, Cap. Quatro/X),

Turguêniev diz do seu Stiópuchka, no vai-e-vem do forragear diuturno:

É ruim não saber de manhã quão alimentado se estará à noite! [41*]

A simetria com o verso do predecessor não foi construída para denunciar o contraste óbvio entre a abastança e o desvalimento; antes pelo contrário, Turguêniev está a agarrar a convergência de fundo entre dois desperdícios: em suas vidas atordoadas, Oneguin e Stiópuchka são perfis da medalha do imobilismo, havendo entre eles o liame da alienação saído da vida improdutiva a que ambos estavam condenados. Ainda que a moral esteja implicada, vê-se que as mazelas político-sociais entrevistas em ***EO*** serão detalhadas em ***NdÇ*** não sob o foco da indignação ante a sofrida vida do mujique, como querem leituras superficiais que se popularizaram – o problema que Turguêniev quer enfrentar artisticamente não é exatamente a miséria do mujique, mas a miséria da Rússia, condenada ao atraso por um poder político que se sustentava na mazela social, política e econômica da servidão do povo em benéfico de uma aristocracia obtusa.

Para agarrar o que havia de improdutivo nos arranjos voltados a manter essa realidade insustentável, Turguêniev constrói simetrias detalhadas com ***EO***, nas quais o "improviso" na *forma* literária mimetiza a improvisação que marcava a situação real: assim como Púchkin fez do absenteísta Oneguin um filho de pai farrista falido, mas rico por herança; em *Água de Framboesa* Turguêniev também fez do absenteísta Valerian Petróvitch o filho abastado de um conde falido, o farrista Piotr Ilitch. A salvação de Oneguin foi improvisada pela herança do tio; a de Valerian pela herança recebida em vida, antes da falência do pai... ou seja, exceções desse tipo iluminam a regra: uma desordem produtiva que afundava o país em improvisos e contradições (voltaremos a isso).

A insciência do narrador-herói e sua indiferença de classe ante os sofrimentos dos servos serão exploradas em todo o seu alcance: sua alienação e a ausência nele de qualquer indignação moral diante do que anota não se devem apenas nem à necessidade do autor de contornar a censura, nem ao desenho do narrador como um nobre imerso em realidade que não compreendida, da qual não estava apto a se envergonhar; elas respondem também ao objetivo programático do autor, que mais do que fazer a denúncia do que havia de evidentemente vergonhoso na servidão, quer que suas notas impilam o leitor a varar a cegueira sobre o quanto aquela ordem político-social inviabilizava o país como tal, deixando para trás e sem futuro os russos em geral, fossem eles servos ou senhores.

Uma vez apresentado, o problema do absenteísmo será desenvolvido em *O odnodvóriets Ovsiánikov* e *Um gerente* com anotações detidas sobre o tema: no primeiro, Ovsiánikov, um mujique livre e pequeno-proprietário, confabula por assim dizer teoricamente sobre o absenteísmo; no segundo, temos o registro da prática arbitrária de um administrador substituto contra os servos.

Aludindo ao treino do mando-para-a-estagnação que Tatiana não fizera ao se recusar a brincar com boneco (***EO***, Cap. Dois/XXVI-XXVII), Turguêniev leva Ovsiánikov, cuja esposa se chama Tatiana, a abordar o tema do absenteísmo de modo didático:

> *Os pequenos fidalgos ou estão no serviço público, ou não estão nas suas terras; já os grandes [...] estudaram todas as ciências e falam tão bem que comovem a alma, mas não tem a menor ideia dos seus negócios, e não percebem bem nem seus próprios interesses: o capataz, um servo, faz com eles o que quer, como se fossem sua montaria. [...].*
> *... os jovens senhores sofismam demais. Tratam o mujique como se fosse um boneco: giram, regiram, quebram e jogam fora. E o capataz, um servo, ou o administrador, um alemão, voltam a ter o camponês em suas garras. Se pelo menos um dos jovens senhores desse o exemplo e demonstrasse: olhem, assim é que se administra!... Como isso vai acabar? Será que vou morrer sem ver uma nova ordem?... O que vem a ser isso? O velho morreu e o novo não nasce!* [81-84]

A reunião das observações dos dois mujiques, Khor e Ovsiánikov, combina pontos de vista diferentes e complementares sobre o mesmo problema: o servo destacou sua preocupação com os aspectos mais diretamente ligados ao despotismo; o pequeno-proprietário livre atou aos maus tratos contra os servos a situação do atraso administrativo enquanto tal, saído da impossibilidade dos potentados distinguirem os próprios interesses, *qua* proprietários, exatamente por serem aristocratas num mundo que pedia sua superação – em outras palavras, o pequeno-proprietário, precisamente por não ser nobre, podia enxergar melhor o atoleiro em que a aristocracia afundava, não obstante também ela fosse proprietária.

A situação que Khor prevenia será desenvolvida em *Um gerente*, conto no qual o autor faz suas notas mais detalhadas sobre como um administrador substituto podia ser terrível para os servos. Não por acaso, é nessa circunstância que o narrador-herói se mostra mais frívolo, exibindo-se em toda a sua "superioridade" intelectual presumida, que atinge a abjeção quando ele, depois de fazer pouco caso do liberalismo afetado pelo anfitrião desagradável, deixa ver quão epidérmica era a sua própria comiseração pelo camponês: "fomos caçar", ele diz, ao fechar a narrativa do que presenciara em injustiça e maus tratos contra os servos da propriedade em que se deixara ficar como hóspede inconfiável. Tanto Arkadi Piênotchkin, o anfitrião, quanto seu convidado, o narrador, ecoa Oneguin duplamente: no liberalismo de salão e no absenteísmo.

O imobilismo decorrente da continuidade da ordem social que Ovsiánikov já dava por morta (ao teorizar sobre jovens senhores despreparados agindo como protagonistas da ruína) está retratado em *Piotr Petróvitch Karátaiev*, narrativa na qual um proprietário ainda moço dá atualidade aos casos de farrismo que o odnodvóriets relembrara com histórias antigas sobre senhores que puseram tudo a perder ao abandonarem-se a uma dissipação por vezes deliberadamente inconseqüente. Assim como Púchkin igualou as festas de Moscou e do campo quando narrou a desdita de Tatiana na estagnação (v. pag. 56 deste texto), Turguêniev também mostra que a decadência saída do farrismo que Ovsiánikov vira em sua juventude em Moscou em nada difere da que

resultou do farrismo de Karátaiev em sua fazenda, cuja ruína e perda acabaram por conduzi-lo (sem instrução, sem esposa e sem emprego) a uma vida de pária justamente em Moscou.

Notas sobre atraso administrativo

A circunstância de ter de mostrar seu herói como um *abastado* filho da época levou Púchkin a fazer de Oneguin o filho *entediado* de um *farrista* arruinado *salvo dessa ruína* por um tio poupador. Eugênio tinha de ser **abastado** para poder figurar na trama abandonado ao ócio; **entediado** para representar aspecto da situação sem saída em que se achavam os que queriam a mudança; arruinado pelo **farrismo** para permitir caracterização realista de situação corriqueira entre a nobreza improdutiva da Rússia de então; e **salvo dessa ruína** pela herança do tio para poder ser abastado. Ou seja, o tio diligente não entrou no romance para representar os diligentes que pudessem existir (e, por certo, existiam) na realidade, e é por isso que ele foi apresentado como iletrado, sem nenhum atrativo que não fosse o dinheiro, enquadramento cujo complemento é a negligência do próprio Oneguin para com os métodos e bens herdados dele: não havia futuro naquilo. Em outras palavras, dado o largo espectro de sua crítica à situação geral da Rússia, em momento algum Púchkin pretendeu dizer em ***EO*** que a saída econômica poderia estar num comportamento diligente e poupador dentro daquela ordem estagnada... Daí o romance ter sido debochadamente aberto com ironias em primeira pessoa do sobrinho contra o tio austero, como vimos.

Afinado com essa perspectiva, tendo claro que a questão a enfrentar era a estagnação mesma, sabedor de que farrismo e absenteísmo eram duas dentre as muitas formas de apresentação dela, e empenhado em explicitar o predecessor indo adiante na crítica dele àquele estado de coisas, Turguêniev armou sua crítica mesmo para situações em que os senhores se faziam não apenas presentes, mas vigilantes e até zelosos no dia-a-dia de suas propriedades. Alternando notas com simetrias entre seus personagens e Oneguin, com outras onde a simetria se dá com o tio do herói, Turguêniev detalha aspectos da incúria e do atraso administrativos: a supressão daninha de bosques e florestas pelo extrativismo é mencionada em *K&K* e *Morte*; as histórias de *Ovsiánikov* e *Karatáiev*, assim como *Morte*, trazem herdeiros e/ou jovens negligentes; *Dois latifundiários* retrata a estabilidade de que gozavam proprietários atrasados.

O quadro a seguir reúne narrativas nas quais as notas sobre atraso administrativo são centrais:

QUADRO 14 – ATRASO ADMINISTRATIVO EM *NOTAS DE UM CAÇADOR*

ID	NARRATIVA	NOTAS SOBRE *ATRASO ADMINISTRATIVO* EM *NdÇ*	PAG.
1ª	Khor e Kalínitch 1847	Um escritório desativado, referido apenas pela água de nascente e por ter servido à venda de uma área de floresta a ser derrubada.	11
6ª	O *odnodvóriets* Ovsiánikov - 1847	Um Ovsiánikov perplexo narra as excentricidades de um ocioso vizinho herdeiro, desligado da rotina da propriedade.	85-86
13ª	Dois latifundiários 1852	Latifundiários acomodados e iletrados, sovinas, que se ocupam de modo superficial de sua propriedade e/ou fazendo tudo à antiga.	218
16ª	Morte 1848	O herdeiro negligente que não podou as árvores na época certa, perdendo 90% do valor delas.	260
18ª	Piotr Petróvitch Karatáiev – 1847	Piotr Karatáiev, administrador negligente e despreparado, perde a aldeia e termina falido em Moscou.	298-300
21ª	Tchertopkhánov e Nedopiúsnkin – 1849	Proprietário filho de pai estróina, avesso à influência estrangeira (eslavofilismo), negligente e iletrado.	364 e 374

Fosse grande ou pequena, a ultrapassada nobreza proprietária foi retratada nessas notas no que a fazia incapaz de abrir qualquer perspectiva promissora para a Rússia, mesmo quando essa aristocracia aparentava estar segura em sua abastança. A despeito das diferenças entre esses tipos de personagens estagnados, eles são ditos encontradiços na Rússia ("há muitos assim", "existem às centenas"), havendo uma característica comum deles entre si e com outros: a infertilidade.

Celibato em chave crítica

Enquanto Púchkin empregou em ***EO*** a promessa romanesca de um amor impossível para atrair e prender o leitor à discussão da realidade russa, em ***NdÇ*** Turguêniev partiu da recusa a qualquer promessa romanesca, apostando na força do tratamento da própria realidade para envolver seus leitores. Turguêniev partiu de onde Púchkin terminara: a infertilidade de Tatiana foi explicitada como sendo a infertilidade da elite russa. Farristas, absenteístas, incompetentes e desfibrados de ***NdÇ*** têm dois traços em comum entre si e com Oneguin e seu tio: o celibato e a formação deficiente. Observe-se o quadro abaixo, onde as notas se sucedem segundo o ano da sua publicação avulsa, trazendo no ID a ordem em que aparecem no livro de 1852:

QUADRO 15 – CELIBATO E DESPREPARO COSTURAM SENHORES EM *NOTAS DE UM CAÇADOR*

ID	NARRATIVA	CARACTERIZAÇÃO DO CELIBATÁRIO DESPREPARADO	PAG.
1ª	Khor e Kalínitch 1847	Polutikin, o jovem iletrado senhor de Khor, é o eterno "bom partido" não por ser cobiçado, mas pela coleção de recusas recebidas.	8
6ª	O *odnodvóriets* Ovsiánikov - 1847	Vassili Liubozvônov é um jovem herdeiro recente que se conduz "como uma mocinha tímida e solitária", deixando a propriedade nas mãos do administrador.	84-85
10ª	Um gerente 1847	Arkadi Piênotchkin é um jovem proprietário de grande êxito, iletrado, não obstante tido por culto e cobiçado como bom partido, embora efeminado.	161-162
18ª	Piotr Petróvitch Karatáiev – 1847	Piotr Karatáiev, "vestido como um fazendeiro dissoluto", é um moço despreparado que perdeu a fazenda e a serva por quem se apaixonara, e termina como um solitário pária em Moscou.	298-300
20ª	Hamlet do distrito de Schigrí – 1849	Aleksandr Mikháilitch não gostava de mulheres e promovia recepções fechadas a celibatários.	329
		O tal "Hamlet", arruinado em desavenças parentais, é um dos convidados para essa festa restrita a celibatários, onde diz "não haver no mundo" mulher melhor do que a sua [...] que, uma vez morta, revelou-se como certas peras, que "precisam de um tempo sob a terra" para mostrarem seu verdadeiro valor...	343 e 350
21ª	Tchertopkhánov e Nedopiúskin – 1849	Tchertopkhánov: herdeiro arruinado, despreparado, que jamais casou, vive na companhia de um amigo inseparável e de uma cigana.	366 e 379
		Nedopiúskin: solteirão efeminado, incapaz, é um herdeiro arruinado que vive com o amigo e a cigana.	371
13ª	Dois latifundiários 1852	Viatcheslav Illariônovitch Khavalinski: general retirado, solteirão iletrado e sovina que simula atração pelas mulheres.	214
		Mardari Apollônitch: iletrado, bonachão e solteiro, que faz tudo à moda antiga na fazenda, embora simule adesão à maquinaria moderna.	218

Jovens ou velhos, esses maus proprietários estão a serviço de uma amarração crítica geral quando retratados como *iletrados* e *celibatários*: em seu atraso, a ordem econômico-social da Rússia sob autocracia com servidão implicava *infertilidade* – nem livros, nem filhos; logo, sem futuro. Turguêniev fez a correlação com ***EO*** pelas duas pontas: de um lado, retomou a oposição entre essa nobreza proprietária que não lia e a mudancista Tatiana, que almejava uma estante de livros; de outro lado, essa nobreza veio mostrada em sua convergência com a infertilidade a que Tatiana fora condenada depois de casar com um general impossibilitado de conhecer mulher. O divórcio entre livros e administração, mesmo quando esta era bem sucedida – como no caso de Arkadi Piênotchkin (*Um gerente*), que era tido por culto (embora iletrado; assim como por "bom partido", embora efeminado) –, foi explicitado com o narrador-herói a corroborar a sério o que Púchkin dissera ironicamente para criticar o empreendedorismo obtuso do tio de quem Oneguin herdara a propriedade sólida:

***EO* – Cap. Dois/III**

Num armário, do ano oito um calendário:[CN]
o velhote, muito tendo o que fazer,
a outro livro jamais quis conhecer.

CN – Massudos, anuários como este, de 1808, mostravam dias de santos e de festas, traziam, entre outras, informações astronômicas e da administração pública, e ainda abriam espaço para assentos do usuário.

***NdÇ* – Piotr Petróvitch Karátaiev**

E depois observei que, para administrar uma propriedade,
não parecia ser necessária uma educação muito elevada.
– Concordo – respondeu –, concordo com o senhor. [299]

Em *Tchertopkhánov e Nedopiúskin*, narrativa que analisaremos em detalhes mais adiante, temos a ruína de uma dupla de celibatários pela aversão às trocas até com os vizinhos, caracterizando uma meticulosa caricatura do estéril eslavofilismo patrioteiro [364].

Para não deixar sem correlação nenhum aspecto relevante tratado por Púchkin em ***EO***, Turguêniev providenciou uma narrativa final em que praticamente desenhou a relação de ***NdÇ*** com o sentido que vira em ***EO*** e em *Viagem a Arzrum*: por aquela via a Rússia não encontraria uma saída que permitisse deixar o atraso para trás. Para complementar o diálogo crítico, ele começa este *último* conto, *Dois latifundiários* – escrito pouco antes da edição original em livro das ***NdÇ***, também de 1852 –, pedindo permissão para engastar mais essa obra na sequência de narrativas que já dera por encerrada – o que indica que o leitor deve recebê-la como uma peça tardia, elaborada como arremate, como num mosaico.

Antecipando já na *forma* a relação com Púchkin, Turguêniev menciona logo no início o poeta persa Saadi, citado pelo poeta na *última* estrofe de ***EO***, quando se despediu dos amigos, da musa e do próprio romance, depois de, na estrofe anterior [L] ter se despedido de Nicolau-I, como vimos. Feita essa abertura, Turguêniev, tal como em contos anteriores, recupera o sentido irônico dos versos da estrofe X do Cap. Oito de ***EO –*** quando Púchkin deplorou a degradação necessária para alguém ser considerado "um homem excelente" –, e leva seu narrador-herói a dizer o primeiro latifundiário deste *último* conto de ***NdÇ***, o general Viatcheslav Illariônovitch Khavalinski, mais "uma pessoa excelente" dentre aquelas com quem já caçara... [213-214].

A narrativa segue com o narrador-herói se conduzindo com mordacidade em acento maledicente, a nos fazer ver que essa "pessoa excelente", o general de *Dois latifundiários* – embora ***também*** fosse gordo, maduro sem ser velho, se movimentasse com desenvoltura, vaidoso, bem relacionado entre figurões, desembaraçado em atos e festas, um mestre no tomar a benção e gostasse de tinir esporas [214] – não precisou ir à guerra para acabar exatamente como o general de Tatiana: "mutilado" para conhecer mulher, a quem também enxergava como troféu. Quer dizer: Turguêniev completa a simetria com ***EO*** avacalhando abertamente um personagem cujo protótipo Púchkin havia desqualificado de maneira sutil. Ele mostra que o general Viatcheslav Khavalinski considerava a mulher um enfeite e o pinta com traços do Agaton grego que já discutimos: solteirão, esmerava-se no trato dos cabelos tingindo-os de lilás; quando jovem militar, paramentava-se com uniforme de gala completo para atender ao chefe enquanto lhe dava banho; e, agora maduro, desfila entre figurões e cala-se sobre esses tempos de caserna, pavoneando-se em galanteador fingido, indo atrás de todo rabo de saia que vê na rua, para logo adiante, porém, passar a se retardar nessa perseguição encenada:

> *... Viatcheslav Illariônovitch é um terrível* caçador *do belo sexo, mal vê uma beldade no bulevar da capital do seu distrito, imediatamente sai atrás dela, mas logo começa a fazer corpo mole – que coisa esplêndida.* [215*, grifo meu]

Para completar esse sentido crítico, o segundo latifundiário do conto vem apresentado numa daquelas caracterizações aparentemente contraditórias que Púchkin também fazia: Mardari Apollônitch é dito mais um entre muitos na Rússia de então, que *"não se parece com Khavalinski em nada"*, e que *"converge em uma coisa com o general Khavalinski: também é solteiro"*... Quer dizer, ainda que sejam diferentes quando vistos segundo suas histórias de vida, nenhum dos dois latifundiários chega a ser incomum naquilo que é essencial para a crítica ao imobilismo: a infertilidade. Tanto é assim que o iletrado Mardari é descrito em tal compromisso com ela que chega a lamentar a fertilidade biológica dos próprios servos:

> *Esses mujiques são ruins [...]. Especialmente duas famílias de lá [...]. Reconheço francamente que mandei os homens dessas famílias para o serviço militar sem esperar a vez deles, e tentei espalhá-los por aí; mas não consegui, que fazer? São férteis, os malditos.* [222]

Para melhor caracterizar o vínculo com Púchkin e com o que havia de estéril na crueldade banal dos senhores contra os servos, Turguêniev, além de reiterar o tema da falsidade ideológica, ainda se deu ao trabalho de aludir a circunstâncias, e reencenar episódio, de *Viagem a Arzrum*, como podemos constatar na contraposição abaixo:

primeiro, no caso do latifundiário Khavalinski, a simetria entre o que há de encenação na afetação dele e na do general de Tatiana, ambas saídas do grego Agaton, foi reforçada pela informação de que a substância de tingir cabelos era comprada pelo general a um judeu armênio que se fazia passar por cristão; em seguida, para reelaborar as conexões pretendidas, Turguêniev retomou de *Viagem a Arzrum* uma passagem na qual Púchkin reuniu, em confusão desconcertante, armênios, general e galinhas:

Viagem a Arzrum

Antes da partida da cavalaria, apareceram em nosso acampamento uns armênios [...] pedindo proteção contra os turcos, que três dias antes haviam afugentado seu gado. O coronel Anrep [...] depois de informar [ao general] *Raiévski que havia três mil turcos nas montanhas, galopou até o local com um esquadrão do regimento dos ulanos. Raiévski o seguiu para oferecer reforços em caso de perigo [...]. ... e galopei rumo à libertação dos armênios. [...] ... entramos em uma aldeia e vimos alguns ulanos remanescentes que, apeados, caçavam, com os sabres nus, umas galinhas. Ali, um dos aldeões explicou a Raiévski que se tratava de três mil bois afugentados pelos turcos três dias antes; [...]. Raiévski ordenou que os ulanos parassem a caçada às galinhas. Déramos uma volta de quarenta verstas para salvar a vida de algumas galinhas armênias, o que não me parecia nada engraçado.* [75].

***NdÇ* – Dois latifundiários**

[...] os cabelos castanho-claros [do general Khavalinski] *tinham virado lilases, graças a uma substância adquirida na feira de cavalos de Romní de um judeu que se fazia passar por armênio [...]. [...].*
– De quem são essas galinhas? – pôs-se a gritar [Mardari].
– De quem são essas galinhas passeando pelo jardim? [...] Quantas vezes eu proibi, quantas vezes eu disse! [...] de repente, Iuchka, sem gorro, com um pau na mão, e três outros criados de maior idade lançaram-se conjuntamente sobre elas. Foi um Deus nos acuda. [...]; o patrão gritava em frenesi: "pega, pega!" [...]. [surge] a menina assustada, apareceu a governanta e deu umas pancadas nas costas da coitada... – Isso mesmo – incentivava o latifundiário –, dá, dá, dá! Dá, dá, dá!... e com o rosto radiante: – Que caçada, hein – meu pai!? Até suei, veja. E Mardari Apollônitch caiu na gargalhada. [213 e 220-221].

Turguêniev tratou como rotina da tacanha e cruel vida rural russa o misto de logro e emprego patético da força que Púchkin vivera com vexame na expedição guerreira dos russos narrada com ironias em *Viagem a Arzrum.* Chamo a atenção ainda para o paralelismo de quatro detalhes. Primeiro, para o fato de que os dois latifundiários são simuladores: um simula adesão à modernidade, mas faz tudo à moda antiga; outro simula atração por mulheres, mas na hora H as evita – com o detalhe de que ambos são ridicularizados como falsos *caçadores*: um finge caçar mulher, o outro chama o perseguir galinhas de *caçada*; segundo, para o ferino olhar-de-paisagem no final: à situação inglória que parecera *nada engraçada* a Púchkin, Turguêniev fez corresponder a *gargalhada* cruel do latifundiário, ao som da qual seu celibatário narrador-herói alienado se prepara para tomar o chá na "noite excepcionalmente boa"; terceiro, para a correlação *formal* entre o *início* do primeiro conto publicado, *K&K*, e a situação *final* deste último conto: na publicação avulsa, Turguêniev tanto abriu como fechou as primeiras ***NdÇ*** servindo-se de *Viagem a Arzrum,* o relato literário de uma viagem *real* do poeta*,* alertando o leitor para a continuidade crítica com a obra do predecessor no que nela havia de viagem com realismo. Finalmente, oportuno registrar que o mascate judeu, além de aludir, via pasta para cabelo, ao Agaton grego que, como vimos, se enfeitava e adornava os cabelos[102], também serve como referência ao Agaton cristão que trocou a vida de casado pelo celibato: como os armênios estão entre os mais antigos e ortodoxos seguidores de Cristo, opondo-se acirradamente aos judeus, ao se passar por armênio o judeu professa devoção cristã tão falsamente que escancara a fraude da devoção do celibatário Khavalinski por mulher. Turguêniev arrematou a simetria entre o seu general e o de Púchkin com um detalhe adicional: diferentemente do último capítulo de ***EO***, o general deste último conto da publicação avulsa de ***NdÇ*** não teve uma mulher cedida a si. Veremos que este sentido aberto evocado para o papel da mulher (oposto ao de Tatiana) só irá se completar na passagem de *Fumaça* para *Terra Virgem*, e via o novo ***NdÇ***.

[102] Plutarco (46 d.C.-120 d.C.) disse de Lacides, o rei de Argos: *"como sua cabeleira era penteada com demasiado cuidado, [...] tornou-se suspeito de frouxidão."* In Plutarco, *Como tirar proveito de seus inimigos*, tradução de Isis Borges B. da Fonseca, Martins Fontes, São Paulo, 1998, pag. 14.

NOTAS DE CRÍTICA ESTÉTICA

Vimos que Púchkin elaborou ***EO*** num diálogo cifrado com o leitor afetado pelo sentimentalismo e pelo romantismo próprios da literatura que o poeta buscava ultrapassar, interlocução crítica que culminou no malogro amoroso da dupla de heróis do romance. Partindo desse desencontro, Turguêniev pôde dar passos adiante em ***NdÇ***: além de centrar sua prosa realista no mujique, ele (i) tratou malogros amorosos como eventos triviais e até ridículos; (ii) armou um belo e complexo contraste crítico entre o seu realismo e a correlação da cultura popular com o romantismo; e (iii) ainda fez de seu narrador-herói veículo para criticar sofisticadamente o pendor romântico-sentimental remanescente no leitor de seu tempo – e tudo isso sem perder de vista ***EO***. O quadro a seguir reúne os contos em que notas sobre essas questões estéticas aparecem com mais relevo:

QUADRO 16 – CRÍTICA AO ROMANTISMO EM *NOTAS DE UM CAÇADOR*

ID	NARRATIVA	NOTAS SOBRE A QUESTÃO *ESTÉTICA*
4ª	O médico do distrito – 1848	O amor romântico como febre funesta - anacronismo
18ª	Piotr Petróvitch Karatáiev – 1847	Uma situação amorosa sem saída
8ª	O prado de Biejin – 1851	Folclore *versus* realismo
9ª	Kassian de Krassívaia Mietch – 1851	Folclore em registro crédulo
19ª	Um encontro – 1850	Sonho romântico e desencontro amoroso corriqueiro
20ª	Hamlet do distrito de Schigrí	Festa e anti-herói realistas

Depois de ter trivializado o malogro romanesco na história de Arina, Turguêniev retomou o velho tema da febre amorosa para ridicularizar o amor romântico em *O médico do distrito*. Liza, a jovem filha de uma pobretona da pequena nobreza, encorajada literalmente pela febre provocada por doença desconhecida, se julga apaixonada pelo médico que a assiste e, tal como Tatiana, cheia de vergonha, toma a iniciativa de se declarar a ele. Objeto da repentina paixão unilateral da moça, o médico do distrito (que confessa: "dei um pulo e sai correndo") fez como Olga depois da morte de Lenski (que também a amou unilateralmente) e seguiu sem mais as regras mercantis do casamento: depois da morte de Liza, ele recebeu, em troca de um dote significativo, a filha de um mercador e com ela vive um casamento infeliz.

Encaixada mais para o final do livro, *Piotr Petróvitch Karatáiev* retoma o tema da impossibilidade do amor romântico, tal como fora representado nos destinos de Oneguin e Tatiana, mas com uma complexidade adicional: a história da paixão do dissoluto Karatáiev pela serva Matriona entrelaça a interdição social à união romanesca interclasses com a inconseqüência senhorial na administração dos negócios, uma mistura de registros engenhosa, que leva o leitor a se comover com as conseqüências da interdição injusta, mas fazendo-o enxergar o atropelo suicida com que o jovem senhor se conduziu nas circunstâncias, expondo Matriona a tudo perder, tal como ele próprio, que acabou arruinado e solitário na Moscou mundana.

Nos três subitens a seguir, veremos o refinamento com que Turguêniev levou o caçador a repetir a trajetória de Tatiana: das *superstições* ao *sonho* e, então, ao realismo imposto pela *festa*, com a diferença fundamental de que a heroína de Púchkin trilhou um processo de amadurecimento crescente, enquanto o caçador nada aprendeu em sua trajetória.

Superstições com contraponto realista

É sabido que um dos traços do romantismo é a valorização das crenças populares, do folclore, tidos como expressões de autenticidade. Vimos como desde o sortilégio do copo com vela encenado à janela por Tatiana, Púchkin pôs a realidade das superstições a serviço da crítica ao romantismo pelo tratamento realista que deu à situação da moça. A adivinhação do Cap. Cinco/IX de ***EO*** "previu" com acerto o futuro de Tatiana porque a situação dela estava dada, não havia saída – o casamento de Tânia se deu com um "Agaton" não para romanticamente apontar suposta acurácia do sortilégio, mas justo o contrário, para enfatizar que circunstâncias econômico-político-sociais acima das forças da heroína a haviam encaminhado previamente para a obediência aos costumes.

Acompanhamos a trajetória de Tatiana desde as *crendices* e seu *sonho*, até cair na realidade em sua *festa* e à medida que lia os livros encontrados na propriedade rural de que Eugênio desertara. De início, Púchkin pensara em fazer esse (des)encontro decisivo entre heroína e herói através de um *Diário de Oneguin*, que seria esquecido por ele e encontrado por ela, *Diário* do qual ficaram fragmentos. Embora esse arranjo tivesse sua graça, a superioridade da solução adotada é indiscutível, pois a *estante de livros* faz inteira justiça à independência da moça, desataviando-a das lembranças que Eugênio deliberaria legar em um diário pessoal, deixando-a livre para ir escavá-las lá onde nem mesmo ele suspeitaria tê-las deitado: entre fabulações, ideias e lições mal digeridas em obras cuja leitura aplicada permitiria, a qualquer um que o fizesse com espírito aberto, a busca pelo sentido da época. Ao contrário de Oneguin, Tatiana leu com proveito os livros largados por ele. Chegamos ao coração do romance: o capítulo da passagem de Tatiana Larina à maturidade pela decepção com Eugênio Oneguin, enquanto o espectro dele se espatifa como um espelho à luz dos sonhos desfeitos dela.

O refinamento e a beleza da solução literária de Púchkin para o tema central de *Eugênio Oneguin* não podiam deixar de desafiar Turguêniev, e ele respondeu elaborando aquela que tenho como a mais bela e sofisticada narrativa de *Notas de um caçador*: *O prado de Biejin*. Nessa obra, Turguêniev retoma o tema do amadurecimento de Tatiana explorando e aprofundando com requinte as simetrias indicadas por Púchkin entre a situação da Rússia e a trajetória da heroína de ***EO***. Tanto Púchkin quanto Turguêniev buscam dar sentido à desorientação: Púchkin o faz no Cap. Sete, quando Tatiana se perde e encontra os livros na casa de Eugênio; Turguêniev retoma o tema em *O prado de Biejin*, quando o narrador-herói se perde e reencontra a Rússia profunda na fabulação dos meninos. Tatiana atina realisticamente com a "paródia" do seu amor romântico; ao caçador é dada a oportunidade de encarar realisticamente as crendices que nutrem o atraso e o romantismo.

Dialogando com Púchkin também na forma, "citando" seus celebrados *enjambements* entre estrofes (inovação de que o poeta fez uso no Cap. Sete/XX=>XXI), Turguêniev de cara recorreu a um, por assim dizer, *enjambement* em prosa, entre dois contos, no intuito de envolver leitor e caçador na mesma atmosfera de desorientação e mudança que Púchkin criara para Tatiana nas estrofes reproduzidas mais abaixo. Com efeito, já nas linhas finais de *Lgov* somos conduzidos para *O prado de Biejin*.

Final de ***Lgov:***

> [Os "pescadores" [CN], "tão secos quanto possível", se preparavam para jantar] "*Os cães abanavam o rabo freneticamente, à espera da aveia [...] ... O sol se punha; seus últimos raios se dispersavam em largas tiras; nuvens douradas se alastravam pelo céu, cada vez mais miúdas, como flocos de lã lavados e passados... Da aldeia ouviam-se canções.* [109/110*]
>
> CN - Lembremos que, como disse o autor no início de *Lgov*, os caçadores desse conto não se portavam como "verdadeiros caçadores" [97], pois caçavam patos – tanto que acabaram por afundar o barco em que caçavam, ficando encharcados como "pescadores", a puxar os patos caçados amarrados em fieira, como se fossem peixes.

Vejamos lado a lado trechos do Cap. Sete de ***EO*** e de *O prado de Biejin*:

***EO* – Cap. Sete**

XV

"Vem a tarde. O céu escurecia. As águas fluíam plácidas. Um escaravelho zunia. Já se desfaziam as rodas de dança e canto, na outra margem do rio já ardiam as fogueiras dos pescadores. A esmo, sozinha pelo campo sem fim, à luz prateada da lua, Tatiana vagava imersa em seus sonhos. Vagava, vagava. De repente, da colina vê uma casa senhorial, uma aldeia, um bosque na orla da colina, e um jardim sob luz pálida. Observa melhor e o coração lhe bate mais forte e mais veloz no peito.

XVI

As dúvidas a perturbam: "Devo continuar, devo voltar? ... Ele não está aqui. Eles não me conhecem. Darei uma olhada na casa e no jardim". Ei-la que desce a colina, mal respirando; ei-la que gira em torno o olhar incerto... Ei-la que entra no pátio deserto. Os cães, latindo, se lhe lançam contra. Ao seu grito de pavor acorre uma turba de crianças, dos servos. Não sem luta os rapazinhos contêm os cães, pondo a moça sob sua proteção.

XVII

"Poderia visitar a casa do senhor?", indaga Tânia. De pronto os meninos pedem a Anísia que traga as chaves da entrada. [...] Tânia entra na casa vazia [...]. "Aqui a lareira, onde a sós o senhor se sentava.

XVIII

"Aqui, no inverno, o falecido Lenski, nosso vizinho, costumava jantar com ele [...]. Este era o estúdio do senhor". [...] "paz aos seus queridos ossos no sepulcro, na úmida terra mãe".

XXI

[...] Tatiana se abandonou à leitura com ânimo ardente e um outro mundo se abriu para ela.

***NdÇ* – O prado de Biejin**

... o crepúsculo já descia, e no ar, ainda claro, embora não mais iluminado pelos raios do sol poente, começavam a se adensar e se derramar sombras frias, quando decidi, finalmente, voltar para casa. [...] ... deparei-me com um lugar diferente e desconhecido [...] surpreso com meu próprio erro, desci a colina [...]. Voltei a me deter. "O que vem a ser isso? Onde é que eu estou?" [...] a noite se aproximava e crescia, como uma nuvem de tempestade [...]. "Mas onde é que eu estou?" Repeti novamente em voz alta [...]. De repente, fui tomado por uma sensação estranha [...] meu coração se apertou [...] ainda não tinha perdido a esperança de achar o caminho de casa; contudo, convenci-me, finalmente, de que estava completamente perdido [...] caminhei reto, guiando-me pelas estrelas, a esmo... [...] de repente, fui dar em um terrível precipício [...]. A colina na qual eu estava terminava subitamente no precipício [...] junto ao rio [...] embaixo da escarpa da colina, duas pequenas fogueiras ardiam em chamas vermelhas e soltavam fumaça [...]. Em torno delas se moviam pessoas, [...] às vezes a silhueta de uma pequena cabeça de cabelos encaracolados reluzia... [...]. Reconheci, por fim, onde estava. Aquele prado era célebre em nossas redondezas com o nome de prado de Biejin... [...], não havia nenhuma possibilidade de voltar [...]. Resolvi ir até as fogueiras [...]. Desci [...] e, de repente, dois cachorros enormes [...] se lançaram sobre mim, latindo com fúria [...], dois ou três meninos se levantaram rapidamente do chão [...] correram até mim, chamaram de pronto os cães [...]. Conversamos um pouco [...] as chamas crepitavam tênues [...] os meninos estavam sentados em torno delas, [...] pus-me a observar [...], os meninos voltaram a conversar. [...].
– Então, você viu o domovôi*? – Não, não vi [...], mas ouvi.*
– [...] depois foi como se alguém começasse a tossir [...].
– Olha só! – disse Pável – Por que ele estava tossindo? [112-121*]

Antes de seguir com a análise, permitam-me exibir esquematicamente correlações que isolei entre o Capítulo Sete de ***EO*** e este conto de ***NdÇ***:

QUADRO 17 – CORRELAÇÕES ENTRE *EUGÊNIO ONEGUIN* E *O PRADO DE BIEJIN*
TATIANA E O CAÇADOR

ID	TEMA	EUGENIO ONEGUIN *Capítulo Sete*	E$^{str.}$	NOTAS DE UM CAÇADOR *O prado de Biejin e outro*	Pag.
1	**Estação do ano**	Verão, com dia firme	XXIX	Verão, com dia firme	111
2	**Fase do dia**	Céu ao crepúsculo	XV	Céu ao crepúsculo	112
3	**Elementos da cena de fundo**	Pescadores e canções em forte carga poética	XV	"Pescadores" e canções em forte carga poética: mimetizando a estrofe XV do Cap. Sete de ***EO***, o fim de *Lgov* como que se funde, por um envolvente *enjambement* na prosa, ao início de *O prado de Biejin*	110
4		Colina, vale, rio	XV	Colina, vale, rio	113
5	**Estado de espírito do personagem**	Vaga por longo tempo e, de repente (вдруг), é colhida por uma situação nova e desafiadora.	XV	Vaga por longo tempo e, de repente (вдруг), é colhido por uma situação nova e desafiadora.	115
6		Depois de alguma desorientação, reconhece onde fora parar	XV	Depois de alguma desorientação, reconhece onde fora parar	115
7		Hesita sobre por onde ir (prosseguir ou retornar)	XVI	Hesita sobre por onde ir	114
8		Prossegue e o coração pulsa mais forte	XV	Reenceta a marcha e sente aperto no coração	114
9	**Elementos da ação imediata**	Fogueiras	XV	Fogueiras	115
10		Avançar assustador de cães	XVI	Avançar assustador de cães	115
11		Meninos acorrem em proteção e contêm os cães	XVI	Meninos acorrem em proteção e contêm os cães	115
12		Meninos franqueiam o acesso a Tatiana	XVII	Meninos franqueiam o acesso ao caçador	116
13	**Elementos simbólicos da ação imediata**	Meninos são a porta de entrada para o que desafia a compreensão de Tatiana	XVII	Meninos são a porta de entrada para o que desafia a compreensão do caçador	119
14	**Desdobramento descritivo da ação imediata – passo-1**	Tatiana faz o reconhecimento dos elementos da ação: descrição da casa	XVII-XX	O caçador faz o reconhecimento dos elementos da ação: descrição do local e dos meninos	116-118
15	**Desdobramento descritivo da ação imediata – passo-2**	Personagens "retomam" conversa interrompida, fala-se de Eugênio (fantasia)	XXIII e XXIV	Personagens retomam conversa interrompida, fala-se de duendes, *náiades* e gênios (fantasias)	119
16	**Desdobramento simbólico da ação imediata – passo-1**	O dínamo para a mudança já está na infância – a independência de espírito de Tatiana ("O menino é o pai do homem")	XXI	O dínamo para a mudança já está na infância – a independência de espírito de Pável ("O menino é o pai do homem")	121
17	**Desdobramento simbólico da ação imediata – passo-2**	Tatiana entra, por meio de obras escritas, num rico mundo diferente (é puxada da infância, das crendices pagãs)	XXI	O caçador entra, por meio de mitos orais, num rico mundo diferente (é levado de volta à infância, às crendices pagãs)	120

Os movimentos de Tatiana e do caçador têm direção oposta, mas da perspectiva que Turguêniev partilha com Púchkin, eles têm o mesmo sentido: mostrar o que pode levar a Rússia do imobilismo à mudança – Tatiana vai na direção de completar sua "natureza original" pelo que pode aprender da cultura estrangeira; o caçador se volta na direção de reaprender a Rússia profunda, ambos embalados pelo que há de mais esperançoso numa cultura: a infância dela. No caso de Tatiana, a infância atuará de dentro para fora; no caso do caçador, a infância atuará de fora para dentro. Em ambos há uma reelaboração não apenas das superstições, mas do paganismo que é inerente a elas, como explicitado quando Anísia, a criada de Eugênio, conclui a apresentação do estúdio do velho senhor a Tatiana desejando *"paz aos seus queridos ossos no sepulcro, na úmida terra mãe"* (***EO*** - Cap. Sete/XVIII)[103]. Ao também retomar temas do paganismo russo em *O prado de Biejin,* Turguêniev não podia deixar de ter em mente as observações de Bielínski sobre a prevalência das crendices sobre o pensamento religioso entre os russos, ateísmo primordial que na opinião do crítico iria favorecer o sucesso da civilização na Rússia[104].

[103] Bazzarelli registra que *úmida terra* é uma antiga expressão russa, que remete à cultura pagã primitiva. V. *Eugenio Onegin*, a cura di etc, op. cit. pag. 595, nota 14. Chamo a atenção para o fato de que Tatiana entrou no mundo dos livros logo depois dessa observação pagã de Anísia, em cujo mundo (o mesmo dos meninos crédulos a quem Pável contraponteia, com já veremos) não havia lugar para livros.
[104] V. *Carta a Nikolai Vassílievitch Gógol*, 1847, de Vissarion Bielínski, tradução de Renata Esteves, in *Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901)*, Editora 34, 2013 (1ª edição), organização de Bruno Barreto Gomide, pag. 151.

Tendo em mente que Púchkin fizera Tatiana recusar já na infância o treino para o mando e para a hipocrisia, Turguêniev fez dos meninos e seus cães a chave para a articulação primordial entre as duas obras. São eles que abrem a porta da revelação tanto para Tatiana como para o caçador. A desorientação dela recomenda que vá adiante, para a vida adulta, trazendo o melhor da infância e explorando um caminho que poderia levá-la à mudança; a desorientação dele recomenda que volte atrás, à infância, para reencontrar o caminho que poderia levá-lo à mudança. Perdidos, andando a esmo, de repente (вдруг), para ambos, do impasse entre voltar ou ir adiante se abre uma oportunidade. Ela deverá decifrar a palavra escrita em livros até então desconhecidos, literatura que lhe foi franqueada pela iniciativa dos meninos, depois de terem contido os cachorros; ele deverá reinterpretar histórias orais que já ouvira em sua própria infância, narrativas a que terá novo acesso pela confiança dos meninos, depois de terem contido os cachorros.

Depois de distribuir na cena cinco garotos, Turguêniev atribuiu a um deles, Pável (diminutivo, Pavlucha), o papel de fazer o contraponto realista ("civilizatório", "científico"), antirromântico, às narrativas folclóricas dos companheiros. O quadro a seguir coleciona essas contraposições críticas:

QUADRO 18 – CONTRAPONTO REALISTA ÀS CRENDICES EM *O PRADO DE BIEJIN*

ID	TEMA	NARRAÇÃO CRÉDULA	Pag.	CONTRAPONTO REALISTA: *PÁVEL versus PAVLUCHA**	Pag.
1	**O *domovôi* – um duende doméstico**	Iliucha, operário de fábrica, narra ter ouvido o apavorante *domovôi* caminhar e tossir em uma noite de serão na fábrica de papel em que trabalha.	119-121	Incrédulo, Pável indaga a razão para um duende estar a tossir e, em seguida, (i) examina o estado de cocção das batatinhas; (ii) registra o chapinhar de um lúcio no rio; e (iii) aponta uma estrela cadente.	121
2	**A *russalka* – uma Náiade da mitologia eslava**	Kóstia, secundado pela credulidade ativa de Fiédia e Iliucha, narra as atribulações do carpinteiro Gavrila depois de ser atentado por uma *russalka* na floresta.	121-123	Pável chama à razão seus companheiros trêmulos gritando: – "*Ei, seus bundões! Por que se assustaram? As batatinhas estão cozidas*".	123
3	**Um carneirinho encantado sobre a tumba de um afogado *versus* lobos reais**	Iliucha narra a assustadora história de Ermil, que encontrou sobre uma tumba um **carneirinho** que provocava arrepios, pois ao fitá-lo diretamente nos olhos, ele retribuiu o cumprimento.	124	Pavlucha segue os cães na verificação de algo que haviam farejado na escuridão. Os meninos aguardam, perplexos, a volta deles. Pável volta com os cães e despreocupadamente diz da presença de **lobos**, *"mas só incomodam no inverno"*.	125
4	**A assombração do antigo patrão, Ivan Ivánitch**	Iliucha narra o diálogo sobre a "planta mágica" de vovô Trofímitch com o espectro de Ivan Ivánitch.	126	Pável aviva o fogo com galhos secos. Surge um pombo branco vindo da escuridão. Ele comenta que a ave deve ter se perdido de casa. À pergunta de Kóstia se não seria uma alma, Pável joga mais galhos no fogo. Depois, amistosamente concede: *"pode ser"*.	127/128
5	**A adivinhação de antecipar quem vai morrer ao longo do ano**	Iliucha narra, secundado pela credulidade de Fiédia e Kóstia: Uliana viu a si mesma – não morreu, mas o ano não acabou e ela está nas últimas.	127		
6	**Sobre "presságio celeste" – denominação do mujique para o eclipse solar; e sobre o assombroso *Trichka***	Perguntado, Pavlucha diz que em sua aldeia também já se vira o eclipse. Fala do medo do patrão, embora ele próprio tivesse avisado sobre o fenômeno, e conta dos ***boatos*** que corriam pela aldeia, sobre a vinda do *Trichka*. Kóstia pergunta quem é *Trichka* e Iliucha explica acalorado sobre esse homem que virá no fim dos tempos.	128/129	Pável, que se calara ante a interrupção supersticiosa de Iliucha, retoma a palavra para narrar sobre o pavor dos seus vizinhos quando viram o assombroso *Trichka* surgir da colina no dia do eclipse... *"Só que aquele homem era Vavila, nosso tanoeiro: tinha comprado uma bilha nova e estava com ela na cabeça"*. Todos caíram na gargalhada.	129
7	**Um grito estranho, agudo, ecoou sobre o rio**	Sobressaltado, Kóstia indagou: o que é isso?	130	Pável responde: *"o grito de uma garça"*.	130
8	**O grito ouvido à noite, saído de um *butchilo***	Kóstia, encorajado pela segurança natural de Pavlucha, pergunta a ele sobre o significado do grito sofrido que ouvira outra noite, das profundezas do *butchilo*.	130	Pavlucha diz que poderia ser o lamento da alma de Akim, o guarda-florestal afogado ali por uns ladrões... Mas, em seguida, depois do efeito assustador sobre Kóstia, Pável remedia: – *"Mas dizem que lá tem umas rãzinhas minúsculas, que gritam bem doído"*.	130/131
9	**Sobre as aparições do *Silvano*, com seus olhos esbugalhados**	Kóstia narra sobre o *silvano* e Fiédia, sobressaltado, pede que ele pare – "Ui!"	131	Pável emenda: – *"E por que uma porcaria dessas veio ao mundo? Não entendo, de verdade!"* Iliucha, receoso, atalha: "Não o insulte: vai que ele escuta..."	131

10	**Sobre o *vodianoi*, o gênio das águas que afoga gente**	O fato de Pável, com sede, tomar a providência corriqueiramente sensata de ir ao rio buscar água no meio da noite suscita nos outros histórias macabras sobre a ação do *vodianoi,* como no caso do afogamento de Vássia.	132/ 133	Sem ter ouvido as histórias contadas em sua ausência, Pável chega de volta do rio e narra ter ouvido chamados do falecido Vássia: "Pavlucha, ei Pavlucha!" – *"Vim embora, mas peguei a água"*. "Ah, é mau agouro", disse Iliucha. – "*Ah, deixa, não é nada!"* Afirmou Pável decidido – *"Ninguém escapa ao seu destino"*.	134
11	**Um barulho indefinido**	Subitamente, Kóstia pergunta: "o que é isso?"	134	Pável apura o ouvido e responde: *"são maçaricos-reais, voando e assoviando"*. *"Voam para onde dizem que não tem inverno. – Longe, longe, para além dos mares quentes."*	134/ 135

***** – Atente, leitor, para o significado da rigorosa alternância entre o nome *Pável* e o diminutivo *Pavlucha*: o nome aparece sempre que o personagem atua realisticamente, enquanto o diminutivo é deixado para uso dos interlocutores e para nomear Pável nos momentos em que ele cede às crendices do meio a que resiste. Ao fazer um primeiro elogio ao menino, o narrador-herói usa *Pavlucha,* não *Pável,* precisamente porque, em sua insciência, ele não estava à altura de compreender o alcance crítico que Turguêniev deu ao personagem: "**Involuntariamente**, admirei Pavlucha" (grifo meu). [125]

O quadro quase fala por si, requerendo pouca explicação adicional. As intervenções pontuais de Pável valem por uma biblioteca, sempre contornando as crendices. Desde sua primeira intervenção, ele é mostrado em seu papel crítico, perfilado com naturalidade ao lado da ciência: cuida de batatinhas (um tubérculo, extraído da *terra*), que estão em cocção (*fogo*), enquanto registra o chapinhar do lúcio no rio (*água*) e indica o vagar da estrela cadente (*ar*) – eis os quatro elementos fundamentais da ciência antiga: terra, fogo, água e ar. Através dessa espontânea extraordinariedade antirromântica do menino Pável, propriamente realista, Turguêniev explicita as razões de possibilidade da extraordinariedade que Púchkin conferira à menina Tatiana, naturalizando a sensatez dele e a lucidez dela como potências benignas da Rússia profunda, não obstante as crendices aparentemente instransponíveis – mais uma vez: no campo há mais do que aquilo que precisa ser vencido.

O leitor pode fazer das intervenções sensatas de Pável pontos de apoio para uma leitura a contrapelo de *O prado de Biejin* e de todo o ***NdÇ***, exatamente como a leitora Tatiana fez das marcas deixadas nos livros que Oneguin folheara pontos de apoio para um exame a contrapelo da figura do herói e da realidade a que estava submetida.

QUADRO 19 – SUPERAÇÃO DAS SUPERSTIÇÕES PELA CRÍTICA REALISTA
TATIANA E PÁVEL

ID	TEMA	EUGENIO ONEGUIN *Capítulo Sete e outro*	Estr.	NOTAS DE UM CAÇADOR *O prado de Biejin*	Pag.
1	**Traço físico do personagem**	Tatiana não é bonita de rosto como a irmã.	Cap. 2 XXV	Pavlucha é feioso de rosto.	118
2	**Pendor realista do personagem**	Tatiana se aplica na leitura, segue as marcas deixadas por Oneguin e tira conclusão realista.	Cap. 7 XXIII	Pável ouve as narrativas, mas sempre as pontua com observações realistas.	-

QUADRO 20 – REITERAÇÃO DO ATRASO - *ONEGUIN E OS MENINOS CRÉDULOS*

ID	TEMA	EUGENIO ONEGUIN *Capítulos Um, Dois, Seis e Oito* original	Estr.	NOTAS DE UM CAÇADOR *O prado de Biejin*	Pag.
1	**Pendor do personagem para a alienação**	Depois de leituras mal digeridas, ócio inane e um duelo supérfluo, Oneguin acorda como um patriota e torna-se um eslavófilo.	-	Iliucha é expressão máxima das crendices eslavas. Fiédia, rico e crédulo, distribui os papéis. Kóstia se inclina por Iliucha, mas a curiosidade o mantém atraído por Pável – Vânia ouve as narrativas, mas pouco se interessa e só intervém para falar poeticamente da natureza.	-

Assim como Tânia que, sem chegar a ter a beleza da irmã, conheceu evolução extraordinária até atingir o esplendor, embora condenada a um fim infeliz; o feioso Pavlucha também se mostrou extraordinário, um menino excelente em sua sensatez, firmeza e valentia, embora tampouco tenha podido escapar a um fim infeliz. Em ambos os casos, os autores trabalharam artisticamente a relação que viam entre transição estética e a situação

sem saída em que a rica potência da Rússia estava confinada, sendo que Turguêniev, tal como vimos para o caso de Púchkin, também não jogou a toalha, como detalharemos mais lá adiante, quando enfrentarmos o sentido político de *O prado de Biejin*.

Quanto aos outros meninos, é bem o caso de levar em conta que eles habitam o mundo simbólico das *njanjas* (como a de Tatiana, ou a de Púchkin), das quais eram afilhados, irmãos ou mesmo filhos cuja imaginação elas atulhavam com histórias da Rússia profunda. De modo que, tal como Tatiana ultrapassou os sortilégios da *njanja*, Pável está a se desvencilhar de crendices a que os parceiros aderem em diferentes graus de engajamento, como os matizes entre os meninos deixam claro, expondo contrastes que são outra forma de ilustrar a potência à mudança escondida no campo russo. Assim como a heroína de ***EO***, o herói de *Biejin* é expressão do melhor da Rússia profunda, ponto de partida para transpor as agruras do presente, que serão assunto e matéria de todas as outras narrativas de ***NdÇ*** depois de mais este preâmbulo fora do lugar.

Num sentido menos geral, assim como o Cap. Sete de ***EO*** foi preâmbulo também para o eslavofilismo de Oneguin e para o treino de Tatiana em alta sociedade; este *O prado de Biejin* funciona como preâmbulo tardio para a conduta ambígua do caçador enquanto narrador de uma obra realista, do que temos testemunho já em *Kassian de Krassívaia Mietch*, conto no qual a ambigüidade de gosto do leitor médio, expressa pelo narrador-herói, é mostrada na inclinação deste pelas crendices (em correspondência com o preâmbulo para o Oneguin eslavófilo antes da viagem). Enquanto em *Biejin* temos meninos que de início foram tomados por adultos, sendo que um deles revelou-se de maturidade notável, em *Kassian* temos um adulto que de início foi tomado por menino, e cuja condição de limítrofe acabará por distingui-lo, inversão que resume o sentido geral do conto: agora, o protagonismo caberá a um nefelibata nanico com ar místico e fama de curandeiro, em tudo oposto ao protagonismo do centrado Pável no conto anterior.

Kassian, que a nada se dedica e se diz sem família, é o oposto também de Khor (o mujique aplicado, comerciante e chefe de família com prole numerosa); e, de certa forma, tem semelhanças com o próprio narrador-herói, pois além de ser "ruim de trabalhar", gaba-se de vagar a esmo em meio à natureza e de ter viajado através da Rússia, como muitos outros que colocaram as alpargatas no mundo "em busca da verdade". Ao contrário do camponês, que classifica a terra segundo a fertilidade dela, Kassian entende que "o trigo cresce igualmente bem em toda parte", juízo coerente com sua existência aleatória. Mas não vá o leitor tomá-lo por um mero vagabundo, ou pária (como Stiópuchka), ainda que ao introduzir a filha de Kassian, Ánnuchka, com sua cesta de cogumelos, Turguêniev tenha citado ***EO*** exatamente ali onde Púchkin, ao mencionar a guria do Ochta com sua bilha de leite, buscou contextualizar o modo extravagante e improdutivo com que Oneguin conduzia a própria vida, trocando o dia pela noite e se recolhendo enquanto

> ...*a guria do Ochta se apressa com a bilha, sob ela range a neve matutina.* [***EO***, Cap. Um/XXXV]
>
> *Ánnuchka* [com seu cesto] *deu uma volta [...] seus pezinhos infantis rangiam levemente na grama densa.* [155]

Ainda que Turguêniev introduza Ánnuchka para melhor caracterizar o perfil incomum de Kassian, não faz dele, contudo, um outro Oneguin, pois Kassian vem descrito com traços de quem tem alma de artista, faz canções e, numa iniciativa tida por extravagante, ensina a ler à filha, que tem idade próxima à de Pavlucha. Essa reunião de pendor pela instrução com a liberdade proporcionada pelo vagar improdutivo funciona como uma observação crítica ao que havia de estúpido na diligência laboral do mujique submetido à sujeição própria da servidão. Os contrastes assimétricos entre Pável, Khor e Kassian dialogam com aspectos, modos de aparecer, tanto da valoração controversa da vida laboriosa quanto da percepção das crendices. Como o narrador-herói tem de estável a própria inconstância, sua recepção às crendices é ambígua: depois de se ver a admirar *"involuntariamente"* [125] o centrado Pavlucha, foi também *"sem querer"* [154] que ele acabou por se impressionar com o *iuródivi* Kassian.

Essa ambigüidade de insciente diante das crendices folclóricas, mesmo depois da pedagogia realista de Pável em *O prado de Biejin*, denota o apego anacrônico do narrador-herói à literatura romântico-sentimental (e, tal como Oneguin que, no Cap. Oito de ***EO***, fez percurso inverso ao de Tatiana, indo da literatura sentimental aos sortilégios), tema que será explorado refinadamente na narrativa *Um encontro,* como veremos a seguir.

O sonho do caçador

Tal como fez Karamzin em seu *Pobre Liza*, onde o narrador se gaba de vagar pelos campos, sob sol vespertino, nos dias frios do outono e diz de um bosque de bétulas, *Um encontro* começa em um cenário marcado por bétulas, e o narrador-herói nos fala delas e do outono ao entardecer com o mesmo lirismo do predecessor sentimental. Porém, diferentemente da história de amor entre Liza e Erast, o conto de ***NdÇ*** se concentra na descrição do rompimento entre Viktor e Akulina – tudo se passa sem que o leitor seja apresentado à etapa amorosa que antecedeu esse desenlace. Ao contrário de Karamzin, Turguêniev poupou o leitor do idílio, indo direto para o rompimento, que, porém, é narrado pelo narrador-herói segundo arranjo formal muito semelhante ao elaborado por Karamzin, e com o mesmo acento sentimental que marcou a narrativa da separação de Erast e Liza sob bétulas quase sessenta anos antes:

Pobre Liza:

Ela percebia nele uma mudança [...]. "Antes eras mais alegre, antes éramos mais calmos e felizes, e antes eu não temia perder o teu amor!" [...] Por fim, ela ficou sem vê-lo por cinco dias seguidos e no sexto dia ele chegou e lhe disse: "Querida Liza! Devo despedir-me de ti por algum tempo". [...]
"Adeus, Liza!" [...] ele a deixou, ela caiu, pôs-se de joelhos, ergueu as mãos para o céu e ficou olhando Erast que se afastava cada vez mais [...].
Ela já ia correr atrás de Erast, mas um pensamento a deteve.
[...] Certo dia, Liza teve de ir a Moscou [...] e viu Erast.
"Liza! As circunstâncias são outras; agora estou casado. Deves deixar-me em paz". [...]
E assim terminou sua vida, bela de corpo e alma. Quando nos reencontrarmos na outra vida, hei de te reconhecer, doce Liza!
Ela foi enterrada perto do lago [...]. Muitas vezes me sento aqui, perdido em pensamentos no lugar onde jazem os restos mortais de Liza. [33-37]

Um Encontro:

– "Antes o senhor não falava comigo desse jeito, Viktor Aleksándritch" – ela disse, sem levantar os olhos.
– "Antes?... Ah, antes! Veja só!... Antes!" [...]
– Espere só mais um pouquinho – disse Akulina.
– Esperar o que, se eu já me despedi de você? [...]
– "O que é que você quer? Eu não posso me casar com você. Não posso". [...]
Viktor ficou de pé ao lado dela, parou um momento, deu de ombros, virou-se e partiu a passos largos.
Passaram-se alguns instantes... Ela se acalmou, levantou a cabeça, ergueu-se de um salto [...] teve vontade de sair correndo atrás dele, mas suas pernas fraquejaram, e caiu de joelhos... Não me aguentei e me precipitei em sua direção [...] ela se ergueu e desapareceu por entre as árvores, deixando as flores esparramadas no chão.
Parei, peguei o buquê de centáureas [...] Detive-me... Fiquei triste [...]. Voltei para casa; mas a imagem da pobre Akulina permaneceu na minha cabeça durante muito tempo, e ainda conservo suas centáureas, murchas há tempos... [325-327]

A situação de Viktor é a mesma do personagem título da novela que inaugurou a produção em prosa de Turguêniev, *Andrei Kólossov*: o herói, Kólossov, se desinteressa de Vária depois de possuí-la e rompe unilateral e rudemente a relação, deixando a moça nos apuros de costume. Turguêniev escreveu *Andrei Kólossov* num claro contraponto a *Pobre Liza*. Por isso, Kólossov é descrito pelo "narrador de transição"[105] com simpatia e até admiração pela sua autenticidade, e Vária, a moça abandonada, é mostrada como uma garota esperta no manejo dos seus interesses casamenteiros; tudo ao contrário deste *Um encontro*, onde Akulina é tratada pelo narrador-herói como mais uma "pobre Liza" à mercê de um Viktor ainda mais detestável do que Erast – o narrador-herói infantiliza a moça, faz vilão o rapaz e ainda idealiza a si mesmo como um herói salvador (!), num romantismo mais canhestro e anacrônico do que Oneguin no *sonho* de Tatiana, ou Lenski na *fantasia* de salvar Olga pelo duelo.

O conjunto desafia, faz pensar... Afinal, na edição das ***NdÇ*** em livro, *Um encontro* vem logo depois da dramática história do amor malogrado entre a serva Matriona e o proprietário Karatáiev. O que teria levado Turguêniev a fazer esse recuo para uma narrativa sentimental depois da dura realidade descrita no conto anterior, e ainda

[105] V. a nota 94 acima.

evocando o consagrado Karamzin, querido pelo público justamente por essa obra, elaborada em estilo que nosso autor queria deixar para trás? O desvio é tal que somos levados a enxergar que a pegada sentimental do narrador-herói não está aí para ser levada a sério e tem sentido crítico: Turguêniev, além de mais uma vez mostrar inconfiável seu narrador-herói, o torna veículo de sofisticada crítica sua ao leitor que ainda tenha preferência pelo estilo romântico-sentimental. Tal como Púchkin, Turguêniev faz crítica zombeteira às expectativas romanescas do leitor desarmado, embora tenha, é claro, dado pistas da finta literária tanto na *forma*, como por meio do *conteúdo*, a começar pelo contraste entre o título e o que se passa na narrativa: ao nomear de *encontro* um *desencontro* amoroso, nosso autor já retoma o que vimos sobre o método de Púchkin desde o Cap. Um de ***EO***, e sumariamos no QUADRO 3 acima: o que parece, não é, e a leitura deve ser feita a contrapelo.

Ademais, entre o preâmbulo lírico em que se descrevem as bétulas no outono e o início propriamente dito da narrativa do (des)encontro dos jovens, que se dá entre as mesmas bétulas, há uma interpolação meio desajeitada, pela qual o leitor é informado de que

> *Antes de me deter nesse bosque de bétulas, eu tinha atravessado uma floresta de choupos-tremedores com meu cachorro [...]. Em geral, contudo, não gosto dessa árvore e, por isso, não parei para descansar na floresta de choupos; fui até o bosque de bétulas, aninhei-me embaixo de uma delas e [...] dormi aquele sono tranqüilo e dócil que só os caçadores conhecem.* [318]

Acompanhado pelo cão, ele foi direto da floresta de que não gosta (a realidade) para um bosque de bétulas (sua preferência de alienado), e aninhou-se para fugir da vida real dormindo um sono *"que só os caçadores conhecem"*. Volte ao conto, leitor, e observe como essa interpolação funciona como uma interrupção, quer dizer, um ruído *formal* na narrativa lírica centrada na bétula. Esta digressão sobre os choupos como que estraga a beleza das linhas anteriores, e estranhamente afasta o lirismo delas da decisão, não menos lírica, de dormir sob as bétulas... O solavanco entre as bétulas poderia ser visto como uma imperfeição, não fosse o autor quem é.

Agora estamos em condições de tratar do que há de mais elaborado e fundamental nesse conto: em *Um encontro* o narrador-herói é mostrado numa "disputa" com o autor. Para isso, Turguêniev deu corda ao narrador-herói, deixando-o voltar-se contra o estilo do autor ao fazer a contraposição sentimentalóide de duas caricaturas, como esquematizo no quadro abaixo:

QUADRO 21 – CARICATURAS CONTRAPOSTAS – NdÇ – *UM ENCONTRO*

ID	TEMA	AKULINA	VIKTOR	COMENTÁRIO
1	**Apresentação do personagem**	Flores deslizam sobre a saia xadrez. Blusa branca e limpa, abotoada com decoro. Trazia no rosto o traço de uma lágrima.	Vestia-se como um *dândi* antiquado, com roupas herdadas do patrão – trazia os dedos enfeitados por anéis.	Um Oneguin anacrônico, com quase trinta anos de atraso. ***EO***: Cap. Um/IV.
2	**Descrição detalhada do personagem**	Descrita sentimentalmente, com traços românticos: bela, simples, dócil, infantil, olhos de gamo, lábios tristes, pobre moça, palescente, suplicante e chorosa.	Descrito desfavoravelmente como um vilão um tanto ridículo: afetado ao ponto da encenação, ar de burro ("cabeleira saída das sobrancelhas"), esquivo e insensível.	O oposto do realismo com que um *Kólossov* desapaixonado foi descrito pelo "narrador de transição" em *Andrei Kólossov* (1843).
3	**Explicitação rombuda de contrastes entre os personagens**	- Oferece flores do campo (autenticidade, natureza); - Especialmente bela: quando crédula e apaixonada!	- Indiferença fingida: amor-próprio saciado; - Desdenha as flores e ostenta imperitamente um lornhão (artificialismo, embuste).	Em 1850, ainda o lornhão negligentemente afetado pelos *dândis* dos anos 1820 - estrofe LI do Cap. Sete de ***EO***.
4	**A perspectiva final do narrador**	Depois de sugerir o desenho de si mesmo como o oposto do Viktor a quem caricaturou, tem arroubo de herói salvador e, claro, encontra uma Akulina pronta a se defender, fugindo de solução literariamente batida e que nada tinha a ver com a disposição real dela. Mostrá-lo a guardar as centáureas depois do comentário misógino sobre a preferência das mulheres foi um detalhe de mestre.		O oposto de Púchkin com Oneguin, assim como de Turguêniev, ambos avessos a juízos estereotipados.

Sabedor de que a arrumação composicional resumida no quadro acima não daria, por si só, o sentido crítico da simetria que constrói com ***EO***, Turguêniev fez da narrativa uma fantasia, pois o caçador está a inventar ter presenciado um encontro que nunca existiu, entre uma Akulina e um Viktor que tampouco existiram – nada disso foi real para ele. Ao atuar invocando o seu pendor sentimental contra o realismo do autor, o narrador usurpador é traído pela sua própria condição de caçador, numa manobra originalíssima de Turguêniev que, se valendo da sua própria experiência como caçador, mais uma vez demarca com engenhosidade suas diferenças com o narrador. É que o tal encontro entre Akulina e Victor não passou de um sonho, sonhado na floresta por um dorminhoco romântico que insiste em não encarar a trivialidade dos encontros e desencontros amorosos, algo tão real que se impõe inconscientemente a ele até no sonho, por mais que o sonhador, uma vez consciente, tente narrá-lo como fato real sob o registro romântico-sentimental que embala leitores incautos.

A evidência por assim dizer material de que tudo não passou de um sonho foi oferecida no *conteúdo* das linhas interpoladas, reproduzidas mais acima, cujo realismo nos informa de que havia um cachorro em cena. Ora, seria impossível que um cachorro de caça não desse alarme sobre dois estranhos que chegassem tão perto do seu dono acoitado, reação estridente que, por sua vez, denunciaria a presença do caçador, alarido que tornaria impossível a demorada *"campana" vespertina* a que o narrador pretende nos convencer ter submetido o casal – tanto é que no início do conto *Ermolai e a moleira*, justamente ao nos ensinar o que é uma campana, o mesmo caçador-narrador nos informou de que para uma campana deve-se ir "um quarto de hora antes do pôr do sol [...] *sem cachorro*" [106] justamente porque o alarde do cão espantaria a caça; e, na mesma linha de cuidado acerca do papel do cachorro nas narrativas, em *Lgov* [107], onde o caçador chegara com seu cão, Turguêniev, um perito no assunto, nos faz informados de que, ao dispensar o cachorro para ir ao juncal realizar a caça com barco, o narrador-herói deixou o animal "na isbá, aos cuidados do cocheiro".[108]

É notável a simetria crítica com o que se deu com Tatiana: ela dormiu e a mente enviou à consciência-que-sonha caricaturas monstruosas do que a aturdia em vigília; o narrador-herói dormiu e a mente enviou à consciência-que-sonha caricaturas prosaicas da realidade a que ele rejeita em vigília – ao acordar, Tatiana buscou dar explicação racional às fantasias do sonho, afastando-se dos sortilégios e acompanhando o realismo do autor; depois de acordar, o narrador-herói reveste de fantasias o que havia de prosaico no sonho para narrá-lo como se suas fantasias fossem realidade, aferrando-se ao sentimentalismo repudiado pelo autor. Nas cenas finais do sonho, Tatiana vê, pelo menos ali, seus desejos românticos triunfarem sobre a realidade pela ação vigorosa do seu herói salvador; no caso do narrador-herói, até mesmo no sonho o realismo se impõe para desfazer em ridículo suas fantasias de herói salvador, como não poderia deixar de ocorrer.

Ao contrário de Tatiana, que não narrou seu sonho, o caçador narra o próprio sonho como se fosse realidade. No caso de ***EO***, o argumento é romântico e a narrativa, feita por terceiro, tem propósito realista esclarecedor; em ***NdÇ***, o argumento é realista e a narrativa, feita pelo sonhador, tem propósito romântico encobridor. No primeiro, o autor envolve o leitor ao narrar o sonho que atribui à personagem; no segundo, o autor alerta o leitor de que o narrador-herói está a narrar como fato real o sonho que o autor lhe atribui – através dos sonhos, Púchkin e Turguêniev mostram que na literatura romântica, ao contrário do realismo, ficção e realidade se apartam ao invés de convergirem de modo esclarecedor. Ao demandar nesse nível o engajamento cognitivo do leitor, Turguêniev,

---

[106] *Memórias de um caçador*, op. cit. pag. 23.

[107] *Memórias de um caçador*, op. cit. pag. 105/106.

[108] Embora ache detestável a prática covarde de caçar, e não cace, tenho tido cães de caça para companhia e lazer, e há anos faço expedições na mata com eles – eis do que aprendi: quando você vai à mata no fito de observar a vida selvagem, deve avançar lenta e silenciosamente, o que proíbe levar o cão; agora, se a meta é explorar o terreno, prevenir-se contra surpresas, localizar intrusos e/ou fazer exercícios de marcha, então leve o cão, pois nesses casos ele é uma companhia maravilhosa – nada lhe escapa. Devo às inúmeras alegrias e a um e outro dissabor que me foram trazidos na mata por Bob, Carmela, Maruja, Wotan, Pandora, Cila, Quimera, Zagor, Zara, Gaia, Grifo e Cigana ter atinado com o lugar central do cachorro em *Um encontro*. Essa circunstância como que realiza o que Turguêniev antecipara **tanto** ao dar a dica para decifrar esse conto, quando disse que ao sono do narrador-caçador *"...só os caçadores conhecem"* (aí incluído ele mesmo, como autor-caçador...), **quanto** no detalhe de eu ser um leitor que não gosta de caçar, mas tem gosto em caminhar na mata *für sich,* precisamente como previsto pelo autor logo no segundo parágrafo de *A floresta e a estepe*.

mais uma vez, se empenhou em deixar claro que se apóia em Púchkin para ir adiante: sua crítica não está expressa apenas, nem principalmente, no *argumento* do sonho, mas sobretudo na *forma* literária de encobrir o ato fraudulento de narrar um sonho anacrônico como se fosse realidade atual, deixando ao leitor a tarefa de decifrar o enigma, o que ele só poderá fazer se colocar suas próprias preferências estéticas em questão.

Finalmente, vale observar que em ***EO***, antes de se despedir do romantismo, Tatiana foi levada por Púchkin a primeiro sonhar com um desfecho favorável com Oneguin, para então participar da festa que, ao submetê-la à realidade, serviu de introdução à sequência de aprendizados que já vimos. Em ***NdÇ***, Turguêniev preparou o mesmo jogo *formal* entre sonho e festa, mas com uma diferença fundamental: como seu narrador-herói nada aprende do que vê, o sonho em cuja narrativa ele exercita seu renitente pendor romântico-sentimental vem encaixado logo depois da narrativa do sofrido malogro amoroso visto em *Karatáiev*. Foi nesse vagar entre realidade e sonho que o narrador-herói saiu do sonho para a festa de celibatários narrada em *Hamlet do distrito de Schigrí*, na qual encontrará apenas exemplares detestáveis da elite e a encarnação mesma do hamletismo que caracterizava os "homens supérfluos" da época, ocasião que Turguêniev criou sob medida para sofisticar ainda mais a relação de sua obra com a de Púchkin, como veremos a seguir.

A festa do caçador

Segundo a ordem da publicação em livro, depois do sonho de *Um encontro*, o narrador-herói, tal como Tatiana em ***EO***, vai ao encontro da realidade na festa para celibatários de *Hamlet do distrito de Schigrí*. Assim como **a festa de Tatiana** se dividiu, como vimos, entre, primeiro, no Cap. Cinco, o penoso jantar, seguido da dança de Oneguin, e, depois, no Cap. Seis/III, em mostrar Tatiana à janela, a refletir sobre o seu próprio *"fenecer"* na estagnação; **a festa do caçador** também está dividida em duas partes: primeiro, conversa e jogatina, seguidos do aborrecido jantar; depois, no quarto, o encontro com um desconhecido que se confessa um fracassado em meio à estagnação.

Em seu *Hamlet*, desde logo Turguêniev deixa ver dois planos em que retoma ***EO***: primeiro, também faz da festa o ambiente para situar os personagens da estagnação, como Púchkin fez nas festas da juventude de Oneguin e naquelas a que Tatiana compareceu; segundo, recupera a trajetória do herói de ***EO***, principalmente o Cap. Um e, em particular, a estrofe XLV dele. É fácil constatar que depois da festa restrita a celibatários, cujos figurantes o narrador-herói enxerga (tal como Oneguin[109]) como *caricaturas vivas* de tipos detestáveis da classe dominante que reinava na estagnação Russa, e cuja infertilidade é outra vez indicada na condição comum a todos, o celibato; depois dessa festa, eu dizia, já no quarto, o conto progride à medida que a narrativa do Hamlet retoma aspectos da vida de Oneguin (infância, festas, mulheres, leituras ruins, formação deficiente, viagens improdutivas), o que faz do herói de Turguêniev uma paródia do herói de Púchkin, na qual o travo crítico aparece na insistente recriminação que o personagem faz a si mesmo e no fato de Turguêniev abandoná-lo à própria sorte, ao contrário de Púchkin que, aqui e ali, atirou bóias em socorro ao seu autoindulgente Oneguin, como vimos. O quadro a seguir permite mostrar correspondências entre ***EO*** e Hamlet, organizadas segundo a ordem em que aparecem no conto de ***NdÇ***:

[109] V. *Eugênio Oneguin*, Cap. Cinco/XXXI e Cap. Oito/VII.

QUADRO 22 – CORRESPONDÊNCIAS ENTRE PERSONAGENS DE *EO* E O *HAMLET DE SCHIGRÍ*

ID	EUGÊNIO ONEGUIN			NOTAS DE UM CAÇADOR	
	CAP/ESTR.*	*PERSONAGENS E SUAS CIRCUNSTÂNCIAS*		*HAMLET DE SCHIGRÍ*	PAG
1	Um/5	Eugênio	Retém do romantismo o pedantismo com ares de extraordinário e/ou original	"Olhe as palavras que ele usa". Meu francês não é pior que o seu e meu alemão é até melhor. Passei anos no exterior. Atormentado pela reflexão, nada tenho de espontâneo	339
2	Um/4		Grande promessa na juventude	Na juventude, que expectativas eu não despertava!	342
3	Sete/24		Paródia do que leu	Imitação dos autores que leu	342
4	Um/45		Recusou as convenções sociais	Cumpriu todas as convenções sociais	342
5	Um/45		Dado a devaneios	Inclinação a sonhar	345
6	Um/43		Farto dos *círculos*	Os *círculos* são repugnantes	345
7	Um/5-7		Educação e preparo cultural para o gasto	Passou pela universidade sem notar	346
8	Um/51		Pronto para viajar ao estrangeiro	Viagem "de formação" à Europa	347
9	Oito/13		"Largou" a herança para viajar pela Rússia – sem proveito	"Largou" a herança para viajar pela Europa – sem proveito	347
10	Um/45		Apagado do fogo do coração	Achou amar Linchen – Na hora H, fugiu. Teve a impressão de amar Sofia	348 352
11	Um/7 e 46		Versos obscuros [fragmentos de Diário]	Escreveu versos – começou um diário	348
12	Um/21, 37, 42, 43		Farto do farrismo, da vida na cidade, da mulherada, vai para o campo	Exausto das duras perdas na cidade, se refugia no campo, ao qual não idealiza	349
13	Um/54,56		Entediado da vida no campo	Morria de tédio no campo	350
14	Um/45		Sabido da malignidade da cega fortuna, e dos homens	Desdenhado pelas mulheres. Desprezado pelos vizinhos. Achincalhado pela autoridade local	355-357
15	Um/43		Por tédio, tenta a literatura – sem êxito	O tédio me fez tentar a literatura – debalde	355
16	Um/45		Abandonou projetos fátuos	Via claramente a pessoa vazia que eu era	356
17	Um/45		A vida o fizera sofrer	Amaldiçoou seu dia e hora de nascimento	357
18	Oito/13		Sai da viagem direto para uma festa com dança – não evita a quem afeta desprezar	"Não sabia e não podia me isolar" – convive com vizinhos desprezíveis, que o desprezam	357
19	Oito/48		Termina como se fulminado por um raio	Termina abatido pelo destino	358
20	Sete/31-32; Oito/47	**Tatiana**	Empobrecida, fez um casamento segundo os costumes – "sacrificou" um amor	Quebrado, seguiu os costumes e casou sem vontade – jamais amou	342, 352
21	Dois/6 e 20	**Lenski**	Estudou **na**, e viajou **pela** Europa sem proveito, mas não sabia disso	Viajou pela Europa, mas não conheceu traço nem da Europa, nem do estilo de vida europeu	347
22	Três/37		Na volta ao campo, tardes idílicas em que a pretendida serve o chá. Iludido, Lenski julga amar e ser amado	Na volta ao campo, penosas tardes "idílicas" em que a irmã da pretendida serve o chá. Indeciso, não sabia se amava ou era amado	352
23	Um/55	**Autor-narrador**	Eu nasci para uma vida tranquila, para a calma do campo; [...] vago à beira de um lago abandonado, e *"far niente"* é a minha lei. Toda manhã acordo para a ternura doce e para a liberdade	Sobre seu retirar-se para o campo, ironicamente pede para calar sobre as primeiras impressões, as alusões à beleza da natureza, ao silencioso fascínio da solidão etc...	349
24	Quatro/35		... vago na orla do meu lago, e espanto um bando de gansos selvagens com a sonora doçura da minha estrofe... E os gansos fogem para longe da margem...	Afinal, sentia-se no campo como um cão encarcerado, embora ao primeiro contato com o *"conhecido bosque de bétulas"* a cabeça tenha começado a rodar... Depois, a realidade, com morte do gado... etc	350

*- Os números das estrofes estão em algarismos arábicos – ao invés de romanos, como na obra – para facilitar sua acomodação no quadro.

O quadro estampa que, obediente à *forma* escolhida, Turguêniev não apenas submeteu criticamente seu Hamlet a circunstâncias que Púchkin distribuíra entre os quatro principais personagens de ***EO***, como ainda conferiu ao seu herói um *realismo* que, apesar de *ambíguo*, o faz narrar sem subterfúgios românticos a própria queda. Não há no Hamlet nem sombra do romantismo que ainda pode ser visto em Púchkin, mesmo aquele romantismo que o poeta invocava já a serviço do realismo em que se empenhava. Com a recusa do Hamlet ao romantismo, Turguêniev não dá trégua na crítica e, com ironia, até faz reaparecer nesse fim de festa o "bosque de bétulas" de *Pobre Liza*, bosque este que recém-vimos invocado na fraudulenta narrativa do sonho do narrador-herói.

A *ambigüidade* do realismo que anima o Hamlet está em que, embora ele narre o próprio infortúnio com a crueza que o quadro acima mostra, o faz imerso numa psicologia infeliz, pela qual atribui a responsabilidade pelo malogro *às suas próprias fraquezas*, como seria de esperar de alguém submetido à ortodoxia cristã da cultura

russa. Olhado dessa perspectiva, o quadro acima também deixa ver que ao reunir nas atribulações do seu Hamlet aspectos que armaram a estrutura das relações entre os quatro principais personagens da obra de Púchkin, Turguêniev preparou na crítica estética ao romantismo uma retomada da crítica de costumes já presente em ***EO***.

Enquanto o jovem poeta criou toda uma trama romanesca para tratar de desencontros e malogros na vida social da classe proprietária, o jovem contista elaborou o desabafo de um indivíduo decaído dessa mesma classe. O sentido crítico dessa concentração está em que ao criar um *tipo ideal* (que, aliás, antecipa o futuro *homem supérfluo*) cujo desabafo coroa a mesmice da festa entre proprietários e nobres de que ele acabara de sair, Turguêniev volta a negar centralidade artística e política a essa classe quando se trata de buscar uma saída para a Rússia, e deixa ver a nutrição recíproca entre o imobilismo e o mudancismo de salão, tema que vimos em ***EO*** e retomaremos mais adiante, quando analisarmos a crítica de costumes inerente à crítica política nesse *Hamlet do distrito de Schigrí*.

NOTAS DE CRÍTICA DE COSTUMES

A crítica mais evidente em ***EO*** é a crítica de costumes, tanto aos da cidade como aos do campo, até porque nesse assunto a vigilância da censura era menor. O poeta sempre partia da crítica aberta aos costumes para fazer como podia as críticas política e econômica, contra as quais a censura se esmerava – já a crítica propriamente social não aparece em ***EO***, pois a servidão era assunto proibido. Ainda assim, a acidez de Púchkin contra os costumes então em voga nem sempre foi compreendida e, quando registrada, foi pouco aceita, como mostra a resistência de Bazzarelli diante do modo sardônico com que Púchkin descreveu como tacanha a vida doméstica em que o estúpido casal Larin viveu e criou as filhas, reclamando ingenuamente que a crítica salientasse objeções

> *a personagens simpáticos e doces como o pai de Tatiana.*[110]

O fato de, já no século XX, um leitor experiente enxergar a simpatia e a doçura do velho Larin de maneira isolada, como se essas características do personagem não estivessem a serviço de denunciar a acomodação dele a um modo de vida estagnado e indesejável, dá prova das dificuldades enfrentadas pelo artista para fazer o sentido crítico da obra chegar ao leitor habituado a realizar a leitura em abandono lírico.

Em seu intuito não menos crítico na abordagem da vida russa, ***NdÇ*** também traz lirismo e crítica de costumes por toda parte, mas não tem nela seu aspecto crítico mais saliente, entre outras razões porque nas narrativas criadas antes da primavera dos povos (1848), Turguêniev se empenhou em não desperdiçar ocasião (ante uma censura momentaneamente menos sanhuda) para o trabalho literário com a economia e a política. Além disso, não faria sentido dar centralidade à crítica de costumes se, ao contrário de Púchkin, que se ocupou da vida dos ricos, a ideia era escavar o potencial à mudança na vida dos pobres, o que encomendava uma crítica com forte acento social. Não obstante, há algumas narrativas em que a nota crítica aos costumes ganha relevo, e é delas que vamos nos ocupar a seguir. No quadro abaixo, o ID traz a ordem em que esses contos aparecem no livro de 1852:

QUADRO 23 – CRÍTICA DE COSTUMES EM *NOTAS DE UM CAÇADOR*

ID	NARRATIVA	NOTAS SOBRE *COSTUMES*
6ª	O *odnodvóriets* Ovsiánikov - 1847	Correlação com *Viagem a Arzrum* – matar para limpar o cano da arma
7ª	Lgov - 1847	Hierarquia e nivelamento social na vida do servo como mercadoria pré-capitalista
12ª	Biriuk - 1848	Conflito entre servos: servo protege floresta contra a necessidade de outros servos
14ª	Lebedian - 1848	Hierarquia e nivelamento social no ambiente de compra e venda de uma feira
15ª	Tatiana Boríssovna - 1848	A pasmaceira rural em conexão com a pasmaceira artística
16ª	Morte - 1848	Uma gente a quem o morrer não dói
20ª	Hamlet de Schigrí - 1849	A intrincada dialética da vida social que está na origem do *homem supérfluo*

Em *O odnodvóriets Ovsiánikov*, a reunião de crítica de costumes e crítica política torna difícil separar as duas, especialmente quando o que está a ser mostrado é o caráter danoso da servidão ali onde deformava os costumes de senhores e servos. Turguêniev mostra Mítia a descrever a mesquinharia de um nobre que, não obstante ganancioso e sovina, mantém sem ocupação uma serva em condições de comprar a própria alforria enquanto, apenas para maltratá-la, adia a transação em que receberá um "bom dinheiro". No que se refere aos servos, Turguêniev, disposto a não deixar tapete sem revirar em sua varrição crítica, retoma tema levantado por Púchkin em seu *Viagem a Arzrum*, quando o poeta descreveu os circassianos pacificados[111] vivendo em território caucasiano sob ocupação militar russa. À banalização da morte pelos circassianos contra o russo, Turguêniev contrapõe uma banalização não menor dela por mujiques de Smolensk que, só para matar o tempo, fustigam um francês desavisado (um *mussiê*) a descer pelo buraco aberto no espelho congelado de um rio sinuoso:

---

[110] V. *Eugenio Onegin*, a cura di, op. cit. capítulo dois, nota 33. Aliás, foi em razão dessa limitação que Bazzarelli também não entendeu o alcance do que Púchkin fez quando, como vimos na pag. 18 (nota 14) deste texto, levou Lenski a citar mal Shakespeare no contexto da morte do mesmo Larin: em sua nota 46 ao capítulo dois de sua versão para ***EO***, Bazzarelli supõe um Púchkin raso, que estivesse apenas a ironizar, via Lenski, "o uso inútil e mal aplicado das citações literárias".

[111] *Viagem a Arzrum*, op. cit., pag. 48.

Viagem a Arzrum:

Os circassianos nos odeiam [...]. A adaga e o sabre são como partes do corpo, e os bebês começam a manejá-los antes de começar a balbuciar. Para eles, um assassinato é apenas um movimento do corpo. [...]. Recentemente, capturaram um circassiano pacificado que atirara em um soldado. Ele se defendeu dizendo que sua espingarda estava carregada a tempo demais. O que fazer com um povo desses? [...] A influência do luxo pode favorecer sua domesticação: o samovar seria uma inovação importante. [48] *[...].*

Pedi água primeiro em russo, depois em tártaro. Ele [um georgiano] *não me entendeu. Que negligência impressionante! A trinta verstas de Tiflis e na estrada rumo a Pérsia e Turquia, ele não sabia uma palavra nem de russo, nem de tártaro.* [60]

O odnodvóriets Ovsiánikov:

...de repente [...] apareceu na represa um trenó enorme [...]. No trenó havia um fazendeiro gordo e corado, com um grande casaco de pele.
– O que vocês estão fazendo? – perguntou aos mujiques.
– Estamos afogando um francês, meu pai.
– Ah! – retrucou o latifundiário, com indiferença, virando as costas. [...]
– Ah!, um instante, parem! [...] Ei, você, mussiê, sabe música? [...]
– Veja só que povinho! Nenhum deles sabe russo! [...]
Lejeune finalmente entendeu o que o fazendeiro queria e assentiu com a cabeça. [...]
– Rapazes, libertem-no; tomem vinte copeques para a vodca.
– Obrigado, meu pai, obrigado. Por favor, leve-o. [92]

Abandonando qualquer pretensão a uma superioridade dos russos, com realismo irônico, Turguêniev escancara o fato de que, mesmo se a vida do francês tiver sido poupada porque os mujiques adestradamente renderam-se à serventia de luxo que o estrangeiro aparentemente teria para o latifundiário, isso não chega a dar sustentação à presunção nacionalista de Púchkin no comentário depreciativo aos circassianos (ou aos georgianos), pelo contrário. Tal presunção se nutria de uma idealização da realidade que abstraia a deformação em que a ordem servil mantinha servos e senhores mesmo na Rússia mais civilizada, ocidental, a de Smolensk, situada a oeste e não muito distante da propriedade da família de Púchkin, entre o Ocidente e Moscou...[112]. O arremate mordaz da história está em que o fato de nada saber de música (nem de russo) não foi obstáculo para o pronto sucesso do *mussiê* como "professor de música" entre os proprietários russos, chegando a ser motivo de disputa entre eles.

Lgov é o único conto de 1847 em que parece não haver qualquer sentido crítico específico para além de mostrar a vida de um servo enquanto mercadoria não propriamente capitalista e as relações entre os homens do povo segundo costumes que imitavam as relações senhoriais, baseadas na hierarquia que a tradição impõe. A narrativa antecipa a mesma cadência leve que vai voltar a aparecer em *Águas de Framboesa*, de 1848, embalo no qual as situações narradas se desenrolam numa sugestiva ausência de ligação, como que aderindo à sugestão de que tudo nelas não passava de dados de paisagem. Além do narrador-herói, estão em cena, pela ordem social, Vladimir, um ex-servo liberto e alfabetizado, que vive ao deus-dará; Ermolai, o servo analfabeto emprestado ao caçador; e Kusmá, um servo de sessenta anos, meio estupidificado, cujo apelido é Sutchok.

Além de mostrar a esgrima entre Vladimir e Ermolai – instruindo sobre a pouca diferença prática entre as condições dependentes do jovem liberto sem ocupação (livre sem ser livre, como Arina) e a do servo tido por imprestável e vagabundo, deixando ver a inútil resistência recíproca deles a esse nivelamento que a realidade daquela Rússia estagnada lhes impunha – a história ganha travo crítico quando detalha a trajetória de sofrimentos de Sutchok, o servo menosprezado pelos outros dois e que, aos sessenta anos e sem ordenado, se diz abençoado por ter uma patroa que o paga pelos serviços prestados dando-lhe a bóia. Tendo passado a vida indo de um dono ao outro ao longo de cinco operações em que foi herança material ou objeto de compra e venda, Sutchok, submetido a todo tipo de capricho dos senhores, proibido até de se casar, veio sendo jogado daqui prá lá e de uma função a outra como um boneco, numa sequência de improvisações em tudo contrária ao exercício moderno de uma profissão: foi pajem, postilhão, jardineiro, monteiro, aprendiz de sapateiro, cozinheiro, ator, novamente cozinheiro, copeiro, cocheiro e, agora, pescador. Resignado à obediência a ponto de aceitar sem mais até os comandos rudes de Ermolai, Sutchok, sempre temeroso da ira alheia, prontificou-se à função de barqueiro dos recém-chegados e respondeu sem reservas ao interrogatório a que o narrador-herói o submeteu.

[112] Smolensk é a mais ocidental de todas as províncias mencionadas em ***NdÇ***.

Embora no curso do tal interrogatório o leitor seja levado a considerar o velho servo como o último dos últimos, ele próprio, num eco da esgrima tola entre os outros dois, também tem seu assomo de superioridade, pelo qual, mais uma vez, se denuncia a condição da mulher na Rússia de então: diante da pergunta sobre quando aprendeu a cozinhar, Sutchok saiu-se com essa:

> *– E isso se aprende?... Se as mulheres cozinham!*
> *– Bem, Kusmá – afirmei –, você passou por cada uma!* [104/105]

Além de chamar a atenção para aspecto ideológico de que se nutre o conformismo, afinal, por mais baixo que tenha caído, o dominado sempre busca alguém para dizer em condição pior do que a sua própria, Turguêniev leva o narrador-herói a tratar Kusmá com uma ironia de fundo histórico: é que ao salientar as atribulações vividas pelo velho servo, ele está a aludir a um período da história russa (mencionado também por Púchkin nos *Fragmentos e inéditos* da *Viagem de Oneguin*) denominado "o tempo das dificuldades", do qual o país só saiu pela ação liderada pelo comerciante Kusmá Minin, tornado um herói nacional pelos seus feitos guerreiros no início do século XVII[113]. Enquanto o Kusmá histórico enfrentou o "tempo das dificuldades"; o servo Kusmá tem toda uma vida como tempo das dificuldades. É como se o caçador estive a dizer "heróica" uma vida como a de Sutchok, rotina de empenho vão a que milhões estavam submetidos naquela Rússia estagnada.

Essa triste conexão irônica com episódios da história russa, que já haviam sido mencionados por Púchkin nas estrofes da *Viagem de Oneguin,* ganha contornos de troça amarga quando nos damos conta de que o barqueiro Sutchok retratado com sua vara a tentar impelir no lodo uma bateira estropiada é o exato oposto dos barqueiros impelindo com suas varas um barco de velas hirtas no caudaloso Volga... Como vimos[114], os barqueiros de Púchkin, que serviam a Oneguin, impeliam suas varas a entoar canções sobre as revoltas camponesas russas do último terço do século XVII; ao passo que o solitário barqueiro de Turguêniev, que serve ao narrador-herói empunhando silenciosa e solitariamente a sua vara, estampa o que havia de resignação no camponês russo de meados do século XIX.

Em *Lebedian*, em nova evocação a Eugênio e sua viagem, o narrador-herói registra, logo no início, que a casualidade do desembarque na "barafunda da feira" de Lebedian deveu-se à sua condição de viajador impelido pelo ócio... Segue-se que da vivacidade da feira descortina-se um amplo cenário de costumes, com o caçador deambulando pelas vertiginosas alas formadas por telegas e apinhadas dos mais variados tipos de vendedores e compradores, passeio que se encerra com um almoço, a respeito do qual o narrador faz referência em que funde duas cenas da *Eneida*: (i) quando Enéas, depois de lauta refeição numa das pausas de sua penosa viagem saída da Tróia destruída, relembra os dias sofridos desde aquela fuga de Ílio[115], e chora pelos companheiros perdidos no curso dessa viagem à Itália; e (ii) quando Enéas, instado por Dido, narra a contragosto a desdita de Tróia[116]. A desfaçatez que lhe permite comparar um almoço ruim na pausa de uma reles expedição de caça com versos pungentes da viagem do herói de Virgílio, mostra, mais uma vez, a frivolidade do narrador-herói (frivolidade que, nesse caso, vem nutrida pelo eslavofilismo, contraposto à civilização saída de Roma, fundada pelos filhos de Enéas).

Ao descrever as tratativas do caçador para comprar um cavalo, Turguêniev explicitou a adesão do seu herói ao *status quo* a que Oneguin também se acomodara. Nessas circunstâncias mercantis, o ambiente de costumes retratado em *Lgov* é retomado, mas invertido e em sentido contrário à abordagem dos costumes entre a gente do povo: agora se trata de mostrar que a hierarquia entre os senhores é para valer e se faz sentir mesmo no ambiente de compra e venda de uma feira. Ou seja, na feira do capitalismo garroteado pelas relações semi-

---

[113] V. a página 65 deste texto.
[114] V. as estrofes **"l"** e **"m"**, traduzidas na página 65 deste texto.
[115] *Eneida*, Virgílio, tradução de Carlos Alberto Nunes. Organização, apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto. Editora 34, 2ª edição, 2016, Livro I, versos 216-222.
[116] Idem, Livro II, versos 8-13.

feudais da Rússia estagnada, não havia equivalência entre os *compradores*, o que impedia tratá-los propriamente como *consumidores*: com a chegada de um jovem príncipe igualmente interessado em comprar cavalo, nosso caçador, embora "um figurão", é sumariamente dispensado pelo vendedor de cavalos em meio a uma negociação de compra e venda. Toda a passagem é instrutiva e dá gosto ver como Turguêniev construiu a diferença de tratamento nos mínimos detalhes, incluindo o esmero com que escolheu os nomes dos cavalos:

O tratamento do vendedor ao caçador:

– Meus respeitos. Então, deseja dar uma olhada nos cavalinhos?
– Sim [...]
– Mostre-me o que o senhor tem.
– O senhor quer um cavalo para quê: para montaria ou reprodução? – perguntou-me Sítnikov.
– Para montaria e para reprodução.
[...]. – Pétia, mostre o Arminho ao senhor.
Saímos para o pátio.
Deseja que mande trazer um banquinho da isbá? Não precisa? Como queira. [233]

O tratamento do vendedor ao príncipe:

– Sua Alteza! Seja bem-vindo! – bradou Sítnikov.
[...].
– Olá, meu irmão... Tem cavalo?
– Como não haveria para Sua Alteza?
[...]
... Pétia, traga o Pavão! E mande preparar o Favorito.
Meu pai, nosso assunto – prosseguiu, dirigindo-se a mim – nós encerramos em outra hora...
Fomka, um banco para Sua Alteza.
Trouxeram o Pavão de uma baia especial, na qual inicialmente eu não reparara. [236]

A acomodação geral à situação hierárquica estampada acima é desenhada em duas atitudes do narrador-herói, as quais, mais uma vez, deixam claro o quanto ele era infenso à mudança: primeiro, o caçador se mostrou ele próprio deslumbrado com a chegada do príncipe, elogiando-lhe a telega, os cavalos e a destreza do auriga:

> *Na elegante teleguinha de caça estava sentado o príncipe N. [...] Baklaga guiava os cavalos... e como guiava! O danado teria conseguido passar no meio de um brinco!*
> *Os baios atrelados [...] ardiam de tensão [...] O cavalo dos varais [...] as patas como setas, balançava a cabeça e estreitava os olhos, orgulhoso... Que beleza! Até o tsar Ivan Vassílievitch*[117-CN] *gostaria de dar uma volta nela na Páscoa!* [235]

Além de toda essa empolgação espontânea, logo a seguir, ao ser preterido pelo recém-chegado, o caçador nada objeta, acompanha por algum tempo a atenciosa recepção ao príncipe e, depois, apenas acrescenta, talvez com algum despeito, que "não aguardei o fim da transação e saí".

Para aumentar o sentido crítico do conjunto, Turguêniev explicita que a feira de Lebedian e esse interesse na compra de cavalos são uma retomada direta de situação da *Viagem de Oneguin*, quando Eugênio passou pela grande feira anual de S. Macário[118], estrofe que Púchkin fez questão de dar a conhecer em seus *Fragmentos e inéditos* de ***EO***:

> "Eugenio Oneguin de Moscou vai a Niniji-Novgorod:
>
> > *... diante dele, inutilmente Makarev se agita, e ferve na sua opulência. Aqui o Hindu trouxe pérolas, e o Europeu, vinhos batizados; o criador da estepe conduziu uma manada de cavalos defeituosos; o jogador trouxe seus baralhos e um punhado de dados viciados; o estancieiro as filhas maduras, e as moçoilas vêm na moda do ano passado; todos frenéticos, mentem a três por dois e há espírito mercantil por todo lado."*

Ao ambiente de comércio, jogatina e trapaça tão vivamente pincelado nesses versos de Púchkin, Turguêniev fará corresponder descrição detalhada do que havia de não menos trapaceiro na feira de Lebedian, na qual o narrador-herói não deixou de se deparar com manhosos vendedores de cavalos "amestrados", ou seja, tão treinados para esconder defeitos como os levados à feira de S. Macário pelo criador da estepe... :

---

[117] Ivan IV, denominado *Ivan, o Terrível*, foi tsar de 1547 a 1584. Essa evocação reitera a imersão do narrador-herói no tempo tradicional.
[118] Todo esse esforço crítico parece ter escapado ao amigo e crítico Bielínski, para quem o conto era inferior aos demais, opinando que a história era fraca e pouco combativa: "A censura não excluiu uma única palavra porque não há absolutamente nada a excluir". Conf. Notas à edição, disponível em http://turgenev-lit.ru/turgenev/proza/zapiski-ohotnika/zapiski-ohotnika.htm, consultada em 27/05/2020.

– Pétia, mostre o Arminho ao senhor.
[...] Pétia [...] saiu da estrebaria com um garanhão cinza [...] fez com que empinasse, deu duas voltas correndo com ele em volta do pátio e o acomodou com destreza no mostruário. O Arminho se endireitou, bufou, levantou o rabo, ergueu o focinho e nos olhou de esguelha.
– "Um bicho amestrado!", pensei. [233/234]

Embora estivesse ligado nas manhas da feira, tendo acabado de passar em revista um cavalo *cinza* cujo nome já indicava que Sítnikov pretendia vender gato por lebre, pois *Arminho* significa *alvura*, *brancura*...; logo em seguida, o caçador é fisgado por um anúncio e compra um cavalo de jeitoso ancião da estepe... :

"Vendem-se cavalos [...] trazidos à feira de Lebedian do célebre haras da estepe de Anastassiêi Ivánitch Tchernobai, latifundiário de Tambov. [...]. Senhores compradores, honrem um ancião com a sua presença!"

[...] Perdoe-me, meu pai, eu faço tudo à antiga. [...].
... Aqui, pode ver, tudo é preto no branco, sem truques.
Os cavalos foram trazidos. Não me agradaram. [237/238]
[...]. Mostraram outros. Por fim, escolhi um dos mais baratos. [...] não pude deixar de "honrar o ancião": paguei o sinal.
[...] – Veja o frescor dele! Parece uma noz... puro... é da estepe! Aguenta qualquer arreio.
[...]. Levaram o cavalo à minha casa. No dia seguinte, ele se revelou derreado e coxo. Pensei em atrelá-lo: o cavalo refugou e, ao ser chicoteado, teimava, dava coice e ia para o chão. Dirigi-me imediatamente ao senhor Tchernobai.
[...] O que é isso? – disse. – O senhor me vendeu um cavalo derreado.
– Derreado? Deus me livre!
– E também é coxo e, ainda por cima, teimoso.
– Coxo? Não sei, talvez o seu cocheiro o tenha estragado ... Eu juraria diante de Deus...
– Na verdade, Anastassiêi Ivánitch, o senhor deveria pegá-lo de volta.
– Não, meu pai, não se irrite: depois que saiu do meu curral, acabou. O senhor deveria ter visto isso antes.
Entendi do que se tratava, resignei-me à minha sorte e fui embora. [239/240]

Na correspondência geral com versos não incluídos na versão final de ***EO***, em *Lebedian* há ainda dois detalhes dignos de nota: primeiro, esse enigmático e, por isso mesmo, sugestivo *"Entendi do que se tratava"* no final da citação acima é mais uma sutileza de mestre: o narrador-herói entendeu do que se tratava justamente porque se deu conta de que caíra na malandragem que fora registrada até nos versos de Púchkin sobre os *"defeituosos"* cavalos de tração do criador da estepe na feira de S. Macário, em Niniji-Novgorod. A Rússia continuava na mesma.

Segundo detalhe digno de nota: numa crítica à presunção de que a adesão à mudança pudesse estar em meramente envergar indumentária bizarra, Turguêniev, ao caracterizar o príncipe N., faz mais um contraste com Púchkin emprestando ao seu personagem o figurino que o próprio Púchkin emprestara ao Oneguin ocioso numa estrofe que o poeta acabou por suprimir de ***EO***:

Púchkin-Oneguin:

Ele [...] vestia uma camisa vermelha e uma faixa de seda na cintura. Um Armajak [sobretudo] *tártaro desabotoado e um chapéu com viseira.* [V. a nota 30 deste texto]

O príncipe *N.* em *NdÇ*:

O príncipe N., [...] com uma sobrecasaca desabotoada, camisa vermelha de seda e largas bombachas de veludo, jogava bilhar... [228/229]

Em *Biriuk*, com a história de um guarda-florestal, Turguêniev volta a tratar do conflito entre os próprios servos, dessa vez explorando a situação em que, na ausência do proprietário, a função desempenhada com diligência por um deles impede a satisfação de necessidades básicas dos outros. Esse conto recebeu leitura soviética na forma de uma versão cinematográfica tão ruim que instrui sobre o método de Turguêniev precisamente pelo que acrescentou de descabido à história. Indo não só além do autor, mas contra a obra, a película faz julgamentos morais que ele justamente recusara: além de inventar Biriuk sendo surrado pelos servos que precisavam da madeira do bosque que ele vigiava, cenas na contramão do que foi mostrado e dito na obra: "não há como

apanhá-lo [...] mais de uma vez tentaram acabar com ele, mas não, não conseguiram" (os soviéticos devem ter pretendido celebrar na surra inventada a união revolucionária dos mais fracos contra o "alienado"...); o filme ainda nos submete a um clichê, ao inventar outra cena inexistente na obra, na qual o empenhado guarda-florestal é abatido acidentalmente pelo tiro displicente que o proprietário janota em vilegiatura desferiu contra uma galinhola[119] – tudo contrário à complexidade sutil com que Turguêniev tratou dos costumes através de mais esse aspecto das relações entre os servos, cada um deles levado a contrapor ao outro o seu próprio existir miserável.

Crítica de costumes à cena político-literária

Em *Tatiana Boríssovna e seu sobrinho*, depois da introdução lírica, pela qual o narrador-herói conduz o leitor até o portão de Boríssovna, temos um conto em quatro partes. Na primeira, apresentam-se dados pessoais de Tatiana; na segunda, aspectos da vida doméstica dela e de suas relações; na terceira, caracterizam-se circunstâncias do período em que ela criava um sobrinho até enviá-lo para estudar na capital; e na quarta, narra-se o pouco mais de um ano transcorrido desde a volta do sobrinho à casa de Tatiana, depois dos sete anos de estudos longe da aldeia. O conto termina no tempo presente, sem que o leitor transponha o portão em que o narrador-herói foi recebido pela heroína, pois nada nos é dito *deste* encontro com Boríssovna e seu sobrinho.

Da perspectiva do relato do narrador-herói, a vida de Boríssovna se divide em duas fases: uma primeira, em que havia calma, e uma segunda, na qual já não há calma. A fase de paz é a pasmaceira rural da casa senhorial, em cuja descrição se mencionam a ignorância e bonomia da senhora, bem como a rotina doméstica, com veleidades culturais costumeiras, um tacanho patriotismo antenapoleônico e crendices. Mais uma vez, a nota dominante na vida dessa fazendeira, que também não se ocupa da sua propriedade, é a infertilidade: ela está imersa na Rússia profunda, sem livros, nem filhos. Essa paz acabou com a volta ao campo de um personagem que fora à cidade para tornar-se "artista", um sobrinho órfão a quem Boríssovna acolhera, ainda que o servilismo do garoto a impedisse de ter grande apego por ele. Há oito anos, um amigo achou de ver talento artístico no sobrinho e com as bênçãos de Boríssovna o levou sob tutela para a capital.

O tal talento foi duvidoso desde a sua descoberta, pois o descobridor veio descrito como mais um tipo de que "a nossa Rússia está cheia": piegas, decadente, terrivelmente patriota e um embusteiro a afetar o apreço que deveras tem à arte menor e à literatura empolada. De fato, ao regressar depois de sete anos, o sobrinho se revelou medíocre e ignorante como a tia, tendo trazido da cidade tão somente hábitos desagradáveis, modos irrequietos em uma preguiça barulhenta – nada que não possa ser absorvido como "mudança imposta pelos novos tempos"... O que o narrador-herói, cujo pendor modernoso mal esconde a adesão inercial àquele modo de vida, entende como a paz perdida não passa de uma alteração superficial na pasmaceira rural, tanto que, apesar da "perda da calma", Tatiana Boríssovna, quem diria, passou a amar "de todo o coração" ao sobrinho que, pelas mesmas razões, desperta paixões entre as moças das redondezas e afastou antigos freqüentadores da casa da fazendeira...

No reencontro de Tatiana Boríssovna com seu sobrinho, Turguêniev debocha das falsas mudanças que, a despeito de desagradarem aos mais tradicionalistas, não chegavam a promover alteração significativa em coisa nenhuma. Eram pseudo vanguardas, cujos intentos de promover o reencontro do campo com a cidade não passavam de tentativas supérfluas de adequar a Rússia profunda (Boríssovna) ao que entendiam por "novos tempos", espasmos que caricaturou em suas correntes internas tacanhas (o tutor e o sobrinho), e em suas correntes prostradas ao estrangeiro, como no caso da irmã mais velha do jovem Aleksei Nikoláievitch, que presumia poder "terminar de educar" a "espontânea" Tatiana enquanto, em arrebatamento romântico, citava Goethe, Schiller e Bettina.

Já vimos que ao publicar as ***NdÇ*** em livro, aqui e ali Turguêniev dispôs as narrativas em arranjos sequenciais que também obedecem ao seu empenho crítico. Assim, tal como Oneguin saiu da sua viagem direto para o reencontro

[119] O filme pode ser visto em: https://www.youtube.com/watch?v=JngN7sWAkYA

com a extraordinária Tatiana no Cap. Oito de ***EO***, o narrador-herói também sai da incursão a Lebedian direto para o reencontro com uma Tatiana extraordinária nesse *Tatiana Boríssovna e seu sobrinho*. Aos cinqüenta anos e sem filho, a viúva Tatiana Boríssovna é como uma Tatiana Larina que tivesse entrado na velhice sem ter saído do campo e sem jamais ter tomado gosto pelos livros. Boríssovna é a Larina deixada ao que havia de "natural" em sua extraordinariedade, a ponto de não entrar em contato sequer com a literatura estrangeira fora de moda. À estupenda Tatiana criada por Púchkin, apreciadora da leitura e figura dominante na alta sociedade, Turguêniev contrapõe uma Tatiana enfurnada no campo, que não lê e é estupenda em sua ignorância e simplicidade.

Para não deixar dúvida acerca do contraste com ***EO***, onde vimos que Púchkin deu outra explicação para o nome Tatiana, ele diz:

> *Só o seu nome já soa como algo familiar, amável, é bom de dizer, causa um sorriso benevolente.* [243]

Através dessa Tatiana, Turguêniev adverte, mais uma vez, que o campo, se deixado sozinho, não produzirá a mudança. Vimos como Púchkin e Turguêniev trabalharam a reunião de celibato e despreparo na noção de *infertilidade*, e como, dessa visada, a heroína de ***EO*** é a lucidez encarcerada. Boríssovna é a Larina sem lucidez, no sentido de que sua infertilidade jaz em estado de sono profundo: Boríssovna está em paz, encarna o próprio "hábito vindo de cima" ao qual a mãe de Tatiana se resignou em ***EO*** – e mesmo quando "seu Oneguin" volta da turbulência da cidade[120] cheio de "novidades", Boríssovna logo o reintegra

> *no seio da tranquilidade rural.* [***EO***, Cap. Sete/II, verso 8; cit. em ***NdÇ***, pag. 249].

As menções aos versos de Púchkin são precisas, pois ao invocar estrofes que preparam a despedida de Tatiana Larina do campo e de seus sonhos românticos pela imersão nos livros, ou seja, ao resgatar o cenário que precede a virada de Tatiana no Cap. Sete de ***EO***, quando ela se muda para Moscou, Turguêniev está a completar o contraste entre a letrada heroína de Púchkin e a sua iletrada Tatiana Boríssovna, que jamais sequer visitou Moscou. A ironia crítica final é o fato de que, embora por caminhos tão diferentes, as duas Tatiana acabaram sujeitas ao imobilismo (assim como vimos para Oneguin e Karatáiev).

Para terminar, e ainda que não possa ter certeza do que vou aventar, permitam-me explorar o que remanesce de intrigante nesse conto. É que no divertido jogo proposto, além da ancoragem na *persona* Tatiana, Turguêniev desafiou o leitor com outros dois detalhes, um na *forma*, outro no *conteúdo*: **na forma**, o conto intriga porque não cumpre o que promete, já que o narrador-herói nada diz sobre a visita que dá início à narrativa, pois a visita mesma deixa de ser assunto no momento em que o narrador-herói saúda Tatiana à porta da casa – tudo o que acabará por ser narrado, do início ao fim, refere-se à vida pregressa de Tatiana *até o dia* da visita; **no conteúdo**, um dos personagens do conto é "uma solteirona velha de trinta e oito anos *e meio*" (grifo meu), detalhe esquisito que certamente esconde charada a ser decifrada pelo leitor.

Em uma carta a Pauline Viardot, de dezembro de 1847[121], Turguêniev relata:

> *anteontem, li uma das coisas que acabei de terminar a dois amigos russos; esses senhores se contorceram de rir... Isso me afetou de modo inusitado e muito agradável... Definitivamente, eu não me sabia assim tão engraçado. – E, pois, não basta terminar a coisa, deve-se copiá-la (eis um trampo!) e enviá-la... Então os editores da minha revista...*

Pelas datas e fatos da época, ficou estabelecido que a "coisa que acabei de terminar" lida aos dois amigos e enviada à "minha revista" (*Sovremiênnik*) é *Tatiana Boríssovna e seu sobrinho*. Mas, pela análise feita até aqui, o conto não parece trazer nada de assim tão engraçado... Mais uma vez, a distância a que o leitor atual está das circunstâncias da criação cobra seu preço. Tentemos transpor essa distância.

---

[120] V. *Eugênio Oneguin*, Cap. Sete/IV, verso 14 e V, verso 3.

[121] *Carta a Pauline Viardot de 14 de dezembro de 1847*, disponível em http://russian-literature.org/tom/10623889, consultada em 27 de maio de 2020.

Planos de trabalho, a carta mencionada e fatos daquela época indicam que Turguêniev se ocupou desse conto entre setembro e dezembro de 1847[122], enviou-o para publicação em dezembro, e o teve publicado no nº 2 da *Sovremiênnik* de 1848. Se adotarmos o período de elaboração/publicação do conto como marco narrativo, temos que o *maio* em que o caçador situa sua visita à "velha amiga" é o mês de maio de 1847, pois o relato está a ser escrito de fresco, por assim dizer, em ato, embora depois de transcorrido "*mais* de um ano" (grifo meu) do *maio* do ano anterior, mês em que o sobrinho chegou de volta à casa da tia. Ao interromper a narrativa sem explorar o que se passou na própria visita, Turguêniev indica que trata da cena presente, ainda aberta à observação, sobre cujos desdobramentos só o tempo permitirá tratamento. Essa ênfase no momento presente dá ocasião a mais escavações. Vejamos.

Em julho de 1847, Turguêniev acompanhava o amigo, mentor e crítico literário Vissarion Bielínski em sua estada em Salzbrunn, para tratamento contra a tuberculose que o mataria no ano seguinte. Naqueles dias, a celeuma em torno do livro de Gógol, *Trechos escolhidos da correspondência com amigos*, dominava o debate literário, que se dava de maneira especialmente intensa no círculo mais íntimo de Bielínski, que recebera o livro com uma crítica feroz na Sovremiênnik de fevereiro de 1847 contra o que enxergou como uma capitulação inaceitável do autor de *Almas mortas* à autocracia e à servidão. Em junho de 47, reagindo ao artigo, Gógol escreve a Bielínski em Salzbrunn, e o crítico responde em julho com sua *Carta a Gógol*, que viria a se tornar célebre, tomada por muitos como seu testamento literário. Na carta, Bielínski voltou a atacar o livro de Gógol, se referiu imprecisamente a duas cartas de Gógol enviadas a autoridades em abril de 1845 e janeiro de 1847, mencionou mexericos de que o escritor escrevera o livro porque ambicionava se tornar "o preceptor do filho do príncipe-herdeiro", Alexandre Nikolaievitch, e rompeu violentamente com o autor.

Foi em meio a esse debate acalorado em torno da virada reacionária de Gógol que Turguêniev planejou, criou, escreveu, leu aos amigos e envio à publicação *Tatiana Boríssovna e seu sobrinho*. No conto, o jovem amigo de Tatiana Boríssovna também se chama Alexandre Nikolaievitch. Ora, a filha mais velha de Nicolau-I, irmã do Alexandre real, era amante das artes e tinha como amiga e confidente uma aristocrata íntima da família, a aclamada filantropa Tatiana Boríssovna Potemkina, nascida em fevereiro de 1797 (portanto, assim como a Boríssovna de Turguêniev, também contava cinqüenta anos de idade em 1847). Nikolai Vassílievitch Gógol – que entre 1845 e 1847 escreveu cartas às autoridades agradecendo dinheiros recebidos e publicou *Trechos escolhidos da correspondência com amigos* – nasceu em abril de 1809 e, portanto, contava exatos "trinta e oito anos e *meio*" em outubro de 1847. Embora não possa garantir, tenho para mim que os amigos de Turguêniev contorceram-se de rir ao ouvirem a história porque em meio a essa propositadamente embaralhada atmosfera figurada criada por Turguêniev enxergaram Gógol satirizado na personagem da solteirona missivista contumaz que invadiu a casa de Tatiana Boríssovna para terminar de educá-la. Não se pode asseverar, mas essa interpretação ganha verossimilhança quando sabemos que *Trechos escolhidos da correspondência com amigos* é uma ficção em forma epistolar em que Gógol assume o papel um tanto ridículo de pedagogo para o cotidiano, e em linha conservadora.

[122] Conf. notas à edição de *Notas de um caçador* disponível em http://turgenev-lit.ru/turgenev/proza/zapiski-ohotnika/zapiski-ohotnika.htm, Татьяна Борисовна и ее племянник (Примечания), consultada em 27 de maio de 2020.

NOTAS DE CRÍTICA POLÍTICA

A geração de Turguêniev herdou da anterior o desafio de registrar sob forma literária traços do que encontrasse na realidade de propício ou impropício para, como se dizia, um novo amanhecer na Rússia. As *Notas de um caçador* resultam do esforço de Turguêniev para cumprir esse desafio e é hora de abordá-las ali onde assumem sentido eminentemente político.

QUADRO 24 – CRÍTICA POLÍTICA EM *NOTAS DE UM CAÇADOR*

ID	NARRATIVA	ORDEM NO LIVRO	NOTAS SOBRE *POLÍTICA*
1	O *odnodvóriets* Ovsiánikov - 1847	6ª	A emergência de um tipo novo de militante político
2	Um escritório - 1847	11ª	A tradução no mundo privado do despotismo de Nicolau-I
3	Hamlet de Schigrí - 1849	20ª	O indivíduo cindido como prefiguração do "homem supérfluo"
4	Tchertopkhánov e Nedopiúskin - 1849	21ª	A insânia despótica de Nicolau-I
5	A floresta e a estepe - 1849	22ª	Contradições: "natureza" e imobilismo contrários à *"prosperidade contínua"*
6	Cantores - 1850	17ª	A ausência de uma perspectiva burguesa para a Rússia
7	O prado de Biejin - 1851	8ª	O sonho de um novo amanhecer para a Rússia
8	Dois latifundiários - 1852	13ª	O realismo do mujique contra a insciência presumida do caçador

Essas narrativas de forte significado político foram reunidas no quadro acima segundo a ordem da publicação avulsa porque razões políticas tiveram papel fundamental na alteração de estilo que se pode observar entre essas obras no curso do tempo. É que a reação de Nicolau-I aos levantes revolucionários de 1848, que passariam à história como "a primavera dos povos", incluiu o recrudescimento da censura, o que passou a exigir da criação artística contestadora cuidados redobrados. Esse recrudescimento se deu num crescendo, e não foi à toa que os anos 1848-1855 ficaram conhecidos na Rússia como "os sete anos de escuridão". Como já veremos, à abordagem relativamente aberta, embora cautelosa, dos temas políticos nas obras de 1847, seguiu-se um tratamento cada vez mais velado, difícil de destrinchar.

O protagonista de *O odnodvóriets Ovsiánikov*, em sua diligência, gravidade e sentimento de justiça, está para os pequenos proprietários não nobres como Khor está para os servos – os dois são tipos que exibem a potência do que havia em meio ao povo do campo para uma Rússia melhor. Ovsiánikov já nos foi mostrado a lamentar que "o velho morreu e o novo não nasce!". Ao reunir singularidade e respeitabilidade, Ovsiánikov sugere mudança e é por isso que um tipo social novo que então começava a aparecer no meio camponês é apresentado na figura de Mítia, o jovem sobrinho desse velho simpático. Embora tenha estudado e esteja amparado pelo tio, o rapaz recusa integrar-se à ordem estabelecida e, contrariando o que seria de esperar de alguém da sua classe, chegou a deixar um vantajoso emprego no serviço público sob a alegação de que "não era carreira para ele".

Sob a censura amena do tio, ficamos sabendo que Mítia "vive sem ocupação" porque se dedica à defesa dos interesses dos servos contra as arbitrariedades das autoridades e a ganância dos proprietários. Com todo jeito, Turguêniev indica ao leitor que Mítia é um ativista político pela mudança, um tipo social novo, que então começava a aparecer no campo. Ao invés de mostrar o jovem militante fazendo proselitismo, Turguêniev dribla a censura do tsar mostrando o rapaz a "pedir perdão" ao tio condescendente, disfarçando o registro positivo do ativismo político dele em diálogos como este:

> *– Mas, titio, o senhor não me disse sempre...*
> *– Sei, sei o que você vai me dizer [...], e é verdade: o homem deve viver pela justiça e está obrigado a ajudar o próximo. Às vezes não tem como poupar a si mesmo... Mas será que a sua conduta é essa? Você não é levado para a taberna?* [89]

Ao acompanhar a obsequiosa apresentação do rol de desculpas que o sobrinho pede ao tio, o leitor encontra a descrição de toda sorte de arbitrariedade sofrida pelos servos, bem como vai decifrando certo tipo de ativismo político desenvolvido no campo em defesa deles. Era o que dava para fazer ao tratar em linguagem direta os

problemas da servidão no reinado de Nicolau-I, mesmo em 1847, ano de um intervalo em que a censura fora amainada.

Foi nesse embalo crítico que Turguêniev escreveu no mesmo ano de 47 *Um escritório*, narrativa em que um despótico, corrupto e vil *Nikolau Ieremêitch,* "de baixa estatura e olhos saltados"[123], *acaba de ser promovido* a chefe do escritório, apesar de *despreparado* a ponto de não ser capaz de redigir os próprios comunicados... Esse pequeno Nicolau de província, filho de Jeremias[124], sintetiza, *à la* Gogol, a irradiação até o escritório privado das mazelas entranhadas na ordem pública da Rússia de então, cuja burocracia decalcava Nicolau-I. Tanto é assim que depois de uma série de situações em que fica claro o comportamento corrupto de Nikolau, que rouba a patroa na venda dos produtos da fazenda e exige suborno para liberar os servos para jornadas remuneradas em outras propriedades, o conto cria uma situação dramática em que Nikolau é confrontado valentemente por um jovem de nome Pável. Esse confronto alude claramente ao movimento dezembrista: Nikolau representa Nicolau-I e Pável traz à memória o general Pável Ivanovik Pestel, líder da Liga do Sul, o mais radical dentre os republicanos radicais, que defendia a morte do tsar assim que os revoltosos tomassem o poder.

Dentre as motivações para o levante de dezembro de 1825 estava o inconformismo dos militares republicanos com a ascensão ao trono de alguém tão despreparado como Nicolau, que recebera uma educação deficiente precisamente porque jamais se cogitara que ele pudesse chegar ao trono. É por isso que ao invadir o escritório da fazenda onde despacha o igualmente despreparado Nikolau, o jovem Pável grita:

> *Que me importa se ele foi promovido a chefe do escritório? Olha só quem foram promover!* [197*]

Para completar a correspondência crítica, a briga se dá em torno de uma jovem cujo nome não é senão Tatiana, prometida de Pável e, parece, assediada sem sucesso por Nikolau que, despeitado, tramou para degradar Tatiana de lavadeira para lavadora de pratos e acabou por conseguir impedir o casamento dos jovens. Tatiana, aqui, é a própria Rússia, disputada por duas alternativas polares, estagnação ou mudança, e submetida à degradação imposta por Nicolau-I.

Recrudescimento da censura e criação literária (1849-1852)

Logo depois de publicadas as duas histórias acima, tudo mudou para ainda pior na vida política russa e os temas políticos passaram a receber tratamento literário ainda mais intrincado. Se, em 1847, o surgimento no campo de um tipo social novo pôde ser tratado com certa clareza em Mítia, dois anos depois, ao se debruçar sobre a emergência de um novo tipo social, de origem urbana, Turguêniev precisou recorrer a manobras de encobrimento muito mais intrincadas. O resultado foi uma obra ainda mais bela, e mais desafiadora.

Como já dito, no complexo *Hamlet do distrito de Schigrí* Turguêniev arma um jogo entre crítica estética e crítica de costumes. Esta última está centrada no ambiente de uma festa para proprietários celibatários e termina com dois homens conversando em um quarto porque era parte do projeto de Turguêniev recusar qualquer concessão romanesca em ***NdÇ***: nenhuma das tramas do livro conduz a idílios amorosos. Ao dar um passo adiante à crítica feita por Púchkin em ***EO***, ao final da festa, já no quarto, ele obriga seu narrador-herói a encarar um tipo extravagante, cuja narrativa das próprias vicissitudes mostra, para além das limitações impostas pelos costumes,

---

[123] As expressões "homem pequeno" e "de baixa estatura" são empregadas duas vezes para caracterizar personagens principais execrados pelo narrador: "homem pequeno" (маленький человек) é também o ridículo Khlopakov, em *Lebedian*; "de baixa estatura" (Роста он небольшого) também é dito do repelente Piênotchkin, de *Um Gerente*. Panteliei Ieremêitch Tchertopkhánov será dito um "homem pequeno" e com "olhos esgazeados", o que reforçará o "parentesco" com Nikolau, como o patronímico também sugere.

[124] Jeremias foi um profeta cujos textos estão no Antigo Testamento e de cuja vida movimentada, cheia de perseguições e maus tratos pelos poderosos, há muitas fontes, sendo sabido que ele não teve filhos. Embora haja controvérsia sobre a autoria do *Livro das Lamentações*, no Antigo Testamento se atribui a *Jeremias* o apoio à "doutrina da dívida pelo pecado dos pais". Um filho de Jeremias é, portanto, assim como o "pai", um quiprocó duplo: não pode sê-lo e, por conseguinte, é *outro*; mas haverá de, uma vez o sendo, responder pelo pecado dos pais, especialmente quando se apresenta como um eslavófilo que crê na doutrina jeremaica...

aspectos centrais da cena política mais geral, na qual a autocracia fundada na servidão impunha a estagnação, barrando qualquer movimentação em direção à cidadania própria da sociedade burguesa em ascensão nos países mais adiantados da Europa, nos quais os *ocidentalistas* russos se apoiavam para fazer a crítica aos costumes dominantes em seu país atrasado.

Embora fosse um liberal que prezava a chamada civilização ocidental, cujos valores e instituições sonhava ver um dia vigentes na Rússia, Turguêniev não deixava de perceber quão caricata podia se mostrar quer a assimilação acrítica deles, na forma de modismos e doutrinas improvisadas pelos russos que se presumiam de vanguarda, quer a recusa desses valores pelos cultores de uma suposta pureza russa.

Seu Hamlet vive o *"ser-ou-não-ser"* entre essas duas tendências extremas, e Turguêniev mostra isso em *forma* e *conteúdo*. Na ***forma***, além de dividir a narrativa do Hamlet em duas metades rigorosas, ele fez do barrete com que o herói cobre e descobre a cabeça um marcador formal para a desorientação intelectual e anímica dele. No ***conteúdo***, essa desorientação está marcada pela tensão entre as duas preferências principais em que se dividia a *inteliguentzia* russa da época, sendo que o *marcador formal* é amarrado ao *sentido do conteúdo* precisamente na metade da narrativa, e é por isso que nesse ponto o herói deixa o barrete de lado: não há, mesmo, lugar para um símbolo assim na narrativa da volta definitiva do Hamlet à Rússia estagnada, pois na segunda metade ele já *parece* resignado à própria sorte no país natal atrasado, como, aliás, já vimos que ele próprio antecipou no início do relato.

O quadro a seguir deixa ver os andaimes e o alcance dessa formidável e intrincada construção artística.

As duas metades e as seis fases da narrativa do Hamlet são marcadas pelo barrete:

Primeira metade do relato:

I. Observa sob o debrum do barrete
II. Ajeita o barrete
III. A longa sombra projetada pelo barrete
IV. Joga o barrete no leito
V. Enfia o barrete até o nariz

Segunda metade do relato:

VI. Tira o barrete de vez

QUADRO 25 – *FORMA* E *CONTEÚDO* DA NARRATIVA DO *HAMLET DO DISTRITO DE SCHIGRÍ*

A	*B* - **LUGAR DO BARRETE***	*C* - **SITUAÇÃO NARRADA****	*D* - **COMENTÁRIO**	*E* - **PAG.**
1	**I** ***Observa sob o debrum do* barrete** *É um* personagem *acuado diante do desconhecido*	Nu, o Hamlet se mete sob as cobertas	Depois de, desnudo, esconder-se por algum tempo sob as cobertas, nosso vacilante *indivíduo* principia a se jactar tendo sobre a cabeça um barrete que alude ao *Barrete frígio*...	**1ª Metade** 338 a 348
2		**O Hamlet puxa conversa**		338-339
3	**II** *Concluída a "auto-afirmação", o* personagem*, como se fosse um* indivíduo, ***Ajeita o* barrete**	Meu francês é igual ao seu e o alemão é melhor. **Li Hegel – sou reflexivo e nada espontâneo.**	Depois da bazófia, se vê distinguido pela atenção do interlocutor e, momentaneamente confiante, ajeita o barrete enquanto busca se auto-afirmar "reconhecendo" as razões de ser ignorado: pobreza e resignação.	339-340
		"À luz baça, não distinguia *seus traços*"		
4		**Agora está olhando *para mim***		
5				
6		**Não reparou antes porque sou um resignado**		
7	**III** ***A longa sombra do* barrete *nas paredes e no teto*** *O* personagem *reconhece ser mera sombra do* indivíduo *que projetou ser*	**– "Realmente" – *Está vendo, eu já sabia***	Numa confissão realista, faz um relato atabalhoado da vida banal que levou depois de uma juventude em que, como todos, muito prometeu. Estudou, mas acabou por ser uma *imitação* (*paródia?*) dos autores que leu e, na prática, as circunstâncias o levaram a ser mais um entre muitos: seguiu os costumes e fez tudo sem vontade própria, como uma sombra do indivíduo que um dia pretendera ser.	340-342
8		Talvez o senhor me pense um extravagante, ou pior, que eu finja sê-lo		
9		Sem sono, quer conversar		
10		Diz de seu lugar de pária		
11		Uma pessoa comum entre originais de toda sorte		
12		Mais vale ser estúpido do que ser como os outros		
13		Na juventude, muito prometi		
14		**Nada tenho de original. Sou uma imitação dos autores que estudei**		
15	**IV** ***Arranca o* barrete *e o atira no leito*** *Sem livre-arbítrio, vaga como mais um* personagem *submetido aos costumes e à moda*	Estudei, me apaixonai e me casei ***sem vontade própria***	Sugere narrar como se deu o casamento **sem vontade própria**. Para situar essa fraqueza da vontade, em que não há o livre-arbítrio que o *indivíduo* requer, narra os estudos de Hegel, tidos por ele como sem serventia para a vida na Rússia anticientífica e pia em seu mutismo patrioteiro, da qual se afastou depois de vida escolar medíocre e de ter passado pelos "terríveis" *círculos.* Partiu em viagem à Europa para gastar a herança originada na Rússia profunda (a estepe), deixando a propriedade sob administração de um servo alforriado – absenteísmo.	342-345
16		Quer que eu lhe conte passagens da minha vida?		
17		Melhor contar como me casei		
18		Hegel não tem proveito para entender a Rússia		
19		Ao invés de ficar e estudar a Rússia, que está sempre calada sobre si mesma, fui para o estrangeiro		
20		Não há no mundo mulher melhor do que a minha [Ela está morta...]		
21		Infância infeliz e educação rigorosa		
22		A indolência da infância vai à universidade e aos círculos		
23		**O mais terrível dos terrores é o círculo**		
24		***"O que há de tão horrível nos círculos?"***		
25	**V** ***Pegou o* barrete *e o enfiou até o nariz*** *O* individuo *não passa de* personagem cegado *em meio a embustes coletivistas e/ou preferências estrangeiras contra a cultura russa*	**O círculo mata o desenvolvimento singular**	No período da universidade freqüentou os círculos intelectuais de debates, caracterizados pela vida aberta entre camaradas, sem lugar para individualismo. Todos os círculos de debates dos anos 1840 tinham Hegel como referência, fossem seus participantes de inclinação eslavófila ou ocidentalizante. Entre uma e outra, o *indivíduo* não se constituía e deambulava como paródia.	345-348
26		O substituto das mulheres, da vida, etc		
27		O círculo reverencia a lábia dos sabichões		
28		"Admita que está exagerando". – Talvez		
29		Mole como cera, fiz 21 anos, peguei a herança e fui para a Europa		
30		**Solitário, nada viu da Europa**		
31		Em Berlin, acabou atraído à casa de um prof. com duas filhas casadoiras. Depois de breve idílio com uma delas, fugiu.		
32		**Perambulou pela Itália afetando gosto artístico**		
33	**VI** ***Tira o* barrete, *para não mais colocar*** *O* personagem *volta à Rússia e se vê submetido à estagnação, que não deixa lugar ao* indivíduo	***Volta à pátria e chega a Moscou***	Depois de ir daqui-prá-lá e de lá-prá-cá com seu barrete na *primeira metade* da narrativa, agora, na segunda metade, tendo cumprido o circuito *despreparo-herança-europa-empobrecimento*, o viajado Hamlet tira de vez o barrete para voltar à Rússia e submeter-se à realidade na qual não havia lugar para o *indivíduo* independente – uma pré-figuração do tipo social que o autor denominará de *homem supérfluo.*	**2ª Metade** 348 a 358
34		Em Moscou, uma mudança surpreendente: passou a exibir o brilho fugaz dos tagarelas e se desmoralizou. *O Hamlet ficou a meio caminho*		
35		Isolado e empobrecido, se retira para o campo		348-350
36		Bétulas, hasta pública, casamento por interesse		
37		O casamento nem feliz, nem infeliz e a viuvez		350-354
38		Inadequação, desdém, achincalhe e decadência		355-357
39		**Ainda despercebido, há, em todo distrito, um Hamlet como este que acaba de se desnudar**		358

*** -** *Barrete frígio* é uma touca que, na cor vermelha, foi adotada como símbolo da liberdade na Guerra da Independência dos Estados Unidos (1775-1783), e como emblema republicano na Revolução Francesa (1789). **** -** Para agarrar o cerne político do conto, vá lendo, **em ziguezague**, de cima para baixo e a cada bloco numerado em romano, a coluna ***B*** do quadro e *apenas* o que está em negrito *nesta* coluna ***C***.

O quadro deixa ver a extensão e a profundidade com que a crítica de Turguêniev dá um passo adiante à de Púchkin no ***EO***. Todo o período ilustrado com o tira-e-põe do barrete é o das ilusões emancipatórias do jovem da periferia a sonhar em ser um indivíduo-cidadão, *à la* Ocidente: viagens, estudos, assimilação precária de Hegel... até ter de, frustrado, voltar à vida periférica, na qual não há lugar para o que o barrete simboliza, mas, ao mesmo tempo, como trás as marcas inapagáveis do que viveu, reaparece em solo local como tipo social novo, forma truncada de a periferia, não obstante, ir adiante expondo o que é o centro.

A emergência de um tipo social novo posta a serviço da crítica política

Terminamos a apresentação da crítica estética entranhada em *Hamlet do distrito de Schigrí* observando que nessa obra há também crítica de costumes. Ela se inicia na festa e reaparece no quarto em que o narrador-herói se depara com o Hamlet. A análise da festa para celibatários não põe nenhum desafio especial, especialmente quando nos damos conta de que se trata de outra versão para o que já foi visto nas festas de Tatiana e Oneguin. Mesmo o seu personagem central, o falante e inconveniente Lupikhin, acaba por se tornar desinteressante justamente porque o que ele tem de mais desafiador aparecerá com muito mais força e interesse logo depois da festa, no desabafo que o narrador-herói acabará por ouvir. É como se a realidade do Lupikhin tagarela, despida dos adornos da festa, emergisse em toda a sua força no quarto lúgubre – assim como ao final da festa Tatiana vigila enquanto os demais dormem, também o caçador foi levado à vigília enquanto os outros já dormiam.

Já vimos que no desabafo do Hamlet há um jogo cerrado entre *forma* e *conteúdo.* Na ***forma***, Turguêniev dividiu a narrativa em duas metades rigorosas, com mais ou menos 14.200 caracteres em cada uma (na edição brasileira, 10 páginas) – na primeira metade, a história tem o caráter errático típico da narrativa oral, em que o narrador ainda busca organizar o que quer dizer; na segunda metade, tendo encontrado o fio, o narrador reenceta o relato para conferir sentido ao seu fado. No ***conteúdo***, Turguêniev faz do relato da segunda metade como que imagem especular do que fora visto na primeira, só que mais arrumado, refletindo nessa arrumação o realismo do personagem que *se diz* resignado à forçada reimersão nos costumes russos.

Também já vimos que, apesar de sua crueza, o *realismo* do Hamlet é *ambíguo* pois, imerso numa psicologia infeliz, afilhada do cristianismo ortodoxo, o herói pontua a narrativa com recriminações a si mesmo, atribuindo às suas próprias fraquezas a vida malograda que arrasta na adesão aos costumes sem vontade própria. Mas fazer essa constatação é, por assim dizer, agarrar só metade do problema, pois se nosso herói tivesse meramente sucumbido ao cristianismo, já não haveria lugar para o *ser-ou-não-ser* em que ele *ainda* se debate. Embora o Hamlet se diga resignado, a *forma* mesma da conversa com o caçador dá testemunho do que ainda há nele de inconformado, justamente porque o *conteúdo* errático da primeira metade – no qual a ênfase está na ausência de vontade própria enquanto reproduz os costumes – é retomado na batida linear em que o narrador dispõe o *conteúdo* da segunda metade da narrativa, dando ao conjunto a intrigante *forma* de um *looping espiralado*:

QUADRO 26 – AS DUAS METADES ESPIRALADAS DA NARRATIVA *HAMLET DO DISTRITO DE SCHIGRÍ*

ID	PRIMEIRA METADE	SEGUNDA METADE
	CONVERSA ERRÁTICA SOBRE A VIDA [338-348]	**NARRATIVA LINEAR DO RETORNO À RÚSSIA** [348-358]
1	Depois de silêncio inicial sob as cobertas, começou a tagarelar	Depois de silente na Europa, chega a Moscou e passa a tagarelar
2	Jacta-se do francês e do alemão que fala, se diz reflexivo e pontifica sobre isso e aquilo	Pavoneia-se nos salões, pontifica sobre isso e aquilo e é tomado por *quase* um gênio
3	Reconhece nada ter de original	Reconhece o papelão que estava a fazer
4	Narra da indolência, da formação deficiente, da universidade, da inadequação aos círculos	Retira-se para o campo, onde, indolente, se descobre despreparado para gerir o que restara dos negócios herdados
5	Seguiu os costumes sem vontade própria, como quando casou	Falido, "lembra-se" da família vizinha, uma viúva e duas filhas
6	Vai para o exterior, tem idílio com uma das duas filhas de um professor alemão, e foge	No campo, faz a corte a uma das filhas da viúva, e casa-se
7	Vaga pela Europa sem se saber feliz ou infeliz – mata o tempo a olhar para uma arte que não é capaz de entender	Leva o casamento sem se saber feliz ou infeliz – olha as vigas sem entender a esposa, deprimida como um pintassilgo ferido
8	Uma vida afetada, em que experimenta o fracasso de si mesmo	Com a morte da esposa no parto, vaga de fracasso em fracasso
9	Quer voltar no tempo, às ilusões iniciais: escreve versos e inicia um diário	Quer voltar a Moscou, mas já não tem meios – lembra-se de contar que no tempo de casado tentara a literatura
10	Volta à Rússia e chega a Moscou.	Vê o insucesso de Moscou alcançá-lo no campo: se vê um pária.

Tendo acompanhado o ir-e-vir do barrete, o leitor pode, agora, alcançar a dialética entre orientação e desorientação expressa no *looping* entre as duas metades da narrativa – (sem deixar escapar a referência irônica que indica o arremedo a Goethe: a primeira metade são os "anos de formação", a segunda, os "anos de peregrinação" da trajetória de *Wilhelm Meister;* v. a nota 227). O quadro acima deixa ver que a *forma* inconformada desmente o *conteúdo* resignado. Uma vez montada a espiral, o leitor pode facilmente notar que a narrativa arranja a vida imediatamente pregressa do Hamlet – e, inclusive, dá *forma* à própria conversa que se dá *hoje* – como mera repetição espiralada do que havia sido vivido *antes*, num autêntico vórtice hamletiano. O Hamlet dá à conversa com o caçador a *mesma forma* da própria vida segundo vista por ele: primeiro, busca valorizar a si mesmo como indivíduo; no passo seguinte, passa a falar das dificuldades para tornar-se um indivíduo e, finalmente, termina esmagado pela impossibilidade de sê-lo.

É como se ele estivesse sempre a tentar recomeçar, sempre com o mesmo blefe sobre sua condição especial, única ("falo alemão", "sou reflexivo"), para, em seguida, se ver arrastado a reconhecer a própria impotência diante do interlocutor ou da vida mesma – quer dizer, olhada a contrapelo, a *forma* já indica que, quixotescamente, o Hamlet de Turguêniev não desistiu, ao contrário do que pareceu sugerir o *conteúdo* da crítica política engastada no desabafo dele.

Vimos como Púchkin, em meio à adversidade da derrota dezembrista, tratou de deixar claro que não desistira, levando seu autor-narrador a, *refugiado*, perseverar, a despeito do sumidouro em que, não obstante, ele reconhecia se banhar com os amigos (***EO***, Cap. Seis/XLVI; v. a pag. 89 deste texto). Turguêniev não ficou atrás: cavou um sumidouro hamletiano para a podridão da Rússia do seu tempo, mas no final indicou uma solução para o enigma: nosso herói, reafirmando a própria ambigüidade enquanto reorienta o que parecia ter dito, encerra o relato com a observação arguta de que não sendo ele um tipo exatamente incomum, as causas do seu malogro não devem ser assim tão pessoais...

> ***Hamlets assim*** *há em todos os distritos, embora talvez o senhor* ***ainda*** *não tenha se deparado com outro...* ***Com essa****, adeus.* (grifos meus). [358]

A auto-recriminação cristã não é para valer. Agora podemos alcançar que o realismo do Hamlet é ambíguo porque tem de dar conta tanto da dificuldade do personagem-narrador para entender a ordem de costumes em que estava imerso, quanto do esforço do próprio Turguêniev para fazer o desnudamento dessa estagnação através da caracterização desse tipo social novo, que ele já via por toda parte, mas do qual gente alienada e insciente como o narrador-herói ainda não se tinha dado conta. É sabido que em vários aspectos esse Hamlet tem semelhanças com a vida, a formação e as preferências de Turguêniev, o que faz deste tagarela uma figuração de "autor-narrador", especialmente quando ele faz a advertência final citada acima (expressão pura do realismo crítico do autor).

Assim como o autor-narrador de ***EO*** é uma figuração literária de Aleksandr Púchkin, o Hamlet-narrador também é uma figuração literária do próprio Ivan Turguêniev. O encerramento da narrativa com este *"com essa"*, além de ser uma advertência do personagem-narrador ao caçador, também é uma advertência do autor ao leitor, igualmente chamado a prestar atenção à novidade trazida na narrativa pela forma e pelo conteúdo, entendimento que ilumina a malsã espiral de costumes que engolfara os mudancistas russos – é de notar que foi dito *"Hamlets assim"*, e não "Hamlets como eu", justamente para sugerir uma descrição feita pelo autor e não um testemunho dado pelo personagem, detalhe que realimenta o que há de instrutivo na ambigüidade do conjunto.

Na primeira metade de suas festas, tanto Tatiana quanto o caçador são apresentados à realidade que deploram; na segunda metade, têm a oportunidade de reconhecer a crueza especular da condição em que estão encarcerados: a superfluidade incontornável de outrem denuncia reciprocamente a cada um deles a própria superfluidade. Vimos que em ***EO*** Púchkin completou esse jogo com uma transição do autor-narrador, que passou de uma aparente convergência com Oneguin para uma convergência com Tatiana, cuja trajetória foi passar do sonho romântico à lucidez diante da realidade da estagnação. Em *Hamlet do distrito de Schigrí*, Turguêniev

respondeu ao arranjo sofisticado de Púchkin com uma triangulação especular não menos engenhosa entre (i) o *narrador-herói;* (ii) *um* Hamlet de distrito; e **(iii) o próprio autor –** cada um dos três vendo a si mesmo uns nos outros na condição hamletiana de quem se debate porque vive, pela ordem, (i) *alienado* para o que está em jogo; ou (ii) esmagado pela desorientação (como Oneguin); ou **(iii) prisioneiro da própria lucidez** (como Tatiana) porque se vê impedido de passar à ação.

Dessa perspectiva, toda a cena no quarto funciona também como um encontro entre o narrador-herói e o "autor" de ***NdÇ***, arranjo que tem duas funções adicionais: primeiro, o "autor" dá uma "resposta" à narrativa romântico-sentimental daquele sonho vespertino do caçador no conto anterior, *Um encontro*, castigando-o com a narrativa realista despejada pelo Hamlet numa vigília noturna. Segundo, ao situar esse encontro às vésperas do fim da jornada do caçador, Turguêniev faz uma laçada última com ***EO***, pois essa conversa noturna no claustrofóbico quarto úmido é um arremedo do encontro estival à beira-mar havido entre o autor-narrador e Eugênio também perto do fim da *Viagem de Oneguin*, como vimos na estrofe ***t*** dos *Fragmentos e inéditos* do capítulo oito original, suprimido do romance – o autor-narrador, depois de um encontro espontâneo com Oneguin ao ar livre, congratula-se por partir para longe dos poderosos e embrenha-se nos bosques; o Hamlet, depois de um encontro forçado com o caçador num cubículo úmido, em cuja escuridão o interlocutor não pudera sequer distinguir seus traços, partiu sem dizer o nome *antes do amanhecer*...

Novas pistas para um amanhecer não obstante improvável

Naquela situação, não era fácil encontrar pistas para uma saída e, no ir-e-vir do seu lirismo pé-no-chão, Turguêniev faz lembrar o *Hamlet de Schigrí*. Seguindo a duas recomendações fundamentais de Púchkin em ***EO***, ele avança com a prudência do *refugiado*, explorando não apenas as limitações, mas também as possibilidades imersas no *legado da Rússia profunda*. Aos enigmas postos pelo que havia de opaco na realidade somavam-se, como acabamos de ver, elaboradas metáforas e simetrias complexas entre ***EO*** e ***NdÇ***, conjunto que conferiu à obra um ar de elucubração política a ser decifrada, na qual o leitor é convidado a se engajar intelectualmente para participar da discussão.

É essa atmosfera de ágora que envolve o leitor em *Cantores*, o único conto do primeiro ***NdÇ*** que reúne todos os segmentos sociais da Rússia de então. A assembléia se dá em uma aldeia

> *que outrora pertenceu a uma latifundiária chamada de Ceifadora [...] e hoje pertence a um alemão de São Petersburgo, fica na encosta de uma colina nua, fendida de cima a baixo por uma ribanceira tremenda, que [...] divide os dois lados [...] com mais força do que um rio – por cima de um rio pelo menos dá para colocar uma ponte. [...]. Devo reconhecer que em nenhuma época do ano Kolotovka oferece um espetáculo agradável".*

A suspeita de que nesse início já se fala da Rússia enquanto tal, irremediavelmente cindida pela servidão (sem pontes) e tomada pelo que tem de sombrio – sendo a "Ceifadora" ninguém menos do que Catarina II, e o "alemão de São Petersburgo" seu neto, o próprio Nicolau-I –, é desde logo confirmada por passagens como as reunidas a seguir, que deixam claro o empenho em desenhar o caráter representativo dos personagens em cena, aos quais foram distribuídos os papéis de platéia, mediador e contendores de uma disputa, tendo uma taverna como coliseu operístico:

> *... o taberneiro, Nikolau Ivánitch [...] conhece bem tanto o estilo de vida do fazendeiro, quanto do camponês e do pequeno-burguês [...]. Entende de tudo que é importante ou interessante para um russo: cavalos e gado, bosques, tijolos, louça, tecidos e couros, canções e danças. [...]. Em seu tempo, viu muita coisa [...] sabe aquilo de que o mais sagaz comissário rural sequer desconfia. [...] Sua mulher, uma pequena-burguesa desenvolta [...] um mujique alto, de capote frisado, que já tinha bebido [...] um empreiteiro de Jizdra. Iachka*[125-CN] *e o empreiteiro fizeram uma aposta [...] Iachka [...] o melhor cantor das redondezas [...] em competição com outro mestre [...] uma freqüência bastante numerosa*

[125-CN] Diminutivo de Iákov.

> *já estava reunida [...] Iachka tinha o jeito de um ousado trabalhador de fábrica e, ao que parecia, não podia se gabar de uma saúde excelente [...]. Perto dele [...] Mestre Selvagem. Bem na frente dele, [...] estava sentado o rival de Iachka – o empreiteiro de Jizdra [...]. No canto oposto, [...] estava sentado à mesa um mijique [...] minha chegada, no começo, embaraçou um pouco os fregueses...* [274-280]

Para continuar a detalhar a aquarela dos tipos sociais reunidos, é dito ainda que segundo informações recolhidas depois dos fatos narrados...

> *... Tonto [...] fora um criado doméstico pândego e solteirão [...] matraqueava e mentia a respeito de tudo [...] Mestre Selvagem era o único que sabia domar seus rompantes disparatados [...]. Pisca-Pisca [...] acabou recebendo a alforria, virou um pequeno-burguês [...] enriqueceu e agora tem uma vida folgada. [...] Iákov era [...] extrator na fábrica de papel [...]; no que tange ao empreiteiro, reconheço que seu destino me permaneceu ignoto [...].* [283-285]

Como vemos, todo esse preâmbulo para a disputa anunciada reuniu como platéia o nobre, o mujique estabelecido, o pequeno-burguês, o servo, o comerciante, o agregado, o alforriado e o vagabundo. Como contendores do duelo figuram um operário e um empreiteiro, tendo como mediador ninguém menos do que o arquétipo do povo russo, representado pela figura *ursídea* de *Mestre Selvagem* (Дикий-Барин)[126], nome ambivalente a sugerir opostos em conflito: por um lado, a solidez ponderada daquele que sabe, por outro, a imprevisibilidade daquele que não foi domesticado; um ser a respeito do qual (em contraste com a descrição sumária e incerta do empreiteiro) o narrador-herói nos alerta de que *"vale a pena falar com mais detalhes"*:

> *...força rude, pesada, mas irresistível [...] saúde inquebrantável [...] figura de urso [...] confiança totalmente tranqüila em seu próprio poder [...]. Era difícil decidir de primeira a que classe pertencia esse Hércules [...] era simplesmente ele mesmo [...]. Naquele homem havia muito de enigmático [...] forças colossais repousavam sombriamente dentro dele, como se soubessem que, uma vez soerguidas, recobrada a liberdade, teriam de destruir a si mesmas e a tudo que tocassem; estarei redondamente enganado se uma irrupção dessas já não aconteceu na vida desse homem, se ele, depois de aprender com a experiência e de escapar por um triz da destruição, não tiver decidido controlar a si mesmo de modo inflexível, com mão de ferro. Atingiu-me nele em especial a mescla de certa ferocidade inata, natural, com uma nobreza igualmente inata; mescla essa que não encontrei em mais ninguém.* [285-286*]

Com essa figuração do que de melhor havia no povo russo, evocando, inclusive, suas irrupções históricas contra a opressão, já não pode haver dúvida acerca do caráter metafórico de *Cantores*. Turguêniev, em mais uma notável antecipação de situações futuras que então mal se viam na vida social russa, criou um duelo de canto entre o operariado e a burguesia, um duelo sem consequências precisamente em razão do realismo com que encarava a incipiência dessas duas classes na Rússia daqueles dias – e mais: ao revelar que o destino do burguês "permaneceu ignoto" ao narrador-herói nobre, Turguêniev camufla na alienação do seu personagem a sua própria reticência lúcida diante do papel a ser desempenhado pela burguesia no processo de mudança daquela Rússia que teimava em não ir adiante, prudência de observador cujo acerto haveria de se revelar no processo que levou às revoluções do início do século seguinte, como indicaremos de modo mais direto no final deste trabalho.

As duas canções entoadas na disputa entre o proletário e o burguês são notáveis em seu esmerado significado social e político precisamente pelo que agregam a essa atmosfera de configuração incerta da oposição entre duas classes precariamente configuradas naquela Rússia em que a polarização dominante ainda se dava entre a nobreza e os servos: ao escolher a popular *"Minha jovem, jovenzinha"*, com letra de motivo fescenino de roça, o empreiteiro sem nome é mostrado a tentar se enturmar no campo; em contrapartida, ao escolher *"Nenhum caminho aberto no campo"*, o operário Iákov, ritualizando a situação de impotência, já diz não enxergar saída ali.

---

[126] Como observou Melina Miron numa conversa, essa menção ao urso para metaforizar o que de melhor havia na Rússia profunda é também uma evocação do urso no sonho de Tatiana. Дикий significa *selvagem* e Барин significa senhor de terras, nobre, mas também pode ser usado para ressaltar certa nobreza de caráter, ou emprestar solenidade a alguma aptidão particular. Essa última mescla de sentidos, didaticamente anotada por Turguêniev, foi reunida em *mestre*, solução feliz do tradutor Irineu Franco Perpetuo.

Observe-se que Turguêniev reproduziu os versos da canção do empreiteiro, mas no caso do operário entendeu melhor reproduzir apenas o título da canção, para conter a imaginação do leitor dentro dos limites da interpretação do que pretendeu dizer. Por isso mesmo, em lugar dos versos da canção, ele descreveu em pormenor o efeito e o sentido dela, e em harmonia com a caracterização de Mestre Selvagem que vimos antes:

A canção do empreiteiro:	**O efeito da canção de Iákov:**
Vou lavrar, minha jovem, jovenzinha, *Uma terrinha pequenina;* *Vou plantar, minha jovem, jovenzinha* *Uma florzinha escarlate.* [287]	*... uma música triste se derramou. Docemente, ele cantou "Nenhum caminho aberto no campo", e para nós foi de arrepiar [...] havia nela uma paixão profunda e autêntica, uma juventude, uma força, uma doçura e algo de fascinantemente descuidado, uma melancolia dolente. A verdadeira alma russa, ardente, soava e respirava nela e tocava nossos corações, tocava-os direto em suas cordas russas.* [290*]

A beleza e a profundidade do que foi realizado por Turguêniev nesse conto, até no emprego realista de um e outro clichê, mostram mais uma vez a centralidade dos propósitos políticos da sua refinada criação artística em ***NdÇ***. No quadro a seguir, registro caracterizações e aspectos que entendo oportuno reter, mas, evidentemente, o esquematismo dele não substitui o proveito e o prazer de reler o conto, até para decifrar o muito que ainda fica por ser dito nessa minha interpretação.

QUADRO 27 – TIPO SOCIAL, SITUAÇÃO DRAMÁTICA E METÁFORA POLÍTICA EM *CANTORES*

ID	TIPO SOCIAL/ FUNÇÃO CÊNICA	PERSONAG.	SITUAÇÃO DRAMÁTICA	COMENTÁRIO
1	Nobre em visita PLATÉIA	Narrador-herói	Interessa-se pela disputa entre cantores	Insciente, assiste ao duelo que decidirá a sua vida, e se inquieta. Observa a decadência final como se não fosse com ele, mas já dorme "o sono dos mortos"
2			Entendeu ter constrangido aos demais com sua presença	
3			Realizou investigação posterior aos fatos vividos	
4			Ante o canto de Iákov, lágrimas lhe assomaram aos olhos	
5			Retira-se, a lembrança do que ouvira não o deixa dormir... depois de alguma atribulação, "dormi o sono dos mortos"	
6			Pela janelinha, assiste a um "quadro triste, embora colorido e vivo"	
7	Mujique estabelecido ANFITRIÃO	Nikolai, taberneiro	Negociante, não quer marola na vida organizada	Fazem o encontro de classes perfeito entre o atilado mujique operoso e a pequena-burguesia aplicada. Entre interesse e emoção, oscilam de um para o outro lado da disputa
8			Cumprimenta o nobre como a um conhecido	
9			Preza o livre-arbítrio	
10			Impressiona-se com a apresentação do empreiteiro	
11			Comove-se com a apresentação de Iákov	
12			Serve bebida grátis	
13	Pequeno-burguês PLATÉIA	Esposa do taberneiro	Rígida no comando da taberna	
14			Concorda com o marido: diz muito boa a apresentação do empreiteiro	
15			Chora com a apresentação de Iákov	
16	Servo pária PLATÉIA	Tonto	Bêbado inconveniente	Volúvel, irresponsável, inconveniente e cruel como todo lúmpen
17			Grita "já ganhou" ante a apresentação do empreiteiro	
18			Insulta de "homem do mato" ao mujique matuto	
19			Enternece-se com a apresentação de Iákov e pula de excitação.	
20	Ex-servo alforriado PLATÉIA	Pisca-Pisca	Foi servo imprestável. Fugiu. Voltou coxo. Enriqueceu pelo comércio.	Pequeno-burguês por conquista, conservou esperteza, dignidade e alma de mujique
21			Junta-se a Tonto no festejo da apresentação do empreiteiro	
22			Aparta-se de Tonto na bajulação deste ao empreiteiro	
23			Esconde a forte emoção com o canto de Iákov e depois se põe a beijá-lo	
24	**Operário** **COMPETIDOR**	**Iakóv**	Arrebatado e apaixonado	Frágil, de coração solidário, anuncia a situação sem saída e, sem saber como avançar, dissipa seus dons. Busca agregar por conciliação, e acaba por se entorpecer e degradar
25			Tinha alma de artista	
26			Entoou "Nenhum caminho aberto no campo", uma canção que remete à alma russa profunda	
27			De início inseguro, seu canto imprimiu fortíssima emoção na platéia	
28			É aclamado vencedor	
29			Chamou o mujique rude para comemorar junto a si	
30			Inebriado pelo triunfo, quis confraternizar com o empreiteiro, que já saíra	
31			Aparece no final completamente bêbado, descomposto e pálido	
32	**O arquétipo do povo russo** **MEDIADOR**	**Mestre Selvagem**	**Pernas grossas e braços possantes**	**Judicioso, sensível e inclinado a assumir o comando, sabe reconhecer valores reais, tem ciência da própria dignidade e já não pode ser visto ali onde o que a Rússia profunda exibe é apenas o que há nela em degradação humana**
33			**Assume o comando e intima o empreiteiro a começar**	
34			**Sorriu ante modulação feliz do empreiteiro, suavizou o olhar, mas a expressão dos lábios era de desprezo**	
35			**Repreende Tonto por maltratar o mujique vivaldino**	
36			**Encoraja Iákov a começar**	
37			**Deixa cair uma lágrima ante a apresentação de Iákov**	
38			**Expressa a vitória de Iákov e sorri um inusitado sorriso bom**	
39			**Na farra decadente final, havia muitos rostos novos, mas já não foi possível divisar Mestre Selvagem ali**	
40	**Burguesia** **COMPETIDOR**	**Empreiteiro**	Oriundo de Jizdra, nada de relevante e preciso foi levantado sobre ele	De perfil incerto, faz notar a própria força e, realista, sabe-lhe os limites; tenta agradar, mas não agrega, nem vê espaço para enturmar-se
41			Cantou "Vou plantar, minha jovem, jovenzinha", uma canção popular com a malícia rural típica	
42			Sua apresentação não impressionou Mestre Selvagem nem ao nobre, agradando aos demais. O mujique vivaldino gritou "o diabo que lhe carregue" e deu "uma resoluta cuspida de lado"...	
43			Reconheceu prontamente a vitória de Iákov e se retirou	
44	Mujique arredio PLATÉIA	Mujique rude	Vestido em andrajos, fica a um canto. O nobre senta-se perto	Quase invisível, sempre no fim da fila, de maus-modos, é humilhado até pelos "iguais". Sensível em sua desorientação, pode acabar intuindo o que deve ser feito.
45			Segue em silêncio de curioso o evoluir da situação	
46			Nenhuma informação detalhada foi oferecida sobre ele	
47			Aclamou a apresentação do empreiteiro	
48			Constrangido por Tonto, esteve a ponto de ir-se, mas Mestre Selvagem impediu	
49			Chorou de soluçar ao ouvir Iákov	
50			Na farra final, embriagado de cair, era como se quisesse dizer "vamos lá!"	

O quadro acima reproduz, de cima para baixo, a ordem de entrada em cena dos personagens. Note, leitor, a amarração dada por Turguêniev já na *forma*: os competidores, um operário e um burguês, são apresentados no conto nessa ordem, mas *entre* a apresentação de cada um deles há a apresentação de Mestre Selvagem, que será o mediador da disputa... Além disso, é dito que o mediador está sentado "perto" do operário e do "lado oposto" ao do burguês... Já aqui, apenas pela *forma*, antes do *conteúdo* que virá, Turguêniev antecipa que embora não se saiba para que lado o povo russo vá pender, o mais plausível (desejável?) é que ele acabará por se inclinar pelo operário e contra o burguês, como a sonhar com um capitalismo social-liberal de feição humana, tema cuja discução retomarei no *Ato final* deste texto.

Vinte e cinco anos depois de Púchkin ter ilustrado o imobilismo da Rússia com um duelo entre dois personagens inclinados pela mudança, Turguêniev armou o duelo possível entre duas classes cuja dinâmica competitiva precisaria ser desatada para que o mesmo imobilismo que atormentava o poeta fosse rompido. Em ***EO***, sem platéia e com um "mediador" inconfiável, o duelo deixa ver o que Púchkin sentia que deveria ser deixado para trás na política russa: a disputa infértil entre forças com pendor pela mudança, mas fechadas em si mesmas, em suas próprias contradições (v. ***EO***, Cap. Seis/XVIII, na pag. 88 acima); em ***NdÇ***, com uma platéia representativa da vida social da Rússia e um "mediador" de estatura incontrastável, Turguêniev dá um passo adiante ao armar um duelo que ilustra as amarras que impediam a disputa "livre" e sem vencedor pela qual ele imaginava que o país poderia passar à mudança.

Apenas ao compreender esse arranjo crítico é que podemos alcançar motivos que levaram Turguêniev a fazer a narrativa *Morte* anteceder *Cantores* na organização das ***NdÇ*** em livro. Na epígrafe do Cap. Seis de ***EO***, Púchkin cita trecho da *Canzone V,* de Francesco Petrarca (1304-1374), mas suprimindo um verso:

Epígrafe do Cap. Seis de *EO*:

Lá, sob dias nublados e breves,
Nasce uma gente a quem o morrer não dói.

A sequência original de Petrarca:

Lá, sob dias nublados e breves,
Naturalmente inimiga da paz,
Nasce uma gente a quem o morrer não dói.

Observe, leitor, o requinte da *forma*, que fala por meio do que suprime: Púchkin alojou justamente no verso que falta o intuito da epígrafe, antecipando o sentido do Cap. Seis de ***EO***, pois no duelo que levou à morte de Lenski pode haver tudo, menos a valentia guerreira de quem é "naturalmente inimigo da paz"; pelo contrário, vimos que o poeta deixou evidentes tanto a frivolidade de Oneguin quanto o artificialismo do arrebatamento de Lenski: farsa com desfecho de tragédia. Da mesma *forma*, ao alojar *Morte* antes de *Cantores* na edição em livro de ***NdÇ***, Turguêniev antecedeu seu duelo com um conto em que, à guisa de epígrafe e como a detalhar a epígrafe de Púchkin, explora, em ritmo de crítica de costumes, a banalidade da morte entre os russos, mas sem mencionar duelos e ao mesmo tempo em que, antecipando o sentido da canção entoada por Iákov em *Cantores*, leva um moribundo de *Morte* a recitar um trecho do poema *Meditação do falcão*, de Aleksei Koltsov (1809-1842), fazendo uma ligação entre a morte e o imobilismo de *nenhum caminho aberto no campo*:

As asas do falcão
Estão amarradas?
Seus caminhos
Estão todos barrados?

Morte é um dos contos de ***NdÇ*** em que mais há alusões a Púchkin, seja em citação direta, paráfrase ou referências indiretas, como no caso da morte dos carvalhos, que Turguêniev lamenta em nota de rodapé e trazendo à lembrança do narrador-caçador o poema *Floresta*, de 1838, escrito por Koltsov em homenagem à memória de Púchkin, morto no ano anterior em um duelo tão estúpido quanto qualquer outro. Para enfatizar a correlação com ***EO***, Turguêniev ainda nomeia de Krasnogorie, com placa e tudo [264], um dos locais que o narrador-herói visitou em suas andanças por *Morte* – é que esse lugar é um topônimo inventado pelo próprio Púchkin, justamente como a terra de Lenski, apenas para acertar métrica e rima em russo (história-ист***орья***/Красног***орья***-Krasnogorie – ***EO***, Cap. Seis/IV – grifos meus).

A banalidade brutal da morte de Lenski no duelo de ***EO*** foi antecipada pela epígrafe; o duelo sem consequências entre os cantores de ***NdÇ*** foi antecipado pelas mortes tragicamente banais de *Morte*, uma banalidade derivada das mazelas da servidão, com o servo visto como coisa que podia ser facilmente substituída. Como vimos, a morte de Lenski remeteu, a um só tempo, à recusa ao romantismo, ao malogro dezembrista e à perda da juventude; em *Morte*, todas as mortes são banais, próprias de um povo *"a quem o morrer não dói"*, mas não por valentia e sim por aceitação, num misto de fatalismo e pragmatismo cediços que preparam a inocuidade do ritual do duelo de *Cantores*, que desembocará na degradação farsesca em que Mestre Selvagem não poderia, mesmo, ser encontrado.

A banalidade da morte entre camponeses em ***NdÇ*** explica, porque lhe dá base material, a frivolidade do duelo de morte entre os dois nobres de ***EO***. Um duelo anacrônico entre melancólicos nobres desocupados só é possível porque está sustentado na anacronia da laboriosa servidão. A base material da servidão explica a frivolidade da vida aristocrática. Daí que no primeiro caso a farsa tem desfecho de tragédia, enquanto no segundo, a tragédia tem desfecho de farsa.

Depois de descansar do duelo dormindo "o sono dos mortos", o narrador-herói espiou pela janela à cena dantesca que, enganado pela presunção, julgou não lhe dizer respeito e foi descendo a colina, mas não sem anotar que foi perseguido noite adentro pela troca de gritos oriunda de outro duelo entre irmãos, no qual aquele que representa a punitiva ordem paterna chama de "silvano dos diabos" ao irmão que se esquiva do castigo, cujo nome é *Antropka*, quer dizer, *homem* [294]. Foi com essa enigmática reunião de infância com a oposição entre crendice e condição humana rebelde que Turguêniev conduziu o leitor da época ao próximo número da revista, que trazia mais uma história avulsa de ***NdÇ***:

De fato, foi em meio à conversa dos meninos de *O prado de Biejin* que se ouviu,

> *De repente, [...] um som prolongado, agudo, quase um lamento, um daqueles sons noturnos ininteligíveis que surgem às vezes, em meio ao silêncio profundo [...]. Parecia que alguém passara muito, muito tempo gritando, para lá do horizonte, e que um outro lhe respondeu da floresta com uma risada aguda e penetrante, e um assobio débil e sibilante correu ao longo do rio. Os meninos se entreolharam, trêmulos...*
> *– Que a Santa Cruz esteja conosco – murmurou Iliá.*
> *– Ei, seus bundões! – gritou Pável. – Por que se assustaram? Olhem aqui, as batatinhas estão cozidas.* [123*]

Embora elaborado na forma intrincada que os tempos exigiam, o leitor persistente se vê premiado com a descoberta de que, publicado em 1851, logo depois de *Cantores*, *O prado de Biejin*, além de tudo que já foi visto, ainda traz camuflada na infância uma celebração ao legado dezembrista não apenas pela preferência à ciência contra a crendice, que já vimos, mas pela homenagem à valentia do mais radical dentre os líderes republicanos rebelados, e sem perder a conexão com ***EO*** {desde logo porque a sequência de Púchkin [(i) epígrafe ao Cap. Seis, (ii) duelo do Cap. Seis, e, no Cap. Sete, (iii) o ser-ou-não-ser de Tatiana e (iv) a rendição dela à realidade] acabou reelaborada por Turguêniev na ordem do livro e na sequência da publicação avulsa das ***NdÇ***: *Morte*, *Cantores, Hamlet de Schigrí* e *O prado de Biejin*}.

Como vimos, Turguêniev expõe nesse conto dos meninos o que entendia como ponto de partida, como um preâmbulo, para o sentido da viagem do caçador pelo campo russo: uma volta à infância, ao melhor da Rússia, para com base nela filtrar a mescla com o que de melhor o estrangeiro podia oferecer. Vale a pena ir ao encontro de mais uma homenagem às esperanças permanentes que foram suscitadas pelo levante dezembrista, herança que Turguêniev sonhava ver resgatada lá do "sono dos mortos", sono ao qual, no conto anterior, vimos o narrador-herói sucumbir:

> *Um ar fresco percorreu meu rosto. Abri os olhos: a manhã despontava. Ainda não se via o rosado do alvorecer, mas o oriente já começava a ficar branco. [...]. Levantei-me com presteza e fui até os meninos. Todos dormiam como mortos em torno da fogueira extinta; apenas Pável soergueu-se e me fitou fixamente.*

Cumprimentei-o com a cabeça e comecei a regressar, ao largo do rio enevoado. Não me tinha afastado duas verstas e ao meu redor pelo prado largo e úmido, e em frente às colinas verdejantes, de bosque em bosque, e por detrás da longa estrada empoeirada, pelas moitas púrpuras e cintilantes, e pelo rio, que azulava timidamente sob a neblina que ia rareando, já se derramava uma torrente inicialmente escarlate, depois vermelha e dourada, de luz jovem e ardente... Tudo se agitava, acordava, começava a cantar, a falar. Por todas as partes, gotas graúdas de orvalho ficavam radiantes como diamantes púrpura; ao meu encontro, puro e claro, como se também estivesse banhado do frescor matinal, veio o som de um sino; ao meu lado, de repente, fustigada pelos meninos que conhecera, passou voando a manada revigorada... [135-136*].

Permitam-me detalhar a interpretação que faço desse final de *O prado de Biejin*:

Um ar fresco percorreu meu rosto. Abri os olhos: a manhã despontava. Ainda não se via o rosado do alvorecer, mas o oriente já começava a ficar branco. [...]. Levantei-me com presteza e fui até os meninos. Todos dormiam como mortos em torno da fogueira extinta;
[Depois da malograda lufada dezembrista, o melhor da Rússia ficou dormindo como morto em torno da memória da vitalidade ígnea dos revoltosos, extinta à força pela repressão, tendo restado vivo o exemplo da lucidez valente...]

apenas Pável soergueu-se e me fitou fixamente.
[Aqui temos confirmada uma segunda homenagem de Turguêniev ao jovem general Pável Pestel (1792-1826). Ele foi o mais determinado republicano dentre os dezembristas radicais, líder da Liga do Sul; era o amigo a quem Púchkin tinha como nada menos do que "o homem mais inteligente da época", a quem o poeta homenageou na estrofe XVI do inacabado antigo capítulo dez de ***EO***. Foi enforcado a mando de Nicolau-I em 1826].

Cumprimentei-o com a cabeça e comecei a regressar, ao largo do rio enevoado.
[Ainda que com gravidade distante, mostrou respeito pelo jovem líder e, em meio à névoa, iniciou o regresso à vida real adversa].

Não me tinha afastado duas verstas e ao meu redor pelo prado largo e úmido, e em frente às colinas verdejantes, de bosque em bosque, e por detrás da longa estrada empoeirada, pelas moitas púrpuras e cintilantes, e pelo rio, que azulava timidamente sob a neblina que ia rareando, já se derramava uma torrente inicialmente escarlate, depois vermelha e dourada, de luz jovem e ardente...
[O acúmulo de topônimos, a névoa que se dissipa, e o derramamento final são uma metáfora para a sociedade represada que poderia se levantar, sob ímpeto iluminista, vermelho, jovem e ardente...]

Tudo se agitava, acordava, começava a cantar, a falar. Por todas as partes, gotas graúdas de orvalho ficavam radiantes como diamantes púrpura; ao meu encontro, puro e claro, como se também estivesse banhado do frescor matinal, veio o som de um sino...
[A sociedade se agita, acorda, e com alegria volta a conversar sobre o que fora proibido, recebendo, *ao encontro* de suas aspirações, o anunciador toque do sino, tradicional símbolo de boas novas.]

ao meu lado, de repente, fustigada pelos meninos que conhecera, passou voando a manada revigorada...
[A despeito do que anotara, quando a nova situação se configurar em todo o seu vigor matinal, o insciente narrador-herói acabará por ficar para trás.]

Naquela Rússia sob acerba repressão, porém, o sonho de um alvorecer assim radioso se prestava à efusão lírica justamente pelo contraste com a realidade que se lhe contrapunha: ainda não passava disso, um sonho, e Turguêniev não poderia deixar de quebrar o enlevo lírico com o travo do seu realismo:

Infelizmente, devo acrescentar que naquele mesmo ano, Pável se foi. Não se afogou: morreu ao cair de um cavalo. Pena, era um rapaz excelente!

A morte realista de Pável, dito rapaz (e não chamado de Pavlucha) é uma última evocação à memória do jovem general Pável, pois a morte por queda de cavalo se dá, em geral, pela quebra do pescoço, tal como ocorre com os enforcados quando desabam no cadafalso.

Depois de alcançar o sentido desses três últimos parágrafos, nos vemos motivados a reler o conto, releitura que nos leva a acrescentar três novas linhas ao QUADRO 17:

QUADRO 28 – CRÍTICA POLÍTICA CAMUFLADA EM *O PRADO DE BIEJIN*

ID	TEMA	EUGENIO ONEGUIN *Capítulo Sete*	Estr.	NOTAS DE UM CAÇADOR *O prado de Biejin e outro*	Pag.
18	**A volta para de onde viera**	Rio envolto em neblina – *отуманенной рекою* – marca o caminho da personagem que se despede do Eugênio idealizado para encarar o Oneguin real – "paródia?"	XX e XXIV	Rio enevoado – *задымившейся реки* – marca o caminho tomado pelo narrador-herói, que se despede de Pável, o menino que ao Pável real camufla.	135/36
19	**Desdobramento simbólico do conjunto**	**Anoitecer** – Tatiana vai **pensar** e **entrar** na realidade **com lucidez**: a mãe decidiu casá-la.	XXV	**Amanhecer** – o caçador vai **agir, continuando sua viagem,** mais e mais **sucumbindo**, **alienado**, à realidade.	136
20	**Final do percurso narrativo**	Oneguin saíra em viagem pela Rússia odiando a Europa, e Tatiana segue para Moscou, onde será desafiada e enquadrada pela realidade fazendo um casamento convencional, mas sem ilusões românticas.	XXV	Pável morrera, e o caçador vai à fala *"misteriosa"* de *Kassian*, que o desorientará em crendices de que não se aparta. Logo em seguida, em *Um gerente*, encerrará a narrativa com um frívolo *"fomos caçar!"*	150/51

O realismo de Pável corresponde ao realismo de Tatiana; a alienação do narrador-herói corresponde à desorientação de Oneguin. O final das duas obras remete à vitória do imobilismo contra a mudança, ainda que a notícia realista sobre a morte de Pável tenha sido precedida pelos dois parágrafos pejados de esperança, assim como o final malogrado de ***EO*** foi precedido por duas estrofes das quais desentranhei um "plano de ação" e um "plano programático". Nesse *O prado de Biejin* está o coração de ***NdÇ*** porque é nele que a crítica estética (o realismo), a crítica de costumes pela raiz (o deixar para trás o que é crendice) e a crítica política e social (a recusa à autocracia e à servidão) se articulam na busca por uma alternativa auspiciosa para a disjuntiva imobilismo ou mudança: reunir o melhor da realidade da Rússia profunda, sua infância, ao melhor do que podia ser aprendido da Europa adiantada, sua face adulta, em chave decididamente contrária ao impulso de um Oneguin, que precisou passar a odiar a Europa para se apaixonar patrioteiramente por uma Rússia através da qual ainda precisaria viajar para conhecer, como o leitor está a fazer através dessas *Notas de um caçador*.

No final de *Dois latifundiários*, para encerrar a publicação avulsa de ***NdÇ***, em 1852, há um diálogo entre servo e narrador que ilumina bem a alienação do narrador-herói e a insciência dele para o alcance das notas que, não obstante, tomou:

> *– Irmão, por que você foi castigado hoje? – perguntei.*
> *– Como o senhor sabe? – respondeu Vássia.*
> *– O seu patrão me contou.*
> *– O patrão mesmo?*
> *– Mas porque ele mandou castigar?*
> *– Foi merecido, meu pai, merecido. Aqui não se castiga por bobagem; não temos esse hábito; não, não. Nosso patrão não é assim; nosso patrão... você não acha um patrão como esse em toda província.*
> *– Vamos! – disse ao cocheiro. "Ei-la, a velha Rússia", pensei, no caminho de volta.* [223]

Ao dissipar no tempo e estender para toda a Rússia uma situação específica (e falsa) que o servo tinha criteriosamente restringido à província, a conclusão final do narrador-herói pretende atribuir a uma suposta "paciência" dos servos em geral uma resposta que a prudência levou a vítima a dar, pois falava a um nobre que fora informado do castigo pelo próprio patrão – circunstância de que o servo tivera o cuidado de se certificar quando respondeu ladinamente, com outra pergunta, à primeira indagação do caçador; o qual, aliás, provavelmente preferiu reconfortantemente acreditar que estava a receber uma resposta sincera porque se apóia na alienação que o levou a se dirigir ao servo como "irmão", embora não se tenha "rebaixado" a responder à pergunta que o servo lhe fez, pois, se saísse da pose, não seria quem é. E é por ser quem é que o narrador não

pode enxergar a situação em que está metido. Esse displicente *"Ei-la, a velha Rússia"* dialoga fundamente com o frívolo *"Fomos caçar!"* mencionado no final do quadro acima.

Como toda essa situação sem saída sofrera radicalização com a reação de Nicolau-I aos eventos de 1848, as dificuldades impostas pela autocracia à criação artística haviam se tornado para Turguêniev muito parecidas com aquelas sofridas por Púchkin cerca de vinte e cinco anos antes. Ao ressuscitar a ferocidade do seu código de censura de 1826, justamente o código que criara nas circunstâncias da punição aos dezembristas trabalhada por Púchkin no Cap. Seis de ***EO***, Nicolau fez cair sobre ***NdÇ*** uma repressão equivalente àquela que perseguira a criação do poeta, circunstância a que Turguêniev respondeu com uma narrativa tão arrasadora quanto cifrada contra o déspota, como veremos a seguir.

A PERSONALIZAÇÃO DA CRÍTICA POLÍTICA – *Tchertopkhánov e Nedopiúskin*

Já na abertura de *Tchertopkhánov e Nedopiúskin* somos ardilosamente avisados sobre quem está realmente a ser retratado *à clef* na figura do personagem principal. Com a desculpa de ilustrar a afobação ensandecida do fidalgo, Turguêniev no-lo mostra a dizer o próprio nome de "modo entrecortado":

> *"Eu me chamo Tcher-top-khánov, Panteliei"*. [360].
> А зовут меня **Чер-топ-хановым**, Пантелеем. (grifo meu).

Não constitui propriamente uma dificuldade observar que já no escandido matreiro da grafia[127], e na aliteração correspondente, está a deixa para a correlação entre *Panteliei* ***Tcher****-topkhánov* e *Nicolau* ***Tsar****-Romanov*. Junto com a semelhança de "sobrenomes" vem a "semelhança" dos dois primeiros nomes, já que ambos derivam de santos cristãos que tem histórias de vida não só assemelhadas, como paralelas[128], e são muito venerados pelos fiéis da Igreja Ortodoxa russa.

Ainda importante é a não menor semelhança entre os traços gerais da investidura no "cargo", da personalidade, do físico e da formação de Panteliei e Nicolau: ambos foram surpreendidos pela forma repentina com que herdaram seus "reinos" decadentes, e ambos não estavam preparados para a tarefa, pois haviam recebido educação deficiente. Ademais, não há como não reconhecer o belicoso Nicolau-I na descrição impiedosa que Turguêniev faz do voluntarioso Panteliei nos primeiros parágrafos da narrativa, sendo de salientar que a descrição do personagem começa com um convite ao leitor para que "pense num homem *pequeno*" (grifo meu), "loiro", de "bigodes ruivos", que:

> *como um todo transpirava uma bravura ensandecida e uma soberba desmedida e extraordinária; revirava e esgazeava os olhos vítreos, de um azul pálido, como se estivesse bêbado; jogava a cabeça para trás, enchia as bochechas, bufava, tremia o corpo todo como que por excesso de dignidade."* [359-360*]. *[...]*
> *...era tido nas* redondezas *como um homem perigoso e estrambótico, um arrogante e* briguento *de primeira ordem.* (grifos meus). [363].

---

[127] Recorrer à composição de palavras foi tão próprio da arte de Turguêniev que Lênin, ao inventar uma palavra nova pela junção de outras duas (*trustestats*) para criticar a burocracia soviética, justificou-se dizendo: *"expressando-me com esse excelente idioma, tão louvado por Turguêniev"* – V. *Informe Político del Comite Central - 27/03/1922*, in *Lênin, Obras Escogidas em Doce Tomos*, Editorial Progreso, 1977, Tomo XII, pag. 286. Décadas depois, e na direção ideológica oposta, em seu conto *Casa de Matrióna*, o escritor Alexander Soljenitsin também se apoiou no fato desse "idioma" ser coisa dada em Turguêniev para levar seu narrador – que se deparara com a palavra *"torfoprodukt"* (*produto de turfas*) carimbada num memorando da insana burocracia soviética – a exclamar com ironia: *"Oh! Turguêniev ignorava que se pudesse compor uma palavra assim em russo!"*. In *"A mão direita"*, A. Soljenitsin, Bloch Editores, 2ª edição, 1974, pag. 24.

[128] Eis o paralelismo de suas vidas: ambos nasceram em localidades da Ásia Menor, hoje Turquia, na segunda metade do século III e morreram na primeira metade do séc. IV. Ambos se converteram apaixonadamente ao cristianismo na juventude e foram colocados por imperadores diante da escolha de abandonarem a fé em Cristo, mas, obstinados, recusaram a chance, mesmo diante de punições terríveis. Ambos têm suas vidas envoltas em lendas extraordinárias: um como outro dedicou a vida à fé e sofreu as consequências nas mãos de algozes pagãos em cruentos martírios espalhafatosos, repletos de provações e com a realização de curas não só milagrosas, mas espetaculares. São Nicolau é o santo padroeiro da Rússia e São Pantaleão é muito venerado pelos russos religiosos, que ergueram mosteiros ortodoxos a ele dedicados inclusive no Império Otomano, hoje Turquia – vale lembrar que Nicolau-I irá dar início (1853) à expansionista Guerra da Criméia contra o Império Otomano sob o pretexto de proteger cristãos e instalações cristãs naquele território, fato político que estará no centro de narrativa futura que, nessa altura, em 1849, Turguêniev não tinha como saber que escreveria: *O fim de Tchertopkhánov*, de 1872.

Informados de que o nome completo do personagem é Panteliei *Ieremêitch* Tchertopkhánov, somos levados a recordar o personagem central de um conto anterior do mesmo volume, *Um escritório*, um certo *Nicolau Ieremêitch,* cuja figuração de Nicolau-I já discutimos, inclusive em seu embate com o jovem Pável [129].

Para não deixar dúvidas sobre de quem se fala, o autor ainda nos informa que o personagem descende de uma antiga casa de poderosos, que lhe legou um reino em ruínas e a cujo estilo de vida "fechado em si mesmo", avesso à vivacidade das trocas e à influência estrangeira (uma alusão ao eslavofilismo em que se sustentava Nicolau), se somava uma tão extravagante quanto estéril mania de grandeza, na qual também se faz uma relação direta com o mundo dos tsares: assim como os ancestrais de Nicolau patrocinaram a construção do maior canhão do mundo (que nunca teve função bélica), e do maior sino do mundo (que nunca tocou)[130], também os antepassados de Tchertopkhánov, um nobre de "quatro costados", construíram a maior carruagem do mundo (que nunca chegou a trafegar), e a maior cúpula de Igreja do mundo, que nunca se sustentou.

Ainda voltaremos à correlação entre nossos dois "tsares", mas o que foi dito até aqui já permite que a tenhamos por estabelecida, até porque o narrador deixou claro que esse conjunto de informações não reúne meras observações suas, mas é o resultado de uma rigorosa *apuração* dos fatos. Ou seja, tudo o que vai sendo narrado de desfavorável sobre o personagem é voz corrente, toda a gente o sabe (afinal, se trata do tsar...), perspectiva que confere o mais ferino sarcasmo ao arremate dessa apresentação do que fora apurado:

> *Apesar disso tudo*, sua *alma* era boa, até grandiosa *a seu modo*: não suportava a injustiça e a opressão *vindas de fora*; defendia *seus* mujiques a todo custo. "Como assim?", dizia, batendo freneticamente na própria cabeça. "Quer tocar nos *meus*, nos *meus?* Eu *não seria Tchertopkhánov* se...". (grifos meus). [368].

Turguêniev exercita no trecho acima um recurso literário que emprega em toda a narrativa da saga de Tchertopkhánov: explora suas emoções mais autênticas para debochar do personagem precisamente por elas serem *autênticas*, ao mesmo tempo em que tira proveito da inclinação do leitor à indulgência quando posto diante de "emoções autênticas", num jogo de sombras que não poderia deixar de enganar aos censores (que se identificavam com os "valores" do personagem), bem como aquela parcela dos leitores eslavófilos especialmente ingênuos, à custa dos quais Turguêniev certamente se divertia, pois o que ele está a dizer no trecho citado é que o líder dos eslavófilos, Nicolau-I, vivia como injustiça e opressão intoleráveis contra si qualquer tentativa de inspiração *estrangeira* (de fora – uma alusão ao liberalismo) voltada a privá-lo da posse dos *"seus"* servos, e os defendia *qua "seus"* a ponto de identificá-los com a própria condição de Tsar Romanov (*"eu não o seria"*), o que era a mais autêntica verdade, pois a tirania Romanov só se sustinha calcada na servidão.

Talvez não fosse necessário, mas julgo que deixarei mais claro o que quero agarrar recuperando um trecho do conto *Ermolai e a Moleira*, no qual o autor escancarou para o leitor a cegueira moral dos senhores autenticamente emocionados: depois de, sem se dar conta da monstruosidade que protagonizara, narrar extensa e detalhadamente como sua pérfida mulher e ele próprio haviam maltratado à loucura a jovem serva Arina, cujo

---

[129] Nesse redemoinho de referências cruzadas para mostrar e esconder quem é Tchertopkhánov, Turguêniev exercita algo do que aprendeu de Púchkin e Goethe sobre a composição literária: para além das limitações ao que as palavras permitem dizer, algo pode ser expresso pelo jogo entre elas. Dessa perspectiva, vale notar que o conto *Um Escritório* foi alojado exatamente no meio do volume, é o décimo primeiro. Funciona como uma espécie de dobradiça entre os dez primeiros contos, abertos com a história de Khor, e os dez últimos contos, fechados com a história de Tchertopkhánov – arranjo que não deve ser casual, especialmente quando sabemos que a ordem dos contos no livro não segue a cronologia da sua primeira publicação na imprensa literária. Ainda sobre a forma editorial, pode-se acrescentar que as duas metades do livro se iniciam e encerram da mesma maneira: no começo um conto sobre mujiques, apresentados como tendo senso de dever e de justiça (Khor e Biriuk); e no final, um conto sobre um nobre despótico (Piênotchkin e Tchertopkhánov). Não resisto a acrescentar, ainda, que Biriuk e Tchertopkhánov, no início da conversação com o narrador, falam "de modo entrecortado", enquanto Khor e Piênotchkin falam de modo pausado, tranquilo. Todo esse mosaico cintilante é parte do ferramental artístico que deu a essa reunião de contos sua concatenação singular, como se o livro obedecesse a uma ordem astronômica.

[130] O caráter bizarro do malogro dessas peças inúteis não abalou aos poderosos, que as transformaram em monumentos de grandeza: elas estão até hoje expostas em Moscou, nos jardins do Kremlin – o canhão é de 1586 e o sino de 1735. Qualquer semelhança com o fato de o pai de Tchertopkhánov ter feito erguer um monumento à carruagem que se espatifou não é mera coincidência.

único crime foi ter se apaixonado por um rapaz; depois de narrar as maiores violências contra a moça, eu dizia, o senhor Zverkov, atribuindo ao interesse natural de Arina na própria felicidade uma ingratidão típica de quem não tem sentimentos, arrematou a *autenticidade* da sua cegueira senhorial diante do sofrimento dos *"seus"* dizendo, cheio de sentimento

> Diga o que disser... coração, sentimentos, não adianta procurá-los nessa gente! Não adianta dar de comer ao lobo, ele sempre está de olho na floresta... Essa é a lição! Mas eu só desejava lhe demonstrar...
> E o senhor Zverkov, sem terminar a frase, virou a cabeça [...], reprimindo de forma máscula a emoção involuntária. [35].

Minha surpresa diante de "análises" que buscam ver *virtudes* de Dom Quixote em nosso tsar de fancaria não poderia ser maior, portanto. Dessa perspectiva, também só cabe a perplexidade diante de qualquer recepção benevolente ou piedosa desse pobre diabo que é o agregado Tíkhon Nedopiúskin. Mesmo tendo sido cru e quase pornográfico, a um ponto que hoje talvez não se livrasse de ser visto como politicamente incorreto, Turguêniev ainda encontra leitores que julgam Nedopiúskin (claramente descrito pelo autor como um tipo intragável de Quasí*modo* emocional sem caráter, saído de uma deformação burocrático-social[131], o Estado russo), como alguém realmente digno de compaixão e, pior, que foi esse sentimento virtuoso, a compaixão, que orientou Tchertopkhánov a desembaraçá-lo da situação em que sua condição de "herdeiro de verdade" o ajoujara diante dos abjetos parentes do "último dos seus *benfeitores*". Interpretar nesses termos a situação é, de um lado, desconsiderar tudo o que fora dito sobre a condição belicista incontornável do fidalgo estúpido, do seu prazer de afrontar por afrontar e, de outro, recobrir anacronicamente a figura do vassalo desfibrado com o véu da adulação, que foi tecido no curso do século XX justamente para embaçar uma abordagem realmente crítica da condição vivida por humilhados e ofendidos: ao centrar a atenção no sofrimento e na humilhação, e não nas suas causas, perde-se o principal, que é discernir a diferença entre o sofrimento e a humilhação de servos e senhores, diluição que Turguêniev não poderia supor que o clamor por justiça do século XIX estava também a engendrar. Em suma, Turguêniev pretende que o leitor veja Nedopiúskin como alguém tão lamentável[132] quanto seu benfeitor possuído, como há de ficar ainda mais claro a seguir.

Não havendo dúvida sobre a quem Tchertopkhánov representa, falta encontrar o correspondente de Nedopiúskin, cuja descrição não foi menos detalhada e indireta, ou seja, o autor mais uma vez indicou estar a narrar fatos sabidos de toda gente e, assim, contou com os leitores para identificar o personagem, que só pode tratar-se de figura pública pelo menos quase tão conhecida dos contemporâneos quanto Nicolau-I. Com alguma pesquisa descobre-se que o retrato desfavorável corresponde ao controvertido Serguei Uvárov (1786-1855), naquela altura em seus últimos dias como ministro da Educação de Nicolau, cargo no qual fora responsável pela remodelação e larga ampliação do ensino público na Rússia. Uvárov, que na juventude frequentou círculos da vanguarda literária, foi um adepto fiel da autocracia, a ela servindo por mais de 40 anos. No Ministério da Educação ele foi não apenas um ideólogo da censura, mas teve responsabilidade direta pela proibição de obras literárias, sendo de destacar sua obstinação contra Púchkin, com quem mantivera, na mocidade, uma relação de camaradagem literária que se desdobrou em divergência política, afastamento pessoal e, finalmente, hostilidade aberta, num ódio no qual Uvárov investiu toda a força que o poder do estado lhe permitia mobilizar, não deixando ao poeta outra alternativa senão amesquinhar o próprio talento numa luta desigual, na qual a covardia

---

[131] Segundo José Manuel Prieto, autor do *Prólogo* a uma antologia espanhola de contos de *Notas de um caçador*, "Chertopjanov proviene del verbo *chertijat'sia*, que en ruso significa «maldecir», «mentar al diablo» (*chert*). El no menos ridículo nombre de Niedopiuskin quiere decir algo así como «inacabado»: *niedo* alude a algo sin hacer, sin terminar; y *piusk*, a algo ínfimo, pequeño (quizá del *puce*, «pulga», francés)". In Iván Turguéniev. *La reliquia viviente.* Prólogo de José Manuel Prieto. Traducción de Fernando Otero. Atalanta. Gerona, 2007, pag. 26. Assim, *Nedopiúskin* é algo como *Ninharia informe*.

[132] O autor não poderia ter sido mais direto, pois chegou a dizer sardonicamente que o personagem nascera "do desvelo e do amor peculiares da natureza que, sem nenhuma conformidade com sua posição social e meios, moldou-o, fez um arremate caprichado e deixou crescer à base de chucrute e peixe podre. Daí essa tal obra cresceu e começou, como dizem, a 'viver' ". Como ler uma descrição dessas como um convite à compaixão? [o trecho entre aspas é um arremedo meu de linhas à pag. 369].

de Uvárov não cessou nem com a morte prematura de Púchkin, pois o ministro chegou a ameaçar com punições aos responsáveis por homenagens póstumas ao escritor.

Como Turguêniev se ocupou justamente desses fatos e circunstâncias sem qualquer valor literário, que só entraram na literatura em razão das paixões que os atrozes sofrimentos da época despertaram, e neles se apoiou para construir a correlação entre seu personagem e aquele a quem ele jamais deixou de considerar um bajulador abjeto, que se deixou tornar mentor e chefe da política educacional e cultural de Nicolau, não posso fugir de fazer algum resumo dessas ninharias e baixezas. As alusões à homossexualidade de Nedopiúskin são uma referência direta aos mexericos da corte à volta das preferências sexuais de Uvárov, sobre cuja notória homossexualidade Púchkin publicou uma epigrama que teve grande repercussão na época[133]. Toda a caracterização do personagem como bufão, com as menções ao que ele seria ou não capaz de fazer, como "andar sobre as mãos", "dançar", etc, resumem a fusão corrosiva de episódios da vida de Uvárov e de seu pai: o primeiro teria, na juventude, saudado os parceiros de uma confraria literária lendo um manifesto a plantar bananeira sobre uma mesa; sobre o segundo, Púchkin gostava de contar uma passagem sobre uma dança degradante. A história da herança recebida por Nedopiúskin é uma fusão ainda mais agressiva, pois Turguêniev recupera uma humilhação sofrida pelo pai de Uvárov envolvendo o esturjão e a reúne a um episódio em que o ministro mandou lacrar precipitada e indevidamente uma propriedade em que teria interesses (fato público que Púchkin não deixou passar e satirizou no poema *"A convalescença de Lucullus"*), com a baixaria adicional de insistir no fato de que Nedopiúskin seria "de verdade... mesmo... aquilo que chamamos... de... herdeiro" [371]. Finalmente, ao caracterizar a estreiteza do laço entre Tchertopkhánov e Nedopiúskin dizendo que aonde um ia o outro ia atrás, Turguêniev está retomando *ipsis literis* uma carta de Púchkin a Dmitriyev, de 26 de abril de 1835[134], na qual o poeta, no auge da revolta com a perseguição da censura contra a sua obra, alude ao caráter inseparável da união entre seus dois desafetos e acrescenta que Uvárov é um prestidigitador que tem Dondukov-Korsakov como seu palhaço, estando ambos a brincar na corda bamba, um pulando por cima enquanto o outro o apara no *chão* (полу) [135].

As correspondências apontadas, aliadas às observações ácidas já vistas e a outras que o próprio leitor pode encontrar no conto, além das preferências políticas de Turguêniev, não deixam dúvidas sobre o objetivo do autor: retratar do modo mais desfavorável possível as duas figuras mais diretamente responsáveis pela violência e sordidez que marcou a educação e, sobretudo, a cultura na Rússia do seu tempo. Tão clara quanto o objetivo fica a limitação que ele impõe à forma literária, pois a âncora da obrigação auto-imposta de fazer os retratos leva a narrativa a exibir muito menos vivacidade do que as anteriores. A história demora a engrenar. Mas não foi só isso que desafiou a inventividade do autor: ele também precisou vencer a perda de rendimento que poderia decorrer justamente do modo pelo qual buscou dar ao conto algum alcance crítico para além da mera avacalhação dos figurões, como veremos a seguir.

Embora não tenha sido o último a aparecer na imprensa, esse conto de 1849 foi escolhido a dedo para fechar a primeira edição em livro, de 1852. Ao não reproduzir no livro a ordem da publicação avulsa das narrativas, Turguêniev já dera indicação geral de que não fora à toa que cada conto publicado recebera como subtítulo a expressão *notas de um caçador*: no correr da criação, as narrativas foram ganhando lugar certo no futuro livro. Na primeira edição, portanto, o livro se abre com a amizade entre dois servos, *Khor e Kalínitch,* e se encerra com a amizade entre dois nobres, *Tchertopkhánov e Nedopiúskin*. Lendo com atenção, vê-se que o conto que Turguêniev colocou por *último* foi cuidadosamente construído para estabelecer uma tão metódica quanto cabal comparação com os personagens do *primeiro* conto, e em favor do *mujique.*

---

[133] A epigrama trata da nomeação de Dondukov-Korsakov para um cargo para o qual ele não teria qualificação salvo a de ser amante do Ministro Uvárov, que o nomeara.

[134] O texto da carta e outras informações podem ser encontrados aqui: http://lit.lib.ru/k/kornjushenko_d_i/text_0220.shtml.

[135] Consultada para elucidar um trecho dessa carta de Púchkin, a pesquisadora e tradutora Renata Esteves me apontou o detalhe de que, a depender da declinação, a palavra russa “полу” tanto pode significar *chão* como *sexo*.

Khor e Tchertopkhánov

Além do preço que o objetivo de zoar Nicolau-I e Uvárov cobrou à força artística da obra, o conto recebeu a carga adicional de fazer a caricatura da dupla nefasta corresponder, e de maneira simetricamente invertida, a uma outra dupla, anteriormente descrita e à qual os leitores já se haviam afeiçoado: Khor e Kalínitch. Como se vê no quadro a seguir, em face do desafio o resultado foi um arranjo engenhoso, e com um alcance crítico que deu rendimento pleno ao realismo *nacional* do jovem Turguêniev.

QUADRO 29-A – CONTRAPOSIÇÕES METODICAMENTE *ANOTADAS* ENTRE KHOR E TCHERTOPKHÁNOV *

ID	TEMA	KHOR - 1847	TCHERTOPKHÁNOV - 1849
1	**O status social do personagem**	Servo	Nobre
2	**Tipo físico do personagem**	Careca, baixo, espadaúdo e encorpado	O leitor deve *pensar* num homem pequeno, loiro, de barba ruiva e olhos azuis esgazeados
3	**A moradia do personagem principal**	Casa solitária, na floresta, em clareira bem cuidada	Casa solitária, num lugar nu
4		As cercas estão no lugar, o portão fecha	Não há cercas e não se vê portão. Chaminé aos pedaços
5		Bem construída, tem alpendre - há um perfumado celeiro, pleno de vida animal	Decrépita, marcada pela negligência - não há menção a animais de criação
6		Casa arejada e em ordem - mobília limpa, paredes cuidadas	Casa bagunçada e abafada - mesa torta, cadeiras quebradas, paredes decrépitas
7		Casa repleta - muitos filhos e noras - harmonia	Casa vazia - sem filhos - relações tensas
8	**A recepção que é dada na casa do personagem principal ao visitante não esperado**	Recebido por rapaz alto e belo, com sorriso largo, que informa com clareza o paradeiro do chefe da casa. No pátio, um garoto de 15 anos e faces vermelhas luta com um *nutrido garanhão* malhado	Recebido pela indiferença de um criado molambento, que não sabe informar se o patrão está ou não ("só Deus sabe"). Com 17 anos e rosto amarelo, o rapaz se ocupa de vigiar cachorros que, no pátio, *devoram* um *cavalo morto*
9		O rapaz oferece seus serviços e o guia à casa	O rapaz diz ao visitante que bata à porta por si mesmo
10		*Khor* não estava - fora à cidade (talvez a negócios)	*Tchertopkhánov* estava - (a maltratar caprichosamente um poodle)
11		Comidas e bebidas fartas são servidas	Praticamente não há o que comer ou beber
12	**Uma vez reunidos, como é a interação do personagem com o visitante**	Conversa flui ponderada, pertinente e produtiva A caça não chega a ser assunto	Conversa difícil, sem assunto. Fala-se, quando muito, de caça e do tempo
13		Curioso e informado, sabe valorizar o interlocutor	Egocêntrico e ignorante, nada pergunta
14	**Aspectos do estilo de vida e da vida doméstica**	Vida econômica voltada ao trabalho na produção e na troca, com negócios fora	Neto pródigo, de avô não menos pródigo e pai idem, voltado à economia doméstica - o que é de fora é rejeitado
15		Enriqueceu	Empobreceu
16		Melancólico ao ouvir música	Frenético e sensual ante a música
17		Sua mulher, uma "velha rabugenta", se distrai saindo ao alpendre para gritar com quem passa	Sua companheira, uma jovem bonita, se distrai saindo à janela para gritar com quem passa
18	**Maneiras e modo de se conduzir do personagem**	Sereno, tudo faz com vagar, atento a detalhes	Histérico, se conduz com atropelo
19		Contido e modesto	Inflamado e arrogante
20	**Conduta/Valores do personagem na vida político-social**	Apegado à autonomia real; recusa a autonomia formal, que o rebaixaria	Apegado à forma aparente da condição social, é baixo a ponto de ter nojo aos pobres
21		Questiona com picardia os termos da servidão	Acomodado à decadência da servidão
22		Decidido, mas prático, racionalista, administrador	Impetuoso, voluntarioso, sanguíneo, pisoteia a própria lavoura
23		Equilibrado, se dá bem com o poder público por cálculo custo-benefício	Afronta o poder público por orgulho e disposição belicosa
24		Tem interesse na vida estrangeira - negócios, estado, cultura - sem apego ao passado e inclinado à mudança	Centrado em sua condição de nobre de "quatro costados", vive apegado ao passado, sem interesse algum fora de seu mundinho
25		Irônico ante a vida	Não chega a pensar na vida como tal
26		Preconceituoso ante a mulher	Preconceituoso ante a mulher
27	**Nome do melhor amigo**	***Kalínitch***	***Nedopiúskin - Ninharia informe***
28	**Caracterização do melhor amigo**	40 anos	40 anos
29		Servo	Filho de nobre por "tempo de serviço"
30		Alto e magro	Baixo e gordo
31		Prestativo - eficaz	Amorfo - preguiçoso
32		Saudável	Enfermiço
33		Expansivo - sabe conversar	Doentiamente tímido - sem assunto ou curiosidade
34		Terno	Choramingas
35		Não caminha rápido, mas dá passadas largas	Troca como um pato as perninhas grossas e curtas
36		Respeita, mas tem opinião própria diante do amigo líder	Venera e não tem nenhuma autonomia diante do amigo líder
37	**Características fundamentais**	**Sabedoria, Progresso e Fertilidade**	**Exasperação, Decadência e Infertilidade**
38	**Perspectiva do narrador**	Narra o que observou diretamente	Narra mais por ouvir dizer - apurou
39		Cerimonioso e contido a ponto de descrever com indiferença de sanitarista uma das jovens noras do anfitrião: "uma mulher saudável"	Não-protocolar e excitado a ponto de descrever a jovem companheira do anfitrião como "furtiva", "serpente", "felina", "tipo não me toques"
40		Deixa a casa do personagem principal à tarde	Deixa a casa do personagem principal "tarde da noite..."

***** – Este quadro estampa, uma vez mais, toda a impropriedade de se intitular o livro como *Memórias*, uma vez que essa escrupulosa simetria de registros, a amarrar o livro de uma ponta à outra, transcende o que quer que se possa entender por *experiências* do narrador. Aliás, numa conversa ouvi a professora e tradutora Renata Esteves mencionar o livro como *Anotações de um caçador*, solução que me parece irretocável.

Com essa tão esmerada construção em espelho, é como se o jovem Turguêniev esbofeteasse o leitor para que atine com o que está a iluminar com esses feixes de reflexos invertidos: a comparação abrangente entre o *primeiro mujique* e o *último nobre* do livro funciona como um inventário extremado, dois brasões de família para o sentido de todo o material escrito para o volume até então. Sem ser idealizada com a ausência de defeitos, a vida do camponês é apresentada no curso do livro como uma síntese da vida russa, o que inclui a potência de alternativas possíveis à decadência de uma aristocracia obtusa fechada em si mesma a ponto da hostilidade gratuita, irracional, retratada sarcasticamente na figura de Tchertopkhánov. Assim como o livro não mostrara outro nobre assim caricato, a benevolência idealista e a cerimônia com que traçou o desenho desse tipo tão singular que é Khor, com quem o narrador chega a dizer que "aprendeu muito", não irão se repetir. Com o passar dos anos, Turguêniev irá se distanciar mais e mais de qualquer esperança inocente no mujique, embora jamais tenha deixado de ver valor no papel político do camponês, ainda que coadjuvante, e sempre o tenha incluído em sua busca de alternativas para a Rússia, como vai enfatizar com grande sofisticação artística no último conto acrescentado ao livro, em 1874, *Pancadas!*, como ainda veremos.

A relação entre os dois personagens apresentada até aqui ainda não esgotou a simetria entre as duas pontas do caráter esópico do conto: de um lado, a simetria direta entre o nobre caricato e Nicolau-I; de outro, a comparação do *servo* com o nobre, esmagadoramente desfavorável ao segundo. O engenho de Turguêniev nos propicia completar o rol acima com ainda duas contraposições:

QUADRO 29-B – OUTRAS CONTRAPOSIÇÕES METODICAMENTE *ANOTADAS* ENTRE KHOR E TCHERTOPKHÁNOV

ID	TEMA	KHOR - 1847	TCHERTOPKHÁNOV - 1849
41	**Que figura do reino *universal* o personagem principal faz lembrar?**	A **Sócrates**, um dos pais fundadores da *Cultura Ocidental*	Ao *asiático* **pavão**, "sem tirar, nem por" – (Obs.: nos provérbios e ditados russos o pavão não remete apenas à vaidade, mas também à arrogância.)
42	**A que vulto da história *russa* é comparado o personagem principal?**	Ao *Tsar* **Pedro, o Grande**, o reformador *ocidentalizante* - a *essência* do homem russo	***?*** (nada é dito, explicitamente...)

Como para dramatizar o efeito de ter dado aos dois contos a mesma carpintaria narrativa, bem como tirar todo o simbolismo do sistemático contraste literal entre Khor e Tchertopkhánov, ao final – depois de ter falado em *essência,* de ter comparado o tranquilo Khor a Sócrates e a Pedro, o Grande (o *tsar* dos *tsares*) e de ter associado o esbaforido Tchertopkhánov à figura *fátua e agressiva* do *asiático* pavão –, nosso autor deixa no ar, como um desafio ao leitor, o "enigma" de a quem comparar Tchertopkhánov na história russa. A peça que falta no quebra-cabeças dribla a censura férrea da época e deixa ao leitor a tarefa de completar o quadro, sendo suficiente que ele *refaça o percurso* tendo se dado conta do alcance da "fala entrecortada"[136] do fidalgo.

Dois gritos

Uma vez desenhada a caricatura da dupla de notáveis e o lugar dela no contraste entre os mundos de Khor e Tchertopkhánov é que podemos realmente entender a singularidade de Macha, a jovem cigana que ilumina a narrativa. Embora só entre em cena depois de os nobres terem sido detalhadamente apresentados e não antes de os cachorros de caça, orgulho do dono, terem sido exibidos ao caçador visitante, Macha, introduzida com um "não é minha mulher, mas é como se fosse", é a única centelha de vida na casa, e isso precisamente porque, além de estrangeira, nada do pouco que sabemos dela nos chegou por via indireta, por ouvir dizer; pelo contrário, tudo

[136] Lá em *Khor e Kalínitch* também há um senhor, Polutikin, que fala gaguejando, mas o narrador pede licença ao leitor para não reproduzir o gaguejar [9] – *anotemos*, portanto, que, aqui, em *Tchertopkhánov e Nedopiúskin*, reproduzir o "gaguejar" é indispensável para que o autor alcance o resultado pretendido.

decorre das observações pessoais do próprio narrador-herói, que ficou encantado com a bela cigana, a quem tampouco ele teria deixado indiferente, segundo o presumido juízo dele próprio...

É só aqui, depois de ter vencido vinte páginas em torno dos patéticos Tchertopkhánov e Nedopiúskin, e a menos de três páginas para o final, que o leitor recebe a força efetiva do conto. Tão breve quanto significativa, a atuação da jovem está dividida em duas partes: na primeira, temos em cena a Macha que chegou com "a acanhada falta de jeito dos selvagens"; na segunda, temos o destampe de uma Macha vista como "a selvagem [que] se divertia". O nó articulador da passagem de um para outro estado *selvagem* está na saída de Macha[137] à janela: com um grito ela espantou e fez cair uma mulher que passava, levando a que todos se divertissem à custa da serva humilhada e, com isso, o ambiente desanuviou-se, o narrador desistiu de ir embora e teve início uma farra – uma farra russa.

O narrador esteve prestes a sair em razão da situação tediosamente tensa e constrangedora que se instalara precisamente pela falta de cultura civilizada que nutrisse uma troca de ideias sobre o que quer que fosse[138], limitação que agredia o pendor modernoso do nosso caçador por assuntos sérios e edificantes; entretanto, em razão da superficialidade dessa sua inclinação, ele foi gostosamente chamado de volta a se integrar à decadência aristocrática quando a opressão sobre o mujique ressurgiu escamoteada no vigor divertido e sensual de uma jovem estrangeira que, com um grito, saiu do acanhamento para o protagonismo, pois percebeu que a visita de cerimônia era "de casa" e também poderia valorizá-la precisamente ali onde uma estrangeira podia ser aceita: quando ela não questionava a ordem local, antes se encaixava nela, pois a característica básica da cultura cigana é apresentar-se como um fluxo que repele o "contágio"[139] enquanto simula uma transfusão de vitalidade.

Para ser plenamente entendida, essa cena na casa aristocrática requer luzes do que se passou na casa camponesa e, então, a âncora comparativa de Turguêniev mostra todo o seu rendimento: vimos na linha 17 do quadro mais acima que o grito de Macha tem correspondente na casa de Khor, onde a mulher deste sai ao alpendre para gritar com quem passa. Entretanto, o grito com que a mulher de Khor espanta o próprio tédio não tem nenhuma consequência direta: mencionado lateralmente ao veio central da narrativa, soa apartado da vivacidade e do interesse que nutrem a civilizada e cosmopolita conversa masculina em que seu marido, um amigo e um nobre caçador estão sobriamente engajados. Turguêniev arrumou as coisas de tal modo que é impossível não ver que enquanto na casa de Khor o elemento estrangeiro, na forma de ideias e experiências, é valorizado no que pode ajudar a mostrar e a alterar o que havia de malsão na Rússia, no reino de Tchertopkhánov a presença estrangeira,

---

[137] Victor Hugo publicou seu romance *Notre-Dame de Paris* em 1831. Ambientado no século XV, o romance traz na superfície a paixão do deformado Quasímodo pela cigana Esmeralda, que não corresponde aos sentimentos do sineiro porque ama Febo, um jovem militar da guarda. De modo que a simetria falsa desta obra com o conto de Turguêniev, que ele deve ter insinuado para enganar a censura ao mesmo tempo em que a desmentia no andamento da trama (não sem tirar uma casquinha do que havia de corrosivo na falsidade), se apoiava em dois pontos engenhosamente enganadores: primeiro, o sobrenome Nedopiúskin (ninharia informe), cujo significado é o mesmo de um dos sentidos de Quasímodo (aquele cuja forma não se concluiu); segundo, a presença das ciganas, Esmeralda e Macha. Mais adiante, a publicação de *O fim de Tchertopkhánov* dará ocasião a uma terceira simetria enganosa entre as duas obras, dessa vez entre o amor de Esmeralda pelo *jovem militar* Febo e um suposto interesse de Macha pelo *jovem militar* Iaff, como ainda veremos. Finalmente, com o passar do tempo surgiria um quarto estímulo à correlação indevida, provavelmente não antecipado por Turguêniev: já no século XX, o século dos coitadinhos, os roteiros que verteram o romance de Hugo para o cinema acabaram por centrar a ação nos sofrimentos do pobre Quasímodo e em sua malograda paixão pela cigana, dando azo ao sentimentalismo barato que também informa o tráfico de compaixão que, aqui e ali, ocorre com relação a Nedopiúskin, ainda que neste último caso sem qualquer base material, como vimos.

[138] Afinal, Tchertopkhánov não podia nem mesmo se comportar como o tedioso Arcadi Pávlitch Piênotchkin, que diante da falta de assunto "começou a dar uma de liberal" [166 – *Um gerente*].

[139] Essa repelência ao "contágio" ficará explícita no conto seguinte, escrito 22 anos depois, quando Turguêniev, dando mais uma prova do controle que mantinha sobre o sentido das suas personagens e histórias, nos mostrar Macha no seguinte diálogo com Tchertopkhánov:

> "Como assim? [simplesmente] ... de repente, sente saudades! [e como que arremedando-a:] Vou-me embora! [E segue, descrevendo a ação dela:] *Pega*, *põe* um lenço na cabeça e *parte*. Foi respeitada como uma senhora...
> *Eu não precisava disso* – interrompeu Macha.
> Como não precisava? Uma velhaca de uma cigana virou uma senhora. Como não precisava?
> [...]
> Eu já lhe disse: fui tomada pela saudade. [385*, grifos meus, inclusive para assinalar a grafia da linguagem oral, perdida na edição brasileira por erro de tradução e sem a qual não se pode fruir a plasticidade do arremedo que o fidalgo faz da cigana].

na figura de uma cigana, tem lugar enquanto ao reiterar o que há de selvagem na ordem local também servir de lenitivo para a sufocação que a tirania não deixa de provocar mesmo contra aqueles que nela parecem à vontade.

De outra perspectiva, entretanto, ali onde há vida e abertura de espírito, a mulher local grita para expiar o próprio tédio, uma vez que o mundo do espírito é reserva de caça dos homens, marcados pelo preconceito; ali onde o que há são decadência e ausência de espírito, o grito de uma mulher estrangeira é recebido como um sopro de vida, desde que limitado à sensualidade e à diversão apreciadas pelos caçadores, não menos marcados pelo preconceito. Enquanto o grito de Macha, que não é esposa, serve de janela de fuga para os embaraços criados pela falta de alternativa naquela situação asfixiante da Rússia de Nicolau; o grito da mulher de Khor, que não tem nome, anuncia que naquela Rússia atrasada a mulher não tinha sua voz levada em conta mesmo ali onde a influência estrangeira como assunto tinha as portas abertas – não foi à toa que o autor concentrou nesse ponto tanto a única semelhança apontada entre Khor e Tchertopkhánov, quanto sua crítica mais abrangente ao que deveria ser mudado na vida russa, chamando seu mujique preferido de preconceituoso e apontando um dos limites para a contribuição dele a um novo estado de coisas desejável, como exploramos no início desta Parte-II.

O que Turguêniev fez nesse último conto da edição de 1852 foi apontar minuciosamente a decadência da autocracia calcada na servidão, combinada com a conclusão, que vai se mostrar historicamente acertada, de que seu extremo inexcedível e terminal era justamente o despotismo de Nicolau-I, que conduzia a Rússia a uma situação que o autor enxergava como, ao fim e ao cabo, simplesmente irracional[140], o que não poderia deixar de, a um só tempo, acabar mal e abrir a necessidade de se buscar alternativa. Mas há que ir além: a correlação metódica com o primeiro conto opera o requinte de fazer o leitor voltar atrás, às anotações já lidas, para na releitura recuperar o sentido do que virá, exatamente como o autor entendia que a própria Rússia deveria fazer em sua busca de uma saída para a modernidade: voltar-se para o já vivido, para a sua cultura, para a sua infância, para a *vida camponesa*, e dali libertar a potência para uma saída, desde que o movimento fosse orientado pelo que se devia apreender da *vida estrangeira*. Como o caminho para alcançar essa concatenação virtuosa não estava claro no plano da realidade política, vivida como um impasse por qualquer um que tivesse juízo, o resultado da sua elaboração artística nas primeiras *Notas de um caçador* acabava por reproduzir, no conteúdo e na forma, esse mesmo impasse, como antecipado em *Cantores* e como Púchikn já expressara nas frustrações da classe dominante mudancista em ***EO***.

No que diz respeito à *vida camponesa russa*, que era a força motriz da Rússia da época, as linhas 20-24 do nosso quadro comparativo mostram o contraste entre o Khor empreendedor e o Tchertopkhánov desmazelado, a pisotear a própria lavoura. Entretanto, esse contraste não chega a servir sequer como esboço de uma saída, pois por elogiável que fosse o empreendedorismo de Khor, ele próprio um mujique prá lá de idealizado, seu comércio de manteiga e alcatrão não podia ser levado a sério como uma saída para o país, imobilizado no atraso desde baixo pela servidão e desde cima pela autocracia. Assim, à medida que progredimos na leitura dos contos originais de *Notas de um caçador* constatamos que eles são pontos de uma larga curva pela qual Turguêniev tateou uma alternativa e acabou por descrever a situação sem saída da Rússia: partiu das esperanças em Khor, passou pela vivacidade, embotamento e rapacidade da vida camponesa menos idealizada, encarou a monotonia rebaixada e cruel dos senhores rurais, apontou o dilema ser-ou-não-ser da situação em que ele próprio se interrogava e, finalmente, ao arrepio de suas esperanças num tsar providencial, não teve como evitar desembocar na esterilidade violenta de Tchertopkhánov, da qual a vivacidade de Macha era apenas uma confirmação, enquanto servia de simulacro para uma almejada influência estrangeira benfazeja.

---

[140] Segundo o próprio Nicolau-I declarou em 1842, "doubtless serfdom as it exists at present in our country is a manifest evil; but to tamper with it now would be, of course, an even more disastrous evil"; conf. cit. in *Imperfect Institutional Change: Peasant Disturbances Before and After Russia's Emancipation Reform of 1861,* de Evgeny Finkel e Scott Gehlbach, University of Wisconsin-Madison e Tricia Olsen, University of Denver, August, 2011, pag. 06. Prisioneiro das contradições da situação, pressionado pelos interesses dos senhores de terra, que não admitiam reformas, Nicolau-I extravasava a irracionalidade reinante na forma de obstinação belicosa, comportamento caricaturado na história de Tchertopkhánov.

Tomada em seu conjunto, a situação da Rússia naqueles dias tinha de parecer a um liberal como Turguêniev como a um só tempo insustentável e inalterável, impasse que, de um lado, explica suas contraditórias esperanças idealistas na figura de um tsar e na influência estrangeira (ele sonhava com um novo Pedro, o Grande) e, de outro, o empurrava a reconhecer que no reino de Nicolau-I não havia espaço para uma coisa nem outra, emparedamento que explica não apenas a ferocidade da caricatura de Nicolau e seu parceiro, mas também o tratamento tímido, e até lateral, que foi dado ao tema da *influência estrangeira* nesse conto final – timidez e lateralidade que mostram, entretanto, não uma insuficiência do autor, mas sua enorme capacidade de explorar artisticamente a situação histórico-social em seus limites, ainda que carregando limitações que o pendor *nacional* impunha ao seu realismo.

Três cavalos

Para discutir a influência da *vida estrangeira* para além da figura ígnea de Macha temos de voltar aos pátios em que cada um dos dois reinos nos foram respectivamente apresentados: como anotamos na linha 8 do quadro, enquanto no pátio de Khor há a vitalidade de um bem nutrido *garanhão* malhado, no de Tchertopkhánov a recepção é dada numa cena em que cães estão a devorar um *cavalo* morto, cujo nome é Orbassan, o que faz do cadáver um homônimo do jovem cavaleiro de armas em quem o ancião Argiro, chefe político de Siracusa, depositou erradamente as suas esperanças de êxito na luta contra os hostis *muçulmanos* de terras vizinhas. Fundando sua disposição de guerreiro num *patriotismo exacerbado* e orientado por pretensões *despóticas*, Orbassan vai acabar morto pelo herói da tragédia em que Voltaire desenvolve essa ação, Tancredo[141], um *estrangeiro, filho de franceses,* que havia feito carreira como amado líder militar em Siracusa e, por isso mesmo, conquistara o coração da filha de Argiro, Amenaide, a quem Orbassan tentou sem muita convicção desposar.

De modo que há uma aguda simbologia política no cavalo morto à beira de um tanque de água quase podre e entupido a dominar, com toque fúnebre e repelente, a recepção às visitas no "reino" de Panteliei Tchertopkhánov: Orbassan[142], ali, morto, é uma metáfora de como o autor vivia o ambiente político russo, no qual Nicolau apoiava seu despótico *belicismo nacionalista* em uma corte de *intrigantes* eslavófilos *extremados*, a quem Turguêniev julgava espiritualmente mortos – especialmente quando comparados aos bravos conterrâneos de Tancredo, os inconformados franceses[143], cuja recentíssima revolução de 1848 havia precisamente desencadeado a repressão atroz que esmagava a oposição na Rússia, enquanto o autor escrevia o conto em seu refúgio, na França.

Naqueles dias, era recente nas cozinhas e salões a história que correria mundo, nunca confirmada, de que ao saber dos acontecimentos em solo francês Nicolau-I teria irrompido num baile no palácio do filho gritando "senhores, aos cavalos, a França proclamou a República!". Não seria de surpreender que Turguêniev estivesse,

---

[141] *Tancrède*, de Voltaire (1760). Fiz uso da edição brasileira bilingue, *Tancredo*, Rio de Janeiro, Tipografia de Laemmert, 1839, tradução de M.O.M.

[142] Ainda que no original russo Turguêniev tenha grafado o nome do cavalo como corresponde ao francês da tragédia, Орбассан (Orbassan), a nota da edição russa, reproduzida na edição brasileira [363], escolheu destacar o personagem correspondente, Orbazzano, da ópera de Rossini, *Tancredi*, de 1813, cujo libreto italiano foi apenas baseado na tragédia de Voltaire. Essa escolha foi equivocada porque a ópera, entre outras simplificações, não por acaso elimina qualquer menção à ascendência francesa de Tancredo, aspecto que é central para o uso que Turguêniev faz da tragédia em seu conto – assim como recomendava aos russos prestarem atenção ao exemplo político alheio, o autor não hesitava em se valer da força da literatura estrangeira para aumentar a radiação da sua.

[143] No ato 2, cena 1 de *Tancrède*, no contexto em que contesta uma lei draconiana, a apaixonada e valente Amenaide, um personagem com desenho feminista, que não podia deixar de cativar Turguêniev, se insurge contra Orbassan e contra a lei que atingia Tancredo, elogiando os franceses (na ortografia da edição brasileira citada):

> *Mas contra esse Orbassan que nos captiva / Armar anseio os sublevados povos [...] / Syracusa abhorrece a tyrannia. [...]*
> *He contra o meu Tancredo, e me horroriza. / A inveja a fez, dos despotas he digna. / Não era assim que seus avos preclaros, / Os briosos Francezes, conquistando / Os corações, a Italia submettião. / No trato amaveis, no guerrear terriveis, / Magnanimos, suspeitas repulsavão.*

nos mesmos dias, a invocar Orbassan para, bem ao estilo que viria a firmar, combinar eruditamente um deboche a Nicolau[144] com a ideia de que a ordem eslavófila vigente na Rússia estava morta e não sabia, assim como o ignorante Tchertopkhánov tinha um cavalo morto cujo nome fora uma "homenagem" a Voltaire, quando o que ele sabia do filósofo ("um escritor agudíssimo") era de uma indigência cultural[145] não menor do que tudo o que ele era capaz de dizer de franceses e ingleses: "estão sempre em guerra"... [374].

Como, por mais bem nutrido que fosse, o garanhão malhado de Khor não chegasse a configurar uma saída, o cavalo de Tchertopkhánov jazeu insepulto por cinco anos até que sua morte pudesse indicar algo mais sensível do que a decadência eslavófila: os reveses russos na luta contra muçulmanos, franceses e ingleses na guerra da Criméia no curso do ano de 1854 deram alcance metafórico à presença funesta do cavalo Orbassan na narrativa de 1849, em mais uma evidência de que Turguêniev explorara até o limite as possibilidades de enxergar adiante naquela emaranhada dinâmica político-social para a qual buscava dar tratamento literário não inocente.

Veremos num tópico mais lá adiante que o cavalo Orbassan só pôde servir ao autor para prefigurar o destino de outro cavalo, Málek-Adel (que vai estar no centro das aventuras e desventuras de *O fim de Tchertopkhánov*), precisamente porque seu cadáver "antecipara" em cinco anos – e de um modo impressionante, pois com *grande riqueza de detalhes reais e artísticos* –, as imbricações políticas das tensões do reinado de Nicolau-I com muçulmanos, franceses e ingleses – e em guerra[146]. Essa notável "antecipação" acerca da força e do papel decisivo que um conflito internacional teria para a vida interna da Rússia decorre precisamente da relação que havia entre o impasse que o autor identificara na vida nacional e o papel que esse mesmo impasse jogava nas tensas relações internacionais do país: confinada no atraso, obrigada a se sustentar na imobilidade da servidão, a autocracia se via empurrada a fugir para adiante, numa tentativa desesperada de expansão de fronteiras que arrastava atrás de si uma estrutura social cujo arcaísmo se fazia, ele mesmo, um adversário adicional na luta além fronteiras contra nações que, bem ou mal, estavam a se despedir do modo de vida que o tsarismo obtusamente teimava em preservar – da perspectiva de Nicolau-I era inescapável, mas não tinha como dar certo.

O SENTIDO DO PRIMEIRO *NOTAS DE UM CAÇADOR*

Espero ter demonstrado que ***NdÇ*** foi realizado para rediscutir, detalhadamente, sob a forma de uma viagem pela Rússia do mujique, temas tratados por Púchkin em ***EO*** segundo a perspectiva das classes abastadas, com o que Turguêniev pôde mostrar em larga extensão o que fora embargado aos russos pela proibição da *Viagem de Oneguin*. Também no plano estético foi dado um passo adiante ao de Púchkin em ***EO***, cujo realismo ainda recorrera a um enlace amoroso para falar das impossibilidades inscritas na realidade: Eugênio e Tatiana não puderam se encontrar em razão da estagnação da Rússia. Em ***NdÇ***, o compromisso com o realismo foi inflexível: ambiciosamente, Turguêniev impôs a si mesmo elaborar criação literária que agarrasse o leitor sem conceder recorrer a qualquer trama romanesca.

Ter em mente o *imobilismo social e político* da Rússia também é a chave para abrir *Notas de um caçador* ao entendimento. É a imobilidade que caracteriza os servos, por mais operosos que sejam; é a imobilidade que

---

[144] O cavalo a ser montado estava morto, imagem de desamparo que evoca a cena clássica de Shakespeare em *Ricardo III* (que, como Nicolau-I, chegou a rei em lugar de irmão mais velho que o precedia no direito ao trono), de 1593, na qual, em apuros no campo de batalha, o rei grita *"meu reino por um cavalo!"*. Aqui, Nicolau, que não teria cavalo nem para defender seus próprios domínios, fica especialmente ridículo chamando aos cavalos para socorro a reino alheio em meio a um baile, tenha a cena ocorrido ou não. Vinte e três anos depois, essa mescla de "reino perdido" e "cavalo", *à la Ricardo III*, será retomada explicitamente em *O fim de Tchertopkhánov*, como já veremos.

[145] Sem deixar escapar que a ignorância de Tchertopkhánov ante o *francês* (a língua e o pensador) faz par com a ignorância de Nicolau sobre o alcance do que se passava na *França*, onde ele imaginava poder interferir a ponto de fazer o curso da história regredir para favorecer sua concepção de mundo superada.

[146] Peço licença para ser bem claro aqui: é evidente que Turguêniev, retomando a história mais de vinte anos depois, vinculou deliberadamente o novo cavalo ao antigo; entretanto, o que é extraordinário é o antigo cavalo se prestar a metaforizar acontecimentos que só se produziram cinco anos depois de sua morte ter sido narrada.

informa a compaixão pusilânime e frívola do narrador-herói pelos servos; é a imobilidade que preside a passagem do farrismo para o desleixo puro e simples na condução das propriedades rurais por seus senhores; e é dessa imobilidade que decorre a situação sem saída em que se vê o autor, presa de triangulações sobrepostas nas quais, embora manifeste seu pendor afetivo-moral pelo lado dominado da parelha servil (partidário que é da emancipação e dos ideais da geração de 40), tampouco consegue superar suas afinidades eletivo-classistas com o lado dominante dela (oriundo e herdeiro que é do mundo aristocrático, e crédulo que permanecia, apesar de tudo, na figura do tsar)[147], impasse que o leva a se refugiar num liberalismo político sem base material, não obstante no final da vida vá indicar uma possibilidade de reinvenção para o credo. Mas a hora ainda é de explorar o impasse.

A exibição propriamente literária dessa triangulação sem desfecho em ***NdÇ*** se dá em dois planos: no tratamento lírico do ato de caçar, em que os triângulos *natureza-narrador-caça* e *caçador-espingarda-cachorro* quase nunca conhecem o prêmio do tiro que alcança a presa desejada (que, quando se dá, não traz regozijo); e na administração das propriedades rurais pela nobreza, na qual os triângulos *proprietário-administrador-propriedade* e *nobre-estaroste-servo* jamais alcançam uma forma propriamente racional, vale dizer, que resultasse numa ordem social realmente viável do ponto de vista produtivo (por desigual que ela ainda assim viesse a se mostrar).

Em todo o volume das *Notas* na edição de 1852 há apenas quatro situações efetivas de tiro do narrador contra a caça. Na primeira, em *Meu vizinho Radílov*, o caçador, depois de um tiro imprudente, do qual foi admoestado pelo próprio serviçal, é punido com a privação do gozo de possuir a presa abatida trazida pelo cachorro, cedendo-a ao "rival" que fugirá com a mulher de quem o narrador diz *ter gostado muito* e a quem ele afugentara com o tiro afobado (embora tenha agido em harmonia, o trio homem-espingarda-cachorro fica sem a presa). Na segunda situação de tiro, em *Lgov*, a caça a ser alvejada vem de antemão classificada como não digna de um verdadeiro caçador e em cuja caçada há toda sorte de situação vexatória, incluindo tiros imperitos e até um naufrágio, o que obriga o caçador molhado a arrastar os patos mortos, a boiar, amarrados em fieira, como se fossem peixes (um caçador degradado a pescador, portanto). No terceiro caso, em *Kassian de Krassívaia Mietch*, depois de ter tentado em vão atrair o vidente Kassian para uma conversa, o caçador vê, depois de um tiro seu, o desaforado *mujique* quebrar o silêncio para afrontá-lo com a admoestação de que matara a ave por divertimento, não para comer, seguindo-se uma exortação contra a matança de seres silvestres, acuando o caçador a buscar refúgio, quem diria, na chancela religiosa à pesca, recebendo como tréplica que, "nesse caso, é diferente, pois os peixes tem sangue frio" – no final, sem ter sequer esboçado a menor alegria pela presa derrubada, o narrador acaba concluindo que a fala do nefelibata, no qual reconhecera ter prestado mais atenção do que em seu cachorro, "não parecia de *mujique*", pois era "ponderada, solene e estranha... Eu jamais ouvira algo semelhante". Na quarta situação, em *Tchertopkhánov e Nedopiúskin*, já na volta da caçada, em que não obstante o narrador se detenha a falar dos cachorros cansados a ponto de parecerem mortos, do criado cochilando e até das moscas, não há nenhuma menção ao produto da empreitada – de repente, surge uma oportunidade e o narrador atira, mas não há notícia sobre a caça visada em razão da repentina entrada em cena do proprietário do local, que vai se revelar o presumido dono da cigana de quem nosso caçador novamente declarará *ter gostado muito*... como veremos, Macha acabará por sumir serenamente na névoa do mundo.

No que diz respeito à administração das propriedades, vimos que o acento está no absenteísmo e no amadorismo, nos quais não faltam exemplos do despotismo espoliador corrupto dos intermediários, bem como de perversidade antieconômica pelo simples prazer de fazer o mal, quando velhos desfibrados e solteironas amargas ocupados pessoalmente da condução de suas propriedades impedem até o casamento de seus mujiques e chegam mesmo a reclamar da sua fertilidade, deformações que são formas de apresentação do resultado

---

[147] *Mutatis mutandis*, parece ser o caso de, aqui, aplicar a Turguêniev a auto-definição de Stendhal: "as minhas opiniões já foram republicanas desde a juventude, mas a minha família legou-me instintos aristocráticos". Conf. cit. em *Mimesis*, Erich Auerbach, Editora Perspectiva, 3ª Edição, 1994, pag. 415.

desagregador e degradante do imobilismo no pólo dominante da relação servil, uma irracionalidade da qual o exercício caprichoso do poder por Nicolau-I é a expressão máxima.

Todo o volume deixa claro que nem o mais simpático aristocrata, *qua* proprietário rural, estava em condições de passar à condição de empreendedor burguês. O livro é um rosário de desperdícios e perversidades, no qual em uma hora o dano vem da ganância do administrador, como em *Um Gerente*; noutra é a condução direta dos negócios pelo proprietário que leva tudo à ruína, como em *Piotr Petróvitch Karatáiev*; naquel'outra a situação do mujique, privado até de seu passado, decorre do farrismo das gerações senhoriais anteriores, como em *Água de Framboesa*; mais adiante somos apresentados à esterilidade de *Dois latifundiários* que tem em comum serem solteiros e maus administradores, um tão apegado às distinções de casta que trata mal aos nobres sem fortuna enquanto prefere dar-se com inferiores pelo prazer de demarcar com eles sua presumida superioridade, além de se fingir um caçador de beldades que, na hora H, desistia do "tiro fatal"; o outro, administrador superficial que, enquanto chama de "caçada" uma perseguição às galinhas no jardim[148], distribui castigos corporais sem a menor cerimônia.

O conjunto soa desesperador porque não havia onde ancorar o credo liberal que Turguêniev ia absorvendo na Europa "adiantada" que frequentava sem ver-lhe as limitações. Foi esse beco sem saída que o conduziu à situação terminal de *Tchertopkhánov e Nedopiúskin*. Naquela altura, com a Rússia recém mergulhada na *escuridão* da hipertrofia repressiva e ainda sem contar com as esperanças do que haveria de ruinoso para a autocracia na guerra que, sequer iniciada, só daí a poucos anos estalaria, o autor, que apesar de toda evidência por ele mesmo constatada, ainda nutria esperanças numa futura solução liberal para o país, decidiu encerrar o volume levando seu narrador a refugiar-se num elogio à caça improdutiva que não poderia ser mais regressivo. Afinal, além de trazer um elogio à caça depois de o narrador-caçador nos ter sido apresentado como figura inconfiável e estéril precisamente por ser *esse* caçador; o cenário e os resultados das caçadas vêm descritos em termos que solapam o fundamento das esperanças liberais precisamente porque convidam à volta a um modo de vida que qualquer liberal teria de querer ultrapassar. Desdobremos o tema, que é dos mais interessantes, pois mostra o mecanismo da forma literária em pleno movimento da criação condicionada pelas aporias do autor e sua época.

Lirismo e gradualismo liberal

Na obra que desde 1852 encerra o volume, *A floresta e a estepe*, na qual o narrador celebrou o trio caçador-rifle-cachorro numa narrativa que não configura propriamente um conto, mas antes faz um elogio à caça, não há um único tiro. O mais sugestivo é que a *única* alusão a esse ato central da caça, o atirar, aparece ali com uma função negativa tripla:

> "Também são belos aqueles dias nebulosos de verão, embora não agradem aos caçadores. Nesses dias *não dá para atirar*: o pássaro [...] desaparece [na] neblina imóvel." [464-465]. (grifo meu).

Além do não-tiro, o trecho se presta a negar o narrador como um caçador (pois o primeiro vê beleza num dia do qual o segundo desgosta) e ao registro da evasão da caça desejada (que, embora ao alcance do nariz, desaparece sob névoa espessa). Ou seja, para o nosso caçador inconfiável, é belo o dia em que não dá para atirar e, nos outros dias, em que daria para atirar, a beleza só parece completa precisamente porque vem amputada do desfecho erótico do tiro fatal, como vimos. Se, por um lado, essa burla do trágico pela opção lírica combina com as escolhas políticas do autor, pois como um autêntico liberal, Turguêniev era tão avesso a esse negócio de atirar quanto seu narrador frívolo; por outro lado, ela parece escamotear a tragédia que, não obstante sua frivolidade, o narrador nos fez ver no curso das narrativas.

---

[148] Ao nos mostrar seu narrador a fazer essa referência irônica à "caça" às galinhas Turguêniev ironiza ele mesmo o narrador, cujo arrojo em suas caçadas a penosas silvestres pelas vizinhanças não chega a ser notável e o deixa mais próximo do seu interlocutor do que ele quer acreditar estar. Na mesma batida, Turguêniev já mostrara, como vimos, Khor a prevenir problemas com o absenteísmo e Ovsiánikov a fazer justo ao narrador a crítica ao absenteísmo dos jovens senhores.

Seria fugir do problema não explorar a obscuridade do fato de que o bom para o caçador parece ser não consumar a posse do objeto do desejo, ou refugiar-se no que poderia parecer um caso de mistura de julgar-se não merecedor e contentar-se com a contemplação que a atividade proporciona, dispensando a recompensa; ou ainda simplesmente ver nisso a evidência de que, no fundo, o tempo dele era o da tradição, o da imersão no transcurso, sem a moderna orientação fabril para algum resultado pré-deliberado. Tudo isso pode ser verdade, mas como quer que a coisa se afine com as preferências políticas do autor, ou se arranje no íntimo do narrador, o fato é que essa contradição é a tradução no plano propriamente artístico-literário, na forma literária, do impasse estrutural real em que a Rússia estava estagnada e ao qual o autor buscava iluminar enquanto dele também buscava se desvencilhar.

Essa ausência do tiro é como que antecipada logo no início da narrativa, quando o narrador, depois de explicitar seus temores de que o leitor já esteja farto de suas anotações, busca seduzi-lo para uma última jornada juntos dizendo:

> A caça com espingarda e cão é maravilhosa em si mesma, *für sich*, como diziam antigamente; mas suponhamos que você não tenha nascido caçador: ainda assim, ama a natureza: consequentemente, não tem como não nos invejar... *Escute*. (o primeiro grifo é do autor; o segundo, meu). [459].

Por tudo que vimos até aqui, parece claro que nas linhas acima o narrador explicita o que as narrativas anteriores haviam deixado claro para nós: o produto da caça, a presa abatida, não está inscrito no que é "maravilhoso *für sich*" (por si). Note-se que imediatamente o narrador busca agarrar o leitor não-caçador, cuja atenção teme perder, apelando ao seu amor pela natureza, operação cujo sucesso só pode aspirar se supuser uma comunhão de motivação entre o amor à caça e o amor à natureza. Decorre daí a conclusão de que caçar, para o narrador, é estar junto da natureza que se ama, gozo do qual o leitor não-caçador está apartado e do qual só pode *ouvir dizer*. *Maravilhosa* é, portanto, a atividade de estar com espingarda e cachorro não propriamente a caçar, mas a deambular em meio à natureza – com o detalhe de que isso era verdade pelo menos *antigamente*... Essa sugestão de fratura temporal foi indicada no início da epígrafe:

> ... E aos poucos começou a ser puxado
> *De volta* à aldeia, ao jardim *escuro*. (grifos meus). [459].

Ora, se, num pseudo *enjambement à la* Púchkin, antepusermos a essas duas primeiras linhas de *A floresta e a estepe* as últimas linhas de *Tchertopkhánov e Nedopiúskin*, numa operação que restaura a sequência em que o leitor as pôde ler na edição original do livro, em 1852, temos:

> "Macha se sacudia toda, *como uma* casca de bétula no fogo... [...].
> ... Tchertopkhánov voltava a se sentar no *chão*, saltar até o teto,
> rodar como um pião e gritar: 'Mais rápido!' ...
> – *Mais* rápido, *mais* rápido, *mais* rápido, *mais* rápido! – apoiava
> Nedopiúskin, falando com velocidade.
> Era *tarde da noite* quando saí de Bessônovo..." (grifos meus). [381].
>
> "... E aos poucos começou a ser puxado
> *De volta* à aldeia, *ao* jardim *escuro"*. (grifos meus). [459].

Coerentemente com o final sensual e estonteante da sua visita a Bessônovo, concluída no frenesi de uma farra russa de confraternização de classe, o narrador, não obstante suas anotações, e até em razão do impasse a que elas o conduziram, irá em seguida exibir de maneira ainda mais turva suas veleidades liberais, enquanto é puxado de volta à escuridão pela cegueira da condição de classe, trilha regressiva que se desenha na "volta ao jardim escuro" (não a um *jardim selvagem*, como queria Tatiana) e se desdobra, como já veremos, justamente na relação entre natureza, caça e labor servil.

Iluminemos a ausência do *tiro* com outra ausência lírica: a do *esforço*. A bonomia com que o narrador desdobra o sentido do trio formado por caçador, cachorro e rifle se dá contra o pano de fundo de uma natureza de beleza atemporal que ao longo dos contos contraditoriamente sempre inclui campos cultivados. Um exemplo dessa

confusão reveladora está já na epígrafe mencionada: neste resgatado fragmento "de um poema entregue às chamas" (registre-se que para o narrador poeta há encanto *naquilo que persiste quando já não era para ser*...) – em cujos versos ele se abandona a uma *volta à aldeia,* ao *jardim* escuro, às *tílias* imensas, ao aroma do *lírio-do-vale*, aos frondosos *carvalho* e *trigal*, ao cheiro do *cânhamo*, ao redondo *salgueiro*, lá onde o *centeio* flui, pois *ali é bom –,* vemos, mais uma vez reunidos, sob um único registro regressivo, o espaço natural, silvestre, e os campos cultivados, numa fusão que só é possível para o nobre, que a tudo contempla como seu, sem o amanho correspondente.

Nessa ordem de ideias, o elogio à caça, que só pode florescer assim diáfano pela extravagante ausência da presa abatida, se espelha numa outra ausência, a do *labor* do servo, dissipado como *natureza* pela beleza encobridora dos campos cultivados, por onde cedinho meramente "vagam" "mulheres com ancinhos compridos na mão", contempladas pelo senhor que sai à caça numa telega em que mãos anônimas desde sempre acomodam o samovar e na qual cavalos já estão a priscas eras magicamente atrelados. Um senhor que aceita sem contrariedade o "ressonar tranquilo do vigia", entre cochilos dele próprio, embalados ambos pelo "assovio do cocheiro", que se faz ouvir em harmonia com o "chapinhar dos cavalos", que por sua vez se funde ao "rangido da gadanha", que ficou para trás sem alusão ao suor de quem a faz ranger, embora se vá em busca da água fresca de uma nascente indicada por um "irmão" ceifador, numa sucessão lírica que não conhece fadiga, pois, "apesar do cansaço" (do senhor, é claro), ao fim do dia ele divisa, "através da janelinha", como que por obra do espírito santo, "...a mesa coberta com uma toalha branca, uma vela a arder, o jantar..." [460-463]. Observe-se o liame entre esse aparecer mágico do *jantar* servido ao caçador depois de um dia pleno de ócio, e o aparecer não menos mágico do *jantar* com que Oneguin, depois de um dia gasto em cálculos e bilhar, recebe Lenski para mais uma confraternização de classe em torno de temas universais que evitavam a realidade local (***EO***, Cap. Quatro/XLIV).

No curso das suas anotações, o narrador-herói, de um lado, como narrador, flertou com o liberalismo quando reconheceu o sofrimento do servo, mas limitou-se à compaixão inerme, contornando liricamente as exigências que adviriam do reconhecimento das implicações políticas daquela penosa ação de labutar; de outro lado, como caçador, ele celebrou a ação de caçar, mas liricamente limitou-se à contemplação sem gozo, contornando o realismo que seria imposto pela crueza da presa abatida. O impasse imposto pela autocracia impeliu o narrador a santificar liricamente a natureza como um refúgio, entendendo que a ação humana não podia senão conspurcar a sua beleza de relicário: de um lado, nega a ação laboral do servo sobre a natureza, dissipando nesta o esforço dele; de outro lado, escamoteia a ação recreativa do senhor sobre a natureza ao azular a presa abatida por ele.

O resultado é que ambos acabam por se integrar a uma natureza imutável, tão bela depois como antes da intervenção deles – o que é o oposto do empreendedorismo burguês, que transforma a natureza, atividade que dá base real ao liberalismo. Não deixa de ser uma forma de mostrar servo e senhor no mesmo barco (o naufrágio será comum), de dizer de uma certa igualdade entre eles[149], mas só ao preço de explicitar **tanto** a condição de classe do narrador – que, ao fim e ao cabo, dissolve com seu lirismo as diferenças sociais entre senhor e servo, tratando como *atividade* práticas (lazer e labor) que não apenas são diferentes, como tem sentidos opostos; **quanto** sua limitação para, por isso mesmo, introduzir a burguesia, sem a qual, entretanto, seu liberalismo não podia ter lugar[150].

Ao final do seu elogio à caça, quando reencontra a primavera e dá por cumprida essa trajetória feita nas asas do tempo circular, temos o arremate com uma saudação surpreendentemente burguesa, que aponta na direção oposta à da aldeia para onde, pela epígrafe, fôramos convidados a regressar (*"ali é bom"*) e remete ao tempo cronológico, que é a negação do tempo da tradição: *"prosperidade contínua"*. Liricamente zonzo entre dois

---

[149] Percepção à qual, não à toa, o autor só vai dar tratamento artístico consistente mais de vinte anos depois, em *Relíquia viva*.

[150] Como seria de imaginar, essa contradição também só será resolvida pelo autor mais de vinte anos depois, quando a história tiver deixado claro que o naufrágio comum da parelha servil prescindirá da burguesia, atalhada pela ação de outro ator, que não à toa vai estar no centro da ação do último conto introduzido em 1874, *Pancadas!*

mundos, dois tempos, dois países, duas vidas, o narrador nos saúda com um extravagante voto burguês de *"prosperidade contínua"* depois de, sob o impacto da repressão redobrada na reação ao recente 48 francês, nos ter trazido o convite anacrônico para uma volta à aldeia, da qual, não obstante, suas *Notas* (que foram escritas seguindo indicação de Púchkin pela preferência à prosa) nos haviam feito ver terem restado apenas fragmentos da poesia de antigamente.

A saudação do caçador mostra-se descabida como *despedida*, e atualíssima e impertinente como *separação* entre o atraso e a modernidade na Rússia de então. A saudação é descabida como despedida porque na Rússia sem ordem burguesa não era possível a "prosperidade contínua"; e é atualíssima e impertinente para separar atraso e modernidade porque se, naquele momento, era acertado concluir faltar à Rússia uma via burguesa de superação das suas contradições, como deixado claro em *Cantores*, só a alienação permitiria ignorar que essa via estava interditada por um domínio aristocrático tão férreo quanto decadente sobre uma população submetida direta ou indiretamente às relações de servidão.

Eis, em chave política e estética, o doce giro em torturante rosca sem fim no qual Turguêniev enleara sua mocidade francesa às contradições em que seu narrador-herói se debatia na querida Rússia distante. Assim como Púchkin constatara o que havia de incontornável no imobilismo ao final de ***EO***, levando Tatiana a falar de uma volta à aldeia que sabia impossível, Turguêniev fez esse encerramento de suas ***NdÇ*** deixando ver o atoleiro do imobilismo, levando o caçador ao convite para uma volta à aldeia que era, mesmo, impossível. A diferença fundamental entre as duas situações está em que a heroína de Púchkin faz suas evocações sob resignação lúcida, enquanto o anti-herói de Turguêniev narra suas próprias insciência e alienação – é por isso que o final de Tatiana se dá no cárcere do fausto urbano e o do caçador na "liberdade" do deambular pela natureza. É como se Turguêniev tivesse escrito ***NdÇ*** como um detido comentário da constatação que Púchkin levara Tatiana a fazer: não havia saída no campo, mas o campo era parte da saída, acrescentando que a aristocracia não tinha como atinar para o desafio – a extraordinariedade da Tatiana infeliz ilumina a mediocridade que o alegre caçador representa.

PREÂMBULO AO NOVO *NOTAS DE UM CAÇADOR*

Tendo consolidado sua obra de juventude com a edição em livro das suas ***NdÇ***, Turguêniev passou, segundo entendo, à sua obra adulta – com títulos como *Rudin* (1856), *Ninho de fidalgos* (1859), *Na véspera* (1860) e *Pais e filhos* (1862) – e, então, à obra da maturidade, aberta com *Fumaça* (1967). Embora não seja o caso de empreender aqui a análise das obras da fase adulta, indispensável registrar que em nenhuma delas nosso autor voltou ao tratamento da vida do mujique enquanto tal. Depois das primeiras ***NdÇ***, o assunto desaparecerá por mais de vinte anos, o que também levou ao sumiço do que quer que pudesse ser visto como uma alternativa à estagnação da Rússia, pois todas essas obras da fase adulta se concentraram no impasse que leva à desorientação e/ou ao malogro mesmo os mais talentosos e cativantes personagens em cena – em nenhuma dessas obras há sequer indício da "prosperidade contínua" desejada ao leitor no final de ***NdÇ***, numa indicação de que esses dez anos (1852-1862) de labor artístico foram vividos como uma marcha em lagar. O caso de *Pais e filhos* é especialmente interessante porque embora ambientada em 1859, elaborada no contexto da emancipação (1861), e centrada na apresentação de uma vanguarda política então nascente na Rússia, essa obra não trata de qualquer perspectiva de mudança, até pelo contrário. Há no romance toda sorte de variações em torno do imobilismo russo e suas contradições, mas nenhuma indicação de saída.

Não vou fazer aqui a discussão dessa obra-prima, que jamais foi superada enquanto a mais controvertida obra literária da cultura russa, mas é indispensável registrar que esse tema da renitência do que deveria estar superado, um tema que marcara a partida de Tatiana para a cidade no ***EO***, também marca a cena que abre a chegada de Bazárov ao campo em *Pais e filhos* e informa a cena da família ao final do romance, fechando o sentido dele. Lotman mostrou que Púchkin designara o boleeiro das Larina como "barbudo" para indicar que elas viviam à moda antiga, uma vez que já no tempo de ***EO*** a função de boleeiro havia passado dos velhos barbudos para jovens da moda. Para registrar a permanência dos mesmos anacronismos em meio aos modismos de 1859, enfatizando as contradições da estagnação russa, Turguêniev, depois de abrir *Pais e filhos* dizendo que no criado que espera na estação *"tudo, o brinco azul turquesa, [...] gestos corteses, em suma, tudo acusava um homem de uma geração moderna e sofisticada"*, logo em seguida, ao final do Capítulo II, o leitor é informado pelo próprio Bazárov de que esses supostos modernismos ainda conviviam com a permanência anacrônica do que já deveria ter ficado para trás:

***EO*, Cap. Sete/XXXII:**

Um boleeiro barbudo monta uma égua magra e desgrenhada. *-CN

*-CN – Sobre o anacronismo da situação, v. nota de Bazzarelli in *Eugenio Onegin a cura di etc*, op. cit. pag. 596, nota 23.

***Pais e filhos*, final do Cap. II:**

– Vamos, mexa-se, barbudão! – exclamou Bazárov para o cocheiro. [...].
– Ouviu como esse fidalgo chamou você? E é mesmo um barbudão.

Ao tempo em que elaborava esse *Pais e filhos*[151] que acabamos de mencionar, Turguêniev proferiu, em janeiro de 1860, a hoje célebre palestra *Hamlet e Dom Quixote*[152], na qual desenvolve sua compreensão da luta entre *ação* e *reflexão*:

> [...] alguma parcela de ridículo deve inevitavelmente se alojar na conduta e no próprio caráter das pessoas chamadas para uma obra grande e nova [...] sem esses Dom Quixote ridículos, sem esses inovadores extravagantes, a humanidade não avançaria – e os Hamlet não teriam com que ocupar seus pensamentos [...] os Dom Quixote descobrem; os Hamlet elaboram [...] não existem Hamlet perfeitos, nem perfeitos Dom Quixote, trata-se apenas da expressão extrema de duas orientações, dois balizamentos fincados pelos poetas para dois caminhos diferentes. A vida se precipita na direção deles, sem nunca os alcançar.

[151] *Pais e filhos*, Ivan Turguêniev, tradução de Rubens Figueiredo, Cosac Naify, 3ª edição, 2015, pag. 9 e pag. 16
[152] *Hamlet e Dom Quixote*, Ivan Turguêniev, tradução de Rubens Figueiredo, in *Pais e Filhos*, Ivan Turguêniev, op. cit. pag. 319.

O próprio Turguêniev é a prova da fecundidade dessas palavras, e de uma maneira particular, afinal, mais importante do que reconhecer que não há tipos ideais é agarrar que as balizas não estão fixadas propriamente às margens dos caminhos, são antes como feixes elásticos no interior de cada indivíduo. É justo na passagem da obra adulta para a obra madura, que se deu sob as circunstâncias em que ele apresentou essa palestra, que podemos encontrar de maneira clara o que havia de Hamlet e de Dom Quixote no engajamento político da arte literária do próprio Turguêniev.

A mudança truncada

Naqueles dias, imersa na tensão Hamlet *versus* Dom Quixote, a Rússia pensava e agia na direção do fim da servidão. Com o noticiário crescente a respeito das providências que estavam a ser tomadas nesse sentido pelo tsar Alexandre-II, o debate se acendera e o campesinato se agitara, levando a uma situação aparentemente paradoxal: quanto mais se falava em emancipação, mais revoltas camponesas pipocavam, e mais tropas eram mobilizadas para sufocá-las. A documentação sobre esse estado de coisas é complexa e volumosa, sendo suficiente dizer que depois de terem sido frustrados em suas expectativas cerca de quinze anos antes, ocasião em que Nicolau-I iniciara procedimentos na direção da abolição e tivera de recuar ante a forte reação da nobreza proprietária, agora os camponeses iam entendendo que se não agissem a frustração poderia se repetir.

Um ano depois da palestra de Turguêniev, submetido a pressões tremendas, que desafiavam até a conservação da dinastia, Alexandre-II não repetiu o recuo do pai e decretou a emancipação, mas o fez segundo um modelo que frustrava as expectativas de mudança que gerações haviam associado ao fim da servidão. Embora tivesse sobrevivido a Nicolau-I e vivido para ver a emancipação como imaginara, pelas mãos de um novo tsar, e ainda que não desdenhasse (e até se comovesse com) os salamaleques que recebia por sua obra engajada, Turguêniev, sendo quem era, não podia nem desconsiderar que a abolição levada a cabo por Alexandre-II ficara muito longe de corresponder aos resultados com que sonhara, nem deixar de reconhecer que essa frustração anunciada compôs o caldo de cultura onde os novos radicais encontraram razões para intensificar a rejeição ao acomodatício gradualismo liberal proposto na geração precedente, a sua própria. Como ele mesmo constatara ao final da palestra mencionada, ao reproduzir versos do poema *A festa dos vencedores*, de Friedrich Schiller:

> *Tudo passará, tudo desaparecerá, a honraria mais elevada, o poder, o gênio universal, tudo se reduzirá a pó.*
>
> Toda a grandeza da terra
> Dissipar-se-á como fumaça...

Toda uma época ficara para traz e a sensibilidade artística do nosso autor não deixou de ser atingida. Foi nesse contexto de frustração que Turguêniev deu início à fase madura do seu trabalho artístico, com o romance *Fumaça*. Embora tampouco seja o caso de fazer aqui uma análise detida dessa obra amarga, na qual o que havia de Hamlet em nosso autor aparece com força notável, parece-me indispensável abordá-la ali onde essa obra deve ser vista como uma preparação para a volta de Turguêniev ao mundo do mujique, nas três narrativas tardiamente incluídas em *Notas de um caçador*, em 1874. Ambientado no ano seguinte ao fim da servidão, em 1862, *Fumaça* foi maturado entre 1862 e 1867 e, portanto, refletiu tudo o que de frustrante havia na emancipação, para o autor.

Faces da estagnação: elite aboletada, vanguarda desorientada e leitor romântico

Embora publicado em 1867, *Fumaça* é aberto com uma indicação precisa de tempo e lugar da ação romanesca:

> *No dia 10 de agosto de 1862, às quatro horas da tarde, havia muita gente no chamado salão de Baden-Baden.* [153]

Segue-se derramada abordagem lírica do ambiente e de seus transeuntes, depois da qual o segundo parágrafo é aberto com a observação de que

> *Tudo, aliás, seguia ali como de costume.*

É por nada haver de lírico e pelo caráter enganoso da realidade que parecia trivial naquele 10 de agosto do ano seguinte ao fim truncado da servidão, que o início do segundo parágrafo já avisa que tudo seguia como de costume: naqueles dias, enquanto a elite russa acomodada flanava nas termas de Baden-Baden, lá na Rússia, o radical Nikolai Tchernichévski (1828-1889) – então editor da *O Contemporâneo*, a revista fundada por Púchkin, da qual Bielínski também foi editor e que publicara as primeiras ***NdÇ*** – fora preso e seria submetido a um fuzilamento simulado, tortura habitual que Alexandre-II, o pai da emancipação truncada, mantinha. Preso naquele mesmo verão cerca de um mês antes em razão de sua militância contra a autocracia, Tchernichévski ficará no cárcere, em trabalhos forçados ou no exílio, até 1883.

> *Ainda que não vá explorar o tema aqui, tenha em mente, leitor, que foi justamente nesse período de prisão que o editor da* O Contemporâneo *escreveu* Que fazer?*, obra de combate que também foi uma reação ao romance* Pais e filhos*, publicado na primavera do mesmo ano. Tchernichévski detestou a nova obra de Turguêniev, entre outros motivos de fundo político, porque viu em Bazárov traços de seu companheiro na* O Contemporâneo*, Nikolai Dobroliúbov (1836-1861), que morrera no ano anterior sem conhecer* Pais e filhos*, mas já rompido com Turguêniev em razão de discordâncias políticas antigas, expressas em críticas duras a outras obras do nosso autor. Quando Turguêniev escreveu* Fumaça, *já vivera o ápice desse debate áspero havido em torno de* Pais e filhos*. Portanto, a homenagem a Tchernichévski na primeira linha de* Fumaça *dá novo testemunho do coerente espírito aberto com que Turguêniev se conduzia na cena político-literária.*

Como o que nos orienta é a disjuntiva *estagnação ou mudança* no contexto do fim da servidão e da radicalização da cena política russa daqueles dias, importa dizer que em *Fumaça* Turguêniev se ocupou de ridicularizar a alienação autoreferente da aristocracia russa, ao mesmo tempo em que apontava o que via de fátuo no oposicionismo liberal ou no socialismo utópico, apoiados em esperanças seja na comuna russa, seja no protagonismo do camponês. Não obstante o registro na primeira linha do romance, a homenagem a Tchernichévski tampouco significava uma adesão ao radicalismo antiautocracia e antiliberal; nada disso: além de expressar como podia sua repulsa ao arbítrio e à tortura, Turguêniev quis demarcar naquele registro o contraste entre a alienação da nobreza em eterna vilegiatura e a radicalização crescente em solo russo. Nosso autor não festejava a radicalização, mas acabou por se revelar o mais arguto observador dela, tendo sido capaz de antecipar seus desdobramentos precisamente porque empregou seu realismo para compreendê-la por contraste tanto com a alienação que vigorava na classe dominante, quanto com o idealismo ou o romantismo que orientavam correntes da vanguarda russa que lhe era contemporânea.

O herói de *Fumaça* é Litvinov, e a figuração do que havia de politicamente derrotado no autor é o personagem Potugin, um amante mal-sucedido, cujas críticas aos credos vigentes na Rússia têm a forma da arenga irônica dos despeitados precisamente porque Turguêniev já assimilara a derrota e reconhecia a impotência delas diante da marcha das circunstâncias:

---

[153] *Fumaça*, Ivan Turguêniev, tradução de Jorge Moreira Nunes, Ediouro, s/d, pag. 15.

Contra o eslavofilismo e o populismo:

... o valor e o futuro da Rússia [...] a podridão do Ocidente. Supera-nos em todos os aspectos, esse Ocidente – e está podre! [39]
Veja os eslavófilos [...] vivem apenas da palavra futuro. Tudo virá – mas, na realidade, nada vem e, durante dez longos séculos, a Rússia nada inventou, nem no domínio da política, nem no das artes, nem no das ciências, nem mesmo no das indústrias. Mas espere, tenha paciência, tudo virá. E por que tudo virá, permite que pergunte? Porque nós, homens civilizados, não somos mais do que farrapos, mas o povo... oh! O povo é grande. Contemple o *armiak* [traje camponês], é de lá que tudo há de sair. Todos os outros ídolos serão destruídos: concentremos nossa fé no *armiak*. [41/42]
Nossas velhas invenções vieram do Oriente, as novas são tiradas ao Ocidente, e continuamos ainda a discutir sobre a originalidade da arte e da indústria nacionais! [100]
Visitei nesta primavera o Palácio de Cristal de Londres. Nesse palácio estão reunidos todos os tipos de invenção [...] Se de repente uma nação desaparecesse [...] e se, ao mesmo tempo, desaparecesse daquele palácio tudo o que essa nação inventou, nossa mãezinha, a Rússia ortodoxa, poderia mergulhar no Tártaro sem afrouxar um só parafuso, sem desarrumar um só alfinete. [100]

Contra o revolucionarismo:

O governo livrou-nos da gleba, mas o hábito da escravidão ainda está profundamente enraizado em nós [...] precisamos de um senhor [...] na maior parte do tempo, esse senhor é um ser vivo; às vezes é uma certa tendência, como, por exemplo, neste momento, a mania das ciências naturais. [...] Somos verdadeiros servos. Nossa altivez como a nossa baixeza, são servis. [40]
Apanhar um sapato acalcanhado, caído há muito tempo dos pés de Saint Simon ou Fourier, colocá-lo respeitosamente sobre a cabeça e levá-lo como relíquia – desse esforço somos capazes. Ou então, compilar um pequeno artigo sobre o valor histórico e contemporâneo do proletariado nas principais cidades da França – ainda isso podemos fazer. [101]
[...] a juventude de hoje enganou-se em seus cálculos. Imaginou que a época precedente, de trabalho obscuro e subterrâneo, já passara, e que competia cavar como toupeiras a nossos avós, o que para nós seria muito humilhante; devemos agir, abertamente... [...] Queridos pombinhos! Nem mesmo os seus filhos hão de agir. Quanto aos senhores, queiram voltar à vala, ao buraco, e nele continuem a obra surda de seus avós. [102]

Por entre a crítica mordaz aos caminhos que rejeitava – e evocando a *Primeira carta filosófica*, de Piotr Tchaadáiev[154] –, Turguêniev faz de Potugin boneco de ventríloquo do credo ocidentalista liberal que o autor defendia, mas, repita-se, de cuja inviabilidade já se dera conta – daí a forma enfadonha do discurso:

> – Quanto a mim, senhor, não só estou persuadido de que devemos à civilização tudo o que possuímos na ciência, na indústria, na justiça, como ainda afirmo que o próprio sentimento do belo e da poesia não pode nascer e desenvolver-se a não ser sob a influência dessa civilização; e que aquilo que chamam de obra nacional e espontânea é apenas ninharia e absurdo. [103]

Diferentemente de Potugin, e ainda que tivesse alguma afinidade com ele, Litvinov – que devaneava sem ouvir a prédica do outro –, depois de uma frustração romanesca saiu em viagem de volta à Rússia e submergiu em reflexões regressivas também não de todo estranhas às do próprio Turguêniev naquela época:

> "Fumaça, fumaça!" repetia várias vezes. E, de repente, tudo lhe pareceu não ser mais do que fumaça: sua vida, a vida russa, tudo o que é humano e, principalmente, tudo o que é russo. [...] os fenômenos se sucedem aos fenômenos, mas, na realidade, tudo fica no mesmo; tudo se precipita, tudo corre para ir não se sabe aonde, e tudo se dissolve sem deixar traços [...] Fumaça! murmurava, fumaça. [182]

Ao contrário da resignação do herói de *Fumaça*, porém, Turguêniev continuava, ao tempo dessa estréia da fase madura da sua obra, a se sentir desafiado pelo impasse que fora escrutinado a cada livro da sua fase adulta sem que houvesse avanço (assunto a ser desenvolvido em outro trabalho), com a diferença de que o fim truncado da servidão o convencera a dar outro rumo às suas esperanças. Depois de alguns despistes em meio à névoa, no final de *Fumaça* ele indica uma volta explícita a Púchkin: após purgar as feridas da luta em que se viu entre a Rússia da cidade e a do campo, o herói Litvinov, fazendo percurso exatamente inverso ao de Oneguin, "sem parar nem em Petersburgo nem em Moscou", acabou por voltar diligentemente à sua propriedade rural para, depois de cerca dos mesmos três anos da *Viagem de Oneguin*, se render à Rússia profunda na figura, claro, de mais uma Tatiana outrora rejeitada, com a qual irá se reconciliar no seio da tranquilidade rural...

---

[154] Piotr Tchaadáiev, *Primeira carta filosófica*, in Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901), op. cit. pag. 76-78.

O quadro a seguir organiza a correspondência sarcástica de *Fumaça* com ***EO***:

QUADRO 30 – SIMETRIAS ENTRE *FUMAÇA* E *EUGÊNIO ONEGUIN*

ID	SIMETRIAS*	FUMAÇA	PAG.	EUGÊNIO ONEGUIN	CAP/Estr**
1	Litvinov como Oneguin	O pai que deixou a propriedade a Litvinov era tosco e não lia	20	O tio que deixou a propriedade a Oneguin era tosco e não lia	Dois/3
2		A propriedade familiar, que era extensa, tinha bosques, lago e fábrica	20	A propriedade familiar tinha "fábricas, águas, bosques e terras"	Um/53
3		Litvinov se contorce em cólicas morais que não vai efetivar	117	Oneguin se contorce em cólicas morais inefetivas	Seis/10, 11 e 35
4		Litvinov foi surpreendido pela chegada do general e marido	125	Oneguin foi surpreendido pela chegada do general e marido	Oito/48
5		Litvinov teve seu rompante de fraco meloso, dizendo estar perdido e não querer arrastar Tatiana para o abismo	151	Oneguin fez o sermão da recusa dizendo não ser feito para o casamento, para o qual classifica Tatiana como a mulher ideal	Quatro/13
6		Litvinov voltou a encontrar Tatiana depois de cerca de três anos	187	Oneguin voltou a encontrar Tatiana depois de cerca de três anos	Oito/17
7		Litvinov constata que Tatiana mudara	193	Oneguin constata que Tatiana mudara	Oito/28
8		Litvinov caiu aos pés de Tatiana depois de tê-la rejeitado	193	Oneguin caiu aos pés de Tatiana depois de tê-la rejeitado	Oito/41
9	Tatiana^{T} como Tatiana^{P}	Tatiana, puro sangue russo, um pouco gorda, traços pesados	115	Tatiana, russa na alma, não era bonita de rosto, nem de pele rósea	Cinco/4 e Dois/25
10		Diante de Litvinov, Tatiana conteve as lágrimas a custo	160	Diante de Oneguin, Tatiana conteve as lágrimas a custo	Cinco/30
11		Tatiana emagrecera – ficara mais atraente	163	Tatiana mudara – ficara mais atraente	Oito/27
12	Litvinov como Oneguin e Irene como Tatiana^{P}	Litvinov reconhece Irene	69	Oneguin reconhece Tatiana	Oito/17
13		Litvinov invadiu os aposentos de Irene sem ser visto por ninguém	124	Oneguin invadiu os aposentos de Tatiana sem ser visto por ninguém	Oito/40
14		Irene confessa a Litvinov que o ama e a chegada repentina do marido general se faz ouvir	125	Tatiana confessa a Oneguin que o ama e a chegada repentina do marido general se faz ouvir	Oito/48
15		Litvinov encontrou Irene em lágrimas com carta sua em mãos	167	Oneguin encontrou Tatiana em lágrimas com carta sua em mãos	Oito/40
16	Irene como Tatiana^{P}	Irene, outrora jovem empobrecida, reina nos salões petersburguenses	194	Tatiana, outrora jovem empobrecida, reina nos salões petersburguenses	Oito/28
17	Litvinov como Tatiana^{P}	Litvinov recusou como indignidade tornar-se amante de Irene	174	Tatiana recusou como indignidade ter Oneguin como amante	Oito/44
18	Litvinov como o contrário de Oneguin	Infortunado, Litvinov partiu da cidade, viajou e voltou para o campo, evitando as metrópoles	185	Infortunado, Oneguin partiu do campo, viajou e voltou para São Petersburgo	Sete/5 e Oito/13
19		Litvinov aplicou-se diligentemente em mudanças na propriedade rural herdada, na qual se instalou	185	Oneguin, apenas para matar o tempo, fez mudanças na propriedade rural herdada, à qual abandonou	Dois/4 e Sete/5
20		No campo, já não sofria daquela inércia total	186	No campo, logo o tédio volta a se impor	Um/54
21	Tatiana^{T} como o contrário de Tatiana^{P}	Tatiana ficara bem ao emagrecer em sua recolhida vida rural	193	Tatiana fulgurava na alta sociedade petersburguense	Oito/14-16
22	Irene como o contrário de Tatiana^{P}	Irene, desorientada, blefa sofre o ***futuro*** ao se dizer disposta a trocar tudo pelo amor	168	Tatiana, lucidamente realista, diz que a tudo trocaria por uma estante de livros e um jardim selvagem, mas sob o registro da ***nostalgia***	Oito/46
23	Litvinov-Tatiana^{T} Oneguin-Tatiana^{P} **Finais opostos**	Litvinov escreve a Tatiana (a quem rejeitara) e as expectativas romanescas se confirmam	186 e 193	Oneguin escreve a Tatiana (a quem rejeitara) e as expectativas romanescas se frustram	Oito/ Carta e 47-48

* - Tatiana^{T} é a personagem de Turguêniev; Tatiana^{P} é a heroína de Púchkin.

** - Os números das estrofes estão em algarismos arábicos – ao invés dos romanos da obra – para facilitar sua acomodação no quadro.

Explorar as complexidades apenas indicadas no quadro acima nos levaria para longe dos propósitos deste preâmbulo às novas ***NdÇ***. Concentremo-nos no que nos orienta: a disjuntiva *imobilismo ou mudança*. O herói de *Fumaça* iniciou uma nova vida depois de uma viagem, assim como Oneguin e o Hamlet de Schigrí já haviam tentado, com seus respectivos malogros. Ainda que ao tomar a administração da fazendola nas mãos Litvinov possa ter encontrado uma saída para si mesmo – e é na alienação desse rebaixamento de perspectivas que se alcança o sentido do (re)encontro romanesco com a sua Tatiana –, a Rússia de Oneguin e do Hamlet de Schigrí continuava lá. Por melhor que fosse, a senda aberta pelo descendente da pequena nobreza rural empreendedora não chegava a ser uma avenida para a Rússia em geral. Assim como a união entre Oneguin e Tatiana fora impossível, assim como o sebo e o lenho de Khor não eram uma solução e, sobretudo, assim como acompanhara Púchkin para dizer que mesmo as propriedades bem administradas (como a do diligente e tosco tio de Oneguin) não chegavam a ser uma promessa de futuro, Turguêniev sabia que a reconciliação amorosa com essa outra Tatiana rejeitada tampouco faria da fazendola de Litvinov uma alternativa. Por que, então, perguntaria alguém, ele se deu ao trabalho de promover esse enlace amoroso em contramão tão caprichada com ***EO***?

A resposta começa na ironia com que Turguêniev arma o contraste entre a carta que prepara o *reencontro final* da sua dupla e a carta que antecede o *desencontro original* da dupla de Púchkin: ao final das cartas aos respectivos pretendidos, as duas Tatiana indicam a saída para a situação difícil em que se encontram, com a diferença de que enquanto a heroína de Púchkin impeliu corajosamente à mudança deixando uma brecha para o caso de não ser correspondida, a personagem de Turguêniev, recém-saída da emancipação truncada, convida o outro a se aninhar na inércia da operosidade rural sob a metáfora, muito apropriada, da convalescença:

Final da *Carta de Tatiana a Oneguin*:	**Final da carta de Tatiana a Litvinov:**
Morro de vergonha e de medo... A vossa honra é minha defesa! E corajosamente a isso me confio. [Cap. Três]	*Venha: dizem que até os doentes passam melhor juntos do que separados.* [186*]

Depois disso, não há como não entender o alcance crítico da patética cena romanesca final, especialmente em seu arremate:

> ... Tatiana [...] (tinha emagrecido um pouco, o que não lhe ficava mal), estendeu-lhe a mão; ele não a tomou. Caiu de joelhos [...] já é tempo de terminar, nada mais há a acrescentar; **o leitor adivinha o resto**.[155] (grifo meu)

O leitor pode adivinhar o resto porque choraminga por esse desfecho convencional desde as frustrações que obtusamente experimentara com o final de ***EO***. Turguêniev coroa a crítica política feita no curso do romance com essa debochada crítica estética que se faz, ela mesma, um elemento de iluminação ao conservadorismo dos leitores acomodados à estagnação da Rússia: o "final feliz", impossível no tão pouco compreendido elevado *phatos* crítico proposto por Púchkin em ***EO***, tornou-se não apenas possível, mas perfeitamente adequado como final adocicado para um romance voltado a satirizar uma elite que, em sua turvação, se deixa cativar como uma borboleta pela ilusão da zona de luz entre a cortina e a vidraça [119] e, em seus preconceitos cruéis, enxerga suposta beleza num emagrecimento que resulta da dor (voltaremos à crueza dessa reunião, sob luz enganosa, de *acomodação ao imobilismo, beleza e dor* – note, leitor, que a observação de que a convalescente Tatiana emagrecera vem entre parênteses para indicar, com ironia, um cálculo íntimo do compungido Litvinov).

Assim como Púchkin não se confundiu nem com Oneguin, nem com o autor-narrador de ***EO***, Turguêniev, embora sob fumaça, não se confundiu nem com Potugin, nem com Litvinov e continuava a se sentir desafiado pela situação política cuja face decadente fora descrita em *Fumaça*, o que requeria contrapartida da criação literária, de modo a ir além da convalescença. Para explorar outra perspectiva era necessário voltar atrás, mais exatamente à Rússia profunda do "plano programático" de Púchkin, cujo desenvolvimento o próprio Turguêniev deixara a meio caminho nas primeiras ***NdÇ***.

---

[155] *Fumaça*, op. cit., pag. 193.

AS NOVAS *NOTAS DE UM CAÇADOR*[156]

Embora a primeira edição das *Notas* em livro tenha se dado em 1852, quando os "sete anos de escuridão"[157] (1848-1855) já iam pela metade, naquela altura a obra não chegou a refletir essa nova realidade repressiva, até porque a maioria das narrativas que a compunham havia sido concebida e/ou elaborada em período anterior, no qual Nicolau-I afrouxara o garrote[158]. Muito menos poderia o livro antecipar o modelo conservador pelo qual os servos, cuja emancipação seu autor defendia, viriam a ser libertos em 1861, modelo que não alterou substancialmente a vida do *mujique* no que ela arrastava de miserável e penoso – a começar pelos fatos conexos de que o latifúndio não fora tocado e de que a fome (em socorro de cujas vítimas o autor justamente retomaria a elaboração de *Relíquia viva* [159]) não fora erradicada. Mais de uma década depois da abolição, se mantinham como verdadeiras relíquias vivas aspectos de um recente passado inatual que teimava em não querer passar, contrariando ultrapassadas expectativas incubadas pela geração de Turguêniev numa mudança pelo alto, via tsar, e alimentando a hostilidade das novas gerações oposicionistas, que haviam justamente se convencido de que "era impossível qualquer verdadeira conciliação com o governo do tsar"[160].

Vimos anteriormente como o impacto do malogro dezembrista afligiu Púchkin, provocando inflexões em suas concepções políticas e refletindo-se na trama mesma de ***EO*** ali onde a obra propiciou entrever as contradições em que a estagnação enredava as forças voltadas à mudança. Em mais uma correlação com Púchkin, foi em resposta à mudança truncada e aos sofrimentos decorrentes do choque de gerações entre oposicionistas, cujos embates mais ásperos se deram ao longo dos anos 1850-1860, que o Turguêniev que escrevera *Fumaça* justamente para retratar o lado sombrio dessas circunstâncias, agora, já cinqüentão, nos anos 70, se motivou a voltar ao campo do mujique para introduzir um bloco *cronológico* de três narrativas novas[161] em seu consagrado *Notas de um caçador*.

Essa decisão de Turguêniev contrariou e estarreceu até mesmo seu amigo mais próximo, e editor, Pável Annenkov (1813-1887), que sempre fora explicitamente contra qualquer alteração na obra clássica. Depois de ter dito em carta que não o faria, Turguêniev acabou por incluir as três narrativas novas na edição de 1874 de ***NdÇ***. A mudança inusitada suscitou controvérsias que se prolongaram século XX adentro, quiproquó sumariado num artigo de Dale E. Peterson: The Completion of A Sportsman's Sketches: Turgenev's Parting Word, publicado em

---

[156] Esta PARTE III incorpora a material novo o conteúdo de um trabalho anterior do autor, rearranjado e alterado, ao qual substitui: *Turguêniev apura o ouvido*, de julho de 2015.

[157] Na expressão cunhada por Alexander Herzen, o amigo que formou com Turguêniev, entre outros, a chamada geração de 40 da Rússia, da qual foi, talvez, seu mais proeminente pensador. Para um perfil intelectual e biográfico de Herzen, ver o capítulo dedicado a ele no livro de Isaiah Berlin já citado.

[158] Embora a forma *esópica** de *Tchertopkhánov e Nedopiúskin* esteja clara e sua publicação tenha se dado em 1849, mesmo este conto não parece ter sido escrito para tratar da situação repressiva imposta por Nicolau depois do 48 francês, pois a narrativa traz apenas uma referência indireta à reação do tsar. Como vimos, o conto está centrado na caricatura ácida e divertida que faz de Nicolau e seu ministro, escamoteada num certo "quixotismo", que não chega a se materializar, mas que serviu de despiste para enganar censores "cultos" e até alguns analistas. Essa é uma marca característica dos contos esópicos de Turguêniev: se comportando como caça de pêlo acossada pelos cachorros da censura, o autor não apenas escondia o que queria dizer, mas deitava pistas falsas para desorientá-los, enquanto o sentido pretendido escapava pelo outro lado.

* - Diz-se "esópica" a linguagem literária com que os autores russos camuflavam a crítica ao regime e à situação do país, de modo a burlar a censura.

[159] Tendo sido iniciado ao tempo em que os primeiros contos foram escritos, *Relíquia viva* acabou não terminado para a edição de 1852. O conto só foi retomado para uma publicação organizada em benefício das vítimas da fome que desgraçou a região de Samara no início dos anos 1870, volume para o qual só se aceitavam inéditos. A edição brasileira da *Nova Antologia do Conto Russo (1792-1998)* informa que *Relíquia viva* é de 1852, quando sua versão final só foi estabelecida e publicada em 1874, erro que desorienta e, por si só, como se verá, torna impossível ao leitor alcançar o significado do conto com base nesta edição.

[160] Segundo o entendimento de Isaiah Berlin, por sua vez inspirado em reflexões de Herzen, in Pensadores Russos, op.cit., pag. 41.

[161] Ao se dar ao trabalho de tão esmerado engaste, Turguêniev foi além de simplesmente apresentar mais três contos. Ele inclui o bloco dos três contos novos mantendo como última palavra do livro *A floresta e a estepe*, que não é exatamente um conto, mas uma loa à caça como entretenimento. Entendo que ao manter essa loa como palavra final, o autor mune o leitor de uma chave trifásica: permite ver a irremediável alienação do caçador, dissocia definitivamente autor e narrador e traz, a contrapelo, o registro dos novos tempos. Turguêniev parece impelido a alterar, ou mesmo corrigir, a leitura do que escreveu no passado, explorando com requinte o caráter plástico da memória de modo a dar às suas ***NdÇ*** papel central na amarração do sentido político de toda a sua obra.

1989[162], ensaio no qual Peterson começa por dizer que o que teria levado Turguêniev a alterar "seu trabalho mais respeitado continua sendo um mistério tentador". Peterson recuperou e historiou a documentação pertinente em mais um esforço de esclarecimento que, embora meritório, também malogrou, não apenas porque excessivamente apoiado em tentativas anteriores de desvendar o mistério (herdando delas muito daquilo que arrasta para longe da solução), mas, sobretudo, porque seu trabalho não foi ancorado na análise dos contextos políticos em que as *Notas de um caçador* foram inicialmente elaboradas e, bem posteriormente, atualizadas. Entendo que minha análise das novas ***NdÇ*** resolveu também essa discussão antiga.

Para alterar um conjunto que já se tornara patrimônio artístico das culturas russa e universal e em um contexto histórico diferente, o autor enfrentou o desafio de ajustar os novos contos ao sentido do livro antigo sem lhes tolher o alcance e sem anular a ação plástica da memória, que tanto informa o presente com o material do passado, quanto se faz modificar ao receber a invasão do que chega sob o influxo do que veio sendo ganho em décadas de refinamento estilístico, experiência e desencanto, pelo aprendizado de si e do mundo. Os novos contos não podiam carregar as mesmas motivações da mocidade do autor, que haviam animado a criação das narrativas reunidas nas edições anteriores das *Notas,* nem tampouco lhe seria permitido simplesmente anotar, como se fossem propriamente atuais, as condições da servidão legalmente extinta, exigências às quais se somava o desejo do autor de se recolocar no debate político-literário. Com o novo esforço Turguêniev tentava juntar as pontas temporais da vida e da arte e dava um sofisticado testemunho literário (na forma) e político (no conteúdo) de sua época – o que incluía alguma dose de autocrítica.

Ao retornar às *Notas de um caçador* depois de longa e laboriosa vida literária ele conferiu ao livro *status* de obra aberta. Ao receber nas três narrativas novas o que fora aprendido ao longo da vida pelo artista e pelo homem de ideias, ***NdÇ*** passa a ser um veio singular para a compreensão da dimensão política da arte do autor, especialmente porque assim reconfigurada essa obra assume o papel de elo de ligação entre as relações sociais vistas em *Fumaça* e aquelas tratadas em *Terra Virgem*, de 1876. Nesse arranjo, novamente encontramos o empenho de Turguêniev em apoiar-se criticamente na arte de Púchkin para ir adiante política e artisticamente: assim como em *Eugênio Oneguin* a proibida *Viagem de Oneguin* teria funcionado como preâmbulo para a rendição final de Eugênio e Tatiana ao imobilismo, a *Viagem do caçador*, atualizada com as três novas narrativas e em conexão com *Fumaça*, passa a funcionar como preâmbulo para a última obra em que o autor se dedicou a discutir a disjuntiva *imobilismo ou mudança* na perspectiva da transformação: *Terra Virgem*.

Como no livro publicado em 1852 o último conto propriamente dito[163] era *Tchertopkhánov e Nedopiúskin*, e como o primeiro fato político importante do período a ser incluído no livro para fazer a ponte com a situação retratada em *Fumaça*, obra ambientada em 1862, era justamente a morte de Nicolau-I (1856), com suas circunstâncias e desdobramentos, Turguêniev retoma o fio da meada com *O fim de Tchertopkhánov*, despedindo-se de Nicolau-I, tal como Púchkin fizera na penúltima estrofe de ***EO***, quando se despediu do seu *"satélite extravagante"*. Logo em seguida, assim como Púchkin se despediu do seu *"caro ideal"*, *Relíquia viva*, ao trazer a frustração literal de uma convalescença, tratará do fim subsequente da servidão e do malogro das esperanças conexas, no que será uma explícita despedida de Turguêniev dos próprios ideais liberais de juventude e, finalmente, *Pancadas!* encerrará a novidade do volume com um alerta sobre as incertezas do porvir político de uma Rússia que se radicalizava, tal como Púchkin nos últimos versos de ***EO*** indicou como pôde o caráter aberto da Rússia por vir.

O quadro a seguir organiza as obras em questão segundo a cronologia histórica da ação literária e o ano de publicação:

---

[162] https://www.wilsoncenter.org/sites/default/files/media/documents/publication/op234_poetics_ivan_turgenev_1989.pdf, consultado em 18 de julho de 2020.

[163] Como já disse, entendo que *A floresta e a estepe* (em que Turguênieve se despediu do leitor, tal como Púchkin no Cap.Oito/XLIX) não é exatamente um conto, mas uma loa à caça como entretenimento, que serve de arremate ao que há de ambíguo no livro enquanto obra de comentário político-social, como vimos. Por isso, trato *Tchertopkhánov e Nedopiúskin,* e *Pancadas!* como os **contos** de fechamento das edições de 1852 e de 1874, respectivamente.

QUADRO 31 – CRONOLOGIA DA ABORDAGEM LITERÁRIA DA POLÍTICA RUSSA EM *EO* E EM OBRAS DE I. TURGUÊNIEV

<table>
<tr><th>ID</th><th>TEMPO HISTÓRICO ABORDADO</th><th colspan="2">OBRA</th><th>COMENTÁRIO</th><th colspan="2">PUBLICAÇÃO e/ou CRIAÇÃO</th></tr>
<tr><td>1</td><td>1800-1830</td><td colspan="2">Eugênio Oneguin
Romance em versos, criado e publicado de forma seriada entre 1825 e 1832</td><td>Elaboração literária da vida na Rússia sob autocracia, refletindo o que havia de impasse entre o imobilismo e a mudança</td><td colspan="2">Publicado em livro em 1833, com nova edição revisada pelo autor em 1837</td></tr>
<tr><td>2</td><td>1840-1852</td><td>Criação e publicação avulsa de 22 narrativas
(QUADRO 9, pag. 104)</td><td>Primeiras Notas de um caçador</td><td>Elaboração literária da vida no campo, centrada na figura do mujique</td><td colspan="2">Reunidas em livro em 1852</td></tr>
<tr><td>3</td><td>1849-1855</td><td>O fim de Tchertopkhánov</td><td rowspan="3">Novas*
Notas de um caçador</td><td>Elaboração literária do fim do reinado de Nicolau-I, que se deu nas circunstâncias da repressão à primavera dos povos em países vizinhos e do malogro da Rússia na guerra da Criméia (1853-1856)</td><td>1872</td><td rowspan="3">Reunidas ao livro NdÇ em 1874</td></tr>
<tr><td>4</td><td>Primavera de 1848 a 1861</td><td>Relíquia viva</td><td>Elaboração literária da derrota da primavera dos povos em conexão com o fim truncado da servidão e a obsolescência dos “ideais liberais de 40”</td><td rowspan="2">1874</td></tr>
<tr><td>5</td><td>Julho de 1862</td><td>Pancadas!</td><td>Reflexão literária sobre o novo arranjo político a que a emancipação truncada levava as classes populares da Rússia, bem como sobre a insciência da aristocracia local acerca do que se passava</td></tr>
<tr><td>6</td><td>Agosto de 1862 a 1865</td><td colspan="2">Fumaça</td><td>Reflexão literária sobre a alienação das elites em vilegiatura diante das inquietações e realinhamentos políticos que ocorriam em solo russo depois do fim truncado da servidão</td><td colspan="2">1867
(Daqui o autor voltou no tempo para criar as três novas narrativas de NdÇ)</td></tr>
<tr><td>7</td><td>Primavera de 1868 ao inverno de 1870</td><td colspan="2">Terra Virgem</td><td>Elaboração literária do atrito de reacionários e conservadores contra a ação pela mudança saída dos realinhamentos políticos das classes populares da Rússia</td><td colspan="2">1876</td></tr>
</table>

*** -** As três novas narrativas de ***NdÇ*** cobrem o mesmo período histórico (1856-1862) que já fora contemplado pela obra da fase adulta do autor, que se inicia com *Rúdin* e se conclui com *Pais e filhos*. A diferença é que as novas ***NdÇ*** foram deliberadamente criadas para voltar a incluir a vivacidade da Rússia profunda na abordagem eminentemente política do intervalo 1846-1867, compondo com *Fumaça* o preâmbulo da maturidade para o sentido político de *Terra Virgem*.

Entre outros detalhes, o quadro acima deixa ver que, tal como na inversão realizada por Púchkin no Cap. Sete de ***EO***, *Fumaça* também acabou por funcionar como um preâmbulo às avessas para as três narrativas que, não obstante de elaboração posterior, tratam de um intervalo histórico que por assim dizer prepara as situações vividas pelos personagens em Baden-Baden. Turguêniev voltou no tempo sem deixar pontas soltas. Por exemplo: ao retomar o trio caçador-espingarda-cachorro para relembrar com azedume episódio de pântano seco e falta de caça [101], o solitário e derrotado Potugin citadino acabou por “antecipar” (no tempo da criação literária) o “desfecho” (no tempo histórico-cronológico) das conseqüências de uma alteração plástica significativa nas três novas histórias do caçador, pois nelas não apenas não há caça como, de certa forma, já não há lugar para ela.

Em *O fim de Tchertopkhánov* se diz de um nobre em tal ruína que já "não tinha como caçar" (hábito que, ao final, já era uma necessidade) e "já não sonhava com os cães de Kostromá"[164]. *Relíquia viva* se inicia com o caçador molhado, espingarda que nega fogo e cachorro sem faro. Essa lógica culmina no último novo conto introduzido,

[164] Raça muito antiga e tradicional de cães de caça russos, oriundos da região de mesmo nome e muito apreciados, inclusive, pelo som singular de seu urro ao localizar a presa.

Pancadas!, aberto com o anúncio de que a munição acabara e de que não havia sequer cavalo para ir buscá-la, o que arremata ***a*** metáfora para a situação da aristocracia russa naquela altura: sob tempo adverso, num mato-sem-cachorro, sem cavalo e sem munição (mesmo para divertimento).

O refinamento dessa inatualidade da caça ganha brilho quando constatamos que ela vem cuidadosamente acompanhada de uma outra mudança plástica significativa, que lhe corresponde: esses últimos três contos novos são os únicos do livro em que o tempo é o tempo burguês, o do calendário e do relógio, e não o tempo tradicional, sendo que essa passagem, do tempo tradicional para o moderno, se deu paulatinamente, à medida que o tempo histórico avançava no curso da leitura de um conto para o outro, o que constitui um refinamento no refinamento.

Em *O fim de Tchertopkhánov*, se já não há o balouçar do tempo tradicional centrado nas estações do ano, as marcadas datas civis que estruturam a narrativa vem entranhadas no calendário dos ritos religiosos tradicionais, e o tempo histórico só se dá a conhecer depois de o leitor superar um intrincado jogo que o obriga a se reportar à ordem religiosa; em *Relíquia viva*, em que se dá um passo adicional na marcha em que o leitor acompanha a progressão da história russa, o calendário civil emerge do jogo entre as estações do ano e certos intervalos do tempo histórico contado em anos, já sem requerer deferência a datas de ordem religiosa; finalmente, em *Pancadas!* o leitor se acha em pleno calendário moderno (tal como já na abertura de *Fumaça*), com o dia, o mês e até a consulta ao relógio, sendo que aqui não há qualquer referência à religião ou a figuras religiosas – o tema desaparece.

Para o autor, os acontecimentos histórico-cronológicos que esses três contos trabalham jogaram a Rússia, definitivamente, e com todas as suas contradições, no turbilhão da vida moderna. Refaçamos o itinerário de Turguêniev até essa conclusão, tendo em mente o que vimos nos contos da primeira edição em livro e em *Fumaça*, pois o material novo só pode ser plenamente compreendido se lido à luz do sentido e dos impasses do anterior.[165]

[165] Ao buscar na WEB comentários e análises desses três contos nada encontrei que tivesse qualquer semelhança com o que aqui se vai apresentar. Prudente ressalvar, porém, que como não mergulhei na fortuna crítica em russo, não tenho como avaliar o quanto cheguei a avançar, se cheguei, na travessia do vau que leva do terreno batido ao desconhecido – seja como for, qualquer acerto terá valido o esforço e a consternação por receber reparo fundado não será maior do que a disposição de reconhecê-lo, até porque já me darei por satisfeito se este trabalho abrir caminho para que pesquisadores capazes de fazer uso desenvolto da documentação em língua russa, inclusive na imprensa da época, venham a oferecer análises realmente à altura da complexidade da obra de Ivan Serguêievicht Turguêniev.

ORIGEM FUNESTA DA EMANCIPAÇÃO TRUNCADA – *O fim de Tchertopkhánov*

Mais de vinte anos depois do elogio à caça que vimos lá atrás, Turguêniev retomou as *Notas de um caçador* com o fito deliberado de atualizá-las de um ponto de vista *político*, escolha que não surpreende quando sabemos do desassossego íntimo em que o autor vivia, pois perseguia politicamente a si mesmo como um inflexível coletor de impostos[166]. A opção por um novo conto centrado em Tchertopkhánov envolveu um *risco* estético e um *sacrifício* artístico: *radicalizando* uma inflexão que já aparecera no conto anterior, esta continuação da história do fidalgo desditoso não reflete nenhuma experiência própria do narrador, que jamais aparece em cena e a tudo narra segundo informação remota, o que enquanto realça o fato de que as circunstâncias narradas envolveram a todos, ao escritor, ao narrador e ao leitor da época, pode cobrar seu preço no *quantum* de imaginação e deleite estético que a obra proporciona ao leitor.

De certa forma, fruir a obra depende de um paradoxo: quão mais insciente estiver o leitor acerca dos fatos subliminares embutidos nela maior é a possibilidade de que ele empreste sua imaginação para *fruinventar* qualidades propriamente artísticas ao conto, mas, nesse caso, há o ***risco*** de o autor não alcançar o objetivo subterrâneo que orientou a produção da obra... ; *na primeira edição* em livro, de 1852, adivinhando o efeito que justamente as duas páginas finais de *Tchertopkhánov e Nedopiúskin* provocariam no leitor, Turguêniev ainda terminava o conto com uma frase em que prometia narrar, numa próxima ocasião, a história da provocante Macha. Não é de estranhar, porém, que justamente essa frase final tenha sido retirada do livro na edição em que, mais de vinte anos depois, apareceu *O fim de Tchertopkhánov*. Afinal, nesse novo conto, centrado nas circunstâncias do fim do fidalgo brutal, o autor ***sacrifica*** *a promessa porque resolveu aprofundar o paralelo* entre seu personagem e Nicolau-I, percurso no qual o papel *simbólico* de Macha ganhava força em prejuízo da personagem como tal, por mais instigante que ela fosse e, assim, não houve alternativa senão fazê-la ir-se, frustrando-se as expectativas outrora criadas em torno de uma narrativa futura trazendo peripécias da cigana flamejante.

Esse sacrifício decorre também de uma interdição da própria realidade à criação artística, pois a populosa Rússia daqueles dias, mergulhada num atraso do qual dependia uma ordem despótica cuja única rota de fuga, cada vez mais estreita, era a repressão e a guerra de expansão, naquela Rússia, eu dizia, que mergulhava no desespero seus próprios nacionais, não havia lugar para a vitalidade desaforada da presença cigana. Não é por outra razão que a beleza das primeiras páginas mostra Macha indo embora da casa de Tchertopkhánov de um modo tão "inexplicável" quanto o êxodo de milhares de ciganos que deixaram os domínios do Tsar Romanov na virada final dos anos 1840, início dos 50. Explicações da época para a histórica migração em massa sublinhavam aspectos culturais intangíveis, que subterraneamente fariam convergir, sem planejamento prévio, as motivações viageiras de grupos apartados de ciganos, alegação que parece guardar simetria tanto com a especulação feita pelo narrador, "o sangue nômade" (o derramado?), quanto com a razão dada pela própria Macha ao deixar Bessônovo: a saudade cigana.

A surpresa de Tchertopkhánov é a mesma de certos observadores da época e serviu para burlar a censura, que não atinou que Macha se foi porque nosso autor decidira retratar no novo conto as circunstâncias do fim de Nicolau-I, fechando uma história que começara vinte e três anos antes. Não obstante essa limitação, a inventividade artística de Turguêniev a incorpora para sobrepujá-la, e o leitor vive o desenlace do caso amoroso absorvido pelo sofrimento emocional irremediável de casos assim, ao mesmo tempo em que pode entender

---

[166] Mesmo depois de ter atualizado o livro com sua trilogia política cronológica (*O fim de Tchertopkhánov*, *Relíquia viva* e *Pancadas!)*, em uma carta de 1876, ainda respondendo a críticas dos radicais ao *niilismo* do seu já velho romance *Pais e filhos*, Turguêniev se auto-flagelava dizendo que *"...o escritor que existe em mim deveria ter se sacrificado ao cidadão. Admito a justiça da minha rejeição por parte dos jovens e de todos os escárnios dirigidos contra mim. [...] A questão era mais importante do que a verdade artística, e eu deveria ter previsto isso."* Conf. Isaiah Berlin, op. cit. pag. 283. Foi nesse altar de cobranças e ao som dessa ladainha de reproches políticos que se deu o belo sacrifício artístico de Macha.

porque Macha, ao se evadir da escuridão em que o fidalgo endemoniado reinava, canta a juventude enquanto caminha em busca de luz em terras estrangeiras:

> – Para a casa de Iaff! Para a casa de Iaff! – gemeu Tchertopkhánov assim que avistou Macha. – Para a casa de Iaff! – repetia, correndo na direção dela e tropeçando a cada passo.
>
> Macha parou e virou-se para encará-lo. Ela ficou de costas para a luz, parecia toda negra, como esculpida em árvore escura. O branco dos olhos se destacava como amêndoas de prata, e os olhos mesmos – as pupilas – estavam ainda mais negros." [384*].
>
> Маша остановилась и обернулась к нему лицом. Она стояла спиною к свету – и казалась вся черная, словно из темного дерева вырезанная. Одни белки глаз выделялись серебряными миндалинами, а сами глаза – зрачки – еще более потемнели.

O fidalgo vinha esbaforido, mas ficou paralisado "quando seu olhar encontrou o dela": as duas amêndoas destacadas no ícone negro devolviam a ele o olhar da escuridão de onde provinha. Ao mostrá-lo aos tropeções, a tentar alcançar e recuperar uma serena Macha, e atribuindo a deserção dela ao *jovem militar* Iaff, cujo nome evoca um renomado fabricante de licores inebriantes apreciados no meio artístico da Moscou da época[167], mas advertindo o leitor de que não vai tirar nenhuma consequência direta do caso para a sua história, nosso autor parece fazer uso de mais uma simetria literária para fechar o sentido do que propõe. Pouco antes do aparecimento de Macha no firmamento literário russo, Prosper Merrimé – inspirado na celebrada obra de Púchkin, *Os ciganos*, que ele próprio traduziu para o francês – havia publicado sua novela *Carmen* (1845), cuja protagonista, uma cigana endiabrada, enlouquecera de amor ao *jovem militar* D. José, arrastado por ela à deserção e aos maiores desatinos. Ao enxergar Macha desencaminhada por um jovem militar, e não como aquela que o desencaminha, como Carmen a D. José, o fidalgo decadente quer retirar da cigana sua principal característica, a autonomia, que havia ficado clara no conto anterior – quando ela o fez recuar da pretensão de obrigá-la a tocar o violão, com o qual, depois, espontaneamente incendiou o ambiente[168] –, autonomia que está na base do ato unilateral de deixá-lo. Preferiu acreditar "até o fim de seus dias" que a perdeu inebriada por outro do que aceitar que ela se foi simplesmente por ter ajuizado que o melhor para si era deixar para trás aquele "reino" sufocante e decadente, do qual os ciganos fugiam justamente porque as tropas de Nicolau-I distribuíam arbitrariedades e sofrimentos enquanto reprimiam ferozmente a *primavera dos "sublevados povos"* da Valáquia e da Moldávia, que aboliram a servidão.

Quanto ao sumário desaparecimento do amigo íntimo, Tíkhon Nedopiúskin, a data de sua morte, que se deu "no primeiro frio", em consequência da partida de Macha e "sem a permissão" de Tchertopkhánov, coincide com o período das dissensões dentro do aparelho estatal em razão justamente do engajamento da Rússia na repressão à *primavera dos povos* na Valáquia, na Moldávia e na Hungria, em 1848-1849. Essas dissensões levaram Serguei Uvárov a tomar a iniciativa de deixar o cargo de Ministro da Educação, aceitando sua "morte política", fato que se deu precisamente na boca do inverno de 1849, quando suas discordâncias com a intensificação da repressão universitária se somaram ao caldo das insatisfações conservadoras contra a má influência sobre a jovem oficialidade trazida pela interferência na vida interna de outros países, pois já se colecionavam episódios em que soldados russos se recusavam a atirar contra insurretos.

Perseguindo seu velho adversário político com a perseverança de uma vizinha mexeriqueira, Turguêniev se dá ao trabalho de elaborar o detalhe sardônico do monumento fúnebre com que Nedopiúskin foi homenageado pelo amigo: com a dispendiosa estátua *pagã* da deusa Flora, que substituiu pela fraude a estátua de um *anjo*, o autor

---

[167] Conforme as explicações da nota 1 de *O fim de Tchertopkhánov* numa edição francesa de 1929, que traz uma estrofe de Boris Almazov aludindo ao consumo dos "produtos de Iaff" no início dos anos 1850: *"Kostia taquinait / la clef du buffet / les produits de Iaff / savait apprécier."* In *Mémoires D'un Chasseur*, traduit du russe avec une introduction e des notes par Henri Mongault, Editions Bossard, Paris, 1929, pag. 568.

[168] Naquela ocasião, o sacudido de Macha lembrou uma casca de bétula ao fogo; agora, sua serenidade a fazia parecer feita de árvore, como um ícone, ou uma Matriosca, em que os olhos se destacavam como amêndoas de prata. Talvez não se deva descartar desse contraste que um Turguêniev divertidamente provocador, aludindo à promessa não cumprida, esteja também a dizer ao leitor contrariado com a evaporação de Macha: "se quiser saber de uma cigana arrebatadora, leia *Carmen*".

evoca uma distinção botânica recebida por Uvárov, que teve seu nome dado a uma planta descoberta por um naturalista amigo[169], correlação que lhe permite soldar esta homenagem recebida pelo adversário aos monumentos *cristãos* que a maníaca família aristocrática erigira para fraudulentamente celebrar seus próprios fracassos: reunindo realidade e ficção, Turguêniev debochadamente funde a fracassada "ninharia informe", Uvárov, ao sino que, tendo rachado ainda na fôrma de fundição, jamais ganhou forma final; e à cúpula da igreja que também desabou antes de ganhar forma final[170] – sem deixar escapar que a deusa pagã substituiu a estátua cristã *sem que ninguém tivesse se dado conta*, detalhe com o qual mais uma vez o autor assinala o caráter aguado da devoção religiosa dos seus personagens, aspecto ao qual voltaremos mais adiante.

Mas a costura metafórica não se esgota aí. Como o leitor deve lembrar-se, Nedopiúskin morreu em decorrência da partida de Macha, mas ainda não fizemos uma conexão mais direta entre a partida de Uvárov e a dos ciganos, único detalhe que falta para o arremate da trama entre a vida e a ficção. A partida de Macha se deu pela saudade cigana, explicada por ela mesma em meio a uma floresta em que "tudo em volta se fizera vermelho" [384]:

> Quando chega a *saudade*, essa *separadora*, e convoca a alma para um lugarzinho distante... (grifos meus). [386].

Ora, em *A floresta e a estepe* o autor já nos dissera que, depois de "deleitar-se com a cor verde do céu sobre a floresta avermelhada!... [...] [tem-se] os primeiros dias da primavera [...]"

> ...é hora de acabar. A propósito, já disse da primavera: na primavera é fácil se *separar*, na primavera até as pessoas felizes são atraídas pela distância... (grifo meu). [466].

Se a repetição da palavra "primavera" por três vezes, em apenas duas linhas, e no desfecho de uma narrativa de 1849, já não podia ser recebida com inocência, pois naquela altura se desenrolavam os fatos agora retomados, menos motivo há para que deixemos de ver a relação entre a *saudade* de Macha e a *primavera dos povos*, essas duas *separadoras,* com o que Turguêniev faz esvoaçar um tênue fio de seda ficcional estendido entre narrativas que metaforizam com mais de vinte anos de intervalo o mesmo período histórico. Assim, as partidas de Macha, Nedopiúskin e Uvárov têm a mesma razão de fundo que a partida dos ciganos: a repressão sangrenta de Nicolau-I à *primavera dos povos* estrangeiros, que vai se desdobrar em censura cultural redobrada e na truculência militar exercida contra as populações do Cáucaso e do Don no curso da guerra que logo rebentaria. Nicolau estava a isolar-se até entre os seus:

> ... ficou completamente sozinho [...]. Só o orgulho não diminuía. Pelo contrário: quanto piores ficavam suas circunstâncias, mais arrogante, altivo e inacessível ele se tornava. Por fim, virou um completo *selvagem*. *Sobrou-lhe* apenas um prazer, uma felicidade: um assombroso cavalo de sela de cor cinza, da raça do Don, chamado Málek-Adel. (grifos meus). [391].

Como a explicação para o fim de Nicolau é justamente a condução ruinosa da chamada "guerra da Criméia" (1853-1856), provocada por ele, Turguêniev despacha logo no início da narrativa os outros dois personagens apresentados no conto anterior, para, então, se concentrar no personagem novo, esse cavalo Málek-Adel, introduzido para tornar possível uma meticulosa amarração entre as aventuras e desventuras das etapas finais dos reinados belicosos e estagnados de Tchertopkhánov e Nicolau. Ao dar ao cavalo que será o centro das atenções do fidalgo malogrado o nome de um famoso líder muçulmano na luta contra as Cruzadas, o autor está a construir uma metáfora para ambições mal camufladas de cristianismo por Nicolau-I: terras estrangeiras limítrofes com a Rússia e sob domínio dos líderes muçulmanos do Império Otomano. Os desassossegos vividos por Tchertopkhánov em torno do cavalo Málek-Adel, que acabarão por selar a sua morte, simbolizam as atribulações russas na guerra, que, por sua vez, acabaram por "determinar" a morte de Nicolau-I, em 1855 – cada um dos dois terá, no cavalo e na guerra, *"sua última superioridade sobre todos os vizinhos"* [399].

---

[169] Alexander Bunge nomeou de *Uvarova* uma das espécies de plantas da família Verbenaceae.

[170] V. a nota 130 e seu contexto. Homenageado com uma deusa pagã, o "Quasímodo russo", sem cúpula de igreja onde se esconder, nem sino para tocar, é mostrado num desamparo ainda mais miserável do que o desafortunado sineiro francês.

Málek-Adel e a guerra da Criméia

Depois de logo na primeira linha do conto dar uma dica para que o leitor preste atenção no transcurso do tempo, ao informar que quando começaram as ***catástrofes*** do fidalgo desorientado se haviam passado exatos dois anos desde a visita do caçador a Bessônovo, narrada em *Tchertopkhánov e Nedopiúskin*, o autor vai fazer ainda três indicações temporais antes de oferecer a ponta do fio da meada: primeiro, na abertura da parte IX, somos informados de que "passou *um ano*... *um ano inteiro* sem chegar notícia alguma de Panteliei Ieremêitch"; logo em seguida, Perfichka aparece para nos dizer "como ele emagreceu e envelheceu em *um ano*". Essa insistência, que grifei, de que se passara "um ano", e um ano "inteiro" é mais uma sinalização para a exatidão do tempo transcorrido, que será reiterada em outra passagem, mais próxima do fim do conto, na qual, para chamar a atenção para a simetria histórica pretendida, Turguêniev, de forma pouco literária (porque detalhada demais, repetida e, portanto, rombuda), compõe a narrativa de um vexame dado pelo cavalo nos seguintes termos:

> "Certa manhã, Tchertopkhánov [...] deparou-se com o *mesmo séquito* de caça do príncipe diante do qual tinha caracolado com tanta valentia *um ano e meio atrás*. E a *mesma circunstância se repetiu*: *assim como naquele dia* [...] onde realmente saltara *um ano e meio atrás* [...]." [413], (grifos meus).

A repetição tão marcada de que o próprio evento que se repete se deu *um ano e meio atrás* obriga qualquer leitor não inteiramente inocente a buscar uma explicação para a insistência, que só pode estar associada ao calendário. De fato, logo em seguida, e como desdobramento do malogro vivido com o cavalo no evento mencionado acima, o diácono, enquanto desmascara para o fidalgo enganado o Málek-Adel falso, nos dá, finalmente, a ponta do fio da meada:

> "seu cavalo foi roubado no ano passado, duas semanas depois da festa do manto da Virgem; e agora estamos no fim de novembro." [415].

Como a festa mencionada ocorria então no início de outubro, e como sabemos que Málek-Adel foi roubado exatos seis meses depois de comprado, a fala do religioso nos oferece um marco a partir do qual podemos constatar, de enfiada, que o cavalo fora comprado em abril; montado com brilho em maio-junho (um ano e meio antes do refugo); roubado em meados de outubro; recuperado no outubro seguinte; para refugar vexaminosamente em seguida, ou seja, no início de novembro; ter sua falsa identidade confirmada quase um mês depois da sua suposta volta à estrebaria do dono, no final de novembro; e, por fim, concluímos que a morte de Tchertopkhánov se deu em meados de janeiro ("seis semanas depois" do encontro com o diácono). Assim como a partida de Macha e o adoecimento e morte de Tíkhon correspondem a situações da história russa, todos esses meses e intervalos da saga de Málek-Adel e seu algoz tem correlação meticulosa com o calendário dos eventos mais importantes da guerra da Criméia durante a vida de Nicolau-I, conjunto de simetrias que resumo no quadro a seguir, no qual fica claro que o fantástico Málek-Adel serve de montaria a uma metáfora para as fantasias de Nicolau nessa campanha bélica, que resultou ***catastrófica*** para a Rússia.

QUADRO 32 – MÁLEK-ADEL E A GUERRA DA CRIMÉIA

ID	Pag.	Data	Narrativa Literária (1849-1855)	História Russa (1849-1855)	Data
1	383	Verão de 49	A cigana Macha abandona Bessônovo. Morre Ammalat, o último galgo de caça, cujo nome é uma "homenagem" a um líder rebelde do Cáucaso	Repressão à "primavera dos povos" na Hungria, na Valáquia e na Moldávia. Ciganos migram em massa da Rússia. O domínio do Cáucaso fica ainda mais controvertido	1849 Início dos 50
2	390	Out-49	Ferido pela partida de Macha, Tíkhon morre - deixa Tchertopkhánov "sem permissão" **(a morte se dá "no primeiro frio" após a partida de Macha)**	No final do outono Serguei Uvárov deixa o Ministério por desentendimento com Nicolau em torno da repressão universitária e da intervenção nos assuntos internos de países vizinhos, convulsionados pela "primavera dos povos"	Out-49
3	394-396	Abr-53	"Como *outrora* a Tíkhon", Tchertopkhánov salva um judeu ("crucificador de Cristo"), e compra dele o cavalo Málek-Adel **(seis meses antes do furto do cavalo)**	Turguêniev faz uma fusão temática: ainda nos anos 40 Uvárov havia sido o mentor de uma legislação menos restritiva aos *judeus*. Agora, Nicolau apresenta motivação religiosa *falsa*, a de proteger santuários *cristãos*, para dar ultimato ao Império Otomano - Nicolau "comprou" a ideia da guerra	Abr-53
4	398	Mai-Jun-53	Tchertopkhánov tem êxito se exibindo com Málek-Adel para Príncipe *"riquíssimo"* em cavalgada intrépida por terras vizinhas **(Um ano e meio antes do refugo, de Novembro de 54)**	Tropas de Nicolau ocupam principados do Danúbio, pertencentes ao Império Otomano. Marchando "triunfalmente", ele precipita a Rússia na guerra.	Jun-53
5	399-404	Out-Nov-53	Tchertopkhánov recebe, num golpe de sorte único, uma parca herança inesperada de uma parenta distante, que permite saldar a dívida com o judeu. O judeu, a quem Panteliei salvara num momento de apuros, volta para receber o pagamento e ele, ao acordar de um pesadelo, se dá conta do furto de Málek-Adel **(Seis meses após a compra e "duas semanas após a festa da Virgem")**	Nicolau, que recebera como único aliado a militarmente irrelevante, e distante, Grécia (tão cristã-ortodoxa quanto ele), é chamado à realidade pelo ultimato da Áustria (a quem socorrera quando a ajudou a sufocar a revolta da Hungria), e pela declaração de guerra dos turcos. Nicolau terá de se retirar dos principados do Danúbio	Out-Nov-53
6	409	Antes de Out-54	O judeu, "por fraqueza de caráter", abandona Tchertopkhánov na jornada para tentar recuperar Málek-Adel	França e Inglaterra declaram guerra à Rússia. Os cristãos dos territórios ocupados não demonstraram nenhuma disposição de levantar-se contra o domínio turco, frustrando expectativas de Nicolau na fibra ideológico-religiosa cristã que os levaria a um engajamento em apoio à tentativa russa de recuperar o domínio dos principados	Mar-Mai 54
7	409	Set-Out 54	Tchertopkhánov julga ter encontrado Málek-Adel nas mãos de um cigano, há conflito, e ele o compra de volta (Romní - localizada em território que hoje pertence à Ucrânia)	Talvez uma alusão aos conflitos e custos em torno das requisições de guerra contra populações do Don e do Cáucaso, de onde Nicolau retirou à força cavalos, víveres e homens para sustentar a guerra	1854
8	410	Out-54	Na viagem de volta, Tchertopkhánov espanca um cossaco filho de pope, inocente do roubo de Málek-Adel, e tem de pagar uma indenização (Karátchev, localizada em território hoje pertencente à Rússia)	Talvez uma referência à chamada Legião Eslava, composta por unidades cossacas que atuaram nos principados em apoio aos turcos e contra Nicolau, lideradas por Volyn Michael Tchaikovsky (1804-1886)	1854
9	408-410	Final de Out-54	Sem dinheiro, depois de **um ano** de buscas cansativas, com uma semana de viagem de volta, Tchertopkhánov chega em casa "triunfante" e recebe felicitações de todos pela recuperação de um Málek-Adel de cuja autenticidade, porém, no fundo, suspeita - virão tempos difíceis	Com a Rússia praticamente falida depois de **um ano** de guerra, tropas de Nicolau atacam em Balaclava e momentaneamente param o progresso inimigo. Há festa, se distribuem condecorações, mas, no fundo, se sabe que alimentam-se ilusões - virão tempos difíceis	25 Out-54
10	413	Início de Nov-54	Tchertopkhánov galopa em terreno aluvial íngreme e Málek-Adel refuga diante do *mesmo príncipe* contra quem o ginete brilhara, "*um ano e meio antes",* em cavalgada sobre aquelas terras vizinhas **(Aqui o autor oferece ao leitor mais um ponto em que se apoiar para encontrar o fio entre as datas e a correlação pretendida)**	Os russos atacam em terreno adverso, perdem a batalha de Inkerman e não rompem o cerco a Sebastopol. Fica evidente que a situação vantajosa obtida na ocupação dos Principados do Danúbio, *um ano e meio antes*, não tivera lastro e não se repetiria	05 Nov-54
11	415-421	Final de Nov-54	O falso Málek-Adel é desmascarado por um diácono e um inocente é sacrificado. Fim das ilusões de grandeza de Tchertopkhánov, que desaba ante a extensão da catástrofe **(o ponto de partida para a cronologia do conto é "cair na real")***	A situação sacrificial insustentável de Sebastopol estampa a ruína que fora para a Rússia a guerra da Criméia. Fim das ilusões expansionistas do Tsar Romanov, que desaba ante a extensão da catástrofe	Final de Nov-54
12	422-424	Meio de Jan-55	Fim de Tchertopkhánov	Fim do Tsar Romanov	Meio de Fev-55

* - Não por acaso, esse ponto de partida é *retrospectivo*, impondo mais uma retomada às avessas do anotado (e do lido). Registre-se que o fidalgo cavaleiro recebeu no alto da montaria, como um lançaço no coração, a notícia que desfez seu delírio. [415].

O grande desafio posto pelo quadro acima não é a verossimilhança, que está evidente[171], mas o fato de que a simetria mostrada poderia comprometer a força literária da mais caudalosa narrativa de *Notas de um caçador*, pois, descontado o paralelo histórico, há o risco de que reste ainda menos do que tivemos no conto anterior, onde o objetivo político já havia cobrado seu preço – em outras palavras, a razão que sugere o risco de o conto, o maior do livro em tamanho, vir a transportar uma carga literária pouco valiosa está precisamente no êxito obtido pelo autor em traçar essa correlação detalhada entre a vida política e a narrativa ficcional; afinal, a essa altura nenhum leitor informado poderá ver qualidades humanitárias em Tchertopkhánov, ou atribuir o desmazelo dele a algum desprendimento superior em face da matéria deste nosso triste mundo, ou mesmo confundir seu belicismo com coragem ou seus delírios com lampejos transformadores, *à la* Dom Quixote. Não. Tudo isso está fora de questão, pois o fidalgo de quatro costados está irremediavelmente contaminado pela pessoa incontrovertida de Nicolau-I, figura pela qual estamos impedidos de nos afeiçoar e com a qual não podemos nos iludir.

Não obstante, a radiação literária do conjunto não arrefece, a começar pela apresentação das circunstâncias na quais Tchertopkhánov se pôs em contato com o judeu que lhe dará a oportunidade (e o pretexto) de cavalgar a última alegria da sua vida belicosa:

> – O que acontece? – perguntou [Tchertopkhánov a uma velha] [...] –
> – Só Deus sabe, meu pai [...] Dizem que nossos rapazes estão batendo num judeu.
> – Judeu? Que judeu?
> – Só Deus sabe [...] Apareceu por aqui [...] Então estão batendo nele.
> – E por quê?
> – Não sei [...] Motivo tem [...] eles crucificaram Cristo!
> Tchertopkhánov ululou, chicoteou o pescoço do cavalo, correu à toda na direção da multidão [...]:
> – Que des...mando! [...] Quem deve julgar é a lei, e não in...di...ví...du...os... pri...va...dos! A lei! [392].

A multidão refluiu e em meio à algaravia que se instalou um Tchertopkhánov imperioso indagou:

> – Por que vocês mataram o judeu? [...] seus asiáticos endiabrados! [393].

A seguir, ele pôs sob sua proteção o judeu – que se levantara, dando prova de que estava vivo "como um gato" – e, bem ao seu estilo, desafiou a multidão

> – [...] podem dar queixa contra mim, se quiserem, e também contra o judeu!
> – Para quer dar queixa? – disse, fazendo uma profunda reverência, um mujique solene, de barba grisalha, um vetusto patriarca [...] que, a propósito, não surrara o judeu menos do que os outros. [394].

Em toda a cena resumida acima os próprios protagonistas solapam os fundamentos que alegam dar para suas ações. Primeiro, a velha remete a Deus a razão da surra no judeu e invoca Cristo para justificá-la com o argumento mais anticristão que pode haver: *retaliar* a crucificação dele! Em seguida, o fidalgo justiceiro arremete voluntariosamente invocando a lei e maldizendo a ação individual, que é o que ele próprio está contraditoriamente a fazer. Finalmente, um mujique vetusto não passa de um asiático endiabrado afeito a linchamentos. Foi nesse cenário bárbaro, sob uma ordem arbitrária em que a moral cristã, o estado de direito e a gravidade da cultura civilizada são, quando muito, maquiagem, que Nicolau apresentou alegação religiosa para provocar a guerra de expansão contra o Império Otomano: não é exatamente que Nicolau estivesse mentindo (embora estivesse), é que naquela ordem político-social estagnada na própria inviabilidade a única motivação possível para sua expansão tinha de repousar sobre a irracionalidade. Assim, quando dias mais tarde o judeu reaparecer montado num magnífico cavalo da raça do Don ele não é só um judeu agradecido que tomou uma

---

[171] O único par de datas do quadro que não coincide é o da morte dos protagonistas. Para que a coincidência se desse seria necessário, por exemplo, que decorresse um mês entre a conversa com o diácono e o sacrifício do cavalo, mas esse intervalo é narrado como sendo de horas. Suponho que o autor entendeu que essa coincidência poderia chamar a atenção da censura e estragar tudo, uma vez que a contagem para adiante, *"seis semanas depois do final de novembro"*, é muito fácil de fazer. O mais provável é que jamais venhamos a ter certeza sobre o que, de fato, motivou essa disparidade.

surra, foi salvo e volta para retribuir, ele é também o símbolo tanto da falsificação ideológico-religiosa com base na qual Nicolau cavalgou sua fantasia expansionista contra os domínios dos príncipes muçulmanos, quanto da inevitabilidade dessa falsificação[172].

E não à toa o animal formidável é oriundo do Don, região de população cossaca valente, que irá arcar com parte considerável do esforço de guerra, oferecendo combatentes e tendo arrancados cavalos e víveres em proporções extorsivas, que geraram resistência a ponto de dar ocasião a revoltas, só contidas pela força das armas. Nicolau tomou a iniciativa da guerra com motivação cristã de autenticidade tão confessável quanto um judeu seria capaz de professar (*"não conte para ninguém"*) e arregimentando pela força um apoio que não estava em condições de efetivamente mobilizar. Tanto é assim que, mais lá adiante, não receberá nos territórios ocupados a adesão ideológica "cristã" com que julgara poder contar da parte da população "liberta" por ele do domínio muçulmano, malogro que Turguêniev metaforiza no abandono em que o judeu, *"por fraqueza de caráter"*, deixou um Tchertopkhánov cada vez mais acossado pela realidade – definitivamente, o cristianismo não era para valer. Mas refreemos a marcha para poder examinar os primeiros movimentos do fidalgo em seu cavalo fabuloso, que ele chega a gabar como capaz de encontrar o caminho em meio a *nevascas* noturnas, quando sabemos que ele só o montou entre abril e outubro...

O modo como Tchertopkhánov se conduz com Málek-Adel nos primeiros tempos é o mesmo com que Nicolau-I estreou na guerra, quando conduziu a campanha contra os muçulmanos no Danúbio obtendo um sucesso fácil, típico de quem tomou a iniciativa de avançar sobre terras vizinhas desguarnecidas:

> Acontecia de ele montar Málek-Adel e sair pelos campos, através das propriedades dos vizinhos, não para visitá-los, pois, *como antes, continuava a não se dar com eles*... [173] (grifo e nota meus). [398*].
> Бывало, сядет он на Малек-Аделя и поедет – не по соседям, он с ними по-прежнему не знался, а через их поля, мимо усадеб…
>
> [...] corcoveava à distância, no horizonte, assombrando os espectadores com a beleza e a velocidade do seu cavalo. [...]. Certa vez, um caçador [dizem que um príncipe riquíssimo] chegou a ir atrás dele com todo o seu séquito [...] a gritar esbaforido: [...] "por esse cavalo pode pegar o que quiser!" [...].
> – Se você fosse o tsar – disse pausadamente Tchertopkhánov (que jamais ouvira falar em Shakespeare) – e me oferecesse todo o seu reino por um cavalo, nem assim eu aceitaria! [399].

Essa passagem metaforiza uma altura da guerra em que, tal como a cavalgada de Tchertopkhánov, as forças do *Tsar* Romanov obtinham "triunfos" que logo se mostrariam fátuos: numa ação rápida, os russos surpreenderam os vizinhos e, sem encontrar resistência efetiva, ocuparam os principados do Danúbio, dos quais, entretanto, logo em seguida recuarão, num gesto destinado não apenas a conter a veemente contrariedade da Áustria, até então tida como país amigo, mas também para indicar a disposição de **sair** de uma guerra que já pressentiam não dever ter provocado. Não obstante esse recuo, as hostilidades continuaram precisamente porque os adversários perceberam a oportunidade de submeter os russos a uma derrota, deixando Nicolau *quase* tão sem **saída** quanto a ponto de gritar *"meu reino por um cavalo!";* com o que Turguêniev, numa inversão, mostra a correspondência entre Panteliei e Nicolau: a resposta do fidalgo fantasista à sofreguidão do príncipe caçador pelo seu cavalo serve como recurso literário para trazer à cena o qüiproquó entre as fantasias de poder de Nicolau e o resultado tão

---

[172] Vimos que em *Dois latifundiários* Turguêniev antecipara essa relação entre judeu e falsa devoção cristã: um militar retirado, sobre cuja masculinidade pairam dúvidas, maquia os cabelos brancos com tintura comprada a um judeu que se faz passar por armênio [213-14] – a falsidade ideológica não podia ser maior e era um truque sagaz, pois o cristianismo armênio é dos mais antigos e naquela época haviam muitos armênios na Rússia, em razão da guerra russo-persa (1826-1828), que levara a Rússia a anexar territórios habitados por cristãos armênios.

[173] Nesse ponto a tradução brasileira leva o leitor a acreditar que Tchertopkhánov cavalgava em terras suas, não nas dos vizinhos, confusão que compromete a compreensão do alcance metafórico da passagem.

prontamente adverso da sua investida, cujo malogro já está a ser *antecipado* nessa menção à situação vivida por Ricardo III na peça já citada.[174]

Não por outra razão, o autor faz a transição do capítulo V para o VI dizendo:

> Final do V - E como Tchertopkhánov poderia não dar valor ao seu cavalo? Não foi graças a ele que voltou a ter indubitável superioridade, sua última superioridade sobre todos os vizinhos?
> Início do VI - Enquanto isso o tempo passava, o prazo do pagamento [ao judeu] se aproximava, e Tchertopkhánov não apenas não tinha duzentos e cinquenta rublos, como não tinha nem 50. [399].

A sequência acima reúne a transição *do* caráter insustentável das motivações expansionistas de Nicolau sobre os vizinhos *para* a dura realidade a ser enfrentada, pois a Rússia não tinha como "pagar a fatura" de ter desafiado tão ousadamente inimigos tão formidáveis, pois ao Império Otomano se haviam aliado França e Inglaterra, apoiados pela irritação da Áustria. Ao recusar as condições hostis que o adversário impôs para aceitar desistir de uma guerra que já não interessava aos russos, Nicolau obstinou-se em sua fantasia (que, não obstante, era real, pois sem o exercício dela a autocracia estava perdida – perda que, no entanto, a guerra só adiava enquanto tornava mais certa...) em detrimento dos interesses da Rússia, assim como Tchertopkhánov agarrou-se ao seu cavalo fantástico quando, à falta de dinheiro para saldar a dívida com o "crucificador de Cristo", concluiu que

> ...vou lhe dar minha casa e minha terra, e parto a cavalo [...]. Posso morrer de fome, mas não entrego Málek-Adel.
> [ou seja, o fidalgo se disse disposto a entregar seu reino e a morrer por um cavalo, assim como Nicolau-I acabará por "entregar" seu reino ao morrer na certeza de que a vitória fantasiada não ocorreria].

Tanto quanto o apoio por afinidade religiosa da distante e militarmente inexpressiva Grécia não impediu os russos de perderem a posse dos principados vizinhos recentemente ocupados – embora tenha permitido a Nicolau "reforçar" a *motivação cristã (falsa)* que ele alegara para iniciar a guerra; tampouco a herança modesta recebida por Tchertopkhánov de uma parenta distante impediu que ele perdesse a posse de Málek-Adel, furtado naquela mesma noite – embora lhe tenha permitido saldar a dívida com o *"crucificador de Cristo"*.

O sonho de Tchertopkhánov e a realidade de Nicolau-I

Essa passagem traumática da fantasia à realidade é narrada na forma de um pesadelo de Tchertopkhánov, cujo argumento onírico reúne as vicissitudes impostas a Nicolau: numa alusão à campanha bélica oriental[175], o fidalgo intrépido se vê montado num camelo e é surpreendido por uma raposa branca como a neve, contra a qual pensa usar o chicote, mas descobre que tem na mão um *esfregão* (a tentativa frustrada de expandir o domínio do *cnute* pelos territórios vizinhos) e, então, tem a língua arrancada por ela, assim como a Áustria calou as bravatas de Nicolau (justamente depois de ele a ter ajudado na "faxina" realizada na Hungria durante a primavera dos povos) ao encerrar as conversações diplomáticas com a exigência de que ele desocupasse os mesmos territórios sob domínio Otomano cujas revoltas reprimira anos antes, ocasião da deserção de Macha, que Tchertopkhánov acreditava ter sido obra de Iaff, à mercê do qual agora ele se vê e, então,

> Tchertopkhánov acordou. O quarto estava *escuro*; *os galos* acabavam de cantar pela *segunda vez...* (grifos meus). [400].

Nesse despertar para a realidade na madrugada escura depois do *segundo* canto dos *galos* Turguêniev sintetiza todo o abismo em que Nicolau se precipitara: cantaram pela segunda vez infaustamente para o fidalgo tanto o galo *gaulês* quanto o galo da *cristandade*. O primeiro galo cantara pela primeira vez na primavera dos povos (1848), e canta agora, quando a França faz guerra à Rússia (1854). O segundo galo anuncia que, diante do farisaísmo com que Nicolau-I revestira seu belicismo expansionista, se cumprira a predição narrada no Evangelho

---

[174] V. a nota 144.
[175] A *guerra da Criméia* também ficou conhecida como a *guerra Oriental*.

por Marcos (14:30): *"E disse-lhe Jesus: Em verdade te digo que hoje, nesta noite, antes que o galo cante duas vezes, três vezes me negarás".*

O atordoamento de Tchertopkhánov na escuridão do magistral capítulo VII, e seu tatear pela estrebaria imunda para descobrir que Málek-Adel já não estava lá, são uma metáfora para o desespero de Nicolau depois do despertar, pois via a adversidade no *front* externo somar-se às dificuldades internas de uma Rússia que já vinha descontente com os anos de escuridão provocados pela reação dele próprio ao 48 francês. Nem o sonho nem as circunstâncias reais a que ele metaforizava e que a ele se seguiram se prestavam a qualquer fuga romântica, como ainda fora possível nos sonhos de Tatiana e do caçador. A metáfora prossegue nos atropelos de Tchertopkhánov para obter alguma luz, que teimava em não surgir em meio àquela escuridão de vazar os olhos[176], ora porque o isolamento da Rússia havia tornado raros até mesmo os fósforos, ora porque fuzil e pederneira funcionavam tão mal quanto o obsoleto arsenal de guerra de que Nicolau dispunha, cuja precariedade[177] tantas vidas custou na guerra da Criméia.

Depois de muitas tentativas, nas quais Tchertopkhánov difundiu mais fagulhas do que luz, tal como a repressão obscurantista de Nicolau semeara os estopins da revolta contra a autocracia, finalmente *um toco* de vela de sebo foi aceso no fundo de uma lanterna *quebrada*, ao lume incerto e mortiço da qual o fidalgo descobriu o que já devia saber: "tudo vazio!" [402]. Mais algumas linhas e temos o arremate dessa estréia de Nicolau nas aporias da sua própria escuridão, cujas fronteiras estavam em disputa (daí a cerca esmolambada atrás do curral):

> ...saiu correndo pelo campo aos gritos de "Málek-Adel! Málek-Adel!". [...] O círculo luminoso da lanterna [foi] engolido pela treva espessa da noite sem estrela nem lua.
> Os brados desesperados de Tchertopkhánov ouviam-se mais e mais fracos... [403].

Assim como Nicolau se debateu ruinosamente para encontrar uma saída para a guerra em que a Rússia dos Romanov afundava, Tchertopkhánov saiu numa busca dispendiosa e atribulada pelo cavalo furtado. Transcorrido um ano inteiro, escreveu ao diácono pedindo que avisasse Perfichka da sua volta iminente – e a autoridade *cristã* foi o destinatário da carta porque o motivo da volta era tão enganoso quanto a distribuição de medalhas pela batalha de Balaclava: nem se dera o encontro do cavalo buscado nem o empate na batalha se sustentaria. Redobrando a ironia com a má reputação dos representantes de Deus no meio camponês, Turguêniev ainda nos diz que o mujique recebeu a notícia sem um pingo de crença em sua veracidade, e só se convenceu de que o homem da igreja falara a verdade quando Panteliei apareceu em pessoa na sua frente. Como esse momento coincide com as comemorações pelo empate obtido a duras penas na frente de guerra, Perfichka, sempre com os pés no chão, não deixa de notar como as forças de seu senhor se haviam depauperado.

O cavalo foi reconduzido à sua baia, mas o desassossego íntimo do fidalgo não arrefecia, pois assim como Nicolau fazia o balanço das perdas e ganhos depois de Balaclava, Panteliei se consumia no escrutínio das diferenças entre o cavalo recuperado e o cavalo dos tempos de glória, e se incomodava sobretudo com as diferenças *"morais"...* entre os dois animais, por exemplo:

> "O *outro*, quando via uma sujeira, dava na hora um golpe com a pata dianteira na parede da baia; já *este* nada fazia, nem que tivesse o estrume pela barriga. (grifos de Turguêniev). [412*].

---

[176] Na sua última tragédia, *Édipo em Colono*, Sófocles mostra um Édipo ancião, já com os olhos vazados, mas de quem o oráculo disse que dará a vitória à cidade em que estiver; enquanto Nicolau, que até então se comprazia impondo uma "escuridão de vazar os olhos", é mostrado por Turguêniev a implorar por uma réstia de luz na escuridão da cidade que arruinara, como se gritasse "meu reino por uma vela!", insciente de que, se luz houvesse, não haveria, mesmo, reino seu.

[177] Um dos motivos para a derrota da Rússia na guerra da Criméia foi a defasagem notória dos seus fuzis, que tinham cerca de 1/5 do alcance de tiro dos manejados pelos adversários ocidentais.

Com as forças russas resignadamente atoladas na lama da Criméia, o moral de Nicolau se enfraquecia a cada dia, pois seu voluntarismo sofria o desmentido irrefutável da ordem material que se deteriorava enquanto socavava as condições em que se sustinha a própria autocracia, já a oscilar no *ser ou não-ser* com que o fidalgo exausto interrogava o cavalo dos sonhos. Distendendo as últimas fibras da sua autoconfiança, Tchertopkhánov faz uma sonhadora tentativa derradeira de reviver seus dias de glória, mas o cavalo refuga e o ginete audaz, enquanto dava vazão a toda a sua mágoa, ia deixando claro que, tal como Nicolau em sua intrepidez, nunca esperara menos do que o auto-sacrifício, do outro... (que foi o que não faltou na tão heróica quanto inútil batalha de Inkerman contra o cerco inimigo a Sebastopol):

> "Não, não é ele, não é o meu amigo! Aquele teria quebrado o pescoço antes de me trair!" [414].

A escuridão em que se abismam Tchertopkhánov e Nicolau-I

Como Nicolau havia disparado suas fantasias expansionistas afetando motivação religiosa falsa, obscurantismo teísta que, no entanto, era incontornável na escuridão em que se movia, nada mais hegeliano do que Turguêniev fazer Tchertopkhánov receber contraditoriamente de um religioso, símbolo da estagnação, o disparo *esclarecedor* que pôs fim às suas fantasias de grandeza: com o passar do tempo os cavalos cinzas ficam mais *claros* e o que ele montava vinha mais *escuro* depois daquele ano de sofrimentos:

> – Então está tudo acabado!
> E realmente estava tudo acabado, falido, a última cartada fora derrotada! Tudo ruíra em um instante com apenas uma palavra: "claros"! [...].
> Galope, galope, maldito! *Dessa palavra você não escapa!* (grifo meu) [416].

Sem conseguir romper o cerco a Sebastopol, Nicolau deveria ter recebido a derrota em Inkerman como demonstração de que já não havia lugar para sonhos, mas como era da natureza irracional da situação histórica em que se enredara recusar as consequências racionais da evidência real, Tchertopkhánov aparece esbravejando contra o mundo inteiro e se aferra à disposição de escamotear seus erros cavalares num mero golpe de má sorte: "a última cartada fora derrotada!" [417]. Assim, feridos pela luz das evidências, os olhos do Tsar Romanov se protegiam reiterando a cegueira, e ele absorvia à sua maneira o fato de, ao contrário do rei Midas, ter escurecido tudo aquilo em que colocara a mão. A clareza haveria de por fim à escuridão, mas ainda ao preço de sacrificar vida inocente:

> ...poderia ele merecer a honra de ser montado? De jeito nenhum! Jamais! ... [...] serviria de comida para os cães; não merecia outra coisa... Sim! Melhor fazer isso! [417].

Tchertopkhánov decidiu – tal como Argiro, cuja decisão errada se revelou funesta para Siracusa e seu povo – dar a Málek-Adel o mesmo destino de Orbassan, o infausto cavalo que o antecedera no papel de metáfora para o que havia de catastrófico aos interesses da Rússia e de seu povo nas decisões de Nicolau-I. Tomada a decisão, o fidalgo covarde vai em frente:

> **Final do XII** - Perfichka! – ordenou de repente. – Vá agora mesmo ao botequim, traga-me meia garrafa de vodka! Está me ouvindo? Meia garrafa, e rápido! Quero a vodka na minha mesa imediatamente.
> A vodka não tardou a aparecer na mesa de Panteliei Ieremêitch, e ele se pôs a beber. [417]

A presteza do servo *russo* Perfichka em servir, e servir *vodka*, a um senhor decadente [cujos domínios ele estivera prestes a abandonar pela profissão de aprendiz de barbeiro (na qual iria escanhoar faces em que Nicolau proibira a barba[178] – ou seja, para o servo, a mobilidade social, quando possível, mesmo na passagem do campo à cidade, só se dava para reafirmar o poder do déspota caprichoso)], aquela presteza, eu dizia, aliada aos detalhes de que o fidalgo funesto especificou querer *meia* garrafa e vem nomeado não pela sua função pública (tsar), mas pelos seus dois primeiros nomes – que aludem, o primeiro, a um santo venerado por *"infiéis"* do lado de lá da fronteira

[178] Em *Khor e Kalínitch*, Turguêniev já fizera Khor nos esclarecer que os maiorais da hierarquia eram os que não tinham barba.

e, o segundo, àquele que não teve filhos, não obstante esteja ligado à doutrina da dívida pelo pecado dos pais[179]–, todo esse amálgama concentrado nas cinco linhas citadas acima, na passagem do capítulo XII para o XIII, permite a Turguêniev invocar o conjunto da força simbólica da sua obra para mergulhar no que havia de mais difícil: dar solução artística à sua perplexidade inconformada com a realidade da prostração da Rússia e de seu povo ante a insânia metódica de Nicolau. Por isso, Panteliei Ieremêitch termina o capítulo pedindo vodka e Tchertopkhánov inicia o seguinte impondo medo:

> **Início do XIII** - Quem olhasse para Tchertopkhánov naquela hora [...] possivelmente sentiria um temor involuntário. Fez-se noite; uma vela de sebo ardia baça sobre a mesa. [417].

E o medo vem não porque um certo Panteliei Ieremêitch estava a beber a bebida que pedira, mas porque ele a pedira como quem pede um tônico estimulante, um elixir, que lhe permitisse vestir uma última vez a fantasia de Tsar-Romanov – vamos chamá-lo por este nome até o fim. Em outras palavras, ao especificar, e repetir, que queria *meia* garrafa, o fidalgo medonho revelou o objetivo de embebedar-se de modo calculado, por assim dizer tomando coragem, apenas o suficiente para, sob lume baço, animar-se a dar os passos seguintes para dentro da noite abissal em que decidira lançar a si e aos *seus* que, muito embora já tivessem sido servidos de todas as evidências de que nada de bom resultara da obediência até ali prestada, continuavam obedientes, fossem *servos* ou *homens livres*, sem conseguir realizar o absurdo de tudo aquilo:

> ... girando *bruscamente* o *resignado* cavalo dentro da baia, conduziu-o até o pátio, e do pátio para o campo, para extremo assombro do vigia ["um homem *livre* e *solteiro*" - 409], que jamais conseguiria compreender para onde o patrão estava indo à *noite*, com o cavalo *desenfreado*, à *rédea solta*. *De perguntar, evidentemente, ele tinha medo*... (grifos meus). [419*].

Naquela hora erma, em que Perfichka dormia o sono dos servos, o contraste entre a brusquidão do dono e a resignação do animal, aliado à consonância entre a vertilínea embriaguês soturna do patrão e a vigília insciente do empregado livre em mudez medrosa, armam o pano de fundo para o desfecho dessa tragédia russa, em cuja aparente loucura desgraçadamente havia método. Não é por outra razão que Turguêniev, sabedor de que os deuses primeiro enlouquecem aquele a quem querem destruir, nos apresenta o fidalgo "em uma condição *próxima* da loucura" quando decide a morte de Málek-Adel, isto é, nem em seus aparentes desvarios finais Nicolau esteve assistido pelos deuses, pois suas decisões ruinosas eram uma decorrência lógica, e até legal, da situação histórica truncada a que a Rússia havia sido arrastada, ou a que os russos se haviam deixado arrastar.

Uma vez atingido o local do crime, uma *úmida ribanceira* empestada e putrefata – que faz lembrar não apenas o tanque *d'água* junto ao qual jazera Orbassan outrora, mas também o *terreno aluvial íngreme* e *lamacento* em que a crônica militar da época registrou a morte heróica, e obtusa, de soldados russos lutando para cumprir objetivos de Nicolau que eram inalcançáveis – Tsar-Romanov, de quem o frescor da *"noite bem clara"* havia roubado a coragem emprestada pela vodka, se vê arrastado a simular magnanimidade para esconder de si mesmo a vergonha denunciada por um *pássaro noturno "acima da sua cabeça"*[180], e afugenta o cavalo. Nesse limiar do desfecho trágico, por entre sombras, somos levados a imaginar o horror dos russos inocentes naquele combate nas trincheiras da estagnação, enquanto Nicolau, o gendarme da Europa, se debatia em preocupações frívolas com a própria reputação, da qual se alimentava; alimento que, desesperado, ele via lhe fugir das mãos.

No que parece mais uma evidência de que não há deuses a regular coisa alguma nesse nosso mundo, o pobre cavalo reaparece, amigável, às costas do dono. Tsar-Romanov não perde a oportunidade e volta a se embriagar, agora da psicologia covarde do mais reles assassino de aluguel, e despeja a culpa por seu ato vil na própria vítima,

---

[179] V. a nota 124.

[180] Esse pássaro noturno enigmático por sobre a cabeça obtusa de Tsar-Romanov parece ser uma alusão à Coruja de Minerva hegeliana, a testemunha mais abalizada que o autor poderia convocar para contrastar a estupidez de uma situação que, não obstante, encarava como promissoramente inevitável.

como se ela estivesse a se oferecer obedecendo a desígnios fantásticos justificadores da própria morte; assim como Nicolau a tudo justificava como desígnio divino... – ...se bem que, também é verdade, Turguêniev não deixasse de ver o desígnio da história naquela auto-imolação do povo russo que, sem o saber, ao se encarniçar numa luta pela glória de Nicolau que não poderia senão fracassar, estava, por vias tortas e às custas do próprio sofrimento, a criar as condições para dar fim à servidão e ao mando da dinastia Romanov.

Reunindo seu som ao canto de Macha e ao relinchar de Málek-Adel (cada qual enquanto dera as costas aos domínios decadentes do fidalgo cheio-de-si), o tiro realmente brutal de todo o volume – desferido não numa campana contra caça indiferente, mas contra um inocente subjugado pelo afeto – ecoou no oco da noite com a brutalidade de uma punhalada silenciosa – como aquela pela qual, lá no início da sua saga, o mesmo fidalgo enfiou seu punhal até o cabo no pescoço de uma lebre já sem vida, arrancada, em frangalhos, da sanha dos cachorros [362]. Ao atar com tiro e punhalada as pontas do percurso de brutalidade cumprido por Tsar-Romanov, o autor nos dá meios para costurar os rituais vãos e malsãos que atravessam o livro: a caça estéril, em que o narrador modernoso se distrai; o poder desenvolto do autocrata, valendo-se da repressão e indo à guerra para preservar o atraso; e a afetação crítica do caçador ao anotar esse mesmo atraso enquanto não deixa de registrar a beleza "natural" circundante. Essa "consciência" ritualizada, que serve à naturalização da brutalidade contra inocentes, dialoga[181] com a falsa motivação religiosa dessa guerra simbolizada na trajetória do cavalo fabuloso montado pelo fidalgo *implacável*, em cuja narrativa porfiam judeu, cristão e muçulmano: essas três mitologias monoteístas saíram do mesmo rito sacrificial fundante, no qual Abraão celebrou a implacabilidade da sua fé contra a confiança do próprio filho inocente, e se fez feixe original e exemplo definitivo para todos os implacáveis – afinal, desde sempre o inocente é imolado para que o algoz possa se exibir implacável. Numa guerra deflagrada sob motivação religiosa falsa havia, não obstante, religião por toda parte[182].

Não é por outra razão que, chamado por Perfichka para ver o moribundo, o comissário rural – essa figura inventada por Nicolau-I à sua imagem e semelhança (ou teria sido o contrário?) para, como se fosse possível, esmagar *ab ovo* a revolta que sua própria política nutria[183] –; chamado pelo servo, eu dizia, o comissário, uma vez informado da situação, nos é mostrado a exercer, como num rito, a essência do seu papel, intimidar:

> – Você pelo menos mandou buscar um padre? Seu patrão se confessou? Comungou?
> – Nada disso, meu senhor.
> O Comissário franziu o cenho.
> – Como assim, meu irmão? Será possível? Será que você não sabe... que tem uma grande responsabilidade por isso, hein? [422].

Assustado, o servo explica que foi o próprio patrão quem o impediu, e conduz o comissário ao leito em que Tsar-Romanov jazia. A presença do comissário avivou o torpor funéreo em que ele já entrara e o fidalgo inerme achou por bem não deixar o mundo sem algumas palavras finais de auto-afirmação, proferidas em tom sepulcral e, claro, referindo-se a si mesmo numa ridícula terceira pessoa majestática:

> – Panteliei Tchertopkhánov, fidalgo de quatro costados, está morrendo; quem pode impedi-lo? Não deve nada a ninguém, nem exige nada... Deixem-no em paz, gente! Vão embora!

---

[181] Como não deve ter escapado ao leitor, esse diálogo, que é crítico, só é possível precisamente porque em *O fim de Tchertopkhánov* Turguêniev não faz uso da finta lírica com que outrora, como já vimos, mitigava o realismo: celebrava a natureza enquanto contornava a brutalidade da servidão.

[182] É como se, ao final de seus feitos, o Tsar-Romanov, filho de Jeremias, batesse no peito e, em uníssono com o inimigo, berrasse: "quem sai aos seus não degenera!"

[183] "O povo russo sente mais dificuldade para respirar do que antes, parece mais pesaroso; a injustiça do regime da servidão e a pilhagem promovida pelos funcionários públicos tornaram-se ainda mais insuportáveis. [...] no campo, com o departamento da polícia rural (*os comissários*), o lazer do camponês foi cerceado e colocado sob vigilância dentro da própria isbá. Aumentou [...] a frequência de assassinatos de proprietários de terras [...] à vezes, [...] nesses mares mortos e inacessíveis para nós, ouve-se um ronco confuso, anunciador de terríveis tormentas". In *Literatura e pensamento social depois do 14 de dezembro de 1825*, de Aleksandr Herzen, op. cit., pag. 166. Esses repelões de "impaciência" camponesa aparecem também na *Carta a Gogol*, onde Bielínski diz que o próprio governo sabe "o que fazem os senhores de terra com seus camponeses e quantas vezes ao ano estes retalham aqueles". *Carta a Gogol*, op. cit., pag. 149.

> [...]
> Quando foi enterrado, seu caixão foi acompanhado por duas pessoas: o *kazatchok* Perfichka e Moshel Leiba. [424].

O jovem cossaco Perfichka deve ter ido ao enterro para se assegurar de que o homem não ia mesmo voltar; já a presença do judeu recobre de ironia o pio fim do cristão Tsar-Romanov.

Com a morte de Nicolau-I abriu-se um novo período na história da Rússia, não só pela morte do déspota em si, mas também, e sobretudo, pelas circunstâncias havidas, que levaram ao fim da servidão. Essa é a matéria da próxima narrativa da cronologia tardia com que Turguêniev buscou acertar o passo da sua literatura com a história da Rússia, de uma perspectiva transformadora.

CRÍTICA À ESTAGNAÇÃO REQUENTADA – *Relíquia viva*

Completado depois que o autor já havia escrito muitos romances, novelas e ensaios, *Relíquia viva*[184] *(RV)* traz o lirismo, a crítica social, o simbolismo, a caracterização compadecida e digna dos servos, a ambiguidade política do narrador, bem como sua inconsistência moral, somadas à sua frouxidão de caráter, que haviam aparecido ao longo das edições anteriores das *Notas de um caçador*, mas que agora voltam com o apuro que o tempo confere à atividade literária em casos assim. O conto centrado no bate-rebate do senhor com a serva Lukéria deve ser lido tanto como a suma refinada dos motivos literários, sociais, morais, históricos e, sobretudo, políticos que já apareciam ao longo do volume a que foi reunido tardiamente, quanto como elo de concatenação entre *Fumaça* e os outros dois contos inseridos em 1874: ao iluminar a frustração de *Fumaça*, *RV* dá envergadura ao sentido de *O fim de Tchertopkhánov* e antecipa subterraneamente o sentido de *Pancadas!*

Esse título, *Relíquia viva,* desconcerta tanto quanto *Memórias póstumas*, afinal, assim como memórias não podem ser póstumas, se é relíquia não pode estar viva, se viva, não pode ser relíquia. Tal como no título do famoso romance brasileiro, no conto russo, que antecedeu o livro de Machado de Assis em cerca de seis anos, a junção disparatada intriga e ilumina porque indica anacronismo e sugere haver algo a ser desvendado. Sutilmente, desde o título, o conto nos remete menos a alguém e mais à própria Rússia às voltas com o legado imobilizador da servidão e da repressão, seja ele tomado como problema antes ou depois do fim da vigência legal daquela. Lukéria e seu senhor representam o que Turguêniev enxergava como ultrapassado, mas anacronicamente ainda de pé, na Rússia daqueles dias[185]. Além de ser a serva ela mesma, a personagem central do conto simboliza, a um só tempo, o legado da servidão com repressão e a *intelligentsia* russa da chamada geração dos anos 1840, com o que o autor não poupa a si mesmo. É ao ser entendido segundo esse trio que o conto pode ser visto sob uma nova luz, bem como banhar com uma luz nova a releitura de todo o volume a que foi tardiamente reunido.

Depois de entender o título como um alerta crítico, não há como não encontrar seu aprofundamento logo a seguir, seja na epígrafe, que grita o verso famoso sobre a "terra da longa *paciência*" que é a terra do *povo* russo[186], seja na primeira frase da narrativa propriamente dita, que sapeca na boca do narrador nobre, já com sentido de rebate sobre a epígrafe e o título, um *suposto* provérbio francês, língua que a aristocracia local continuava a preferir (até nisso apartada do mundo dos seus *mujiques* "pacientes"), mesmo depois de ter passado a viver no assombro dos medos trazidos pela grande revolução em que o povo francês "impacientado"

---

[184] Nas citações de *RV*, virão entre colchetes as páginas correspondentes à versão de *Memórias de um caçador* e entre chaves virão as páginas da versão da *Nova Antologia do Conto Russo*, na tradução de Cecília Rosas. Um negrito na referência de página indicará se e a qual dessas traduções adotei. A ausência de negrito indica mescla de traduções.

[185] Enquanto em *A floresta e a estepe* se recuperou um fragmento da atividade poética do autor, já naquela altura deixada de lado, para falar regressivamente do *encanto daquilo que persiste quando já não era para ser*, em *Relíquia viva* o tema da anacronia é retomado com intenção de superação, e desde o título.

[186] O poema *"Essas pobres aldeias"*, de Fiódor Tiútchev, do qual Turguêniev extraiu os versos da epígrafe de *Relíquia viva*, foi publicado em 1858.

varrera do poder, e das posses, a aristocracia respectiva[187]. Turguêniev faz seu narrador *nobre* principiar o relato com um "provérbio francês" inexistente na língua francesa[188], dizendo-o *rezar* enquanto ele próprio se mostra exasperado com uma mera chuva, conjunto irônico que além de reverberar a epígrafe, permite ver a impostura do uso pelos senhores russos da língua falada pelos operários da Paris de 1848, em cujas ruas inflamadas o autor, que residia nos arredores da cidade, conversara com os revoltosos e, como quer que tenha entendido o que se passava[189], não pode deixar de ter sido tocado pelo contraste entre a ação de quem estava na vanguarda da modernidade da época e a estagnação da terra natal que, naqueles dias, vinha anotando em suas primeiras *Notas de um caçador,* cuja memória rearranjou nesse conto síntese.

Ainda como *preparação*, esse primeiro parágrafo de *RV* traz algumas linhas que podem parecer prolixas, até desnecessárias ao desenrolar do conto, mas que antecipam seu refinamento formal: uma conjetura do narrador acerca do mencionado falso provérbio, pela qual o autor se assegura do resultado que quer obter, pois a conjetura é falsa ela mesma. A lógica que o dito provérbio *reza* requer pescador molhado e caçador seco, situação ideal que indicaria a adequação de cada um à respectiva empreitada; não obstante, em seu comentário o narrador-herói opõe pesca farta à sensação *desagradável* de estar molhado, atribuindo ao pescador um *desagrado* próprio do caçador, avacalhando o sentido moral e descritivo do "provérbio", que, então, deixa de *rezar* como se fosse provérbio (como de fato não é) [190]. Tal como fizera Púchkin na decisiva estrofe XLV do Cap. Um de ***EO***, Turguêniev nos leva a *pensar* e entender dois alertas preciosos sobre o que se vai ler: pelo jogo da *forma* somos avisados de que a realidade e a moral não estão ali onde à primeira vista parecem estar, não são o que parecem ser; no tocante ao narrador, nos é reiterado que a visão de mundo dele está irremediavelmente limitada por *essa* condição de caçador.

Nessas poucas linhas de abertura de *Relíquia viva,* o autor enfeixa com requinte maduro todos os nervos do livro que publicara ainda moço, não apenas porque descortina um mundo de significados ao leitor, mas sobretudo porque proporciona a lâmina crítica com a qual rasgar a gaze lírica que vela o essencial desse mesmo mundo: o anacronismo do modo de vida ditado pela repressão e pela servidão (antes e depois da libertação), assentado na alienação polar de senhores e camponeses, uns porque enraizados à terra na, e pela, "paciência", como mortos-

---

[187] Há algo de particularmente *insólito* numa aristocracia ainda entronizada que para apartar-se da própria base material que denuncia o atraso em que seu poder se assenta prefere falar língua estrangeira à sua própria língua vernácula, notadamente quando a língua emprestada tornou-se o símbolo inquietador de que o poder da própria aristocracia virou coisa do passado. Vale observar que no original russo a primeira palavra do conto é "Francês", detalhe para o qual me chamou a atenção a pesquisadora e tradutora Renata Esteves. Sendo assim, por minha conta digo que numa forma literal, um tanto forçada em português, mas relevante para alcançarmos todo o sentido da narrativa, temos algo como "Francês é o ditado que reza etc...".

[188] V. nota da edição russa, como referido em *Memórias de um Caçador,* op.cit., nota 212, pag. 425.

[189] Em carta a Pauline Viardot, Turguêniev relata perplexidade com o que colhera de conversas com operários nas ruas em revolta, não tendo escapado a ele o travo milenarista da atmosfera de então: "O que mais me espantou foi a impossibilidade em que me encontrava de perceber os sentimentos do povo em um momento daqueles [...]. Pareciam esperar o fim da tempestade. Contudo, falei bastante com os operários... Eles esperavam...esperavam! O que é, então, a História? Providência, acaso, ironia ou fatalidade?" Conf. cit. in *Memórias de um Caçador*, op. cit. pag. 476.

[190] As duas traduções de *RV* para o português referidas nas notas 76 e 184 iniciam o conto dizendo "***Reza** um provérbio francês..."* etc. Outras traduções consultadas não trazem ***reza***, mas ***diz:*** francês (***dit***), inglês (***says***) e italiano (***dice***). Em alemão, temos não o simples ***sagt*** (***diz***), mas ***lautet***, que pode ser traduzido como ***diz*** ou ***reza.*** Há uma edição francesa em que aparece uma solução ainda menos neutra, (***prétend***), algo como ***afirma/quer***. Quando em português dizemos "como ***reza*** a lenda... etc", o fazemos para atenuar ou pôr em dúvida a correspondência entre a lenda e o caso. Ou seja, para nós, ***reza*** é menos neutro do que ***diz***, pois chama para perto algo como "pelo menos é o que dizem...". Sem ser capaz de pesquisar para decidir com base no texto original, busquei alternativas para uma escolha afinada com a perspectiva do autor, uma vez que, tal como a vejo, a questão é relevante. O único trabalho sobre *RV* em que encontrei uma análise filológica detida é o de Edgar L. Frost, que se empenha em demonstrar a religiosidade do conto, perspectiva de leitura diametralmente oposta à minha – todavia, sua argumentação, na qual afirma que nesse começo da narrativa Turguêniev evitou formas simples de ***dizer*** em favor de uma construção verbal com raiz em forma do eslavo eclesiástico antigo, não conflita com minha interpretação de que em *RV* o autor, ao invés do ato de contrição que se supõe, faz o oposto: usa a religião como despiste sarcástico e empresta a solenidade dela a um provérbio de araque –, textualmente: "The narrative begins by quoting a French proverb about a dry fisherman and a wet hunter. A close look at the language and the situation shows that even here, in the introduction to his tale, Turgenev was paying careful attention to all the details that make the story fit together. Observe, for instance, the opening words, 'The French proverb says...' –what verb does the author choose? Not the common говорит ('says') or the passive сказано ('is said'), but rather гласит ('voices', 352). The Old Church Slavonic form used here contains the root глас, related to голос ('voices')...". Assim, optei por fazer a análise incluindo o ***reza***. O texto citado pode ser encontrado in Edgar L. Frost, HIDDEN TRAITS: THE SUBTLE IMAGERY OF *ЖИВЫЕ МОЩИ*, Slavic and East European Journal, 36, nº 1 (spring 1992): 36-56.

vivos; outros pelo desenraizamento frívolo da terra, ainda que renhidos no sugar a vitalidade que entendiam enterrada nela para si.

Embora armado como uma esgrima realista entre um caçador e sua serva, o autor circunda a pista de esgrima com o lirismo que lhe é próprio, ainda que dessa vez mitigado pelo travo crítico que desde o início incrustou na própria paisagem, ao mesmo tempo em que mistura a esse conjunto, de modo nada trivial para a época, elementos do trágico e do cômico, tudo em chave pós-romântica, mas fortemente marcado pela herança da forma literária cristã – que aparece tanto no criaturalismo do sofrimento digno de Lukéria, quanto na *significação* desse sofrimento (numa metáfora que nada tem de religiosa e, portanto, não complementa, mas como que se contrapõe ao aspecto *figural*[191]) –, assim como na inversão correspondente da forma clássica da antiguidade, que reservava o trágico aos senhores, deixando aos de baixo a comédia. Não é preciso muito esforço para constatar que *Relíquia viva* sugere uma *Odisséia* de ponta cabeça e pelo avesso: enquanto em Homero o senhor é o portador do fado trágico e terá de ser reconhecido pela serva Euricléia, que ficou, para então dizer da sua *travessia* em terra estrangeira; em Turguêniev, a serva Lukéria é a portadora do fado trágico e terá de ser reconhecida pelo senhor, que viajou, para então narrar da sua *imobilidade* em solo pátrio. Em Homero, o senhor é um guerreiro que transpõe mares por necessidade e emprega a astúcia para derrotar seus inimigos; em Turguêniev, o senhor é um caçador, que se distrai no "quintal" de casa e cuja insciência está a serviço da astúcia do autor para driblar a censura e desafiar a ingenuidade inercial dos leitores. O esmero esquemático na forma invertida traz mais um recado sobre como o conto deve ser lido.

A narrativa do duelo serva-senhor vai evoluir em dois giros pela pista, vale dizer, o conto tem duas partes de mesmo tamanho, isto é, com o mesmo número de linhas. A primeira metade acaba no comentário que ele faz logo a seguir Lukéria declarar que, depois de rezar

> "...fico aqui deitada, de novo sem *nenhum pensamento*. *E tudo bem!* (grifos meus). [432]-{167}.

Evidentemente, este é o sinal para que o leitor saiba que *não* está *tudo bem*, e, então, a outra metade será aquela em que Lukéria retomará temas centrais da primeira metade para dizer o oposto do que parecera ter dito, a começar pelas evidências de que pensava. Mas não nos adiantemos.

Preâmbulo para o caráter simbólico do conto

Antes de introduzir a personagem feminina central do conto, o autor nos reapresenta o não menos fundamental narrador-herói como um herdeiro ocioso, a quem é propiciado viver tão distraído dos bens da família opulenta que até mesmo a casualidade trivial de uma chuva, vivida impacientemente por ele como a *calamidade* que interrompeu uma caçada, o leva a descobrir a existência insuspeitada de mais uma propriedade da mãe, onde foi possível improvisar abrigo para uma noite tranquila porque a casinha existente no local estava

> "desabitada e, *por isso*, limpa." (grifo meu).[426]-**{162}**.

Dando mais um ponto miúdo na urdidura crítica da obra, sem deixar de tirar partido do que poderia ajudar a obter a empatia do leitor aristocrático menos avesso a alguma mudança – a quem, ainda que não pudesse persuadir com sua mensagem antiopressão, pelo menos não queria afugentar com um caçador "traidor de classe" – e, em uma sinalização da inconsistência moral do caçador, o autor, nessa passagem exemplar do seu método, faz o narrador, a quem está a apresentar sutilmente como alguém que vive a passeio, acenar aos seus pares com a informação não menos sutil de que partilha dos reproches da nobreza à falta de asseio do camponês russo,

---

[191] Sigo aqui a abordagem de Erich Auerbach em seu clássico *Mimesis*, op. cit., notadamente páginas 41-42 e 62-65. A meu ver, Turguêniev faz um movimento duplo, que serve tanto como despiste quanto de orientação: ele despista o sentido último de Lukéria quando dialoga com a tradição cristã; ao mesmo tempo em que orienta o leitor a alcançar esse sentido último apresentando a figuração não segundo uma significação religiosa, mas como metáfora, em um sentido histórico-político, como buscaremos mostrar adiante. Se entendo bem o autor do *Mimesis*, parte da dificuldade para o leitor encontrar o que interpretar em *Relíquia viva* resulta de ter aceito ingenuamente o "convite" para uma leitura pautada pelo *sensível*, em detrimento da "significação" histórico-política.

tema que suscitava debates acerbos naquele tempo – e sobre o qual o autor não poderia deixar de ter opinião bem diferente da sugerida pelo narrador[192], cujo comprometimento de classe mais uma vez denuncia.

Do narrador o autor passa à descrição do local, valendo-se do seu talento singular para o tratamento lírico da natureza, mas sempre acumulando informação nova sobre o anacronismo da situação social que quer iluminar para combater: descreve a beleza silvestre do jardim circundante dizendo que este tomara o lugar de um pomar, de tal modo que não podemos deixar de ver que a propriedade, outrora produtiva, dorme agora inaproveitada, regredida ao estado selvagem no qual o narrador se compraz, precisamente porque a insistência naquele decadente modelo social da propriedade e da distribuição da riqueza (ele próprio selvagem, ainda que dublado em francês) permitia a muito poucos viver com regalo sem precisar se ocupar da produtividade, ainda que essa prodigalidade levasse contingentes obsequiosos da população, mesmo se já libertos, a passarem fome na vizinhança de terras férteis deixadas a si mesmas.

Avançando pela trilha que levava a um apiário o narrador insciente vai colorindo o abandono do local, ilustrando com a profusão desordenada das ervas daninhas de germinação casual a displicência hostil da elite aristocrática, avessa a uma ordem cultivada em contornos propriamente civilizados, sugestivamente menciona hastes pontiagudas sobre o muro, ao mesmo tempo em que a alusão às abelhas nos introduz no que há de despersonalizado e inescapável na servidão, cuja obediente face operosa marcara o *mujique* com a indistinção própria dos enxames[193]. Esse é o cenário a que somos conduzidos para assistir ao reencontro do animado nobre andarilho por desfastio com a resignada serva entrevada sem esperança: um desativado paiolzinho para colméias sem uso[194] numa propriedade esquecida em meio à bela e fértil natureza negligenciada – vale dizer, o desperdício da fecundidade russa pela indolência de uma aristocracia acomodada ao modo de vida servil que impunha a *mujiques* "pacientes".

Se o narrador compõe um tipo suspeito de nobre modernoso, a serva dá forma a muito mais do que a um tocante tipo humano sofredor, como nos deixa desde logo avisados a estupefação declarada dele ao anunciar o (des)encontro com ela, em uma das sínteses luminosas do conto:

> "diante de mim **jazia** um ser *humano* **vivo**, mas o que era **aquilo**?" (grifos meus). [427]-{162}.

Ao remeter ao *status* do servo como *coisa*, com o emprego desse "*aquilo",* que introduz ainda a ideia de *deformação*, não obstante reconhecendo que se tratava de um *ser humano*[195], mas encaixando-o em meio ao contraditório *"jazia-vivo"*, o autor condensa, em uma única frase curta, o perfil ambíguo do narrador, a servidão russa em si mesma (sob a qual, para um liberal, todos estão como "mortos-vivos") e todo o debate havido sob intensa repressão acerca da anacrônica complexidade dela, conjunto do qual Lukéria é produto, símbolo e metáfora, tendo o narrador como coadjuvante umbilical. É sobretudo nesse papel representacional que ela deve ser lida, e não propriamente como um "tipo humano", redução que colaria na silhueta da moça a máscara (cristã)

---

[192] Para esse tema, além de outros contos das *Notas de um Caçador*, leia-se a celebrada *Carta a Gogol*, já citada. Relembremos que esta carta foi redigida na época em que Turguêniev escrevia suas primeiras *Notas*, e que ele foi discípulo e amigo de Bielínski, a ponto de ter determinado que quando chegasse sua vez queria ser enterrado junto aos restos do mentor – no que foi atendido.

[193] Indistinção essa que o próprio autor se empenhara em desmentir ao longo dos contos das *Notas de um caçador,* a começar pelo primeiro deles, o já discutido *Khor e Kalínitch*, que contrasta dois tipos diferentes de *mujique servo*, num exercício que, como vimos, passa liricamente ao largo da niveladora condição restritiva do *labor* (que não chega a ser superada pelo fato de Khor pagar ao senhor com tributo, não com trabalho propriamente dito – a mudança que Oneguin, para matar o tempo, introduzira na propriedade do tio, virara rotina), condição que reintroduz o tema do enxame – Khor chega a indicar, como também já vimos, que prefere não ser livre; e, a certa altura, Kalínitch diz a ele: "Ah!, como se você fosse um dos nossos!". Conf. *Memórias de um caçador*, op. cit. pags. 11-14 e 21.

[194] Observe-se que a serva entrevada (logo, sem serventia) está "apropriadamente" despejada, em pleno verão, num desativado depósito para guardar colméias no inverno, estação em que as abelhas não trabalham, situação que conforma uma negação dupla.

[195] Tal como Antropka no final de *Cantores*, essa menção ao "ser *humano*" evoca os debates da chamada *Escola Natural*, seguida por Turguêniev e liderada por Vissarion Bielínski que, em 1847, às vésperas dos levantes populares de 48 na França e em outros países, ainda tinha que indagar na Rússia atrasada, na tentativa de movê-la: "Será que o *mujique* não é um homem?". Conf. cit. em *Memórias de um caçador*, op. cit. pag. 473. A *Escola Natural*, por sua vez, é a tradução do criaturalismo cristão antigo no plano histórico-político propriamente secular da Rússia da primeira metade do século XIX.

do sofrimento e o véu lírico que o autor faz esvoaçar nesse e nos outros contos, seja como recurso literário propriamente composicional, seja como disfarce requintado contra a censura tsarista – essas impertinentes aderências à pele suprimiriam a distância entre pessoa e personagem, esse espaço para a recepção realmente analítica do texto, desviando o leitor para uma leitura meramente mística, espiritualizada ou até psicológica dele, ao invés de deixá-lo no caminho de nutrir-se também do seu alcance crítico. Turguêniev, ainda que de um modo um pouco diferente, se mostra mais uma vez um mestre da forma nesse jogo entre enfunar e rasgar aquele véu, ao embalo do que a seu juízo convinha não apenas à beleza e à clareza da composição, mas também à persuasão moral, à denúncia política e à autorização da censura para a publicação da obra.

Não chega ser necessário rememorar um a um o papel de cotovias[196] e terraços na fortuna amorosa das Julietas da literatura universal para nos darmos conta da crueza sardônica (antirromântica) com que é tratada a heroína de *Relíquia viva,* ela mesma levada a nos dar um relato do momento fatídico inaugural do próprio infortúnio, que pode ser resumido assim: *embevecida* pelo doce som do rouxinol ao alvorecer de uma madrugada de *primavera*, ela acode ao terraço *enganada* de ouvir chamados do homem amado e se estatela contra o pátio, ficando entrevada para sempre. É nessa situação desvalida, em que o trágico traz embutido um convite ao riso, que ela é casualmente reencontrada por seu desenvolto senhor, que nada menos de seis anos depois ainda perambula na região inadvertido do fato terrível, ocorrido não neste sitiozinho ignoto em que se deparam porque ele teve frustrada uma caçada, mas na sede senhorial dos declarados sonhos adolescentes dele com a vítima – seria difícil descortinar de maneira mais artística o abismo entre eles, a indiferença dele para com ela.

Sabendo-se deformada a ponto de estar *quase* irreconhecível, Lukéria abre o diálogo com o senhor se reapresentando, empenhada em que ele a (re)conheça. Para chegar lá, ela rememora situações de entretenimento em que pôde exercer algum protagonismo: puxadora das brincadeiras de roda, primeira voz do coro, vaidades *corporais* em nada desmentidas pelas lembranças do próprio narrador, que a situa como a primeira mulher, entre as servas... O que vai ficar claro ao longo do conto é que, para ele, ela não tem como deixar de estar aquém até mesmo da condição de serva; e isso não apenas, nem principalmente, em razão dos preconceitos dele, que existem, ou da deferência serviçal dela, que persiste, mas em função da própria estagnação social que condiciona a ambos, estado de coisas que o conto ilumina com acuidade, desautorizando qualquer esperança de que alguma alternativa poderia brotar do jogo circular senhor-serva.

Uma vez feito o reconhecimento, ela o orienta a achegar-se, indicando como assento um barril junto de si, e o informa da desgraça que se lhe abateu numa **primavera** de há seis ou **sete** anos, para logo adiante deixar claro que está no **verão** do "sétimo ano" e, mais para o final, quando ele pergunta sua idade, arrematar com uma incerteza ainda mais estranha dizendo **28 ou 29, trinta ainda não**. Diante dessas intrigantes preparações sugerindo datas (sendo que na última o autor joga com a reticência das mulheres em admitir o alcance de décadas cheias, ao mesmo tempo em que anula esse despiste aludindo não a *uma*, mas a *duas* idades possíveis, aumentando o estranhamento), e já avisados enfaticamente de que deveríamos separar as certidões de nascimento de autor e narrador[197], fazemos as contas com base num intervalo especialmente sombrio da repressão tsarista e entendemos que o momento desse reencontro só pode ser o **verão** de 1855, justamente o último e *sétimo ano* da repressão brutal do período 1848-1855. As incertezas quanto aos "seis ou sete" e aos "28 ou 29" servem para demarcar, de um lado, que o *sétimo ano* ainda não se cumpriu e, de outro, que Lukéria é por assim dizer filha do levante oposicionista de **dezembro** de 1825 (de fato, "trinta ainda não").

Depois de ter derrotado esses amotinados de 1825, Nicolau-I iniciou o longo período repressivo que cobriu a infância e/ou a adolescência e juventude daqueles que chegaram à idade adulta nos anos 40, fazendo de todo oposicionista desse intervalo um filho do *dezembrismo*, e pelas duas ascendências: a dos ideais e a da repressão.

---

[196] Não há de ter sido por acaso que parágrafos antes, sorvendo a beleza do amanhecer, o autor tenha levado o caçador a falar liricamente do canto das cotovias...

[197] V. a nota 90.

Nos primeiros anos da década de 40 houve, porém, um afrouxamento das tenazes da censura, período no qual floresceu uma atividade literária e crítica em que despontaram nomes como Bielínski, Herzen, Turguêniev, Granovski e outros, que formaram a primeira geração da *intelligentsia* russa: a geração de 40, tão filha do dezembrismo quanto Lukéria.

Segundo Herzen,

> "Todos éramos jovens demais para tomar parte no 14 de dezembro. *Despertados por esse dia grandioso*, vimos apenas as execuções e os banimentos. Obrigados a nos calar, contendo as lágrimas, aprendemos, trancados em nós mesmos, a amadurecer nossos pensamentos – e que pensamentos!".[198] (grifo meu).

Como, embora sob censura, ideias e livros circulassem e as publicações críticas e literárias se popularizassem (como foi o caso das primeiras ***NdÇ***), essa *intelligentsia* de 40 não deixou de se enganar, aqui e ali nutrindo esperanças no tsar para uma evolução gradualmente favorável à mudança na situação política – tal como Lukéria, que, embora sob servidão, vivia dias de protagonista e de embevecimento ante as promessas do amor com Vassili Poliakov.

Esse idílio acabou abruptamente para ambas em 1848, quando, assim como numa madrugada da ***primavera*** o canto do rouxinol embalou Lukéria a se enganar com a presença ilusória do esperado Vassili (nome que deriva do grego Basileu, que significa *rei,* ou *tsar*), levando-a a mergulhar em direção à terra dura; do mesmo modo, o canto do galo gaulês na madrugada da ***primavera*** *dos povos* (como ficou conhecida a época insurgente inaugurada com o levante popular francês de 1848), sacudiu a oposição russa para o desmentido de quaisquer esperanças no tsar, que mergulhou as ilusões dos gradualistas nos "sete anos de *escuridão"*: Nicolau resolveu se antecipar aos problemas e varreu a Rússia com a já mencionada onda especialmente dura de *repressão preventiva* e censura duplicada[199], o também chamado *"período gusa"* [200]*,* – conjunto de referências que nos leva a concluir que a doença está para a imobilidade da serva Lukéria assim como a repressão está para a imobilidade redobrada dos que já padeciam a ordem servil: a doença é a repressão atroz imposta pela autocracia a um estado de coisas já em si terrível[201].

Nesses termos está armado um texto com dupla camada, uma trabalhada no plano do evidente e outra cuidadosamente encoberta, o que dá ao conto um jeitão misterioso, pois o que vale, mesmo, é o que vem enredado na textura da desventura, cuja narração Lukéria faz com valentia, sem lamuriar-se ou buscar despertar compaixão. Não obstante, seu interlocutor a acompanha com solilóquios piedosos, louvando a ausência de queixas na narrativa da vítima, que, sem que ele entenda o porquê, narra a própria desdita "quase com alegria" – o que não é para menos se entendermos que o garrote dos sete anos não foi um sofrimento em vão, pois, como haviam antecipado observadores mais argutos, todo o reinado de Nicolau-I foi também um aprendizado

---

[198] In *Literatura e pensamento social depois do 14 de dezembro de 1825*, de Aleksandr Herzen, in *Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901)*, op. cit., pag. 180.

[199] *Duplicada* porque foram criadas comissões secretas concorrentes, para examinar obras já censuradas, inclusive com poderes para punir censores "negligentes". Os lábios de Lukéria, que "*quase não se viam*", e o detalhe de que deles escapava um fio de voz que vibrava aos ouvidos do caçador "*como o* ***sussurrar (*** **как шелест)** *do espargânio* ***no pântano***" (grifos meus), formam uma metáfora para a mordaça de ferro dessa censura duplicada, cuja tirania obrigava a uma comunicação aos **sussurros** e **tolhia** a **interação**, a todos mantendo, a um só tempo, aglomerados e apartados, como feixes atolados no pântano do medo.

[200] Em 1826 o tsar instituiu um código de censura tão restritivo que foi apelidado de *ferro fundido/gusa* ЧУГУННЫЙ*,* conjunto de regras depois suavizado. Na reação à primavera de 1848, Nicolau restaurou, na prática, a ferocidade do seu código de 1826. Assim, pelo conjunto da obra repressiva, o período final de seu reinado, 1848-1855, também ficou conhecido como "*período gusa*" (o ferro gusa, sendo muito rico em carbono, é quebradiço e, por isso, é melhor manipulá-lo na forma líquida – *fundido*). O *brônzeo* da cabeça*,* e o *metálico* das faces de Lukéria, que não consegue sorrir, são mais uma alusão metafórica a esses *sete anos* de sofrimento do *período gusa*, pois o ferro gusa, quando fundido para ser *submetido* à forma pretendida, imita a cor do bronze.

[201] Provavelmente, para lograr que essa correlação não fosse feita de pronto e enganar a censura, Turguêniev contou com o despiste da forte significação religiosa do número 7, que calha bem com a dimensão superficial da narrativa: o deus monoteísta teria descansado da criação do mundo no 7º dia, são 7 os pecados capitais, 7 são os dias da semana, são 7 os sacramentos, 7 foram as pragas do Egito, há 7 pedidos expressos na oração do pai nosso, etc.

subterrâneo[202], que começou a aflorar precisamente no verão de 1855 em que se dá a conversa, uma vez que, com a morte do tsar, em fevereiro-março daquele mesmo ano, mudanças começaram a se fazer sentir e culminarão com o fim da servidão.

Seja como for, *do ponto de vista da nobreza*, o sofrido estado indesejável de Lukéria enquanto serva *improdutiva* é o símbolo incômodo da confortável situação desejável da servidão. Daí decorre essa aparentemente confusa compaixão do patrão, que reconhece a situação inapelável da moça, mas esquisitamente está sempre a enaltecer o conformismo que atribui a ela (como se ela tivesse escolha). A confusão desaparece com qualquer um de dois procedimentos, um ingênuo, o outro, crítico. Pelo ingênuo, aceitamos que o narrador é um rapaz tolo, embora bom, que transcendeu os interesses de classe e está sinceramente comovido com a condição atual da serva outrora bela a quem não deixa de intimamente elogiar, leitura que afunda o conto no pântano da banalidade sentimentalista. Pelo viés crítico, se entende que, sem prejuízo de ele ser um bobo e bom rapaz, etc, o que ele faz, no final das contas, é o elogio da aceitação da imobilidade, elogio que, em última instância, ela repele, pois serve para celebrar a característica central da servidão e bloqueia qualquer consequência realmente emancipatória da compaixão dele.

Como para atestar o caráter afetado dessa compaixão, o autor leva o caçador a dirigir à moça, em meio ao relato de seus padecimentos, a pergunta insensível sobre o que fora feito de Vassili Poliakov, obtendo como resposta que

> *Poliakov*? Sofreu, sofreu e se casou com outra, uma moça de Glínnoie. Conhece Glínnoie? *Não fica longe de nós* (От нас недалече). (grifos meus). [430]-{164}.

Nada do que pesquisei elucidou plenamente o significado dessa menção a Glínnoie, sugestiva em si mesma, mais ainda pelo questionamento e, sobretudo, pelo comentário que o acompanha, pois Lukéria não poderia deixar de saber que o andarilho notório conhecia muito bem as vizinhanças. Sem querer especular demais, partilho o que sei: segundo o narrador-herói de *Três encontros*[203], novela publicada por Turguêniev em 1852, dentre as áreas de caça da *vizinhança* da sua casa de campo, a "mais frequentada" por ele era a da aldeia de Glínnoie, na casa de cujo administrador ele sempre se hospedava, hábito que não podia deixar de dar a toda gente conhecimento dessas suas incursões. Ademais, foi a ninguém menos que a esse administrador da aldeia que ele submeteu a um vivo interrogatório depois de arrebatado por rever, perto do pântano de Glínnoie, no segundo dos *três encontros* da novela, uma jovem misteriosa, ligada a um "estrangeiro", e com a qual o narrador amargou uma frustração romanesca sem remédio. Saberia Lukéria do caso infeliz e estaria a revidar de bate-pronto a indelicadeza da pergunta sobre Vassili Poliakov? E/ou seria mais uma maneira de o autor indicar o vínculo entre serva e senhor no infortúnio da servidão?

Sendo assim, ficariam explicadas a pergunta e o detalhe mordaz sobre a "*nossa vizinhança*", mas não dá para afirmar nada, até porque teríamos de entender que os dois narradores são o mesmo *ente* – o que, porém, não é impensável, já que a novela *Três encontros* saiu no mesmo ano da primeira edição em livro das *Notas de um caçador*. Sabemos ainda que embora não incluído no livro, o conto *RV* foi iniciado naquela época, o que poderia explicar elementos de continuidade entre as duas narrativas[204]. Além de dar sentido à reação de Lukéria, que "desviou um pouco o olhar" ao ouvir e ter de aturar a "pergunta estúpida", essa maneira de interpretar a situação combina com a disposição aguerrida da moça ao longo do conto, cabendo a ela dirigir a "conversação" com acentos de enfrentamento, como veremos.

Como quer que se interprete a referência a Glínnoie, Lukéria informa seu interlocutor de que diante da sua situação Poliakov acabara por se casar com Agrafiena, com quem já tivera filhos. Desde logo se observe que nesse

---

[202] Sobre o tema dos ganhos para a oposição com os sofrimentos sob Nicolau-I ver todo o ensaio de Alexandr Herzen citado na nota 78.
[203] Ivan Sergueïevitch Tourgueniev, *Trois Rencontres, souvenirs de chasse et de voyage*, traduit du russe par Louis Viardot en collaboration avec l'auteur. Édition du groupe "Ebooks libres et gratuits".
[204] V. a nota 159.

trecho Lukéria não chama o ex-noivo de Vassili, nome que ela só menciona assim isolado nas situações em que há a senha para o engano com o tsar, como veremos ainda uma vez. Para além de fazer o contraste entre a tolice dele e a virilidade dela, a resposta traz embutido o detalhe de que Agrafiena é um nome que também deriva do grego e significa "aquela que nasce pelos pés", ou seja, que vem ao mundo ao contrário, com os pés (*ação*) antes da cabeça (*reflexão*), que já principia esperneando, numa alusão irônica (e um pouco despeitada) à colheita contraproducente que Nicolau-I obteve com sua repressão encapsulante: a radicalização da juventude, que, como Poliakov – que vem descrito com o detalhe romântico dos "cabelos encaracolados" –, fora empurrada a buscar alternativas[205] pois, mais disposta à ação do que à reflexão, já não era atraída pelo gradualismo iluminista ("idealista") da geração de 40, simbolizado por Lukéria, preferindo seguir os mais radicais.

Ainda sob a manobra engenhosa desse malogro amoroso, cabe antecipar que quando mais adiante Lukéria contar da sua emoção com a *visita*, "na *primavera passada*", de um Poliakov já casado com uma Agrafiena que ela descrevera como "bonita e de bom coração", Turguêniev está aludindo à volta da circulação menos abafada das ideias (o antigo afeiçoado, reconhecido, revisita ideias que deixou para trás), iniciada com a morte de Nicolau-I, ocorrida no limiar da mesma *primavera* de 1855 (razão pela qual Lukéria esteja a falar, no verão do mesmo ano, que já não sente grandes dores, embora as entranhas ainda queimem...) – ou seja, em 1855 a primavera foi benfazeja, o oposto da de 1848: dessa vez, o tsar (causa da doença que soterrou as ilusões) morrera e, exatamente por isso, Poliakov (não Vassili) veio *mesmo* vê-la. Ademais, com os elogios a Agrafiena, Turguêniev está também reconhecendo o impasse a que suas posições moderadas haviam chegado e, de quebra, cortejando os radicais. Em outras palavras, em *RV* Turguêniev ainda tenta aparar pedras críticas como as que anos antes recebera do jovem radical a quem admirara com a mesma intensidade com que fora repelido por ele, Dobroliubov[206], quando este resenhou seu *Na Véspera* na *O Contemporâneo*:

> "quando chegará a verdadeira alvorada? Se ainda não amanheceu, é porque os jovens bons e esclarecidos, [...] do romance de Turguêniev são impotentes. Paralisados, apesar das suas belas palavras acabarão por se adaptar às convenções da vida prosaica da sua sociedade."[207]

Podemos, agora, enxergar mais um exemplo da ourivesaria detalhista de Turguêniev nesse conto, quando entendemos o alcance de ele ter descrito o caçador como "um menino de 16 anos" ao tempo em que se sentia atraído por Lukéria, já uma mulher: ou seja, esse *menino* era mais novo do que ela. Avisados de que ele, quando do noivado dela, "já não estava no povoado, tinha ido para a universidade, em Moscou", fazemos novamente as contas e somos levados a deduzir que seus 16 anos se deram entre 1843-46. Ou seja, o período em que ele se

---

[205] Como Tchernichevsky (1828-1889), da nova direção da revista *O Contemporâneo*, que recebeu com críticas duras os romances de Turguêniev escritos depois das primeiras *Notas de um caçador*. Segundo Isaiah Berlin, "Para Tchernichevsky, a principal lição de 1848 foi a de que os liberais ocidentais, tanto os corajosos como os covardes, haviam demonstrado sua falência política e moral e, com ela, a de seus discípulos russos, Herzen, Kavelin, Granovski e os demais." E ainda, "Tchernichevsky, o líder natural de uma geração desencantada [...] amargurada pela falência de seus primeiros ideais, pela repressão do governo, pela humilhação da Rússia na guerra da Criméia [...]. Para esses jovens radicais agressivos, [...] que desprezavam o menor traço de eloquência ou 'literatura', Tchernichevsky foi aquele pai e confessor que nem o aristocrático e irônico Herzen, nem o [...] frívolo Bakunin jamais poderiam ser." Op. cit. pags. 228-230.

[206] Nikolai Aleksándrovitch Dobroliúbov (1836-1861) foi um talentoso jovem radical que assumiu a condição de crítico da revista *O Contemporâneo* anos depois da morte prematura de Bielínski, dirigindo-a resolutamente para a esquerda, ao lado de Tchernichevsky. Seus escritos mais importantes foram publicados na virada dos anos 1850-60.

[207] Isaiah Berlin, op. cit. pag. 273. Embora tenha tratado o problema de forma elegante no ensaio do qual tiramos esta citação, parece que Berlin deixou escapar o essencial: Turguêniev desviou a ação de *Na Véspera* para a luta búlgara contra o domínio turco precisamente pelo impasse que culminara em *A floresta e a Estepe*, como discutimos antes. A luta nacional alheia foi um refúgio criativo para o impasse entre suas anotações acerca da realidade russa e sua vontade de mudança segundo preferências liberais. É esse mesmo impasse que explica a fragilidade dos sempre inconclusivos homens de ação da fase adulta da sua obra, seu período de hibernação criativa forçada, nos anos 1850, quando ele transferiu para os personagens, na forma de fraqueza, o impasse estrutural a que chegara, contra o qual, a seus olhos, qualquer ímpeto romântico não poderia ser senão esmagado como reles voluntarismo. Foi contra essa muralha realista que se chocou Dobroliúbov (não obstante ele pudesse ver a si mesmo como um "realista") que, sem ser artista e orientado pelo ativismo, se conduz como se a arte só pudesse dizer das saídas, fossem possíveis ou imaginárias, e estivesse obrigada a calar sobre os problemas reais quando isso significasse tão-somente mostrar um problema, não uma solução. Aferrado à suas "certezas", ele queria que a arte ensinasse. Passar-se-iam alguns anos até que Turguêniev conseguisse tirar das suas anotações consequências políticas para adiante – não é por outra razão que estamos a discutir sua retomada tardia de *Notas de um caçador*.

sentia atraído por Lukéria é exatamente o mesmo em que a geração de 40, no auge da forma juvenil, exibiu com mais atratividade suas esperanças no gradualismo liberal e numa possível evolução do tsar na direção da emancipação dos servos – a repressão desencadeada depois do 48 francês já encontrou nosso caçador na universidade e "a hora mais sombria na longa noite do obscurantismo russo do século XIX"[208] não parece ter alterado a rotina desse *jovem bom e esclarecido*, que dela só está a tomar conhecimento nesse sétimo ano, beneficiado pelo fato de que a informação voltara a circular, ainda que não com a desenvoltura desse transeunte.

***O* pensar *como contraponto ao* rezar**

Depois de dizer da inutilidade de ser amiga da leitura num contexto em que não pode exercitar suas preferências, com o que se tem não apenas uma referência à censura, mas também um retrato cabal da situação esdrúxula, porém real, do *servo* alfabetizado, mas desprovido de condições materiais para exercer as aptidões adquiridas, Lukéria se nos apresenta prisioneira no tempo tradicional do passado-presente infinito, ao mencionar, no âmbito de uma modernização aleijada que alfabetiza em vão, a não menor inutilidade dos calendários para quem está feito pedra, sob servidão, conforme seja verão ou inverno e, segundo *a ordem inversa de suas utilidades*, entre o rancho das colméias e o átrio da casa de banhos – calendários aqueles contraditoriamente trazidos e levados por ninguém menos do que a figura medieval do pope, num cadinho que explicita o hibridismo histórico da situação e abre caminho para uma crítica à religião, que aparece quando ela diz não ser muito boa na lembrança de rezas (embora traga na ponta da língua *todas* as canções camponesas), deixa claro que a crença no amor de Deus lhe é externa ("é assim que nos é ordenado entender"), duvida da palavra do padre, espicaça sua aguada observância aos sacramentos mencionando a possibilidade de pecados que intimamente reconhece não ter cometido e acaba por apontar a presunção dele, que reserva para si, como membro da igreja, a aptidão às "visões".[209]

Não obstante, a crítica frequentemente reduziu Lukéria a uma pia alma paciente, voltada à dimensão espiritual da existência humana, quando não avessa à ciência e ao racionalismo ocidentais. Contribuiu para esse reducionismo reunir à recepção crédula dessas passagens em que a religião é o tema (onde há inclusive evocações maliciosas a iracúndia do deus do Antigo Testamento) uma leitura apressada **tanto** dos parágrafos em que Lukéria narra seus padecimentos sob tratamento médico (como se eles trouxessem uma, e mesma, crítica geral à ciência e até uma capitulação de Turguêniev diante de certa recepção obscurantista ao seu polêmico romance *Pais e Filhos,* lançado mais de dez anos antes), **quanto** de trechos em que Lukéria diz ver vantagens em não pensar. Talvez tenha mais cabimento ler as restrições à ciência com menos abrangência e não de forma assim seletivamente retroativa; bem como examinar melhor o sentido desse "não pensar".

Lukéria fala pela primeira vez em "não pensar" ao estabelecer uma relação direta entre o seu estado de imobilidade e não pecar:

> "pessoas saudáveis podem pecar com muita facilidade; já de mim, o próprio pecado se afastou. Outro dia, o padre Aleksei me deu a comunhão e disse: 'Não precisa se confessar: como poderia pecar nesse estado?'. Mas eu respondi: 'E pecado em pensamento?' [...] Mas acho que nem nesse pecado em pensamento devo cair muito, [...] porque me ensinei a não pensar e, mais ainda – a não lembrar. O tempo passa mais rápido." [431]-{165}.

Desde logo fica claro que para Lukéria, serva que é, o fiel ideal, o que não peca, é aquele que está imóvel e não pensa, vale dizer, aferrado ao *labor*, destituído de toda inserção pública-política[210], está muito aquém do dilema propriamente moderno acerca da primazia da ação ou da reflexão. Até aí, ela está imersa no tempo tradicional,

---

[208] Isaiah Berlin, op. cit. pag. 37.

[209] Tudo isso em linha com o entendimento de seu mestre Bielínski, como quando ele observa na famosa carta a Gogol: "Há [no povo russo] ainda muita crendice, mas não há vestígio de sentimento religioso"; "O russo pronuncia o nome de Deus coçando o traseiro". Ou ainda "...mas será que o senhor não sabe mesmo que o nosso clero é objeto do desprezo geral da sociedade russa e do povo russo?". "Quem o povo russo chama de *raça estúpida, trânsfugas, garanhões*? Os popes". [...] O sentimento religioso não vingou nem mesmo no clero". in *Carta a Gogol*, op. cit. pag. 151-152.

[210] Para a caracterização da limitação imposta ao servo, tenho em mente o lugar do *labor* na antiguidade, segundo as distinções propostas por Hannah Arendt entre *labor*, *trabalho* e *ação* em seu *A condição humana*, Editora Forense-Universitária, 1981.

pré-moderno, e Turguêniev, além de zombar da religião, introduz sua posição bem conhecida de que não há o que esperar da ação autônoma dos servos para alterarem sua situação – eles terão de ser arrancados dela por uma força externa a eles. Mas, em seguida, Lukéria pula para fora do tempo tradicional com um "e mais ainda", e fala em "não lembrar para o tempo passar mais rápido", uma angústia moderna, com a qual Turguêniev explicita o lugar de Lukéria entre dois tempos, o da servidão, tradicional, e o moderno, que evoca tanto o anacronismo "precoce" da geração de 40 quanto, mais adiante, as possibilidades abertas com uma Rússia em transformação.

Prisioneiro do tempo tradicional, o narrador não faz caso do que é cômodo para si (o "não lembrar"[211]), e ocupa-se trivialmente apenas do "não pensar". A reação dela vem na forma de uma queixa sobre nem sempre conseguir dormir e de um relato sobre a presença fértil do mundo animal à sua volta, cujo sentido, para além da movimentação livre dos bichos, não alcancei – sem desenvoltura com a língua russa, não tenho como pesquisar o possível significado particular da galinha choca, do pombo, do pardal, da borboleta ou das andorinhas[212] na cultura e no folclore russos; limitação que me leva também a não fazer qualquer tentativa de explorar a significação das plantas, salvo apontar que ao ter os lírios-do-vale *trazidos* até si, Lukéria se acha mais uma vez associada às abelhas, mas na contramão delas (de novo, aquém até mesmo do *labor*), pois esta é uma flor à qual elas *acorrem* para a *produção* do mel.

Às observações sobre a fauna local ela encadeia um comentário sobre a escuridão do inverno, que a impediria de ler, se o pudesse, e emenda:

> "Mas mesmo que esteja *escuro*, sempre tem alguma coisa para escutar: um grilo que canta, ou um rato a roer em algum lugar. É assim que fica bom para não pensar! - Ou senão, rezo orações [...]". (grifo meu). [432]-{166}.

Num contexto em que ouvir um rato a roer e rezar orações tem o mesmo fim, não pensar, parece claro que não há base no texto para entender o "não pensar" como uma valorização da espiritualidade; muito pelo contrário, o que se estabelece é uma relação direta entre *rezar* para matar o tempo e não pensar – o que muito se parece com *caçar* para matar o tempo e... não pensar. Considerando ainda que Lukéria disse

> "...me ensinei a não pensar e, *mais ainda* – a não lembrar. O tempo passa mais rápido" – (grifo meu); [431]-**{165}**.

somos levados por esse *mais ainda* à ciência dela de que o lembrar é o lastro do tempo, um tema moderno. Como "matar o tempo" é a não-atividade com que a modernidade presta homenagem à tradição, temos, a contrapelo, nossa anacrônica dupla serva-senhor *já imersa* no que está por vir, embora insciente disso – cada qual a seu modo.

Com o que se vai chegar à metade exata do conto em número de linhas. É nessa altura que a narrativa da serva impõe a contrição e empurra o senhor a, enfim, constatar o óbvio: *de te fabula narratur!* – Nos diz ele:

> "Passaram-se dois minutos. Não quebrei o silêncio nem me mexi no barril estreito que me servia de assento. A *imobilidade* cruel e pétrea daquela criatura viva e infeliz que jazia diante de mim me *contagiara*: eu também estava como *entorpecido*". (grifos meus). [432]-{167}.

---

[211] Vale registrar que para Herzen, "O povo russo não conhece a nossa história [...]. Entre nós, as cenas populares logo adquirem um caráter sombrio e trágico [...]. É o trágico do destino ao qual se cede sem resistência. [...]. Quem é que pode ler, sem estremecer de indignação e vergonha, [...] a obra-prima de Ivan Turguêniev *Notas de um caçador?*". In Aleksandr Herzen, op. cit., pag. 183.

[212] Ainda que certamente esteja a deixar escapar parte considerável do alcance do que vai sendo dito nessas figurações, parece fora de dúvida que ao narrar a morte das andorinhas férteis por um caçador da região Lukéria está a apontar a esterilidade do ato de caçar por divertimento:

> *"E o que ele queria com isso? Ela inteira, a andorinha, não é maior do que um besouro."*

Impedido pela própria condição social de atinar para o alcance do que ela diz, o senhor julga poder se esquivar da crítica a toda uma estrutura político-social com uma observação que, ao cabo, o desmoraliza:

> *"Eu não atiro em andorinhas – <u>apressei-me</u> em responder."* (grifo meu). [432]-**{166}**.

Assim, na primeira metade do conto Lukéria conduz Pedro a sentir como desconforto o fato de que a servidão atou servos e senhores à mesma situação insustentável de *imobilidade*[213], mas sem que ele, incapaz de alcançar o sentido trágico do todo, atine que está sentado sobre um barril de pólvora[214] (e essa é a nota cômica que varre o senhor do tratamento trágico), para o qual ela o atraíra para ouvir "mais de perto" sobre a própria desdita; barril que é a metáfora da Rússia que se radicalizava: senhor e serva implicados na mesma situação explosiva, ele porque alienadamente se aboletou nela, ela porque, vizinha do barril, não teve motivação (a serva) nem forças (a geração de 40) para impedir que lhe dessem o papel de mecha[215].

Sofrimento lúcido* versus *imersão na escuridão

Uma vez atingido esse limite, fiado em que ela não pensa, quando quem não pensa é ele, o caçador passa a tentar restaurar a ordem anterior, quando Lukéria tinha serventia, contava com o corpo dela. Na segunda metade do conto, um Turguêniev já consciente de que não tem à mão uma variante burguesa viável, porá em cena um Pedro a se debater tragicomicamente para não tirar as consequências do que fora levado a enxergar, regressivamente aferrado ao *status quo* e, por isso, paulatinamente se isolando na condição de *relíquia viva;* contraposto a uma Lukéria para quem o futuro está em aberto precisamente em razão da inevitabilidade do próprio desaparecimento: com ela ficam para trás a servidão (enquanto base material para a reprodução da ordem) e a geração de 40 (enquanto programa (in)viável de transição a uma outra ordem).

Fazendo movimento oposto ao dela, ele quer voltar atrás e propõe levá-la a um hospital da cidade, a se iludir de que a própria imobilidade seja "curável", e no desejo regressivo de que a serva volte a ser um corpo provido de serventia (de cujos atrativos ele fruíra sonhos juvenis), com o que nosso caçador intenta relançar o doce circuito infinito da servidão e restaurar a paisagem lírica de antes da revelação perturbadora de um modo tão obtuso que nem por engano cogita da saída liberal, anseio dos gradualistas. Em contrapartida, ela, que alcançara e está a se despedir do *status* de "relíquia viva" pagando o preço de sofrimentos terríveis, mas "estranhamente bela" e "quase com alegria", vai realisticamente recusar a oferta dele em termos nada conformados, que alterarão o sentido do que já narrara e, claro, redefinindo o jogo entre eles – tudo isso na melhor tradição da narrativa oral: a desordem (aparente) precede a ordem (onipresente) apenas para que esta possa ser exibida em toda a sua riqueza.

Como não poderia deixar de ser, a oferta que ele faz é da boca-prá-fora e *pressurosamente* aceita a recusa dela, numa fala que evoca a "pura bondade" da mãe:

> "- Como queira, como queira, Lukéria. Queria fazer o melhor para você." [433]-**{167}**.

Ele resguardou sua comodidade acolhendo como quis a narrativa em que ela descrevera a desastrosa intervenção idiota de um segundo esforço médico para devolvê-la ao eito produtivo – se o primeiro tratamento foi a tragédia que lhe infligiu intervenções que mais pareciam castigos das masmorras de Nicolau, em que supliciaram seu corpo alternadamente entre o ferro em brasa e o gelo (por "pura bondade", claro) – tal como agora o alternam entre o *amchanik* no verão e a *baina* no inverno; o segundo foi a ação de um farsante, um desses voluntariosos que entendem o conserto da imobilidade alheia como uma questão de descobrir-lhe a mola propulsora, cujo ápice foi ter dado nome à doença dela, de uma forma incompreensível, naturalmente. Enquanto a medicina aristocrática não podia senão encarar o corpo doente como peça muda, afligindo-o com "castigos" para que

---

[213] Ao metaforizar o atraso russo na *imobilidade* de Lukéria, Turguêniev já entendia a *mobilidade* como o grande valor da modernidade. Temos uma ideia do acerto do pensador e romancista quando sabemos que no tempo em que vivemos "a espera tornou-se uma punição porque *imobiliza*. E pelas mesmas razões [...] a *mobilidade*, na boa observação de Zygmunt Bauman, '[...] tornou-se ...a matéria de que são feitas e refeitas diariamente as novas hierarquias sociais, políticas, econômicas e culturais'." Conf. cit. in *O novo tempo do mundo*, Paulo Arantes, Boitempo Editorial, 2014, pag. 152.

[214] Turguêniev exerce aqui toda a sua ironia, pois ao fazer a metáfora arremeda ao próprio falecido Nicolau-I, que admitira: "Serfdom is a powder magazine under the state and the peasantry is an explosive mine", conf. cit. in *Imperfect Institutional Change: Peasant Disturbances Before and After Russia's Emancipation Reform of 1861,* op. cit., pag. 05.

[215] Ideias e cabelo saem da cabeça. Aludiriam as "ralas mechas de *cabelo amarelo* (желтых волос)" de Lukéria ao papel precursor das ideias de 40, feito mechas acesas para os barris da radicalização?

voltasse a laborar; a medicina populista pretendeu forçar o corpo à iniciativa, despertando-lhe mecanicamente o tônus e incitando-o de fora à ação. Nos dois exercícios o resultado foi mais sofrimento para a paciente, tratada como descerebrada.

Portanto, o que pareceu a interessados uma crítica à ciência em geral é, muito pelo contrário, uma crítica focada em uma certa ciência social: assim como Lukéria não pôde ser curada nem pela medicina pré-moderna do hospital rural, nem pela ciência presumida de um charlatão em domicílio; também a servidão enquanto herança social não podia ser erradicada nem pelo gesto unilateral do tsar comprometido, nem pela ação voluntarista dos "consertadores do mundo" (aos quais, como Herzen, Turguêniev se opunha); e tampouco as ideias liberais da geração de 40 podiam se suster na forma de um idealismo sem base material.

Lukéria contemporizou com as escusas do senhor dizendo:

> "Sei que é para o meu bem [...]. Mas [...] quem é que pode ajudar o outro? Quem entra na alma de outra pessoa? As pessoas que ajudem a si mesmas!" [433]-**{167}**.

Mas há algo fora do lugar nessa reação dela. Afinal, ele estava a lhe oferecer, sobretudo, ajuda médica para o corpo, não ajuda espiritual para a alma. Essa nova pirueta de Lukéria começara a ser preparada linhas antes dessa reação, quando contraditou a observação dele de estar sempre sozinha:

> "*nem sempre [estou sozinha]*. [...] As moças da roça vêm prosear; uma peregrina passa por aqui, começa a contar de Jerusalém, sobre Kíev, sobre as cidades santas. *E nem tenho medo de ficar só. É até melhor, palavra!*" (grifos meus). [433]-**{167}**.

Só mesmo os crédulos podem deixar de enxergar que nas duas últimas orações acima, Lukéria, com toda ironia, toma mais uma vez distância da tacanha vida rural religiosa; é como se ela dissesse: "a ter de aturar essa gente, é até melhor ficar sozinha, eu juro!"[216]

Como não deixara de perceber a ambiguidade da solicitude do narrador (e, melhor, em razão mesmo da inevitabilidade dessa ambiguidade, que é cega), Lukéria aproveitou para *mais uma vez* dirigir a conversação para onde queria, e passou sem mais aquela do corpo para o espírito, fazendo observações que contradizem a escolha declarada de "não pensar" e que, a contrapelo, revelam traços do indivíduo que ela (como o *Hamlet de Schigrí*) não pode deixar de ser, ainda que confusamente, como também não poderia deixar de ser. Vejamos os parágrafos correspondentes que, de tão intrincados, chegaram a me sugerir alguma falha de edição[217]:

> [...] quem é que pode ajudar o outro? Quem entra na alma de outra pessoa? As pessoas que ajudem a si mesmas! *O senhor não vai acreditar*, mas às vezes fico deitada aqui, sozinha... e é como se em todo o mundo não existisse ninguém além de mim. *Sou a única pessoa viva*![218] E parece que algo vai me *iluminar*... Um *pensamento* toma conta de mim – é até *assombroso*. (nota e grifos meus).
> - E sobre o que você pensa nessas horas, Lukéria?
> - Isso, senhor, não tem como dizer: não se explica. E aí depois cai no *esquecimento*. Chega feito uma nuvenzinha, asperge, fica tudo fresco e bom – mas o que aconteceu, não dá

---

[216] Para dar uma ideia de quão impróprio é se distrair da ironia de Turguêniev em passagens como essa citada logo acima, eis um trecho de Bielínski em sua *Carta a Gogol*: "Vão a Jerusalém em busca de Cristo apenas aqueles que nunca o tiveram no coração ou o perderam. [...]. Quem é capaz de sofrer diante do sofrimento alheio, quem não suporta o espetáculo da opressão, este tem Cristo no coração e não precisa peregrinar até Jerusalém". Op. cit., pag. 156.

[217] Com essa suspeita, recorri à pesquisadora e tradutora Renata Esteves para ter acesso indireto, mas confiável, ao original em russo. Não só fui esclarecido sobre a pertinência das versões nesse trecho, como devo à conversa que se seguiu ter encontrado o caminho para entender o sentido final do que Lukéria diz aqui, sendo de Esteves a observação de que a dificuldade de Lukéria em ser clara nesse ponto está atada à "sua impossibilidade de se enxergar, mesmo, como um indivíduo", serva que se vê.

[218] Como não tem a moderna noção burguesa de que a sociedade é constituída de indivíduos, Lukéria só pode reconhecer o indivíduo que não deixa de ser mediante a supressão de todos os outros, vendo-se como "a única pessoa viva"; com o que temos mais uma passagem em que Turguêniev invoca um clássico da sua predileção: essa tensão *ser-não ser* é uma alusão a Hamlet e retoma o *Hamlet de Schigrí*. Para comparar com o *Hamlet de Schigrí*, v. a análise na pag. 146, acima, que fiz bem depois de ter realizado esta análise de *Relíquia viva*.

> para entender. Só *penso* que, *se tivesse gente em volta, nada disso aconteceria e eu não sentiria nada além da minha dor*. (grifos meus). [433]-**{167}**.

Ele não tem como *acreditar* porque está desequipado para entender o que ela anuncia (a emergência do indivíduo pela emancipação), que de tão diferente e ainda vago ante o *status quo*, *assombra,* fazendo medo a ela própria que, na falta de realidade em que o apoiar, o exila para o esquecimento antes que *ilumine*, isto é, assome à razão (iluminista), não sem observar que é algo bom, que está além da dor, dor essa que as pessoas em volta (ou seja, a ordem reinante), roceiras, beatas, religiosos e o próprio senhor, presentificam. Ao lado dessa "impossibilidade dela para se enxergar, mesmo, como um indivíduo", também se faz projetar, na tela de fundo da servidão, uma segunda sombra: a da precária condição política do próprio caçador que, enquanto membro da nobreza, está tão desencaixado quanto Lukéria de uma ordem política moderna. Por isso mesmo, ele reage ao inconcluso esforço reflexivo dela com essa observação defensiva, só para o leitor:

> - Lukéria respirava com dificuldade. *Seu peito não a obedecia* – assim como os demais membros. (grifo meu). **[434]**-{168}.

Ao passo que Lukéria vai adiante dizendo:

> ... quando eu olho para o senhor vejo muita pena de mim. Mas [...] não precisa ter pena *demais* [...] o senhor deve se lembrar como eu era alegre [...] ainda hoje eu canto". (grifo meu). **[434]**-{168}.

Interpretando pela metade esta fala de Lukéria, há quem tome a observação dele citada mais acima como mera compaixão. Entretanto, ao insistir na condição de entrevada, que já estava *beeem* clara, ele (que poucos parágrafos antes *respirara com alegria, "enchendo o peito"*) se apressa em dar relevo à ausência de controle dela sobre o próprio corpo (o que, de quebra, a rebaixa a menos do que uma serva), corpo que é o substrato orgânico do eu, como para intimamente se garantir de que ela não poderia servir de espelho para ele, cheio-de-si como um eu-senhor biológico de si mesmo. Incapaz de tirar todas as consequências da imobilidade comum que constatara, Pedro perde a deixa de que a deformidade não se articula em torno do eu-corpóreo, mas sim do eu-político enquanto moderno indivíduo portador de direitos, estatuto que nem ela, nem ele, podem reivindicar no arranjo russo atrasado que condiciona a ambos – com o que também se constata, pelo avesso, os limites do criaturalismo e de sua filha, a Escola Natural, pois fica claro que pouco resolve reconhecer que os dois são "corpos humanos".

O pedido de Lukéria para que ele não a olhe com pena *demais*, acompanhado da afirmação de que ela ainda pode fazer com o corpo o que fazia antes do acidente, serve tanto como recusa à anulação implícita na conduta dele, como a dizer "ainda sou a mesma de antes" (o que também descreve a condição do *mujique*, cujo corpo grita de fome antes como depois do fim da servidão); quanto como advertência contra a pretensão dele de se imaginar em situação tão melhor a ponto de sentir pena *demasiada* dela; como se ela dissesse: "guarda algo da tua pena para ti mesmo, pois algo da minha imobilidade fala *mesmo* de ti" – a imobilidade dela como doente e como símbolo (quer da servidão, quer da geração de 40), justaposição complexa de sentidos[219] que, sem negar as emoções e sentimentos de ambos os esgrimistas, não deixa escapar o que há na situação de estruturalmente determinante para ambos, como vai ficar ainda mais claro nos parágrafos seguintes.

Antes de analisá-los, convém registrar que depois da recusa dela à oferta de tratamento, combinada à disposição para pensar e à afirmação de si, Pedro perde o interesse na conversação. À perda de interesse dele vai corresponder a sofreguidão dela em emendar um assunto no outro, forjando uma curiosidade que ele já não demonstra, respondendo a perguntas que ele não fez, ou fez não para obter uma resposta, mas para refreá-la – em suma, ela se verá premida a aumentar seu comando da "conversa", de modo a poder dizer o que precisa ser dito a um “interlocutor” que não quer ouvir.

---

[219] Como não é de surpreender, tendo em vista o autor e *sua época*, essa justaposição de sentidos é muito contemporânea nossa: um dos principais temas do debate teórico atual sobre a democracia é acomodar, no contexto pós-metafísico da virada linguística, a tensão entre as abordagens que se centram nas demandas por reconhecimento com aquelas que têm por base as demandas redistributivas.

Quando ela diz que ainda canta, ele retruca:

"Canções? Você?"

Detectando o assanhamento que a resposta entusiasmada de Lukéria não pode ter deixado de comunicar, ele emenda:

"Então você as canta... para si mesma?" [434]-{168}.
[Como quem diz: "você não vai me submeter a essa tortura, não é!?"]

Ele está tratando de contê-la, intenção que fica clara logo em seguida, não só quando ele admite que se enchera de horror ante a "ameaça" de ela cantar, como principalmente no fato de que ele vai ficar sem nada dizer ao longo de quatro páginas, sendo que, nesse meio tempo, colocará a mão nela para, a pretexto de confortá-la, dissuadi-la de falar. Percebendo que tudo é em vão, ele, que não fizera pergunta ou comentário ao longo das narrativas mais diferentes, vai tentar pará-la fazendo-lhe um arremedo de elogio, mas esse tiro sairá pela culatra, como veremos mais adiante. Depois de cantar *Nos campos*[220] até perder as forças, no intuito contraditório de ser *reconhecida pelo que fora*, ela chora ao toque da mão dele (tal como chorara com a delicada visita reconhecida de Poliakov)[221] e, pela segunda vez, roga que não lhe tenha nojo:

"... o senhor deve ter um lenço... não se enoje, enxugue-me os olhos".
"*Apressei-me* em realizar seu desejo, e deixei o lenço para ela. Inicialmente recusou...". (grifo meu). [435]-{169}.

Ao se reexibir *pressuroso* ele mais uma vez entrega sua fraqueza de caráter, numa carpintaria narrativa que prepara literariamente o descarte do lenço, gesto que não é senão a consumação do *nojo*[222] desde sempre temido por ela e que, por isso mesmo, a leva à recusa inicial do "presente"; enquanto ele, sem se dar conta da grossura, o descreve como "*simples, limpo e branco*", afetando magnanimidade com um desapego exibido a esse despojado reles lenço de nobre. Na sequência, sempre em silêncio diante dela, arremata:

"*Acostumado à escuridão* em que ambos nos encontrávamos, [...] através do *bronze* do seu rosto [...] pude descobrir [...] vestígios da sua antiga beleza"[223]. (grifos meus). [435]-**{169}**.

Na escuridão do atraso russo repressor – que a todos submete e sob a qual esmaecem as alterações de superfície –, assim como as marcas da antiga servidão não podem deixar de ser encontradas por trás da máscara formal da emancipação, e o brutalizado legado oposicionista da geração precedente não pode deixar nem de ser

---

[220] Segundo uma edição francesa de *RV*, *Nos campos* é uma canção popular com mais de uma versão. Uma das versões da letra, recolhida na região de Moscou, foi traduzida em nota de rodapé, e diz assim: "Dans ces prés, ces prés, / dans ces beaux prés verts / tout en rond les filles / tournent à loisir. / Et de leur côté / robustes, vaillants, / les gars assemblés / lentement s'en vont / contempler la ronde, / choisir leur promises. / Fillette à son choix / l'un d'eux a élue, / ni grande ni petite, / pelisse vermeille / et rouge corsage. / La belle a tôt fait / d'enflammer le gars; / sur sa blanche joue / le gars l'a frappé: / sa boucle de perle / par terre a roulé; / Devant le beau gars / la fille a pleuré. / «Bas les mains, lourdaud, / point ne suis à toi! / Quand tienne serai / je t'oberiai. / Maintenant à toi / point encor ne suis. / Loin de moi, fripon, / passe ton chemin!»". In *Mémoires D'un Chasseur*, traduit du russe avec une introduction e des notes par Henri Mongault, Editions Bossard, Paris, 1929, pag.590.

[221] A julgar pela letra da canção que vimos na nota anterior, Lukéria canta a valentia de uma jovem a despachar um pretendente grosseirão que deitara por terra as pérolas que ela trazia, recusando tutela antes de compromisso recíproco e afirmando escolher por si mesma quem lhe acompanha o caminho. Não foi "de graça" [435]-{169}, portanto, que depois de cantar essa canção ela chorou como chorara após Poliakov ir-se da visita que lhe fizera: Lukéria chorou já não poder se pôr a questão de caminhar só ou acompanhada – é também dessa nostalgia da almejada prerrogativa de escolher caminho e caminhar que vai emergir o sonho em que ela aparece como *peregrina*.

[222] Lembremos de que Tchertopkhánov, o nobre de "quatro costados", foi descrito como alguém que "tinha nojo dos pobres" [367].

[223] Além da referência direta à *escuridão* dos "sete anos", reunida à não menos direta alusão ao *brônzeo* do *período gusa*, essas poucas linhas concentram toda uma época, num jogo de sentidos cruzados entre história, filosofia e política: o autor indica que a presumida clareza do narrador vem contraditoriamente da falta de luz em plena manhã, o que é uma maneira de dizer do caráter incompleto da aclimatação do espírito iluminista no atraso russo, pois o caçador, na escuridão imposta ali onde deveria haver luz, enxerga apenas parcialmente; com o que se faz mais uma referência amarga à frase de Hegel, para quem "a coruja de Minerva só levanta vôo ao anoitecer". Indo um pouco mais longe, para iluminar de cima esse conjunto de luz e sombra em que não há nem reflexão nem ação, pode-se trazer a objeção de Marx a Hegel, segundo a qual o canto matinal do galo Gaulês (referência à combatividade do povo francês) seria preferível ao vôo vespertino dessa coruja de Minerva (referência à predileção alemã pela compreensão), num elogio do primado da ação sobre a reflexão. Finalmente, que o leitor não deixe escapar que ao constatar que *ambos estão na escuridão*, o narrador retoma o primeiro diagnóstico seu acerca do que há de encapsulante na junção de servidão com repressão, que fechou a metade inicial do conto, quando disse da comunhão entre *senhor e serva na imobilidade*, conjunto que perfaz uma reflexão sobre a estagnação da Rússia de então.

identificado por traz da cortina férrea da censura, nem de ser reconhecido sob a pregação incandescente dos radicais do presente, também os traços da antiga beleza de Lukéria não podem deixar de ser vislumbrados sob a máscara brônzea da doença, ainda que só depois de ela chorar e ter as lágrimas enxugadas pelo lenço dispensado pelo patrão. Ou seja, quem, em situação a que está acomodado, se detém compassiva e inadvertidamente sobre sofrimento alheio falsamente superado não pode escapar de ver aflorarem sob alguma noção de beleza os veios originais de onde provém a dor – com o que estamos de volta ao cerne da reunião de forma literária, contexto histórico e escolha política em Turguêniev, mas agora indo além do registro triste feito no final de *Fumaça* e já na forma de superação do impasse estampado em *A floresta e a estepe*: naquela altura, a *beleza* dos campos segundo as estações do ano informava ou a regressão, a *volta à aldeia*, ou a alienação na meta fantasiosa de uma *prosperidade contínua*; agora, a *beleza* vislumbrada sob os sofrimentos da imobilidade de Lukéria indica não apenas a acomodação do narrador às mazelas do imobilismo ancorado na servidão, mas sobretudo a força subterrânea auspiciosa que ela sussurra estar por emergir contra a estagnação a que as duas Tatiana (***EO*** e *Fumaça*) se tinham resignado.

Que não se perca de vista o fato de que foi a partir de um pedido dela para que não tivesse *nojo* que ele sentou-se no barril em que se descobriu *contagiado* pela imobilidade da moça, o que nos dá, nesse contexto da repetição do tema do *nojo*, os pares *barril-lenço* e *imobilidade-escuridão*. Ao se desfazer do lenço "contaminado" ele escamoteia como generosidade a repulsa alienada contra o que desde sempre o contagiou, contágio que, sem o saber, reitera, ao se dizer *acostumado* à escuridão. A alienação dele se consuma na ilusão de que se livrará do contágio (da imobilidade e da cegueira) quando deixar para trás o lúgubre depósito das colméias e voltar, como uma relíquia viva, a deambular serelepe sob luz radiosa propícia a mais uma jornada de caça festiva, sem se dar conta de que todo lenço será dispensável quando as mechas há muito acesas finalmente explodirem o barril de pólvora em que está assentado.

Três sonhos de Lukéria

Percebendo o silêncio dele desde a pergunta-súplica para que ela não cantasse senão para si, Lukéria não se deixa abater e arremete:

> "- O senhor me perguntou se eu dormia."
>
> [Ele nunca fez tal pergunta, ela torce uma outra pergunta dele, em que havia a relação entre *dormir-o-tempo-todo* e *não pensar*, forçando um gancho para o que quer dizer, e vai em frente...]
>
> - "[...] ...durmo raramente, mas sonho todas as vezes - são sonhos lindos! [...] O senhor quer que eu conte?...Então escute. Me via em um campo..." [436]-**{169}**.

Lukéria abriu à força o caminho para a narrativa dos seus três sonhos, sem que ele diga palavra. Dormindo sob efeito de *ópio*, que uma piedosa fidalga, de passagem, lhe presenteara, ela se livra momentaneamente de seus padecimentos em sonhos sob *enganosa* atmosfera *religiosa.* Embora alegóricos, os três sonhos de Lukéria são sonhos fundados no desejo, o que, diga-se de passagem, mostra a força do aterramento de Turguêniev na contemporaneidade, pois Freud, ao estudar a dinâmica dos sonhos, iria em pouco mais de uma década se debruçar justamente sobre essa imbricação alegoria-desejo.

Os sonhos de Lukéria giram à volta do desejo de se libertar da imobilidade, trazendo no vórtice onírico desejos conexos de casar/salvar-se, ser reconhecida pelos pais/ancestrais e ser escolhida/liberta por alguém superior. Vejamos um a um, tendo claro que cada um deles é a alegoria de uma destas três vertentes políticas principais então em disputa na Rússia, ainda que com uma ou outra intersecção entre elas, segundo suas respectivas facções internas: o *reacionarismo* do obscurantismo da política oficial de Nicolau; o *eslavofilismo*, em suas versões mais ou menos conservadoras e o populismo, ambos com base na comuna rural; e o *ocidentalismo*, abrigando radicais, gradualistas e socialistas. O que há de impreciso nos sonhos é resultado de o autor ter posto a turvação onírica a serviço do que havia de sobreposição confusa entre as próprias variantes do debate político.

O primeiro sonho narrado por Lukéria é uma versão por assim dizer celestial do momento em que ela, encantada pelo rouxinol, decolou suave do terraço em direção à imobilidade. Como na vida real, ela se atrapalha nos instantes que antecedem ao encontro, e julga ouvir Vassili (o tsar do seu coração) a chamá-la. Mais uma vez ela se engana, pois quem a chama é o noivo celeste, o rei dos reis, o próprio Cristo (escanhoado como os odiados funcionários de Nicolau)[224], que a diz sua "noiva paramentada" enquanto voa para pegá-la, conduzindo-a não para o solo, mas para o céu, onde de antemão ele atribui a ela o mesmo protagonismo corporal que desempenhara outrora na terra: líder do coro, numa mera inversão da imobilidade, que passa de horizontal para vertical (como convém a quem deve entregar resultado). Ao contrário das expectativas dos gradualistas no tsar, é a servidão para sempre, chancelada por Deus, casada em sofrimento com Cristo. Sem tirar nem por, temos a pregação dos manuais do tsarismo ao longo dos sete anos de escuridão, na tentativa de anular até mesmo pequenos avanços que haviam sido logrados no relaxamento de certos entendimentos sobre a pertinência da servidão[225].

Nesse sonho há o detalhe cômico de um cachorro cor de *ferrugem*, agressivo como ele só, que insistia em morder a perna de Lukéria, mas do qual ela se livra ao levantar vôo nos braços do Cristo:

> "- Só então entendi que esse cachorro é a minha doença, e que no reino dos céus não vai ter lugar para ela". [437]-**{170}**.

Ou seja, esse cachorro bravo, que representa a doença (a repressão "férrea" do poder encarquilhado), tinha o pelo da mesma cor da barba de Nicolau-I (que morrera meses antes desse relato de Lukéria); com o que Turguêniev fecha as portas do céu ao divino tsar, condenando-o ao inferno, piada que talvez seja a maior evidência da mistura de raiva e divertimento com que ele escreveu esse conto.

O segundo sonho mostra uma versão especialmente tacanha do respeito ao mandamento "honrarás pai e mãe", numa crítica às correntes políticas eslavófilas, centradas na tradição religiosa, em valores como a defesa da *família* convencional e no endeusamento do *mir* russo, também objeto das esperanças dos populistas. Nele, Lukéria é informada pelos pais já mortos de que o sofrimento dela na terra está aliviando os pecados deles[226], no céu: ou seja, o servo vivo sofre para facilitar a existência além túmulo do servo morto, numa contabilidade perversa segundo a qual o servo paga até pelo mal que não praticou, na pregação de que a continuidade entre a vida na terra e a eternidade se dá em desfavor do mundo, falta de senso de justiça que agride as convicções liberais do autor, para quem não haverá justiça enquanto não se alcançar a responsabilização individual, enquanto não houver indivíduos livres, enquanto não se quebrar a carapaça comunal que os populistas também valorizavam. O sonho, de tão persuasivamente assemelhado à vida que leva, criou em Lukéria a dúvida de se não teria sido uma visão, em cujo final não se lhe ofereceu outra saída senão a contemplação das paredes, claro.

Tendo alcançado o sentido último deste segundo sonho, podemos entender o lugar da menina órfã no conto: ela simboliza a esperança na liberdade. Seguindo a estrutura oral da narrativa, Lukéria introduz a menina na primeira metade da obra, mas só na segunda metade recebemos os elementos para fechar o significado dela. A menina é caracterizada como "esperta" precisamente *porque é órfã*, no caso, está livre do jugo da tradição eslavófila, que os pais representam:

> "Como eu disse ao senhor, aqui vem uma menina. Órfã, *portanto*, esperta.
> E, *então*, eu a ensinei; já são quatro as canções que ela *captou* de mim." (grifos meus). [434*]-{168*}.

---

[224] V. a referência ** no alto da página 107, acima.

[225] Segundo I. Berlin, "esses manuais iam mais longe do que os mais extremados eslavófilos e começaram a caracterizar a servidão como algo sancionado divinamente, que repousava sobre os mesmos alicerces inabaláveis de outras instituições patriarcais russas, tão sagrada, a seu próprio modo, quanto o direito divino do próprio tsar". Op. cit. pag.34-35.

[226] Como vimos na nota 124, embora haja controvérsia sobre a autoria do *Livro das Lamentações*, no Antigo Testamento se atribui a *Jeremias* o apoio à doutrina da dívida pelo pecado dos pais, o que nos remete de novo aos *pequenos* Panteliei e Nicolau *Ieremêitch* e, deles, a Nicolau-I e, então, ao séquito eslavófilo reacionário que ele legou à posteridade.

Вот я вам сказывала – девочка ко мне ходит. Сиротка, значит, понятливая.
Так вот я ее вы-учила; четыре песни она уже у меня переняла.

Por isso mesmo, à órfã que lhe traz flores *do campo* Lukéria retribui ensinando canções *do campo* – é com *esta* tradição da reciprocidade na dádiva que ela se identifica, não com rezas (de que ela mal se lembra); uma escolha que traz a ideia de *formação* laica ao mesmo tempo em que introduz a noção de *indivíduo livre*, pois é certo que dentre as canções já ensinadas à menina (ou a ensinar) figure justamente sua querida *Nos campos*, cuja letra, como vimos nas notas 220 e 221 acima, remete à liberdade de uma jovem para escolher caminho e caminhar[227], o que traduz a condição mesma da *peregrina*. Lukéria transmite oralmente à geração seguinte o legado de aspirações cuja realização lhe foi interditada – o que nos leva à interpretação do seu último sonho.

No terceiro e último sonho Lukéria se vê paramentada justamente de peregrina, pronta para ir longe, na terra. Há outros peregrinos em volta, todos muito parecidos entre si, que caminham a contragosto, enquanto uma mulher, uma *cabeça mais alta* do que o enxame, com um vestido diferente, que a faz não parecer russa, ***avança** na direção contrária* e se dirige a Lukéria, diz ser a sua morte, e, do jeito subterrâneo dos sonhos, que oferecem o sentido sem que se saiba como, marca a hora dela para depois do dia de S. Pedro. Parece claro que esta é a alternativa ocidentalista, a preconizada por Turguêniev, que chega em vestes estrangeiras e aos olhos argutos da qual (olhos de *falcão*[228]) Lukéria se destaca do enxame a ponto de ser individualizada, em prol da morte, pela qual anseia e que se dá pela ação da variante política mais adiantada e, por isso mesmo, a contragosto da maioria e se apresentando uma *cabeça inteira acima* do resto, vendo do alto e mais longe, conjunto que é uma metáfora para os desdobramentos da derrota da Rússia na guerra de Nicolau-I contra forças estrangeiras *ocidentais*, ruína bélica[229] que se deu depois do dia de S. Pedro e empurrou o país às reformas, como já vimos.

Ao metaforizar a modernidade desejada na figura de Lukéria como peregrina, Turguêniev não fazia nenhuma alusão propriamente religiosa, especialmente não no sentido estreito da religião na Rússia, onde o término da peregrinação à sempre mesma Jerusalém é sempre o ponto mesmo da partida – como se deu com Oneguin em sua *Viagem*. Pelo contrário, ele estava habilmente tratando da *mobilidade* do peregrino *livre*, cuja razão conduz

---

[227] Essa reunião de vida truncada e indivíduo deformado, por um lado; e de *formação* não religiosa e condição *peregrina*, de outro, impele à cena o personagem emblemático desta pedagogia moderna, Wilhelm Meister, de Goethe. No livro clássico *Os anos de aprendizado* (1796), o autor alemão narra a formação do *indivíduo* Wilhelm, que escolhe seu caminho contrariando a vontade dos pais e os desígnios da sua condição social (Lukéria instrui, para a *liberdade*, a uma *serva órfã*); já no livro *Os anos de viagem (peregrinação)* (1822) temos o indivíduo Wilhelm adulto submetido aos desafios da vida profissional peregrina, isto é, numa sociedade de homens "*livres",* sem tiranos ou escravos – trajetória que vem entendida como um processo em que o indivíduo que busca conhecer é tangido por uma razão subterrânea, conforme a crença da época.

[228] O falcão *peregrino,* mundialmente o mais popular e disseminado dos falcões, é um predador nômade solitário, que se caracteriza pelo desapego a território (um "cidadão do mundo" infenso a nacionalismos) e pelo acentuado dimorfismo, sendo a fêmea claramente maior do que o macho. Por outro lado, a *falcoaria* era uma prática de caça tradicional entre povos do Império Otomano, sendo o falcão peregrino a espécie mais empregada na modalidade de caça chamada de "alto vôo". Em 1845, Alexandre Dumas publicara na França seu *Rainha Margot*, no qual atribuiu a morte do rei Carlos IX (um aficionado da caça) ao ato de folhear, umedecendo os dedos nos lábios, as páginas envenenadas de um raro *Manual de Falcoaria*.

[229] Enfatize-se que a guerra da Criméia – o grande fracasso de Nicolau-I que constrangeu o sucessor, Alexandre-II, às mudanças que levaram ao fim da servidão – foi perdida para forças de França e Inglaterra, aliadas ao Império Otomano, que fora levado à guerra por um Nicolau determinado a expandir territorialmente a Rússia. Naquela época, o Império Otomano vivia uma reestruturação político-administrativa de inspiração ocidental (a chamada *Tanzimat*, 1839-1876), que conferiu direitos aos cidadãos independentemente de religião ou etnia, promulgou uma constituição e culminou na instalação de um parlamento – tudo contra o que Nicolau se empenhava na Rússia. O sultão Abdulmecid, que iniciou a Tanzimat e governou no período 1839-1861, foi o primeiro dirigente do Império Otomano a falar francês e era um "admirador" das "conquistas ocidentais". De certa maneira, Nicolau foi derrotado ao fazer a guerra contra um *Pedro o Grande* do Império Otomano, o que também ajuda a entender porque correntes radicais russas haviam adotado o *derrotismo,* que se expressa, no sonho de Lukéria, na menção ao falcão estrangeiro como portador da mensagem da esperança; sem esquecer que o lendário cossaco Razin (1630-1671), o grande líder da guerra camponesa de 1667-1671, tido como um libertador, era chamado de falcão em canções populares que propagaram seu mito – com o que Turguêniev reúne, sob as asas do falcão peregrino, a linhagem camponesa russa rebelde e a influência estrangeira propícia à liberdade.

> "à busca dos meios que podem realizar o estranho feito de manter o fim dos esforços sempre à vista sem nunca chegar lá".[230]

Pois *chegar lá* seria equivalente a morrer – como se deu com Tatiana, que *feneceu* na cidade. O fato de Lukéria ser essa peregrina na circunstância em que se anuncia a morte dela faz sentido porque a morte é justamente a morte da *imobilidade* em benefício da configuração de indivíduo na condição de peregrina livre, que abria uma perspectiva de marcha propriamente moderna, sem termo, com todas as ilusões implicadas nisso, já na época.

Ação* versus *paciência

Concluído o relato dos sonhos, e como o patrão continuasse calado, Lukéria menciona novamente o sofrimento adicional de não conseguir dormir e fala de certo vidrinho já findo, que recebera de uma senhora, do qual algumas gotas a levavam a adormecer e solicita informações, com o que o patrão deduz que a passante

> "havia dado *ópio* a Lukéria. Prometi mandar para ela outro vidrinho e de novo não pude deixar de louvá-la **em voz alta** por sua *paciência*."[231] (grifos meus). [438]-{171}.

É esse o momento em que o amofinado caçador deixa seu longo silêncio e explicita para Lukéria, como se fosse um elogio, o sentido da sua admiração compadecida, sendo essa a primeira e única vez em que faz uso da palavra *paciência,* introduzida pelo autor na epígrafe*,* numa laçada narrativa que mostra o caçador tentando reconfortantemente dissolver a *individualidade* de Lukéria imputando-lhe uma suposta característica *coletiva* do "povo russo" no contexto de uma estupefação reiterada que mostra tão somente a cegueira comprometida dele diante da situação, comprometimento que nos deixa ver ao juntar a presumida paciência dela à conclusão secreta de que ela usara o entorpecedor ópio.[232]

Considerando que a violência e a extensão do infortúnio que sofrera não deixaram a ela nenhuma escolha, Lukéria, lúcida, revida certeira:

> "De que está falando? Que paciência é essa? A paciência de [São] Simeão Estilita, essa sim era grande [...]! E outro homem *santo* se enterrou até o peito, e as formigas comiam seu rosto...*E tem também* [...] um país que foi conquistado [...] torturaram e mataram todos os seus habitantes [...] [até que] apareceu...uma virgem santa; ela tomou uma grande espada, investiu-se de uma armadura [...] e expulsou-os para o mar. [...] seu povo desde então está livre. [...] Isso sim é uma proeza! E eu, ***fiz*** o quê?" (grifos meus).
> - "Admirei-me ao ver *de onde e como* chegara até ali a lenda de Joana d'Arc e, depois de um breve silêncio perguntei a Lukéria quantos anos tinha." (grifo meu: ele mostra que ficou mordido com a agudeza da torção deliberada dela).
> - "Vinte e oito... ou então vinte e nove... A trinta não cheguei. Mas para que contar esses anos? *Vou contar outra coisa para o senhor*..." (grifo meu). [438]-**{171}**.

Ela recusa a caracterização impertinente dele à sua suposta paciência como uma *façanha,* mas não perde a deixa diante do nervo exposto e faz *mais uma* passagem tão forçada quanto vertiginosa, dessa vez da *paciência* para o seu oposto, a *ação,* invertendo o sentido da *proeza* ("*E tem também*") para inquietar o caçador com uma versão dos *feitos, estes sim,* de Joana d'Arc[233], a um só tempo lembrando-o dos sempre possíveis levantes camponeses,

---

[230] Zygmunt Bauman, *Modernidade líquida*, Jorge Zahar, 2001, pag. 178-181, Conf. cit. in Paulo Arantes, *O novo tempo do mundo*, op. cit. pag. 196.

[231] Haveria desenho mais claro para o não-sujeito do que a figura de quem ingere ópio sem o saber?

[232] A essa altura, não pode haver dúvida de que a epígrafe com os versos do *eslavófilo* Tiútchev não deve ser endossada, ainda que Turguêniev admirasse a poesia desse autor, que de ex-censor passaria a crítico de Nicolau-I. É bem o caso de acrescentar que depois de falar da "terra da longa paciência", o poema diz, em chave eslavófila ultra reacionária, que "o *arrogante estrangeiro* não poderia enxergar nem compreender o misterioso lume que se esconde sob a humilde nudez" do povo russo; para em seguida arrematar dizendo ainda da terra natal que "esmagado sob o peso da cruz, o Rei dos céus, *paramentado de escravo*, *percorreu-a toda e a abençoou*" (grifos meus) – v. também a nota 225 e seu contexto, com Cristo escanhoado: enquanto Lukéria, paramentada de noiva, fora levada por Jesus à abençoada imobilidade celeste reservada para ela; Jesus reservou para si *peregrinar* na terra russa paramentado de escravo para abençoar a imobilidade terrena alheia...

[233] Em 1870-1871 os franceses viviam fervor nacional com os desdobramentos de guerra em que foram derrotados pela Alemanha, ocasião em que Joana d'Arc começou a ser tratada na política convencional como símbolo nacional da França, ao mesmo tempo em que a massa operária de vanguarda instalava a Comuna de Paris, logo afogada em sangue. Turguêniev, sendo quem era e praticamente radicado ali há anos, assim como vivera *in loco* a revolução de 1848, enquanto escrevia a primeira versão de *Relíquia viva*, agora, ao elaborar a versão final

inclusive contra dominação religiosa, trazendo à tona o espectro perturbador da disposição popular francesa à revolta, e ainda afrontando-o com sua preferência explícita pela *ação* ("***fiz***"), num arranjo elaborado que estimula o leitor a mobilizar mais do que o repertório dos dois interlocutores, ao mesmo tempo em que revela o que pode haver de esclarecedor nos desencontros dessa conversa assimétrica, na qual a movediça modéstia dela é só um drible.

Ele, pego de surpresa pela provocadora e atilada réplica dela, acabou por não encontrar saída melhor do que despeitadamente perguntar-lhe a idade, mortificando-a como mulher – já nessa altura sem se dar ao trabalho de esconder a própria rudeza sob alguma censura autocomplacente, como fizera no início da narrativa, quando tratou de "tola" uma outra pergunta sua[234] que também não poderia senão ferir os sentimentos da moça, numa desfaçatez que escancara como ele já estava farto daquilo.

De fato, ainda que ela mostrasse disposição de continuar, ele aproveitou uma tossida da enferma para atalhá-la com um clássico masculino, no qual há um tom de advertência, que fica límpido quando reparamos que ele aduziu, em continuação, um complemento que não seria necessário se a primeira parte tivesse sido dita em tom zeloso e ele não se visse acossado a manter as aparências:

> "*Você* fala demais [...] isso pode fazer mal a *você*". [439*]-{172*}.
> – **Ты** много говоришь [...] это может **тебе** повредить. (grifos meus).
> [sem desconsiderar que esse "fazer mal a *você*" reverbera consequências policiais.]

Em suma, quase ao fim do transcurso narrativo, **enquanto ela** desmente a epígrafe sobre a paciência do povo russo tomando mais uma vez distância da religião, deixando claro que paciente só o é aquele que, podendo escolher, escolhe a imobilidade e o sofrimento (como os santos citados...), não tendo cabimento enaltecer como paciente quem está submetido a jugo tal que toda tentativa de mudança é vivida como impossível porque não pode deixar de deitar mais sofrimento em quem sofre[235] – mas deixando uma porta aberta para ações transformadoras e indicando ainda ter o que dizer; **ele, acuado** pela recusa dela em voltar atrás, combinada com a combatividade da moça para vislumbrar o futuro, atualiza a brutalidade senhorial que obriga servo e senhor à imobilidade com o disparo à queima roupa de lembrá-la da própria idade, o que abre caminho à estocada cafajeste de fazê-la notar que em seu estado e a essa altura da vida (e, talvez, também por "seus pecados"...) ela não pode, *mesmo,* ser comparada a uma santa virgem camponesa guerreira de 17 anos – fechando a porta à mudança e encerrando a "conversação": *touché!*

Atingida pela contrariedade dele, ela acusa o golpe dizendo:

> "É verdade [...] chegou o fim da nossa conversa [...]. *Pelo menos lavei a alma*..." (grifo meu). [435]-**{169}.**

Digo que ela acusa o golpe porque ao deixar evidente que a "conversação" acabara se revelando um *desabafo*, ela adverte que fez o que pôde, mas o caçador não captou a mensagem; em contrapartida, aí, na derrota do desabafo, mora a vitória: o improvável *viva* de "Relíquia viva" se manifesta e realiza nessa capacidade de *dizer* sobre o ultrapassado, a relíquia*, e não ser ouvida*. Dando um passo adiante ao discurso igualmente espiralado do Hamlet de Schigrí, que se dizia resignado, mas não desistira, todo o discurso de Lukéria foi a afirmação quixotescamente viva das possibilidades de mudança abertas no contexto da derrota, ainda que por caminhos não previstos pelos derrotados, o que dá exemplo da inteligência e da integridade de Turguêniev, que faz de sua heroína o arauto do malogro das esperanças que tivera e, assim, apura o ouvido para os sinais que ainda podia

---

do conto (1873-1874), partilhava aquela atmosfera nacionalista e libertária do início turbulento da Terceira República, que não pôde deixar de fazer pesar contraditoriamente às costas do faminto atraso russo sua mochila de referências republicanas cruzadas, ainda que, como era de esperar, ao longo do caminho ele a tenha aliviado do que podia levar de mais radical ao destinatário desorientado.

[234] V. a nota 203 e seu contexto.

[235] As guerras, levantes e revoltas camponesas ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX, desde Razin, passando por Pugachev até as rebeliões do período da abolição, e as muitas tropas mobilizadas para pacientá-las, não deixam dúvida acerca da disposição do tsarismo para regar com sangue a paciência camponesa. O já discutido diálogo final de *Dois latifundiários* ilumina bem a alienação do caçador que Lukéria está a repelir (v. pag. 154).

ouvir da realidade complexa em que persistia com seu limitado desejo sincero por mudança, dos quais Lukéria já deu indicação com detalhe por assim dizer subterrâneo, que mais adiante exploraremos.

O quadro abaixo esquematiza as duas metades do discurso de Lukéria:

QUADRO 33 – A FORMA DE NARRATIVA ORAL DE RELÍQUIA VIVA

TAL COMO *HAMLET DE SCHIGRÍ, RELÍQUIA VIVA* ESTÁ DIVIDIDO EM DUAS RIGOROSAS METADES Quadro das correspondências temáticas segundo a ordem em que aparecem na primeira metade do conto				
ID	Pag.	*Temas da Metade Inicial [425-433] {161-167}*	*Temas correspondentes na 2 ª Metade [433-440] {167-173}*	Pag.
1	[425]-{161}	Não tem como caçar	Sai para mais uma caçada	[440]-{173]
2	[427]-{162}	Indistinção dos enxames	Indistinção dos romeiros	[437]-{171}
3	[427]-{163}	Mecha de cabelo amarelo	A trança que escolheu cortar	[440]-{172}
4	[427]-{163}	Rosto chega a ser bonito - antes de reconhecê-la	Vestígios da antiga beleza - depois de reconhecê-la	[435]-{169}
5	[428]-{163}	Líder e cantadeira	Líder do coral do céu	[436]-{170}
6	[428]-{163}	Via Lukéria como serva das servas	No reencontro - menos que serva (peito não a obedece)	[434]-{168}
7	[428]-{163}	Lukéria vivaz, se destacava entre a criadagem	A mulher-morte destaca Lukéria entre os romeiros	[438]-{171}
8	[428]-{163}	Nojo - barril	Nojo - lenço	[435]-{169}
9	[428]-{163}	Seis ou sete anos	Vinte e oito ou vinte e nove anos	[439]-{172}
10	[428]-{163}	Noiva na terra - de um homem	Noiva no céu - de Jesus	[436]-{170}
11	[429]-{164}	Lukéria voou do terraço para longe do noivo real	O noivo irreal voa sobre as espigas para pegar Lukéria	[436]-{170}
12	[429]-{164}	Enganada de ouvir noivo - cai à terra	Enganada de ouvir noivo - sobe ao céu	[437]-{170}
13	[429]-{164}	Relato sem queixas	Relato *paciente*	[438]-{171}
14	[429]-{164}	Mãe quer a cura da serva "por bondade"	Filho é "querido senhor que quer o bem" da serva	[433]-{167}
15	[429]-{164}	Médico - castigos - sem nomear doença	Médico - soberba - nomeia doença	[433]-{167}
16	[429]-{164}	Uma pergunta estúpida - com reproche	Uma pergunta estúpida - sem reproche	[439]-{172}
17	[430]-{164}	Poliakov casou - foi embora	Poliakov a visitou - um *quase* regresso	[435]-{169}
18	[430]-{165}	Não fica só - é cuidada	Não fica só - as aborrecidas romeiras	[433]-{167}
19	[430]-{165}	A órfã traz flores	A órfã leva canções	[434]-{168}
20	[430]-{165}	A ação subterrânea da toupeira - *modernidade*	O sentido subterrâneo dos sonhos - *modernidade*	[438]-{171}
21	[430]-{165}	Ela decidiu não pensar	Ela é tomada por meditações	[434]-{168}
22	[432]-{166}	Pressuroso - andorinhas (esterilidade da caça)	Pressuroso - médico (esterilidade da oferta)	[433]-{167}
23	[432]-{166}	O coelho-oficial - o Estado - a diz inofensiva	O comissário rural - o Estado - a diz inofensiva	[440]-{173}
24	[432]-{166}	O pope e seus calendários sem serventia	Os santos e seus sacrifícios inúteis	[438]-{171}
25	[432]-{166}	Não sabe orações	Lembra das canções que sabia	[434]-{168}
26	[433]-{167}	Imobilidade contagiosa - *De te fabula narratur*	Escuridão comum - *De te fabula narratur*	[435]-{169}

Vimos que o Hamlet de Schigrí partiu antes do amanhecer depois de ter feito o seu intrincado relato; pois é aquele amanhecer mencionado no final do relato dele (e sonhado no final de *O prado de Biejin*) que Lukéria anuncia em seu enigmático relato um quarto de século depois – semelhanças, diferenças e inversões entre as duas narrativas dão expressão às imposições do lugar social de fala: o Hamlet era um viajado jovem letrado e Lukéria é uma jovem serva entrevada; nele, a forma era quixotesca (remoia a possibilidade da mudança) e o conteúdo era hamleteano (expressava resignação à estagnação); nela, a forma é hamleteana (expressa no negacear a condição mesma da estagnação) e o conteúdo é quixotesco (insiste na perspectiva da mudança) – e o narrador-herói, a quem a manada revigorada irá ultrapassar, a tudo anota, mas de nada faz caso.

Nessa indiferença de surdo, o caçador "começa a se despedir", não sem reiterar as promessas que fizera, que nem por isso perdem sua vacuidade, pois delas não mais ouviremos falar. Lukéria, claro, diz não precisar de nada para si e pede que ele interceda junto à mãe para que baixe um pouco o tributo que cobra aos *mujiques*[236]. Ele promete que vai interceder, vai saindo, mas ela o chama ainda uma vez:

> - "Lembra [..] como era a minha trança? Lembra? Ia bem até meus joelhos! Levei muito tempo para decidir...Que cabelo! Mas como é que ia pentear? No meu estado!...Então, cortei. É... Bem, perdão, senhor! Não posso mais..."
> - "Naquele mesmo dia, antes de sair para a caçada, tive uma conversa sobre Lukéria com o comissário rural. Soube por ele que na aldeia a haviam apelidado de 'Relíquia viva' e que, aliás, [...] nunca dera trabalho a ninguém, não se escutava nem mesmo um resmungo dela [...] 'é agradecida por tudo, quietinha que só ela, ***tenho que admitir***. Vítima de Deus'." (grifo meu). [440]-**{172}**.

[236] Lukéria faz esse pedido como serva e como símbolo dos sonhos liberais, o que exibe uma última ilusão dela com seu senhor, pois ela estava entrevada precisamente porque os senhores de terra eram surdos à necessidade de afrouxar o garrote.

Sansão que foi, de si, a própria Dalila, mortificada numa solidão de Rapunzel desiludida pela cegueira do príncipe[237], Lukéria reconhece ter sido levada a desistir de seu mais caro atrativo e diz já não ter forças, exauridas no próprio desabafo, em cujo final o compadecido caçador vira as costas sem dirigir a ela uma única palavra de conforto pela trança perdida, muito embora no início da narrativa tenha reparado nas "ralas mechas de cabelo amarelo que saíam pela borda do lenço". Sem pausa ele nos informa de que no mesmo dia saiu para mais uma caçada, frieza que se aclimata à conversa que teve com o policial rural *sobre* Lukéria. Nada mais revelador de que ele já havia virado a página e continuava centrado em seu próprio *status* do que a conversa *sobre* ela não trazer nenhum cuidado dele (para) com ela e, ademais, suscitar no *comissário* da ordem o relatório diligente que reúne aquietadoramente a expressão "relíquia viva" ao registro de que ela não significava nenhuma ameaça, o que é um resumo quase didático da leitura do conto que se faz aqui, a qual foi anunciada lá atrás pela própria Lukéria, quando narrou sobre o coelho que, tão confiado quanto *um oficial* (e o comissário), concluíra que ela não oferecia perigo.

Há todo um bestiário socado naquele "tenho que admitir" do "guardião da ordem". Afeiçoado ao mando despótico, ciente de que há uma fúria subterrânea, o comissário presta contas ao nobre com um zelo canino, atestando como que a contragosto a quietude de Lukéria, pois exatamente em razão da sua impotência surda diante dela como arauto, não pode deixar de vê-la como por assim dizer uma representante de tudo o que inquietamente ele incuba que tenha lhe escapado da muda realidade hostil circundante (e tem razão!). Por isso mesmo, logo remete o caso para Deus, apaziguando a besta frustrada em si mesmo (ao mesmo tempo em que a mima com a alusão a um mexerico canalha) e fazendo como que um seguro para sua ficha funcional, pois a coisa já saiu da sua jurisdição – agora é com o céu.

Numa nota final de falecimento, o caçador nos informa que semanas depois soubera que a morte viera buscar Lukéria após o dia de S. Pedro, e que ela dissera ouvir sinos[238] vindos "de cima", interpretados equivocadamente por ele como uma referência ao céu. Na verdade, Turguêniev alude ao *"de cima"* da estrofe XXXI do Cap. Dois de ***EO***, numa retomada da referência ao poder autocrático do "divino" tsar, dessa vez no contexto da libertação, que se deu em razão dos crescentes problemas de legitimação que a autocracia passou a enfrentar com a derrota na guerra da Criméia no final do verão de 1855, derrota e libertação estas que ampliaram as bases do radicalismo em detrimento das posições gradualistas e liberais, conjunto que irremediavelmente contrapõe o narrador-herói, imperturbável relíquia viva, a um conflituoso cenário de mudança.

O grande arco histórico desenhado pelo conto se inicia com a palavra "francês" e se encerra com a palavra "céu", o que não deixa de demarcar os extremos do terreno no qual transcorreu a narrativa e onde o autor entendia que a Rússia teria de buscar sua saída: em solo próprio, à luz da França em revolta filtrada pelas nuvens do céu da tradição russa: se sob céu carregado, com pouca luz, o "francês" assinalará o êxito dos eslavófilos reacionários, que *rezam* em francês pela imobilidade; se sob céu aberto, à luz plena, o "francês" assinalará a vitória dos ocidentalistas, que *pensam* a mudança lendo o francês.

Antecipamos lá no início que o narrador "relíquia viva" é figura tão desconcertante quanto o narrador defunto de "memórias póstumas", de Machado. Agora podemos ver a diferença: no primeiro caso, o narrador alienado não

---

[237] Na Rússia antiga, mulher solteira devia fazer apenas uma trança; a casada teria de fazer duas. A perigosa *Russalca* – náiade da mitologia eslava que, nua, assedia o homem aventurado na floresta – enquanto espreita, faz trança. Joana d'Arc cortou os cabelos para se fazer guerreira. A mulher "uma cabeça mais alta" vem aliada ao dimorfismo que favorece a fêmea do falcão peregrino. Lukéria trabalha na formação de uma menina para a liberdade... Através de contrastes que opõem o senhor à serva em meio a esse torvelinho de modernos sinais femininos, Turguêniev constrói de modo magistral o isolamento do caçador no papel de "relíquia viva" cega, oposta à "relíquia viva" lúcida, assim como Púchkin opôs a cegueira de Oneguin à lucidez de Tatiana, faces do "homem supérfluo".

[238] Entre os anos 1857 e 1867, Herzen e outros publicaram no estrangeiro, em russo, um importante periódico de crítica intitulado *O sino*. O jornal acabou precisamente porque suas propostas de fundo liberal ficaram obsoletas ante a crescente radicalização da realidade e da juventude russas. Ao retomar a figura do sino Turguêniev também recupera, em chave crítica renovada, o sino anunciador do final de *O prado de Biejin*: antes o sino embalava esperanças liberais, aqui ele anuncia o fim delas, ainda que nos dois casos se trate de celebrar o fim do imobilismo – entre o som de um e outro sino, um mundo de mudanças havidas.

tem acesso à ironia do autor e, insciente, é submetido à força dela sem chegar a manejá-la como sua, uma vez que a condição de "relíquia viva" é ignorada por ele justamente para que a sua fragilidade possa ser enxergada pelo leitor como o princípio de uma saída; já no segundo caso, o narrador defunto se assenhoreia da ironia do autor e, clarividente, faz uso total da força dela precisamente porque a condição "póstuma" o deixa inexpugnável e torna o leitor prisioneiro de uma situação sem saída. No primeiro caso, o vetor da obra é mudancista; no segundo, conformista. Será nessa perspectiva da busca pela mudança que no próximo e último novo conto Turguêniev irá tirar consequências propriamente realistas desse fim tardio e truncado da servidão.

O PORVIR DA RÚSSIA EM RADICALIZAÇÃO – *Pancadas!*

Depois de passar décadas apostando na ação redentora do tsar[239] para um avanço gradual da Rússia na direção do liberalismo, Turguêniev expôs em *O fim de Tchertopkhánov* e *Relíquia viva* o esgotamento das esperanças nesse arranjo idealista, desilusão esclarecida que não veio apenas da observação da realidade russa e da pressão dos jovens radicais a quem admirava. Ela deve seu tanto também à literatura, mais exatamente, à influência literária de Flaubert, a quem nosso autor também admirava. Como em seu caminho de uma alegada "arte pela arte" Flaubert já mostrara Emma Bovary[240] vivendo a sufocação de um tempo burguês que, "com sua estúpida falta de escapatórias, parece carregado como com um explosivo"[241], o russo Turguêniev, caminhando um passo atrás do amigo francês e, por isso mesmo, só podendo recusar a arte engajada no sentido estreito da pregação de programas[242], não pôde fugir à atordoante encruzilhada benfazeja de que o que fazia explosiva a sufocação da Rússia, e a tornava intrinsecamente avessa à escapatória liberal um dia almejada, eram contradições que pareciam permitir a ela evitar a sufocação burguesa inerente a tal escapatória, que, assim, se descortinaria tão inviável ali quanto indesejável para qualquer parte. Dessa perspectiva, a heroína deformada de Turguêniev não remete propriamente a Quasímodo como quer uma certa crítica (ela não reúne grotesco e sublime – ainda que essa aproximação de superfície possa ter sido sugerida como despiste pelo autor); Lukéria, enquanto relíquia viva, antes deve ser vista como uma filha *russa* inviável de Emma Bovary com Julien Sorel[243], o que nos devolve à convergência entre forma literária, contexto histórico e escolha política.

Se a saída liberal clássica era inviável para a Rússia, o desafio de encontrar uma saída e dar tratamento literário a ela se impunha para Turguêniev, que nos anos finais de uma vida transcorrida num tempo turbulento se achava em mais uma triangulação contraditória, pois recolhia louros ambíguos de sentidos opostos: ora na atenção que os radicais russos lhe dispensavam como veterano contribuinte periférico de uma causa revolucionária que nunca fora sua; ora nas homenagens de autoridades estrangeiras por vitórias políticas só reconhecidas como tal no exterior. Considerada em seu conjunto, a tensão que vivia entre o ambiente com os bem-postos amigos literatos da França e a realidade dos perseguidos parceiros engajados da Rússia deve tê-lo levado a enxergar que no país natal que se radicalizava e polarizava sem remédio, ele próprio, *qua* incensado (como um ícone severo), era uma relíquia viva.

Ao fazer o reconhecimento da força limitada das suas próprias preferências políticas, sem recuar diante da inevitabilidade de uma vez mais ter de criticar a si mesmo, Turguêniev abriu como pôde o espírito para alternativas antes não consideradas, o que, na política, aparece na sua já mencionada aproximação tardia (e,

---

[239] Agora fica claro que ao nomear *esse* caçador de *Pedro, filho de outro Pedro*, Turguêniev alude a Pedro, o Grande, para indicar as reservas com que passara a ver sua esperança no tsar como agente da mudança.

[240] Gustav Flaubert publicou a versão completa de *Madame Bovary* em abril de 1857.

[241] *Mimesis*, op.cit. pag. 440.

[242] Em carta a Vassili Botkin, em 1855, Turguêniev declarou: "há épocas em que a literatura não pode ser meramente artística, existem interesses maiores do que a poesia". Em 1858, em resposta a um convite de Tolstoi, escreveu: "você despreza esse lamaçal político; é bem verdade que se trata de um assunto sujo, empoeirado, vulgar. No entanto, há nas ruas sujeira e pó, mas afinal de contas não podemos passar sem as cidades". Conf. cit. em Isaiah Berlin, op.cit. pag. 268.

[243] Personagem central do romance *O vermelho e o negro*, de Stendhal. Para o tratamento do trágico no realismo francês sigo aqui Erich Auerbach, ali onde ele discute Flaubert e contrasta Stendhal e Vitor Hugo, além de dar outras explicações sobre o tema. *Mimesis*, op. cit. capítulos 18 e 19. A inclusão de Turguêniev e seu mundo nesse contexto é de minha exclusiva responsabilidade.

como não poderia deixar de ser, ambígua) dos radicais e, na literatura, corresponde ao fortalecimento do seu realismo com o que Auerbach disse faltar ao realismo de Stendhal: o romântico "pressentimento de forças históricas"[244], embora tenha perseverado na recusa lúcida a qualquer concepção modelar para uma suposta sociedade ideal. Não parece casual que tenha incluído logo depois de *Relíquia viva* o conto intitulado *Pancadas!,* que dá novo fecho às *Notas de um caçador* com o registro irônico de que, depois do fim da servidão, de tão anacrônico (uma relíquia viva), o caçador virou caça[245].

Se, como julgo ter demonstrado, o fim com alto custo do belicismo obtuso de Nicolau-I (*Tchertopkhánov*) levou também ao fim de Lukéria (a servidão e, junto com ela, ao naufrágio das esperanças animadas pelas ideias liberais dos anos 40), se é assim, eu dizia, não posso deixar de ver que na narrativa subseqüente, o autor, tendo ouvido os trilhos, buscou embarcar no trem da história (que, naquela época, se supunha estar em marcha), o que estabelece uma rigorosa cronologia política entre os três contos (e entre os papéis complementares que os mujiques Perfichka, Lukéria e Filofiei representam). Esse último novo conto de *Notas de um caçador* trata das atribulações anunciadas pelo som ouvido à distância por um camponês escolado, Filofiei, depois refinado como um *sotaque de fábrica*[246] pelo ouvido complementar do senhor. Este novo som foi preparado já em *Relíquia viva*, conto que está marcado por outros três sons, emitidos em não menor harmonia com a história daqueles dias: o som do falso chamado de Vassili (antes da tragédia); o som da *toupeira* sob a terra, marcando uma aptidão que a tragédia obrigou Lukéria a descobrir

> ("...e tudo ouço, ***tudo***. A toupeira escava sob a terra - e eu já ouço" – [430*]-{165*}
> – ...и все слышу, **все**. Крот под землею роется - я и то слышу – grifo meu)[247];

e o som dos sinos anunciando a morte de Lukéria (marcando o fim farsesco da tragédia, pois aspectos centrais da servidão não haviam sido tocados).

Pois bem, reunindo *O fim de Tchertopkhánov*, *Relíquia viva* e *Pancadas!* vemos Turguêniev reconfigurando suas *Notas de um caçador* com a seguinte sequência de sons ouvidos por sua geração depois dos seus registros de caça: o som dos povos que se libertaram do, ou repeliram o, jugo Romanov; o som ilusório da mudança gradual no ambiente doméstico; o som da fúria cega de uma autocracia condenada; o som subterrâneo do desenrolar contraditório de ideias, sonhos, impasses e agitações decorrentes também daquelas ilusões e fúria

---

[244] *Mimesis*, op. cit. pag. 414.

[245] A pressão que essa nova condição determina aparece desde o início da narrativa, que nos mostra um narrador irritadiço, mais disposto a fazer recriminações. Assim como *Relíquia viva*, esse conto também apresenta alertas ao leitor na forma de contrastes propositais com os contos anteriores, como o caçador fazer questão de dizer, aqui, que não confia em seu parceiro de caçadas, Ermolai, que vai sofrendo certa descaracterização precisamente porque a servidão já fora abolida.

[246] Esse "sotaque" já havia sido sugestivamente introduzido no conto de abertura, *Khor e Kalínitch*, quando o narrador diz que embora se expressasse com vivacidade, Kalínitch não tinha "toda a retórica de um desenvolto operário de fábrica".

[247] **Shakespeare**, em *Hamlet (1600)*, no contexto em que o príncipe dirá sua famosa frase sobre haver mais coisas em céu e terra do que imagina a filosofia, põe em cena o filho a chamar de trabalho de *toupeira* o deslocamento renitente, sob a terra, do *Espírito* do rei morto, a persegui-lo quando do juramento de Marcelo e Horácio: **Ghost** (*Beneath*) - Swear. HAMLET - Hic et ubique? then we'll shift our ground. / Come hither, gentlemen, /And lay your hands again upon my sword: /Never to speak of this that you have heard, /Swear by my sword. **Ghost** (*Beneath*) - Swear. HAMLET - Well said, old mole! canst work i' the earth so fast? /A worthy pioner! Once more remove, good friends. HORATIO - O day and night, but this is wondrous strange! HAMLET - And therefore as a stranger give it welcome. / There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy". Tempos depois, **Hegel**, citando Shakespeare em suas *Lectures on the Philosophy of History (1837),* metaforiza o *Espírito* na figura da *toupeira*: "Spirit often seems to have forgotten and lost itself, but inwardly opposed to itself, it is inwardly working ever forward (as when Hamlet says of the ghost of his father, "Well said, old mole! canst work i' the ground so fast?") until grown strong in itself it bursts asunder the crust of earth which divided it from the sun, its Notion, so that the earth crumbles away". Pouco mais adiante, **Marx** faz uso de outra *toupeira*, agora para metaforizar como subterrâneo o desenrolar da *Revolução,* em seu *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte***,** publicado em 1852: "Mais la révolution va jusqu'au fond des choses. Elle ne traverse encore que le purgatoire. Elle mène son affaire avec méthode. Jusqu'au 2 décembre 1851, elle n'avait accompli que la moitié de ses préparatifs [...] et, quand elle aura accompli la seconde moitié de son travail de préparation, l'Europe sautera de sa place et jubilera: 'Bien creusé, vieille taupe!'". Em 1856 Marx volta a empregar a metáfora em *Les revolutions de 1848 et le prolétariat*, um discurso que proferiu numa festa do The People's Paper, uma revista dos cartistas de Londres: "Aux signes qui mettent en émoi la bourgeoisie, l'aristocratie et les malheureux prophètes de la réaction, nous reconnaissons [...] notre vieille taupe qui sait si bien travailler sous terre pour apparaître brusquement: la Révolution. Tendo lido o que leu e vivido o que viveu, Turguêniev pôde empregar a metáfora para transmitir a ideia em toda a sua voltagem trifásica: literária, filosófica e política.

mencionadas[248]; o som plangente da mudança fraudada, sendo tudo parte do solo que, já audível, a toupeira escava; e, por fim, o som anunciador, já não subterrâneo, mas ao sabor do vento; cada vez mais próximo, pois em veículo mais rápido, e conduzido por um proletariado naquela altura ainda bem humorado, que vinha na batida de uma dupla de interesses desencontrados, e desarmada, que se atrasara: uma aristocracia dorminhoca viajando numa confortável carruagem que é sua, mas guiada pelo camponês de quem teve de alugar os animais de tração e de cujo espírito alerta, *ainda* partidário dela, dependia a própria vida...

Pancadas! também vem dividido em duas partes de mesmo tamanho. A primeira metade vai da descoberta de que não há munição, nem cavalo (animal do qual "todo aficionado da espingarda e do cão é um fã apaixonado") [in *Lebedian*-226], até a soneca do caçador depois de atravessar campos "autenticamente russos" trafegando estradas *secundárias*. A segunda metade começa quando, já no meio da estrada *principal*, Filofiei acorda o caçador avisando-o das *pancadas* que está a ouvir e termina com ambos ainda troçando um do outro em torno das pancadas mencionadas. Em cada uma das duas metades, sem jamais se dar conta, o senhor irá depender, sem nenhuma autonomia, daqueles que supõe estarem sob seu comando, devendo servi-lo: na primeira, do camponês; na segunda, do operário. A curva dramática de cada uma das duas metades da narrativa é a mesma: inadvertência, fragilidade, chamado à realidade e alienação. A curva dramática se repete porque o caçador, assim como a aristocracia russa, verdadeiras relíquias vivas, não conseguem atinar com o sentido da situação político-social em que estão imersos. Não é por outra razão que o caminho para Tula se fará na intermitência do dormir e do despertar, despertar esse que nunca é pleno, pois há sempre uma dormência na *quase* vigília do caçador, dormência essa que dialoga com o torpor que envolveu tanto Oneguin quanto Tatiana quando de suas respectivas chegadas a Moscou para se renderam à estagnação.

Na estrada secundária

Ao acordar de mais uma soneca, o caçador descobre que,

> "*Assim como antes*, eu continuava deitado no tarantasse, só que, em volta do tarantasse [...] o espelho d'água, iluminado pela lua, agitava-se e se ondulava em pequenas marolas brilhantes. *Olhei para a frente*: na boléia [...] Filofiei estava firme como *uma estátua* [...] ... era tudo tão imóvel, tão silencioso, como em um reino encantado, em um sonho, em um sonho de conto de fadas... *O que queria dizer aquilo? Olhei para trás*, [...] ...Estávamos *bem no meio* do rio...". (grifos meus) [447*].

Há que prestar atenção nesse "assim como antes" que abre a citação acima: ao mesmo tempo em que busca reintegrar a consciência de si e se mostra capaz de recuperar a memória do que é e vinha sendo, o caçador dorminhoco é assaltado por uma novidade cujo sentido não se dá de pronto e, assim, não pode ser integrado sem mais ao "assim como antes", ganhando os contornos diáfanos de um reino encantado. Trata-se de um despertar nada trivial, ou melhor, que é o oposto do despertar de rotina descrito pela neurociência:

> "Quando despertei, [...] eu soube, quase no mesmo instante, com pouca ou nenhuma hesitação e sem esforço, que era eu, ali sentado no avião, minha identidade viajante voltando para casa em Los Angeles com uma longa lista de coisas a fazer..."[249]

Enquanto Damásio situa o despertar no avião no âmbito da faculdade trivial de ter uma mente dotada de "um protagonista da sua própria existência, [...] um agente que parece pronto para a ação"[250], Turguêniev faz do despertar no tarantasse a metáfora para a inadvertência histórica da aristocracia que, colhida de surpresa na fenda do tempo, imersa num conto de fadas em que sonha acordada, incapaz de decifrar o que querem dizer os

---

[248] A crença nessa concatenação subterrânea, que a toupeira metaforiza, é a mesma que concebe uma força superior impelindo o indivíduo ao ajuste, mencionada na nota 227. A ideia de um trem da história, em que se podia embarcar, também decorre dessa mitologia, cujo Olimpo reunia Hegel, Goethe e descendentes. A crença pagã na força anunciadora dos sonhos não só não chega a ser "herética" na situação de modernidade truncada que Lukéria simboliza, como teve participação no arranjo original havido na realidade social e política da Rússia de então.

[249] *E o cérebro criou o homem*, António R. Damásio, tradução de Laura Teixeira Motta, Editora Companhia Das Letras, 2011, pag. 15.

[250] Idem, ibidem.

sinais emitidos pelo meio circundante, já não integra o presente ao passado e, por isso mesmo, é incapaz de antecipar as linhas novas que desenham o futuro, embora esteja bem no meio da travessia. Não só ela já não pode exercer protagonismo algum e depende da *ação* de outrem, como até mesmo esse outrem não é exatamente um protagonista, pois também ele, que está "como uma estátua" – mais símbolo do que sujeito – só pode *entrar em ação* depois de um terceiro indicar o caminho:

> "...*eu me enganei um bocadinho* [...] e agora tem que *esperar*." (grifos meus).
> – Como *tem* que esperar? Vamos esperar o quê? (**grifo de Turguêniev**).
> – O desgrenhado dar mais uma olhada: para onde ele se virar é para onde teremos que ir. [...] ele está cheirando a água." [447].

O cavalo – que pertence ao camponês, não ao nobre –, tão desalinhado quanto um empregado de fábrica naquela Rússia miserável, se impõe como alguém que lê a realidade naqueles sinais que não estão ao alcance dos inadvertidos mortais comuns, para quem o trabalho da toupeira é sempre uma surpresa. Mostrado a apurar o ouvido ao mexer "uma das suas orelhas (...) ora para *trás*, ora para *adiante*" (grifos meus), o cavalo, em uma preparação para o que virá mais à frente, dialoga com a toupeira, busca um caminho na terra firme que não está à vista e impõe uma espera antes do prosseguimento da ação. Embora a situação traga uma advertência de fundo, nosso caçador segue como dantes, sem nada tirar da própria constatação de que a realidade adquiriu um ar de conto de fadas – embora acordado, ele está infantilmente ao sabor de um sonho.

Observe, leitor, na citação destacada mais acima, a maestria do *grifo* de Turguêniev: a contrariedade do patrão emerge não propriamente da *espera*, mas do *ter de* esperar, precisamente porque ele, sonhando acordado, ainda continua a se julgar senhor de si e do mundo. Imersos no tempo tradicional, nem serviçal, nem nobre se incomodam com a espera em si[251], que só é uma aflição na vida moderna, para a qual eles ainda estão em travessia: o nobre vive a espera sem se dar conta de que já não manda (embora suas admoestações já denotem inquietação); o camponês recebe a espera como uma oportunidade para corrigir "um bocadinho" o rumo que vinha seguindo... (embora sem transgredir a interdição ao protagonismo) – ambos vão entrar na vida moderna na condição de quem vai ter de se habituar a esperar, ou desaparecer sob as águas que irão voltar a se fechar.

O que há de impróprio no apego do patrão à formalidade de *a quem* cabe o mando ganha nitidez quando reparamos que, momentos antes, a impertinência desses ares de mando já ficara clara na forma como Filofiei recebeu a surpresa contrariada do caçador:

> – Filofiei! – gritei.
> – O que é? – retrucou.
> – Como assim? Pelo amor de Deus! Onde nós estamos?
> – No rio.
> – Já vi que estamos no rio. Mas... [447].

Ao ser chamado pelo nome com um berro do patrão, Filofiei, que já não é um servo, responde com um quase impaciente "o que é?", resposta desaforada que se completa na já provocativa resposta dada à pergunta seguinte, "no rio" (como se o patrão pudesse não o saber), o que obviamente não respondia ao que fora indagado e, ainda por cima, nada concedia ao contemporizador "pelo amor de Deus!" do contratante.

Pouco adiante, o narrador-herói vai fechar essa passagem do vau tentando salvar as aparências, e conta, só para o leitor, que "preferiu" não repreender o cocheiro... com o que arremata o próprio equívoco (pois não anteviu a conduta do cocheiro) com a auto-afirmação vazia de que é ele quem escolhe quando punir e quando deixar de fazê-lo, mesmo numa situação em que ficou estampada sua dependência daquele a quem julga comandar. Se o diálogo e a passagem a seguir nos põem diante da fragilidade de ambos, eles também reiteram o comando circunstancial do homem que segura as rédeas, firme na boléia como uma estátua:

> – Que silvo é esse? – perguntei a Filofiei.

---

[251] V. a nota 213 e seu contexto.

> – Esse? Uns patinhos nos juncos ... ou então cobras. [447]

E logo adiante:

> – Eia! Olhe lá! [...] É uma garça? [...] Ah, não! É um galho, não é uma garça. Errei feio! É que a lua confunde tudo. [449]

O nobre busca no camponês alguma orientação nas incertezas da escuridão, e obtém como resposta uma incerteza dobrada, pois sob o luar mortiço não apenas a visão confunde o animado e o inanimado, como até a um som não é dado verificar a procedência: pode ter sido emitido por ente particularmente inofensivo (patinhos) ou muito hostil (cobras), em mais uma antecipação do caráter incerto do que virá na segunda metade da narrativa. Tocados pela beleza de prados autenticamente russos, trafegando vulneravelmente em campo aberto por estradas secundárias que *"serpenteavam como uma fita amarela"* [252], como que ainda dando voltas antes de atingir a via principal, por onde já trafega o vetor da história[253], eles estão à mercê dos acontecimentos e, por isso mesmo, enquanto Filofiei, *faustianamente* se interroga e esconjura o *sono da morte* ("para que morrer?"), nosso caçador prefere *adormecer* novamente...: o primeiro, sempre em vigília, está pronto para um novo pacto; o segundo, sempre dorminhoco, se abandona no vestíbulo do sono eterno.

Como não há forma mais evidente, e confortável, de evasão do que dormir, o nobre encerra a primeira metade do conto reafirmando, em doce fuga, toda a sua alienação. É hora de começar tudo de novo, mas, dessa vez, a advertência será humana, demasiado humana.

Na estrada principal

Logo na abertura, o caçador tornado caça nos informa, como se fosse necessário..., de que, "de novo, não acordei sozinho". Da primeira vez, ele foi acordado e salvo da situação pela ação da natureza (o som da água e o olfato do cavalo); dessa vez, também numa situação aberta e plana como antes, mas agora já na estrada principal, quem o acorda é Filofiei, uma vez que, diferentemente da situação "natural" anterior, ele não está seguro sobre como proceder e sente necessidade de partilhar seus temores:

> – Pancadas! ... pancadas! [...]
> Pus a *cabeça para fora* do tarantasse, *prendi a respiração*, e [...] ouvi um débil batido *intermitente*, como uma *roda em movimento*. [...]
> – É um veículo qualquer.
> – ...não está ouvindo...guizos, ... assobio [...] *Tire o gorro*...Vai ouvir melhor.
> *Não tirei o gorro*, mas *apurei o ouvido*.[254]
> – Ah, sim... Pode ser. *E daí?* (grifos e nota meus). [449*- 450].

O alcance da plasticidade da cena impacta: o diálogo acima se dá em meio a uma névoa que aparecera durante o sono, "não na terra, mas *no céu*", "tudo estava baço e confuso, embora *perto do chão* se visse melhor" (grifos meus). A situação desenha alguém irremediavelmente perdido, prestes a deixar de respirar, embora na vizinhança da orientação de que nem desconfia. Em razão mesmo dessa vizinhança é que, pouco mais adiante, sem nenhuma alteração no quadro, mas ouvindo mais próximos os sons da roda da história que o *vento trazia*, o

---

[252] Em *Viagem a Arzrum*, ao descrever o rio Aragva, Púchkin diz que ele *"serpenteia como uma fita prateada"*. Op. cit. pag. 54.

[253] As estradas secundárias percorridas permitem a passagem do atraso (da aldeia, campo, lugar do domínio senhorial – selvageria) para a modernidade (Tula, a cidade, centro armeiro, lugar do proletariado – civilização).

[254] Turguêniev recuperou nesta cena o mesmo *andamento* de uma cena escrita mais de vinte anos antes, em *Dois latifundiários*, onde a chegada aos ouvidos do proprietário do som longínquo das *pancadas* dadas em Vássia a mando seu vem registrada nos seguintes *termos*:

> "havia uma corrente de *vento a soprar* de vez em quando e, ao *morrer* pela última vez perto da casa, *trouxe aos nossos ouvidos* o *som de golpes regulares e frequentes*... [...]. Mardari Apollônitch [...] *se deteve*, *apurou o ouvido*, balançou a *cabeça*, sorveu [o chá] e [...] proferiu, com o melhor dos sorrisos, como se repetisse involuntariamente os golpes: "Tchuk-tchuk-tchuk! Tchuck-tchuck! Tchuck-tchuck!". (grifos meus). [222].

Observe-se que nesta cena quem apura o ouvido é quem mandou dar; enquanto em *Pancadas!* é a futura vítima quem o faz. Como ambos são da nobreza, há na ironia mordente (que se sobrepõe a uma outra, indicada na nota 148) uma simetria que em si mesma mostra a inversão que o autor está a narrar no conto. Ou seja, ele resgatou o *andamento* para indicar a repetição do *argumento*, mas com o *roteiro* de ponta cabeça.

nobre vai passar a viver a angústia de que está a correr grande perigo, sem que isso, por sua vez, o impila a dar um passo que seja na direção da lucidez – tudo permanecerá impenetrável para ele até o fim, ainda que tenha posto a cabeça para fora do tarantasse; não por acaso, a mesma cabeça que ele vai fazer questão de dizer que não descobriu, reiterando inocuamente a "autonomia" de quem *não tem de* fazer nada. O camponês, por seu turno, complementa a desorientação do caçador com a memória de que dispõe, e atualiza os temores do campo diante da cidade: em Tula ronda o perigo. E o perigo não tardou em se apresentar de corpo inteiro, sendo descrito pelo narrador insciente com palavras que se emprega para eventos da natureza, aplicadas metaforicamente à turbulência da história:

> foi como se alguma coisa despencasse, rugisse, estourasse, [...] nos ultrapassou bruscamente, como um turbilhão... [452].

Ultrapassados e bloqueados por uma telega em que bêbados conduzidos por um grandalhão em peliça eram tomados por assaltantes de estrada, o nobre e o camponês fizeram tentativas de ultrapassagem que mostraram o controle do grandalhão sobre os próprios cavalos e sobre a situação:

> Filofiei tentou ir pela direita... Mas eles imediatamente também foram pela direita [...].
> Filofiei [...] pegou a esquerda... Mas eles ainda assim não nos deixaram ultrapassar a telega. [453*].
> Филофей попытался еще: взял налево… Но и тут ему не дали миновать телегу.
> [...]
> De repente, houve um assobio agudo, a troika *à nossa frente* empinou e disparou a galope para a ponte, estacando *meio ao lado* da estrada. (grifos meus). [453*][255].
> Вдруг раздалось резкое гиканье, тройка перед нами словно взвилась, понеслась и, доскакав до мостика, разом остановилась как вкопанная немного сбоку дороги.

Depois de ir à esquerda e à direita, o desvio para o lado é sugestivo, pois indica que a determinação de obstruir a *estrada principal* não era total – há como que um aviso sobre o caráter "amigável" da abordagem que vai se dar em seguida. Impondo-se a Filofiei sem precisar dizer nada, o grandalhão em peliça enfia a cabeça tarantasse adentro, num movimento viril e, de certa forma, leal, que é o oposto do anteriormente feito pelo nobre, que pusera "a cabeça para fora" do tarantasse para justamente *sondar* a aproximação do perigo que, agora, com sotaque de fábrica, tinha cara a cara:

> "*Nesse mesmo instante, a lua saiu e iluminou seu rosto*. Aquele rosto sorria com os olhos e com os lábios. E não se via ameaça nele... Era como se ele estivesse *alerta*, nada mais... *E os dentes eram tão brancos e grandes*..." [454]. (grifos meus).

A convite da lua, cuja luz "confunde tudo", o narrador vislumbrou e expressou, num misto de notícia, desejo e premonição, toda a tensão do que estava em jogo naquele momento histórico: uma aristocracia acuada por um proletariado já em movimento, mas buscando sinais de que não haveria o pior, ainda que o oponente dispusesse do ferramental para fazer estragos – estragos que não são antecipados pelo nobre, uma insciência que o autor sublinha quando nos faz ver que, para o nobre, "entregar tudo" era entregar um porta moedas. O arremate final não poderia ser mais alienado: "ficou barato!"

Tendo deixado a *escuridão* de *RV* para trás, embora ainda não sob a luz direta do sol, propícia a quem combate, mas já sob a luz indireta da lua, adequada a quem *reflete*, já se pode vislumbrar a *ação* no desenho ainda vago da figura que *perseguiu e ultrapassou* a dupla nobre-camponês. Por isso mesmo, logo adiante temos:

> "Já era quase de manhã [...] Eu estava deitado, *entorpecido* [...] Filofiei me disse, de repente - olhe lá [...] é a telega deles. *Ergui a cabeça*... [...]

[255] A tradução brasileira aqui é muito infeliz: de tão confusa, acaba por, primeiro, sem mais aquela, baldear Filofiei e o caçador do tarantasse retido para a telega que lhes obstrui o caminho... na qual parecem tentar fugir. Adiante, depois de inverter a *troika* que empina e dispara, a tradução mostra nossa dupla, ao mesmo tempo, parada junto à ponte e dela se aproximando. [454].

> – *Senhor*! (**Господин**!)[256] exclamou [o grandalhão], agitando o gorro. – Estamos bebendo o seu dinheiro! E então, *cocheiro* – acrescentou, balançando a cabeça para Filofiei –, olhe que você estava com medo, não?" [456*] (grifos meus).

Quase de manhã, ou seja, já sob alguma luz solar, mas ainda não plena, temos mais um passo em direção à *ação:* o futuro protagonista limita-se a acenar com o gorro, mas já grita atrevidamente que bebe o dinheiro arrancado ao nobre, para de pronto mencionar o medo do cocheiro, de quem nada fora tirado, movimentos que indicam estar em curso a distribuição do papel destinado a cada um na ação que se anuncia. Ao apontar com humor o medo do cocheiro, ele, a um só tempo, reconhece que atuara para meter medo, *discrimina* que a ameaça havida se limitou ao necessário para tomar a *quantia indicada* ao nobre (pois não é um reles ladrão[257]) e, em razão mesmo desses escrúpulos *sublinhados*, bem dosados, adverte que os temores do cocheiro eram infundados, o que não deixa de ser um aceno à camaradagem com o *mujique,* cujo espírito alerta ainda servia ao nobre, conquanto já visse graça na situação – "que brincalhão [...] ele deve ser uma pessoa boa de verdade", diz o camponês do operário.

Não obstante nossa dupla nada tenha sofrido de mais grave, dias mais tarde, tendo o espírito da época agido sobre o nobre em linha com a ambiguidade da constatação que fizera à luz da lua, ele achou de dar crédito ao informe de um dos onipresentes comissários rurais[258], segundo o qual na mesma noite e na mesma estrada em que a dupla fora abordada pelos empregados de fábrica, um comerciante tinha sido roubado e morto, crença[259] que o levou a se perguntar se não teriam sido os proletários os latrocidas do burguês (que, neste caso, estariam apenas cumprindo um ritual de passagem antes de caçar a presa que realmente era o caso), dúvida que parece deixar no ar mais um trio imperfeito, pois o camponês ainda teria de decidir em favor de quem somar suas forças.

O contraste entre essa circunstância e a que foi narrada em *Cantores* é instrutivo, especialmente quando temos em mente que o duelo de *Cantores* fora uma retomada do duelo de ***EO***, ocorrido vinte e cinco anos antes. Foram necessários outros vinte e cinco anos para que ficasse clara a situação entrevista por Turguêniev ainda em seu início, quando os papéis não estavam claros e ele fora levado a metaforizar o impasse no duelo canoro entre Iákov e o empreiteiro. Cinquenta anos depois de Púchkin, a observação realista obrigava Turguêniev a concluir que o duelo efetivo entre a burguesia e o proletariado, exigido para o desenvolvimento capitalista pleno, não se daria na Rússia estagnada e as expectativas para a solução da disjuntiva *imobilismo ou mudança* teriam de ser transferidas para a triangulação nobreza-campesinato-proletariado, pois a burguesia era fraca por demais e já ficara na beira da estrada.

---

[256] A palavra Господин (*Senhor*) vem traduzida na edição brasileira por "Senhor***es***", plural impertinente que tem o defeito adicional de contrariar totalmente o sentido da passagem e, ao cabo, impedir a compreensão dela.

[257] Assim como o assassino do marechal de campo Kamenski (um senhor de terras conhecido pela brutalidade) também não era o "bandido" de que fala o poema de Jukovski [452], mas um dos seus servos revoltados que, num momento de fúria, lhe abriu a cabeça ao meio. Ou seja, se é verdade que ao lembrar-se do verso de Jukovski nosso caçador foi duplamente injusto, seu arrependimento pela lembrança imprópria não poderia ser mais ingênuo: o "grandalhão em peliça" vai acabar por tirar-lhe tudo, mesmo, inclusive a cabeça. Nesse pequeno detalhe, Turguêniev, que estava convencido de que a situação proprietária da nobreza russa era insustentável, ilumina uma vez mais a discrepância irremediável entre a acanhada visão de mundo preconcebida do nobre e a complexidade da situação em que estava metido: "ficou barato!".

[258] Como os dois anteriores, este conto também termina com a presença vigilante de um comissário rural, detalhe que dá relevo ao contraste entre a aparente estabilidade da ordem formal que vigia por cima e a mudança contínua que se operava por baixo: no primeiro dos três contos novos, Nicolau-I morre, mas seu preposto ainda intimida; no segundo, a servidão está para desaparecer em meio a malogradas rebeliões camponesas, enquanto o guardião da ordem atesta que Lukéria é inofensiva; no terceiro, o comissário anuncia os novos tempos, mas sem o saber. Assim como a referência a 10 de agosto, em *Fumaça*, o intervalo de nove dias entre 10 e 18 de julho de 1862, no qual Turguêniev situa a ação de *Pancadas!,* parece outra homenagem a Nikolau Tchernichevsky, que fez uma greve de fome de nove dias em protesto contra a arbitrariedade da sua prisão, em julho de 1862. É de esperar que pesquisas na imprensa da época permitam elucidar a consulta ao relógio ("22:15").

[259] Oportuno registrar que o senhor não dera crédito ao cocheiro ao lado de quem vivera o aperto daquela noite quando o *mujique*, à sua conclusão de que, afinal, os perseguidores não ofereciam perigo, redarguiu: "Como saber? E dá para entrar na alma dos outros? A alma dos outros é a escuridão" – não sendo de desprezar a repetição quase literal do que já fora dito por Lukéria, como vimos. Nosso nobre é mesmo incapaz de aprender com o *mujique* – ainda que esteja sempre inclinado a fiar-se nas autoridades. Para o trecho dessas frases citadas, v. *Memórias de um caçador*, op.cit. pag. 456.

Filofiei e Filoctetes

Ao dizer o que se disse até aqui ainda se fica a dever, e muito, a esse pequeno conto, tão notável como literatura quanto como documento de época. Nele, além da costura que acabamos de perseguir, há uma outra, ainda mais interna, que, uma vez elucidada, nos permite concluir que para Turguêniev o apoio do campesinato ao proletariado, contra a aristocracia e à custa da burguesia fraca, não era uma possibilidade, mas coisa certa. O autor nos mostra o realismo com que divisou esse desdobramento histórico (que, afinal, se deu, mais de quarenta anos depois) não com argumentos político-sociais, nem à parte, com acréscimos artificiais, mas tecendo-o junto com os fios da própria narrativa, como uma segunda pele, empregando um elaborado jogo de simetria literária.

Filofiei deriva do grego *Filoctetes*[260], nome do exímio arqueiro aqueu que, em meio à viagem para conquistar Tróia, foi abandonado sozinho na inóspita ilha de Lemnos porque perturbava os rituais dos seus companheiros com os gritos de dor e o mau cheiro terríveis provocados por uma ferida que uma serpente lhe abrira no pé. Desse mito nos restaram fragmentos em textos antigos, como um[261] que trata de obras de Eurípides e Ésquilo dedicadas a ele, obras estas que não chegaram até nós; há ainda algumas menções feitas por Homero na *Ilíada*[262] (cap. II) e na *Odisséia*[263] (caps. III e VIII). Uma notável tragédia de Sófocles, *Filoctetes*[264], oferece a mais completa e elaborada versão disponível para esse mito[265] que, no âmbito dos propósitos deste texto, julgo poder resumir preliminarmente assim: depois de o terem abandonado na ilha de Lemnos por dez anos, os gregos são informados por um vidente de que só vencerão a guerra de Tróia se contarem com Filoctetes manejando o arco e as flechas infalíveis de que é senhor, com os quais estava destinado, inclusive, a matar Páris, o raptor de Helena. Diante disso, o astucioso Ulisses, que se desincumbira daquele abandono traiçoeiro do arqueiro enquanto ele dormia depois de mais um barulhento assomo de dor, se prontifica a ir buscá-lo. Na tragédia de Sófocles a ação se inicia com a chegada de Ulisses e Neoptólemo a Lemnos para resgatar Filoctetes e levá-lo a Tróia com o arco e as setas que nunca erram o alvo, e se encerra com o pronto acatamento do arqueiro às ordens de Zeus comunicadas pelo divino Heracles, de cujo arco e flechas sagrados ele era o guardião desde a morte do herói, ao qual ajudara num momento decisivo e a quem devia obediência.

Embora o único vínculo explícito entre *Pancadas!* e *Philoctetes* seja o nome do camponês, *Filofiei*, a tragédia de Sófocles é indispensável para a compreensão quer de passagens do conto que ficam sem sentido sem o concurso dela, quer do seu significado último, enquanto obra de arremate num livro que traz uma reflexão sobre a Rússia da segunda metade do século XIX. O quadro abaixo reúne correspondências que posso mostrar de modo deliberadamente esquemático, o que, me parece, logo convence o leitor de que não estou a inventar, bem como facilita a exposição do que se segue ao esquema.

---

[260] Segundo Fernando Brandão dos Santos, "o termo Filoctetes é composto de dois elementos", pelo primeiro, *phílos*, temos a amizade e as relações familiares, mesmo que sem consaguinidade; pelo segundo, *ktétes*, temos "aquele que ganha, que adquire ou possui", ligando-se a *ktésis*, "aquisição, posse, e *ktêma*, bem, propriedade (móvel ou imóvel), lucro." In *Filoctetes*, Sófocles; tradução, introdução e notas de Fernando Brandão dos Santos – São Paulo, Odysseus Editora, 2008, pag. 40.

[261] Dio Chrysostom*, The Fifty-second Discourse: On Aeschylus and Sophocles and Euripides or The Bow of Philoctetes;* e ainda *The Fifty-ninth Discourse: Philoctetes.*

[262] *Ilíada*, Homero, tradução de Haroldo de Campos, Mandarim, 2001, volumes I e II.

[263] *Odisséia*, Homero, tradução de Odorico Mendes, http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/odisseiap.html.

[264] Para facilitar a leitura, doravante vou nomear, no corpo do texto, o personagem de "Filoctetes" e a obra de "*Philoctetes*".

[265] Segundo Dio Chrysostom, "As for Sophocles, he seems to stand midway between the two others, since he has neither the ruggedness and simplicity of Aeschylus nor the precision and shrewdness and urbanity of Euripides, yet he produces a poetry that is august and majestic, highly tragic and euphonious in its phrasing, so that there is the fullest pleasure coupled with sublimity and stateliness." In Dio Chrysostom Discourses n.52.

QUADRO 34-A – CORRESPONDÊNCIAS ENTRE *PANCADAS!* E *PHILOCTETES*

ID	Pag.	*PANCADAS!*	*PHILOCTETES*	Pag.*
1	441	Não há munição para caçar, nem cavalo para ir buscá-la em Tula	Não há o arco e as flechas sagrados, nem seu arqueiro, para vencer a guerra de Tróia	67
2	441	Ir a Tula, centro armeiro, com Filofiei, para poder caçar	Ir a Tróia, com Filoctetes e as armas, para vencer a guerra	11 e 115
3	441 446	Cavalo ferido na pata não pode ir a Tula e, em seguida, cavalo substituto quer voltar ao pátio	Filoctetes ferido no pé não quer ir a Tróia, insistindo repetidamente em voltar para casa	115
4	442	Aldeia erma e semi deserta - "fim de mundo"	Ilha erma e inóspita	85
5	442	O morador da aldeia, Filofiei, que pode ajudar a ir a Tula, é filho de pai famoso	Filoctetes é filho de um rei, Péas, um dos argonautas, que já morou na ilha	83
6	442	Ermolai elogia o pai de Filofiei	Coro e Neoptólemo aclamam Filoctetes como filho de Péas	87 e 89
7	442	Filofiei é subestimado, querem enrolá-lo para que vá a Tula	Filoctetes é subestimado, querem enrolá-lo para que vá a Tróia	109-117
8	444	Filofiei se mostra negociador duro para ir a Tula	Filoctetes resiste às propostas recebidas para ir à Tróia	153
9	445	Dois irmãos "espertos" querem persuadir Filofiei sobre como ir a Tula	Dois conterrâneos "espertos" (Ulisses e Neoptólemo) querem persuadir Filoctetes sobre ir a Tróia	57-69
10	445	Os irmãos "espertos" são preteridos pela tradição que dá poder ao irmão mais velho	Os enviados "espertos" são preteridos pelo poder que a tradição confere aos deuses	193-197
11	445	A conversa dos irmãos "espertos" é uma algaravia - ininteligível	A conversa dos enviados "espertos" é como uma algaravia, pois entre eles o liame do *logos* está rompido	175-179
12	448	Filofiei gaba os prados russos e diz "prá que morrer!?"	Filoctetes, ao final, desiste da morte e gaba a ilha que lhe deu morada	197-199
13	449	Filofiei age contra os "desígnios da história" (e contra os próprios interesses) ao resistir, enquanto defende o patrão, aos "perigos" na região de Tula	Filoctetes age contra o "desígnio dos deuses" (e contra próprio bem estar físico, pois será curado) se negando a aceitar a missão de ir a Tróia	185-191

***** - páginas de referência, apenas, pois o assunto pode se estender por muitas e longas falas.

Pelo quadro acima, mesmo o leitor de Turguêniev que não conhecia a tragédia de Sófocles se dá conta de que, agora, certas passagens do conto, se não têm sua imperfeição literária sanada, ganham sentido e, principalmente, contribuem para o significado final da narrativa. É este o caso dos até aqui estranhos personagens, de desenho claramente incompleto, denominados como os "irmãos espertos" de Filofiei: os dois só estão ali para "representarem" a algaravia entre Ulisses e Neoptólemo[266], os dois guerreiros enviados para resgatar Filoctetes, o que permite ao autor sugerir a atmosfera do vínculo pretendido entre *Pancadas!* e *Philoctetes*. Embora não seja o caso de sobrecarregar o texto tentando uma interpretação à altura da bela Tragédia, é indispensável recolher da ação trágica aquilo que, segundo a minha leitura de ambas as obras, Turguêniev pretendeu resgatar em favor do alcance da sua narrativa.

O ponto central da Tragédia é a obstinação de Filoctetes em não aceitar voltar às hostes gregas contra Tróia, não exatamente por ressentimento em razão dos sofrimentos decorrentes da traição sofrida, mas por entender que o abandono sorrateiro, que o privou de laços humanos e o *condenou* a fazer uso das armas de guerra para caçar a própria subsistência, contrariou toda a moral guerreira, à qual ele adere incondicionalmente. Enquanto o veterano Ulisses, mais político do que guerreiro, está determinado a cumprir sua missão por qualquer dos três meios disponíveis, isolados ou combinados, ou seja, a persuasão (*peithó*), o logro (*dólos*) e/ou a força (*bía*)[267], e, desde o início, dê ênfase ao logro; o jovem guerreiro Neoptólemo, filho do lendário Aquiles (o guerreiro dos guerreiros, pai de todas as recusas ao guerrear indigno[268]), hesita em obedecer ao comandante da expedição de

---

[266] Sem prejuízo de que, talvez, Turguêniev tenha, mesmo, perdido a mão e ficado sem saber bem o que fazer com os irmãos.

[267] Devo esclarecer que não sei patavina da língua grega. Como esses conceitos gregos grifados são encontradiços em obras que discutem a tragédia grega, eu os reproduzo justamente para dar ao leitor iniciado em teoria da tragédia, saiba ele o grego ou não, referências em que se apoiar no exame da leitura em curso. Embora dela me afaste na interpretação da tragédia de Sófocles, para um tratamento esclarecedor destes termos no contexto de *Filoctetes* ver a dissertação de Mestrado em História *Neoptólemo entre a cicatriz e a chaga*, de Mateus Dagios, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

[268] No canto I da *Ilíada,* pag. 45, versos 240-245, Aquiles, que se evade da luta contra Tróia exatamente por ter recebido tratamento que julgou indigno por parte de Agamêmnon, diz-lhe: *"...os Aqueus de saudade hão de clamar: Aquiles! Aquiles, Dor-do-Povo! E tu não poderás, ainda que dorido, aos que tombam, sem conta, sob Héctor, matador de guerreiros, valer, doa-te n'alma o ódio: ao melhor dos Aqueus não honraste."* E no canto XVIII, pouco antes de se reengajar na luta contra Tróia, enquanto se recrimina pela morte do amado Pátroclo, diz à mãe, Tétis: *"...preso ao chão, peso inútil, fiquei, junto às naus, eu – ainda que outros me excedam na ágora – na guerra o melhor Grego."* *Ilíada*, op. cit. volume II, página 237, versos 104-106. O mais notável dentre os que excedem Aquiles na ágora não é senão Ulisses, o mestre no uso das palavras, com quem, em *Philoctetes*, seu filho, Neoptólemo, está a medir-se precisamente em torno do uso legítimo e não legítimo da palavra, por oposição à honra guerreira, e em mais uma controvérsia sobre somar-se ou não aos Aqueus, contra Tróia. Para completar o contraste entre a destreza com palavras e a habilidade com armas, no que parece um diálogo que Sófocles propõe com Homero, vale observar que no canto VIII da

resgate, dando ocasião a controvérsias cujo nervo mais sensível é a oposição entre a moral do guerreiro e as exigências da eficácia. Neoptólemo chega a dizer que preferiria levar Filoctetes à força do que com base em mentiras, ao passo que Ulisses se mantém firme no que para ele é a única coisa que importa, o êxito – a fratura na comunicação atinge a todos, pois cada um se reporta a uma inserção no mundo que lhe é própria. Na verdade, se ainda há alguma tentativa de comunicação na *algaravia*, de uma certa preservação da dimensão do *logos,* é porque o uso da força está, no limite, interditado: Ulisses tem de resgatar, e não pode arrastar Filoctetes, o arqueiro a quem está destinado o manejo decisivo do arco sagrado com as flechas indefensáveis, dos quais é senhor legítimo. Em outras palavras, os dois enviados "espertos" tem de se submeter a Filoctetes, assim como os irmãos "espertos" se submetem a Filofiei – sendo fundamental registrar que não obstante as hesitações juvenis, Neoptólemo acabará por cerrar fileiras com Filoctetes, devolvendo-lhe o arco confiado a si, contrariando Ulisses.

Embora entre os "irmãos espertos" de *Pancadas!* não se tenha desenhado nenhuma controvérsia efetiva, o que é uma imperfeição literária, a presença deles – que falam uma algaravia, são muito diferentes de Filofiei e estão em oposição a ele na escolha do cavalo a atrelar – contribui para que o leitor atento se certifique da correspondência entre as duas obras e, ademais, ajuda o autor a compor o sentido final do conto, como veremos mais à frente. Antes cumpre explorar o papel de Ermolai, que é quem introduz os irmãos *qua* "espertos" e oferece deles o perfil. O escudeiro do caçador faz aqui as vezes do coro de marujos da tragédia grega, cabendo a ele comentar a ação, contribuindo para que ela fique inteligível a despeito de sua própria parvoíce.

Só conhecendo o nervo trágico de *Philoctetes* é que podemos entender porque Ermolai aparece relembrando a história do servo "estúpido" que fazia o troco do dinheiro segundo a quantidade de moedas, e não segundo o seu valor: assim como o coro da tragédia não alcançou as motivações de Filoctetes e julgou poder convencê-lo a partir para Tróia com os emissários, fazendo-se partidário destes, ignorando que Filoctetes só pode ser o guerreiro providencial a que está destinado se permanecer fiel à honra guerreira (só cederá a Heracles para justamente realizar-se como guerreiro[269]); da mesma forma que o coro, eu dizia, Ermolai também gaba os irmãos e supõe que a suposta "estupidez" que outrora viu no velho servo possa ser aplicada a Filofiei, a quem pretendeu em vão satisfazer com promessas vagas, precisamente porque já não alcançara a motivação última do velho servo "estúpido": ele fazia o troco errado no propósito deliberado de levar à ruína o empreendimento de sua senhora. Da mesma forma, o coro não chega nem perto de compreender a tragédia de Filoctetes quando supõe que ele, realmente, tinha escolha e, pior, que o arqueiro, estupidamente, sem pensar, escolheu ao arrepio dos próprios interesses...:

Odisséia, Ulisses, rememorando a campanha contra Tróia, reconhece que "nos campos Tróicos só me vencia o archeiro Filoctetes; Entre os mortais que o pão da terra comem, gabo-me e prezo de lhe ser segundo." (in *Odisséia*, op. cit. VIII, vv. 168-171). Finalmente, não nos esqueçamos de que Aquiles e Filoctetes são vulneráveis no pé.

[269] Esta minha interpretação conflita com leituras aceitas do mito, que querem ver uma *oposição inconciliável* entre a obstinação de Filoctetes em não ir a Tróia e a intervenção de Heracles no final, visto, então, como *deus ex machina*. Para mim, aquela intervenção esteve *desde sempre inscrita* na obstinação de Filoctetes de não se afastar da honra guerreira, como ele próprio diz em resposta ao pronunciamento de Heracles: "Ó *tu que envias* a *desejada* voz, / e *tardio* apareces, / não desobedecerei às tuas *palavras*." (grifos meus, *Filoctetes*, op. cit., pag. 197). Dessa perspectiva, tampouco vejo sentido em atribuir *capitis deminutio* a Filoctetes diante de Aquiles, atribuindo a este um apego à honra que se pretende equivocadamente negar àquele – ver Filoctetes como um mero "pária" é passar por cima de dois fatos fundamentais: o de que ele foi *traído qua guerreiro* e não cedeu à traição mesmo quando sua própria vida esteve para perecer; e o de que Ulisses se viu obrigado a voltar ao mar para desfazer, em nome da guerra, a baixeza que cometera em nome da conveniência: em outras palavras, o imperativo da guerra tangeu Ulisses a se curvar ao *status* guerreiro que Filoctetes manteve intacto mesmo sob as condições mais adversas. Nessa mesma ordem de ideias, não posso concordar com Trajano Vieira, para quem, na ida a Tróia, para Filoctetes "trata-se apenas de executar um papel, cumprir uma determinação divina" e, por isso mesmo, "é possível imaginá-lo silencioso, ensimesmado, cumprindo sem apego o *script* que Heracles, como um autor trágico, definiu para ele". (Posfácio a *Filoctetes*, Sófocles, tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira; ensaio de Edmund Wilson, Editora 34, 2009, pag. 177-178). Supor tal queda é não entender que ao ouvir a *tão ansiada* fala de Heracles (que dela não é *autor*, mas *arauto,* que dá *voz, anuncia,* o que outro, Zeus, *envia)*, Filoctetes expia seus sofrimentos, re-significa o abandono sofrido e, como prova de que já deixara o passado para trás, gaba a ilha inóspita em que padeceu privações e sofrimentos com palavras que agora a fazem parecer aprazível, fechando sobre ela as águas do mar do esquecimento para poder navegar para Tróia como se a viagem de guerra original jamais tivesse sido interrompida.

> Coro – Tu, só tu, és o responsável, ó desafortunado, não vem de outro esta desventura, não de um mais forte. Mesmo quando podes ser sensato, ao invés do melhor destino, preferes o pior.[270]

Em ambos os casos (coro e Ermolai), aquele que fala ignora a determinação última que motiva o personagem julgado estúpido, determinação que, em última instância, não é dele, ou não só dele, mas está inscrita na vontade divina ou na trama social. Assim, nem o arqueiro nem o velho servo foram estúpidos, nem Filofiei o é quando se mostra um negociador reticente em ir a Tula, como tampouco é ilegítima sua condição de "irmão mais velho", especialmente se, como sugere Ermolai, os espertos irmãos mais novos estão sempre prontos a dar primazia ao que há de monetariamente vantajoso em qualquer negociação. Ermolai diz mais do que supõe quando é levado pelo autor a exclamar "ei, Filofiei, você é mesmo um Filofiei!" [445], ou seja, Filofiei é mesmo um Filoctetes, alguém destinado a um papel que Ermolai não está em condições de compreender porque vem imerso no passado, que também cega o seu patrão. Triste figura faz quem subestima aquele cujos desígnios não alcança.

Dito isto, estamos prontos para decifrar o significado último do conto: assim como Filoctetes terá ao final que ceder a uma vontade maior do que a sua, o *desígnio dos deuses,* para só então realizar seu papel com a honra intacta, pois só o aceita depois de determinado pelo anúncio do divino Heracles e não porque o forçaram, lograram ou persuadiram; também Filofiei haverá de ceder ao *desígnio da história* para desempenhar o papel viril que lhe está a ser comunicado pelo *"grandalhão em **peliça**"*, que não é senão uma figuração de *Heracles em sua **pele*** de leão[271].

Completemos o quadro anterior com mais cinco correlações:

QUADRO 34-B – OUTRAS CORRESPONDÊNCIAS ENTRE *PANCADAS!* E *PHILOCTETES*

ID	Pag.	*PANCADAS!*	*PHILOCTETES*	Pag.
14	451	Com o "grandalhão em peliça" em cena, o vento sopra na direção de Tula	Com Heracles em cena, o vento sopra na direção de Tróia	197
15	453	Filofiei busca fugir do "grandalhão em peliça" (sem saber que ele não o ameaça)	Filoctetes insiste em decisão que, sem o saber, contraria Heracles	187
16	454	Uma vez abordado, Filofiei obedece ao "grandalhão em peliça" como alguém que não tem escolha	Uma vez abordado, Filoctetes obedece a Heracles como alguém que não tem escolha	197
17	455	Da certeza de que a ação comandada pelo "grandalhão em peliça" era coisa ruim, Filofiei, depois de abordado pelo grandalhão, passa a ver graça na situação	Da obstinação de não ir a Tróia, Filoctetes, depois do comando de Heracles, pede boa navegação para onde o levam, adotando posição oposta à anterior	197-199
18	456	Poupado pelo "grandalhão em peliça", Filofiei especula que Deus intercedeu em seu favor porque trazia seus familiares em mente	Hércules, ao comunicar a Filoctetes a decisão de Zeus, que o redime, o nomeia de "filho de Péas", coonestando a ancestralidade guerreira que orientava o arqueiro	193

A cena chave do conto pode agora ser retomada de um modo mais largo, pois temos elementos para tentar interpretá-la em toda a significação que o autor parece ter atribuído a ela:

> "Já era *quase* de manhã quando *começamos a nos aproximar* de Tula. Eu estava deitado, *entorpecido, meio dormindo...*
> – Patrão – Filofiei me disse, de repente - olhe lá [...] é a telega deles.
> *Ergui a cabeça*... [...]
> – *Senhor*! exclamou [o grandalhão em peliça], agitando o gorro. – Estamos bebendo o seu dinheiro! E então, *cocheiro* – acrescentou, balançando a cabeça para Filofiei –, olhe que você estava com medo, não?" [456*] (grifos meus).

Desde fevereiro de 1712, por um decreto do tsar Pedro I, Tula havia se tornado o primeiro centro da indústria armeira russa, logo se destacando como fornecedora do exército. Assim, na segunda metade do século XIX já

---

[270] *Filoctetes*, Sófocles, tradução de Fernando Brandão dos Santos, op. cit. pag. 163.

[271] Se o leitor da edição brasileira não viu antes esta correlação é também porque ao invés de um preciso "grandalhão *em* peliça" (великан в полушубке), a tradução traz "grandalhão de peliça curta" [452*], escolha que, mais uma vez, atrapalha a compreensão do conto, pois Heracles (ou Hércules), trazia o corpo *todo* ao abrigo da *enorme* pele do leão de Neméia, cuja cabeça ainda lhe servia de elmo. Há versões da lenda que mencionam a pele de um outro leão, não menos avantajado, esfolado na região de Citerão antes do início dos 12 trabalhos. De toda maneira, Heracles se caracterizava pela robustez e pelo uso da pele de leão como armadura permanente. Erro de tradução análogo já havia aparecido quando Turguêniev descreveu os meninos, em *O prado de Biejin*, também em julho, em pleno verão: "Montados sem gorro, e em pelegos surrados, nos mais valentes pangarés, eles correm..." [116*] - Сидя без шапок и в старых полушубках на самых бойких клячонках, мчатся они...

havia ali uma concentração significativa de operários ocupados em fabricar armas para um aparato militar que estava em modernização tão acelerada quanto a pobreza do país permitia, uma vez que a guerra da Criméia havia exposto "ao mundo inteiro" o estado calamitoso da força militar russa, especialmente quando comparada com França e Inglaterra. Ao se dirigir a Tula em busca de munição de caça, e caça para entretenimento, o narrador exibe mais uma vez todo o seu anacronismo: a viagem se faz na contramão da importância de Tula, uma vitrine da modernização truncada da Rússia. É como se Filoctetes aceitasse ir a Tróia para continuar a caçar, e com o arco e as flechas herdadas de Heracles, arma cuja nobreza guerreira fora *forçado* a degradar no uso rotineiro que dela fizera para prover a própria subsistência[272] na inóspita Lemnos. É por isso que o autor é tão cuidadoso em demarcar que esse reencontro fundamental se dá *ainda* a caminho, quando a dupla *começava* a se *aproximar* de Tula: nem o grandalhão em peliça vai entrar em Tula na companhia de quem busca munição para caçar ninhadas inocentes..., nem o proletariado poderá conquistar a Tróia em que já moureja, quer dizer, Tula, enquanto o camponês não estiver do seu lado, depois de ter deliberado outro uso para suas armas de caça.

Para alcançar o que Turguêniev faz aqui temos que recuperar um aspecto ainda não explorado do mito Filoctetes: o arqueiro recebeu as armas de Heracles como recompensa por ter-lhe obedecido e ateado fogo à pira em que o herói se fez cremar para libertar-se dos eternos sofrimentos terrenos infligidos por uma túnica envenenada que se lhe colara ao dorso. Ou seja, sem a ação corajosa do devotado Filoctetes, Heracles não teria alcançado a condição divina, tal como o proletariado não chegará à vitória sem o concurso do campesinato, cujo papel era decisivo naquela Rússia agrária do fim do século XIX. Essa adesão, porém, assim como no caso de Filoctetes, não poderia ser obtida pelo simples uso da *força*, e é por isso que o grandalhão, diante de quem o nobre "ergue a cabeça" para ouvir a sentença final, faz seu anúncio exibindo a força acompanhada de um cuidadoso elemento de *persuasão*, como a dizer "vão indo, que eu já dei o meu recado: exerci a força, mas também mostrei que sou um guerreiro justo, pois tomei apenas o dinheiro estipulado, não fiz vítimas desnecessárias e proponho uma aliança para chegar à vitória". A ideia da aliança se introduz não apenas no fato do cocheiro nada ter sofrido, mas também justamente no gesto do grandalhão de se dirigir a Filofiei nomeando-o de *cocheiro*, função que ele próprio, o grandalhão, um operário da indústria de armas, estava a desempenhar quando empunhava as rédeas na ocasião em que os dois se conheceram – assim como Heracles um dia empunhara o arco que agora é manejado por Filoctetes[273], o arqueiro imprescindível.

Turguêniev trabalhou aqui com esmero de ourives, pois ciente de que seu *grandalhão em peliça* não é um deus, muito menos *ex machina*, conseguiu dar potência propriamente moderna à simetria entre seu conto e a tragédia de Sófocles. Sigamos a passo: não obstante tenha enfrentado Ulisses e devolvido o arco a Filoctetes, Neoptólemo – depois de ter prometido levar o arqueiro para casa – tenta uma última vez *persuadi-lo* a ir a Tróia, numa sequência de falas que, recuperando paráfrases de Edmund Wilson, passo a citar assim:

> "Eu provei minha boa-fé", diz Neoptólemo, "você sabe que não vou tentar coagi-lo. Por que ser tão inflexível? Quando os deuses nos afligem, somos obrigados a suportar nossos infortúnios..." [...]. Filoctetes, *incrédulo*, não cede. "Você me deu sua palavra", ele diz, "então me leve de volta para casa" [vv. 1367-8]. *"Os gregos irão me atacar e me destruir". "Eu o defenderei"*. Como você poderia?" "Com meu arco" [vv. 1403-8]. *Neoptólemo é obrigado a ceder*. (grifos meus).[274]

Nesse exato momento Heracles surge e provoca a "reviravolta": depois de comunicar a Filoctetes que deve ir a Tróia por deliberação de Zeus, volta-se para Neoptólemo, o Aquileu (isto é, "o filho de Aquiles"), e lhe diz:

---

[272] Como a imprescindibilidade de Filoctetes torna sua sobrevivência *necessária* e a reveste de caráter divino, a decorrência é o uso do arco para caçar, o que, portanto, ao invés de macular sua reputação de guerreiro, ou o degradar, reafirma a vileza daqueles que o abandonaram – a condição guerreira deles próprios encontra-se maculada e precisa da volta de Filoctetes para ser restaurada (daí só poderem vencer com o concurso dele a guerra que põe à prova sua condição de guerreiros).

[273] E o camponês ainda haverá de manejar as armas que o operário fabrica.

[274] Ensaio de Edmund Wilson in *Filoctetes*, Sófocles, tradução de Trajano Vieira, pag. 202-203.

> Eis o que te *aconselho*, Aquileu: a tomada de Tróia, belo campo, dependerá da mútua confiança, qual dupla de leões que caçam juntos, ele contigo, tu com ele.[275] (grifo meu).

É justamente na junção daquela última tentativa de persuasão, feita por Neoptólemo imediatamente antes da chegada de Heracles, com esta *recomendação* do arauto para que o arqueiro veterano e o jovem guerreiro atuem juntos, que Turguêniev engasta a potência do seu *grandalhão em peliça*. Vejamos isso detidamente, pois embora eu não concorde com a leitura de Filoctetes feita por Edmund Wilson – pois ela acaba por levá-lo a dizer da intervenção de Heracles que *"aqui o deus ex machina deve certamente simbolizar uma mudança que se processou no coração de Filoctetes em consequência de ele ter encontrado um homem que reconhece o mal que lhe foi feito e que está disposto a defender sua causa desafiando todas as forças gregas"* –, quero acreditar que **a contestação dessa leitura equivocada** pode ser útil à minha interpretação do conto de Turguêniev.

> *Para mim, Filoctetes não decidiu ir a Tróia por ter ficado sensibilizado com a utilidade para si da atitude nobre de Neoptólemo (essa interpretação contraria flagrantemente o texto de Sófocles), mas sim porque pôde, finalmente, reconhecer o desígnio dos deuses em sua desdita e porvir, via Heracles. Naturalmente, Wilson só tem razão ao apontar que a intervenção de Heracles simboliza algo que se passou no coração de Filoctetes se entendermos como válido para Sófocles que divindades não andavam por aí a comunicar o que as pessoas deviam fazer; como quer que seja,* ***o que se passou no coração de Filoctetes deve ter sido precisamente o contrário do que supõe o crítico****. Vimos logo acima, em resumo feito pelo próprio Wilson, a lógica cerrada com que Sófocles conduziu sua tragédia para o ápice: Neoptólemo devolve o arco a Filoctetes e, achando-se moralmente credenciado, busca ainda uma vez persuadir o arqueiro a ir a Tróia; o arqueiro se mantém firme na recusa e Neoptólemo argumenta com a sua própria vulnerabilidade e a dos seus diante da fúria dos gregos contrariados; Filoctetes, como não poderia deixar de ser, não se abala e diz que defenderá Neoptólemo com seu arco; Neoptólemo nada pode fazer senão ceder, momento em que Heracles entra em cena e faz o anúncio enviado por Zeus.*
>
> *O que atingiu o coração de Filoctetes não foi nem o reconhecimento da injustiça que sofrera (saída que Neoptólemo já lhe havia oferecido no curso da tragédia), nem a disposição de Neoptólemo para enfrentar os gregos, como quer Wilson, afinal, nem Filoctetes é um choramingas ressentido a requerer afagos (como coerente e equivocadamente Wilson supõe, dizendo-o "obcecado por uma mágoa"), nem Neoptólemo mostrou a disposição guerreira apontada pelo crítico, pois só cedeu depois de expressar seus temores, e Filoctetes encorajá-lo lembrando-o da defesa cabal que seu arco infalível representa. O que tocou o coração de Filoctetes foi Neoptólemo reconhecer a primazia do seu* status *de guerreiro, reconhecimento que se deu em dois tempos: primeiro, como preparação, o Aquileu (ele próprio embargado da posse das armas do pai por ninguém menos que Ulisses) devolveu-lhe o arco, num gesto que restaura em alto grau o vínculo moral entre os dois guerreiros; segundo, no passo decisivo, o jovem guerreiro (que ainda vai precisar recuperar as armas a que tem direito) se põe sob a proteção de um Filoctetes ainda aleijado e fétido, mas de posse da sua própria arma, num gesto que é o reconhecimento de que a chaga e suas consequências jamais contaminaram o status guerreiro de Filoctetes, que não precisa de cura para lutar e, por isso mesmo, enquanto põe à luz toda a imoralidade da traição outrora cometida contra o arqueiro adormecido, o gesto recobre de sentido aqueles anos sofridos e, ao mesmo tempo, situa Filoctetes no campo de batalha do porvir de modo inteiriço, afinal, ele é e será o que jamais deixou de ser: um guerreiro grego.*
>
> *Nesse momento, tudo se ilumina no coração de Filoctetes: mesmo que estropiado e nauseante ele tem ao lado de si, como um leão aprendiz, ninguém menos do que o filho de Aquiles, seu grande parceiro já desaparecido, a se fiar nele e em seu arco para voltar para casa e lá se manter em segurança, com o que se restaura a ordem grega para o arqueiro, que já não tem como evitar o assomo do sentimento de tarefa, a projeção mais elevada da sua tenacidade e, assim, ele dá ao*

[275] Idem, op. cit., vv. 1432-36.

leme do barco o inevitável rumo de Tróia, com todas as decorrências benéficas dessa decisão, as quais, por isso mesmo, não poderiam ter tido papel algum na motivação dela.

Daí se entende porque Filoctetes jamais teria sido persuadido com a promessa de cura para o pé purulento, ou com o reconhecimento do ultraje e penas sofridos, ou ainda com a antecipação da glória a ser alcançada em Tróia, pois a chaga a ser cicatrizada estava não no arqueiro, mas na relação dele com o mundo grego, a cuja beleza, ferida pelo logro, ele devotava a própria vida; vida cujo triunfo dependia de ele conseguir religar-se a este mundo, em que a beleza seria restaurada no ato mesmo da religação, costura que só podia ser refeita justamente se, ao perseverar no apego à moral do guerreiro, Filoctetes fosse distinguido pela aquiescência dos deuses e o reconhecimento dos homens dela decorrente, como se deu.

Com sua atitude devotada e obediente, Neoptólemo atualizou o vínculo do próprio Filoctetes com Heracles e inspirou no arqueiro o clarear do juízo, não sendo por outra razão, portanto, que coube a Heracles portar a mensagem divina que aquietou o coração do discípulo desde sempre a ela receptivo, missão que, assim, o herói cumpriu sem propriamente ganhar o contorno inusitado, em Sófocles, de um deus ex machina convencional.

Ao se negarem repedidamente, outrora, a conduzir Filoctetes de volta ao óicos, os mercadores também faziam cumprir desígnio divino, pois esse resgate seguido de retiro teria significado a perda de um guerreiro imprescindível; assim como, em consonância com a mesma teogonia, Filoctetes jamais empregou o arco para obrigá-los a aceitá-lo a bordo, limitando-se sempre a insistir numa persuasão vã (claro), até porque aplicar a força ainda faria agravar a chaga pelo manejo auto-contraditório da sagrada arma de guerra – sem deixar escapar que a cada malogro colhido junto aos mercadores com um manejo da palavra em que não podia ser senão imperito, Filoctetes reafirmava sua separação do articulado Ulisses, dava têmpera ao elo com Aquiles e, assim, antecipava a aliança com Neoptólemo.

Dito isso, parece bem impróprio acompanhar Wilson em sua conclusão anacrônica de que o que demoveu Filoctetes foi a "intervenção de alguém honesto o bastante e humano o bastante para tratá-lo não como a um monstro, tampouco como uma mera propriedade mágica que se deseja para alcançar um objetivo, mas simplesmente como outro homem, cujos sofrimentos despertam sua simpatia e cuja coragem e orgulho ele admira." Não. Foi só depois de Neoptólemo ter se reinvestido da condição de guerreiro aprendiz, se submetendo ao poder do outro em toda a sua significação prática, moral e divina, que Filoctetes também pôde se reinvestir do sentido da própria vida que, dai, num átimo, vislumbrou só poder prosseguir em parelha com a do filho de Aquiles, donde a revelação persuasória: Filoctetes e Neoptólemo devem ir a Tróia, juntos, maioridade que Heracles já antecipara ao nomear o rapaz de Aquileu.

Não obstante o equívoco da interpretação de Wilson, que tem pontos de contato com as de outros comentadores, sua discussão mostrou-se útil para entendermos o jogo já descrito entre o grandalhão em peliça e Filofiei, no qual o reconhecimento mútuo do semelhante se dá no âmbito de uma assimetria. Ao apontar a falha da leitura anacrônica que Wilson fez do sentido dessa tragédia grega, julgo estar também a ilustrar o sentido histórico da metáfora moderna que Turguêniev faz daquele momento da vida russa neste seu último conto.[276]

Nosso Filoctetes russo foi abordado pelo Heracles que lhe corresponde de modo tal que o operário, fundindo em si traços de Heracles e Neoptólemo, apresentou a Filofiei a *força* a ser exercida contra a aristocracia como uma tarefa a ser realizada em parceria com o camponês, alçado à condição de guerreiro, sem *logro*, com o que Turguêniev, depois de ter feito das homenagens fúnebres a Lukéria sua despedida dos sonhos liberais, eleva a aliança operário-camponesa ao alto do pódio dos guerreiros honrados e mostra seu entendimento de que essa aliança era uma imposição da realidade social, dando consequência à conclusão de que a autocracia embargara definitivamente a emergência de uma burguesia capaz de liderar o processo de modernização da Rússia.

---

[276] Os trechos do ensaio de Edmund Wilson citados estão em *Filoctetes*, Sófocles, tradução de Trajano Vieira, op. cit. pags. 203 e 212, respectivamente.

O autor nos conduz ao ápice do paralelismo simbólico entre as duas narrativas, uma vez que, originalmente, o arco infalível foi um presente de Apolo a Heracles, como prêmio ao herói por ter libertado Prometeu, outrora encadeado justamente porque dera aos homens o fogo, o elemento indispensável à civilização, vestíbulo da modernidade. Assim como Heracles e Filoctetes, o operário e o camponês são os herdeiros da tradição civilizatória[277] desde que atuem juntos em confiança mútua, como dois leões na vanguarda da modernização russa, arremate com o qual, além de finalmente superar o impasse de *A floresta e a estepe*, Turguêniev se põe em ritmo para acertar os ponteiros com os radicais – agora estamos em condições de compreender o sentido e o alcance do resgate atualizador que Turguêniev fez, nesse renovado ***NdÇ***, do "plano programático" que Púchkin deixara entranhado em ***EO***.

O SENTIDO DO NOVO *NOTAS DE UM CAÇADOR*

Na sucessão dos três contos novos, um Quixote tomado por um delírio real, no qual o que falta é justamente a virtude do sonho (Tchertopkhánov) foi seguido de um Ulisses que narra uma chaga (Lukéria) para preparar a entrada em cena de um Filoctetes sereno, que não grita (Filofiei). Esse avanço progressivo da vigência da razão num país que transitava para a modernidade, em cuja narrativa Turguêniev tem o cuidado de virar de ponta cabeça os clássicos antigos que evoca, é acompanhado pela intensificação da luz que aos poucos se derrama sobre a paisagem: no curso da saga de Tchertopkhánov não é só que o lirismo, tão presente nas narrativas precedentes, desaparece, é a própria natureza que desaparece – não há céu, nem floresta; não há campo, nem rio. Tudo parece imerso na treva. O fado de Lukéria já é narrado sob alguma luz, há um lirismo mitigado naquela penumbra que, embora a serviço da descrição da dor, já deixa filtrar alguma esperança. Com Filofiei na boléia temos a volta da ampla perspectiva dos prados russos banhados pela luz da *lua*, com as variações da sua cobertura vegetal e atravessados pelos cursos d'água. Essa apoteose da vida rural antes do amanhecer – "para que morrer?" – arrasta atrás de si a memória da Rússia camponesa reunida no livro.

Inesperadamente, tudo isso foi entregue como um legado vivo nas mãos do único personagem realmente urbano de toda a obra: o operário de uma fábrica de armas que, surgido assim, de repente à luz do *sol*, parece configurar um perfeito *deus ex machina* – impressão equivocada que poderia ser reforçada pelo fato de que aquela rica vida rural recebera, no curso das narrativas, como pano de fundo ocasional, a contrastá-la, uma cidade retratada ora como refúgio hostil aos senhores rurais arruinados em busca de colocação que lhes permitisse sobreviver (*Karatáiev*), ora como lugar remoto de onde voltam os perdedores que então se abandonam na dissipação sensual da vida no campo (*Tatiana Boríssovna*), ora como destino da masculinidade frívola que deixa o campo largando para trás mulheres realistas (*Um encontro*), ora ainda como depositária indevida da riqueza arrancada ao mujique ou como ambiente onde imperam trapaça e desorientação (*Água de Framboesa, Lebedian*), no qual um homem sem futuro já não sabe o que é ou foi (*Hamlet de Schigrí*).

Mas, assim como a intervenção de Heracles reconciliou Filoctetes com os gregos[278] e consigo mesmo porque o levou a enxergar o sentido divino de toda a sua saga e de seu porvir, numa cicatrização que só foi possível precisamente porque Filoctetes jamais esteve "obcecado por uma mágoa"[279] –, também a intervenção do

---

[277] "Este arco, presente de Apolo a Heracles, simboliza a inteligência humana, trazida para a ação para garantir a dominação humana na terra". Philip Whaley Harsh in *The role of the bow in the Philoctetes*, conf. cit. por Fernando Brandão dos Santos, *Introdução a Filoctetes*, op. cit. pag. 44.

[278] No que pode ser mais uma indicação de um diálogo de Sófocles com Homero, o autor da Ilíada já havia agasalhado essa reconciliação no coração dos companheiros gregos, ao dizer do desterrado Filoctetes ainda ausente que "por ele lamentavam os guerreiros. Não que lhes faltasse chefe, mas ainda assim." (*Ilíada*, Homero, tradução de Haroldo de Campos, Mandarim, 2001, volume I, Canto II, versos 725-726, pag. 109). Por isso mesmo, e tudo o mais que foi dito até aqui acerca desse mito em Sófocles, não vejo fundamento para esta especulação de Trajano Vieira: "o reencontro de Filoctetes com os antigos guerreiros não será pautado pela confraternização, mas pelo constrangimento" (Posfácio a *Filoctetes*, Sófocles, tradução de Trajano Vieira, op. cit. pag. 178) – imaginar um tal desdobramento requer afundar anacronicamente a obra de Sófocles na mesquinharia sórdida que veio corroendo a noção de igualdade no curso do século XX, e que aflora no XXI na união triunfal do *ressentimento* com a *culpa*, justamente o que não deve ter ocorrido ao autor *grego* nem como defeito a evitar; quando mais não fosse, em razão da natureza elevadíssima do *phatos* da tragédia.

[279] Ensaio de Edmund Wilson em *Filoctetes*, Sófocles, tradução de Trajano Vieira, pag. 198.

grandalhão em peliça há de reconciliar o camponês consigo mesmo ao conferir origem e perspectiva históricas aos padecimentos infligidos ao *mujique* pela autocracia, promovendo o encontro restaurador das duas misérias, a urbana e a rural, no qual se oferece ao mujique a saída que ele não tinha como abrir sozinho na sua faina. Uma faina que se deu ora na independência pelo esforço sistemático (*Khor* e *Ovsiánikov*), ora no cumprimento diligente do dever (*Biriuk*), ora na aspiração do casamento (*Arina, Matriona* e *Akulina*), ora tentando despertar algum senso de humanidade no nobre (*Um gerente*), ora morrendo desperdiçados como carvalhos secos (*Morte*), ora aceitando os termos corruptos dos funcionários intermediários ou enfrentando em vão esses mesmos funcionários (*Um escritório*), ora a apontar a aridez da falta de caminho (*Cantores*), ora se resignando ao embotamento a que foi forçado (*Água de Framboesa* e *Lgov*), ora se inspirando na superstição (*Kassian*) ou se defendendo das crendices com realismo (*O prado de Biejin*), ora na exploração das poucas brechas legais existentes (*Mitia*), ora na impotência do ressentimento dócil de quem mira a nuca do senhor (*Perfichka*), ou ainda no anonimato de lacaios, criadas, homens de posta, damas de companhia, cavalariços, cozinheiras, vigias ou mulheres a gritar.

Toda essa trajetória de resistência e resignação convergiu para a figura lúcida de Lukéria, a serva só chaga, memória dos sofrimentos e aprendizados acumulados contra o desdém e a brutalidade da autocracia. Em sua exasperante imobilidade, ela, que não grita, antes sussurra, fez a narrativa da fase final da servidão não como queixa ressentida, nem com resignação, mas segundo um ânimo recuperador viril e, por isso mesmo, realizada com o pensamento orientado para o futuro. Lukéria concentra simbolicamente toda a carga explosiva da época e seu desaparecimento sem superação vai significar, sim, o fim legal da servidão, mas truncado ao preço de inviabilizar a via burguesa de mudança gradual para a Rússia, como ficou claro em *Pancadas!*.

Foi ao conduzir o leitor a essa volta à Rússia profunda com um novo ***NdÇ*** que Turguêniev pôde passar do turvo *Fumaça* ao esperançoso *Terra Virgem*.

PREÂMBULO A *TERRA VIRGEM*

Vimos mais atrás que, embora vivaz, o arco que foi de Khor a Tchertopkhánov era o arco do imobilismo e da falta de alternativa, tal como Púchkin já constatara em ***EO*** mais de vinte anos antes. No curso dos dez anos seguintes à primeira publicação em livro de ***NdÇ***, Turguêniev pendurou essa situação de vários ângulos diferentes em sua obra adulta, período no qual a história da Rússia veio caminhando para uma situação que Turguêniev não pudera antecipar, mas à qual ele buscou acompanhar criativamente enquanto artista inconformado que trabalhava a memória de uma sociedade desigual e turbulenta, desafiado por uma juventude que se radicalizara e a tudo arrastava na direção contrária ao que ele sempre concebera como ideal. Nesses três contos com que atualizou suas *Notas de um caçador*, o problema de Turguêniev é o mesmo: dar tratamento artístico ao ocaso do mando aristocrático em meio às contradições do choque entre servidão, pressão demográfica e exigências da vida moderna trazidas pela vizinhança européia.

À contraluz do torpor alienado da elite russa retratada em *Fumaça*, Turguêniev explorou os antecedentes históricos dessa alienação para mostrar que o apego violento (Tchertopkhánov) a uma ordem político-social já inviável soterrou as possibilidades de uma saída liberal (Lukéria) e obrigou os russos a abrirem caminho para ultrapassar a estagnação através de uma experiência histórica inusitada: o fim da aristocracia (o caçador) pela ação direta do campesinato aliado ao proletariado (Filofiei e grandalhão em peliça), sem burguesia (o comerciante morto), com o concurso, ainda que filtrado, de exemplos da experiência estrangeira não conformista, seja a mais próxima, ocorrida na Polônia, na Valáquia, na Moldávia e na Hungria, seja a mais distante, que a todos inspirara, saída da França.

Tendo partido da derrota que Púchkin retratara em ***EO***, na qual mudancistas dispersavam energia em disputas supérfluas, Turguêniev atravessou a Rússia nessa longa viagem do caçador dando tratamento artístico à busca pela mudança e chegou à disputa política que dividia a vanguarda oposicionista naquele início dos anos 1870 na Rússia: à concepção majoritária dos radicais populistas, centrados na tradição camponesa da Rússia, para quem a saída para o país estava no *mir*, a ancestral comuna rural, se contrapunha a visão, então ainda francamente minoritária, dos radicais ocidentalizantes de cariz urbano, para quem cabia ao proletariado a vanguarda da ação. Ao conferir ao operário de *Pancadas!* a figura do *grandalhão em peliça*, fazendo-o, ao mesmo tempo, chefe (Heracles) e discípulo (Neoptólemo) do camponês (Filofiei-Filoctetes), Turguêniev empregou a simetria com a tragédia antiga para mostrar o proletariado na vanguarda negociada de uma saída original.

O leitor recebe os dois parágrafos anteriores beneficiado por 150 anos de história, com tudo o que nela se tem vivido e sobre ela se tem produzido, memória que pode levar um ou outro a receber o que Turguêniev descreveu em ***NdÇ*** e descortinou em *Pancadas!* com o aplauso protocolar com que pessoas educadas premiam a encenação bem realizada de uma história conhecida. Peço a esses distraídos que olhem para a estante e finjam não ter jamais conhecido nada do que se escreveu sobre a Rússia e a Europa desde o último quartel do século XIX e, então, já não haverá como não compenetrar-se do feito do escritor que, estando certa a minha leitura do conto final de ***NdÇ***, antecipou a resposta a um debate que mesmo entre os russos mais experientes ainda esperaria quase duas gerações de combatentes, publicistas de partido e teóricos para aflorar de uma maneira consistente – e, ainda assim, sem a riqueza psicológica, a abrangência cultural e a nitidez político-social com que Turguêniev o preparou e apresentou no curso das pouco menos de quinhentas páginas de seu *Notas de um caçador*, e com um arremate que não tem quinze. Exploremos alguns antecedentes e desdobramentos desse debate.

Quatro cartas

Ivan Turguêniev e Karl Marx foram rigorosamente contemporâneos em seus 64 anos de vida (1818-1883)[280]. Na juventude, ambos conheceram, em Berlim, círculos hegelianos. Embora não saiba de registro de que tenham se encontrado, não há dúvida sobre o contato direto deles com personagens da cena contemporânea que conheciam a ambos – dentre os mais significativos, Mikhail Bakunin (1814-1876) foi o mais turbulento deles e Pável Annenkov o mais discreto. Bakunin foi tão próximo que Turguêniev chegou a namorar uma irmã do anarquista; já Annenkov passou de amigo a mentor editorial para toda a vida de Turguêniev. Bakunin disputou com Marx a liderança do movimento operário internacionalista, e Annenkov se correspondeu com Marx desde muito cedo, sendo a este Annenkov que Marx enviou a resposta que se tornaria célebre: *Carta a Annenkov*. Enquanto o jovem Marx, ainda antes do *Manifesto Comunista*, escrevia ao literato russo, a quem acabara de conhecer pessoalmente em Bruxelas, sobre sua concepção materialista acerca da mudança social, já então inscrevendo-a na dinâmica entre as *forças produtivas* e as *relações de produção*, o jovem Turguêniev participava dos círculos em que, ainda longe do que viria a ser o marxismo, se discutia como deixar a autocracia para trás (relações de produção) naquela Rússia estagnada na produção "semifeudal" da servidão (forças produtivas).

No intervalo 1846-1876 Turguêniev transitou da elaboração de *Khor e Kalínitch* à publicação de *Terra Virgem.* Muito esquematicamente, entendo oportuno indicar nos seguintes termos um paralelo entre nossos dois personagens: enquanto Turguêniev, sob a influência do hegeliano Bielínski, escrevia e publicava em revista e livro suas primeiras *Notas de um caçador* (1847-52), Marx, que já pusera Hegel de ponta cabeça, publicava *Miséria da Filosofia* (1847), lançava, com Engels, o *Manifesto Comunista* (1848), escrevia *Lutas de Classe na França* (1848) e publicava em artigos de periódico seu *18 Brumário* (1851-52). Mais adiante, o alemão publica *O Capital* (1867) e o russo, *Fumaça* (1867). Finalmente, registre-se que Marx lançou *Guerra civil na França* (1872) e *Crítica ao Programa de Gotha* (1875) enquanto o russo punha à luz *O fim de Tchertopkhánov* (1872), *Relíquia viva* (1874), *Pancadas!* (1874) e *Terra Virgem* (1876).

Não pretendo estabelecer comparações de vulto entre os dois, até porque a mera menção dessas obras deve ser suficiente para qualquer leitor informado enxergar quão imprópria seria uma comparação geral entre figuras de envergaduras tão diferentes. Para esclarecer o acerto de Turguêniev ao abordar artisticamente a disjuntiva *imobilismo ou mudança* em seu país natal, o que interessa isolar aqui é justamente a centralidade do que o faz mais bem sucedido do que Marx, nesse ponto: Turguêniev se concentrou na mudança da Rússia; Marx se ocupou da transformação do mundo.

Entre 1840 e 1870, o debate sobre a mudança russa transitara dos sonhos liberais para o protagonismo do campesinato. Foi no período em que Turguêniev elaborou sua obra madura que o movimento social russo desenvolveu a radicalização da chamada "ida para o campo", ingenuidade que custou muito sofrimento aos camponeses e aos próprios populistas revolucionaristas. Em 1872 saiu a tradução de *O Capital* na Rússia, a primeira publicação estrangeira da obra. O êxito dessa iniciativa editorial, que antecedeu a edição em inglês em quinze anos, foi imediato: os primeiros mil exemplares russos esgotaram-se em menos de dois meses, enquanto a edição alemã levara cinco anos para vender seus primeiros mil. Essa recepção garantiu para o trabalho de Marx presença segura nos debates sobre os caminhos para levar a Rússia à mudança e, dada a intensa troca de ideias na então pequena e aguerrida vanguarda russa ilustrada, Turguêniev não pode ter deixado de tomar conhecimento da existência dele. Eis uma pequena e esquemática amostra dessa troca cruzada de ideias no curso de quase 40 anos:

[280] Sendo que o alemão viveu apenas 15 dias mais do que o russo: foram 23.674 dias de vida para Turguêniev e 23.689 dias para Marx.

Carta de Marx a Annenkov* (Dez. 1846)

... as formas econômicas sob as quais os homens produzem, consomem, trocam são transitórias e históricas. Com novas faculdades produtivas adquiridas, os homens mudam o seu modo de produção e, com o modo de produção, mudam todas as relações econômicas, que não foram senão as relações necessárias desse modo de produção determinado. [...] No lugar do grande movimento histórico, que nasce do conflito entre as forças produtivas dos homens, já adquiridas, e as suas relações sociais que já não correspondem a essas forças produtivas; [...] o Sr. Proudhon põe o movimento diarréico da sua cabeça. Assim, são os sábios, os homens capazes de apanhar a Deus o seu pensamento íntimo, que fazem a história. O povo miúdo não tem mais do que aplicar as revelações destes. Compreende V. agora porque é o Sr. Proudhon inimigo declarado de todo o movimento político.

Comentário: Marx expunha aqui o cerne materialista de sua concepção da história enquanto a sucessão de modos de produção, e inscrevia a mudança no coração da luta política popular; um entendimento que, em seu conjunto, fazia falta a Bielínski na carta enviada ao mesmo Annenkov pouco mais de um ano depois, parcialmente reproduzida a seguir.

Carta de Bielínski a Annenkov** (Fev. 1848)

Todo o porvir da França está nas mãos da burguesia, todo o progresso depende apenas dela, enquanto o povo talvez possa desempenhar algum papel passível e acessório de tempos em tempos. [...] a Rússia precisa de um novo Pedro, o Grande [...]... agora se vê claramente que o processo interno de desenvolvimento civil da Rússia só terá início no momento em que a nobreza russa se ***transformar*** *em burguesia*. (grifo meu)

Comentário: foi justamente a frustração dessa imaginada combinação de um "novo Pedro" com a *transformação* mencionada que escancarou a ilusão dos sonhos liberais, fazendo da dupla servo-nobre a "relíquia viva" tratada por Turguêniev no conto de mesmo nome, em 1874. Depois de jamais ter depositado esperanças no *mir* russo para a mudança da Rússia, Turguêniev constatou que o projeto liberal fundado num protagonismo burguês vindo de cima malograra e, então, se voltou para compreender e retratar artisticamente o desenvolvimento possível, desde baixo, da tríade nobre-camponês-operário, trabalhada em *Pancadas!* e retomada com mais detalhes em *Terra Virgem*.

Carta de Turguêniev a Herzen*** (Nov. 1862)

Inimigo do misticismo e do absolutismo, você, misticamente, se inclina diante do casaco russo de pele de carneiro [o camponês] *e vê nele a grande graça, novidade e originalidade das futuras formas sociais [...]. Todos os seus ídolos estão quebrados - e você não pode viver sem um ídolo - então vamos erguer um altar para esse novo deus desconhecido, [...] - e novamente você pode orar, acreditar e esperar. Esse deus não faz absolutamente o que você espera dele - isso, na sua opinião, é temporário, acidental, instilado à força nele pelo poder externo [...]. História, filologia, estatística - você não se importa; você não se importa com os fatos.*

Comentário: como jamais imaginara que o camponês russo pudesse protagonizar uma alternativa e sempre vira o *mir* como a base mesma da estagnação da Rússia, Turguêniev, logo depois da emancipação truncada, contestava as esperanças populistas de Herzen no potencial transformador do *mir*, desdenhando a ideia de que haveria alternativa promissora se a influência "das forças externas" à comuna rural fosse eliminada, numa objeção que se antecipa em quase vinte anos às expectativas que Marx ainda viria a expressar na carta parcialmente reproduzida a seguir.

Carta de Marx a Vera Zasulitch**** (Mar. 1881)

... " [...] a base de toda essa evolução é a expropriação dos agricultores [cultivateurs]. Ela só se realizou de um modo radical na Inglaterra [...]. Mas todos os outros países da Europa ocidental percorrem o mesmo processo". *[...]* Nesse processo ocidental, o que ocorre é a transformação de uma forma de propriedade privada numa outra forma de propriedade privada. Já no caso dos camponeses russos, ao contrário, seria preciso transformar sua propriedade comunal [proprieté commune] em propriedade privada. [...] o estudo especial que fiz dessa questão, sobre a qual busquei materiais em fontes originais, convenceu-me de que essa comuna é a alavanca da regeneração social da Rússia; mas, para que ela possa funcionar como tal, seria necessário eliminar as influências deletérias que a assaltam de todos os lados e, então, assegurar-lhe as condições normais de um desenvolvimento espontâneo.

Comentário: vinte anos depois da emancipação truncada, Marx, que lia os populistas russos e estudava a realidade local, ainda entendia plausível (embora com senões *à la* Herzen, e contra Turguêniev), que o *mir* russo pudesse ser o centro da mudança na Rússia.

* - A carta completa pode ser lida em https://portalseer.ufba.br/index.php/revistagerminal/article/viewFile/23640/14896
** - Conf. cit. por Gueorgui Plekhánov, em *Antologia do Pensamento Crítico Russo*, op. cit., pag. 579.
- A carta completa pode ser lida em http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_3900.shtml
*** - A carta completa pode ser lida em http://turgenev-lit.ru/turgenev/pisma-1862-1864/letter-133.htm
**** - A carta completa pode ser lida em *Karl Marx, O Capital, Livro I*, tradução de Rubens Enderle, Boitempo Editorial, pag. 1032.

Por mais de trinta anos, Turguêniev se dedicara a entender a situação social e política da Rússia de uma perspectiva realista, uma dedicação cuja aplicação ultrapassava a elaboração artística no tratamento propriamente estético que ele dava ao problema, o que transparece até nessa carta em que censurou Herzen por colocar os sonhos acima da história, das estatísticas, dos fatos. Foi esse sólido realismo *nacional* que permitiu a Ivan Turguêniev compreender a realidade local com mais acurácia do que o fez seu mais brilhante companheiro de geração, Karl Marx, antecipando-se em conclusões a que os próprios marxistas russos só chegarão passados até mais de cinquenta anos desde que Turguêniev elaborara literariamente as suas próprias observações.

Zasulitch escrevera a carta que motivou a resposta de Marx quando ainda era uma populista e estava imersa na discussão do tema pelo qual Turguêniev se sentia desafiado também como artista. A resposta de Marx mostra que ele avaliava a situação russa através da mediação de interlocutores populistas, enquanto Turguêniev, como vimos já nas primeiras ***NdÇ***, acompanhava o desenvolvimento da história *für sich*, e segundo uma visada crítica avessa a qualquer idealização da vida comunal do mujique. Apenas em 1897 um jovem marxista iria fixar para a Rússia um ponto de vista inteiramente contrário às expectativas que Marx indicara naquela carta – e o fez recuperando análises de autores russos liberais que já nas décadas de 1860 e 1870 apontavam as limitações que as contradições do *mir* impunham às esperanças emancipatórias depositadas no coletivismo camponês.

Uma laçada entre Púchkin e Lênin

Vimos que o jovem Púchkin abriu ***EO*** com atribulações que remetiam às heranças a renunciar e a reter naquela Rússia em que ele almejava passar do imobilismo à mudança. Pouco mais de setenta anos depois, em 1897, o jovem Lênin se colocou o mesmo problema e elaborou *A que herança renunciamos?*-***HR***[281], obra escrita no intuito de dar coesão à militância da União da Luta pela Emancipação da Classe Operária, organização política que daria origem ao Partido Social-Democrata Russo, do qual sairia, já no século XX, o Partido Bolchevique que, sob a liderança do mesmo Lênin, assumiu o poder na Rússia depois de dirigir a insurreição de outubro de 1917.

Entre a inquietação enraivecida do poeta em ***EO*** e a indagação militante do revolucionarista em ***HR*** há um abismo temporal e intencional, mas olhado à luz das realizações artísticas de Turguêniev, o conjunto deixa ver aspectos do desenvolvimento progressivo do realismo que orientou os três autores, cabendo a ***NdÇ*** o papel de laçada virtual entre ***EO*** e ***HR***. A versão final de ***NdÇ*** aparece em 1874, exatamente no meio do século que se abre com o nascimento da obra máxima de Púchkin e se fecha com a saída de cena de Lênin, pois Púchkin terminou o primeiro capítulo de *Eugênio Oneguin* em outubro de 1823, e em outubro de 1923 Lênin fez, pouco antes de morrer, sua última visita a Moscou, quando se despediu do *Kremlin*, símbolo do poder que conquistara. Naturalmente, sendo tão arbitrária quanto qualquer outra, essa demarcação de um século entre Púchkin e Lênin, com a conclusão de *Notas de um caçador* bem no meio, requer contextualização.

No fragmento que vimos mais acima da carta enviada a Herzen por Turguêniev, há o reproche às esperanças que o amigo passara a depositar na comuna russa depois do malogro da primavera dos povos, quando, além de outras, foram desfeitas as esperanças liberais na Rússia. Embora vendo-se derrotado a ponto de escrever *Fumaça*, Turguêniev não se deixou desviar. A análise dos sonhos de Lukéria em *Relíquia viva* – com a contraposição entre o terceiro sonho (o da condição libertária da peregrina), e os dois primeiros (versões

[281] *¿A qué herencia renunciamos?*, Vladimir Lênin, in Obras Escogidas em Doce Tomos, Tomo I (1894-1901), Editorial Progreso, Moscu, 1975.

eslavófilas da tacanha vida comunal tradicional) – nos permitiu ver em detalhes como Turguêniev perseverou em sua crítica realista da vida rural, iniciada com as primeiras ***NdÇ***.

Em ***HR***, o jovem Lênin faz a defesa da abordagem materialista e marxista da realidade da Rússia, ainda que contrariando expectativas do próprio Marx para o país. O panfleto está armado sobre a recuperação crítica de duas obras que já nos anos 1860 e 1870 apontavam o anacronismo da comuna rural: *Em uma aldeia perdida e na capital*, de Fiódor Skaldin, e *Lá da aldeia*, de Aleksandr Elgelhardt. Na primeira, publicada de forma seriada no intervalo 1867-1869, e reunida em livro em 1870, Skaldin trata das limitações da emancipação e do esgotamento da comuna como alternativa para os próprios camponeses, vendo-a antes como velharia a obstar o "espírito empreendedor" que acreditava existir no camponês; na segunda, iniciada como série em 1872, Elgelhardt discorre sobre o individualismo do camponês e sobre a realidade das relações capitalistas na vida rural russa. Vejamos trechos de ambos quando citados e discutidos por Lênin:

Fiódor Skaldin:

[...] "Os camponeses sujeitos a suas parcelas e comunidades [...] ficaram como congelados nessa forma de vida promíscua, gregária e improdutiva na qual saíram do regime da servidão. [...] o poder da comunidade se converte, pouco a pouco, no poder dos sanguessugas e dos escrivães rurais que, em lugar de proteger a personalidade do camponês, cai sobre ele como um jugo pesado. [...] A família patriarcal, a possessão comunal da terra, o direito consuetudinário... [...] Aqueles que desejarem perpetuar esses veneráveis monumentos dos séculos passados, demonstrarão que são mais capazes de se deixar arrastar por uma ideia do que de penetrar na realidade e compreender a marcha incontível da história". [407-408]

Aleksandr Engelhardt:

Engelhardt põe a nu de maneira implacável o surpreendente individualismo do pequeno agricultor. Mostra com detalhes que "nos problemas da propriedade, nossos camponeses são os proprietários mais extremistas", que não podem suportar "o trabalho em comum" e o odeiam por motivos puramente pessoais e egoístas: trabalhando em comum cada um "teme trabalhar mais do que os outros" [...]"Assinalei mais de uma vez que no camponês estão muito desenvolvidos o individualismo, o egoísmo, a tendência à exploração". Engelhardt mostra de maneira magistral que o camponês não tende em absoluto para o regime de "comunidade", nem de nenhuma maneira para a "produção popular". [416-417]

Não creio haver dificuldade para estabelecer correspondências entre essas observações dos anos 60 e 70 sobre a vida do mujique e tudo o que foi antecipado em ***NdÇ***, como nas notas de estréia, que já em 1847 tratavam dos conflitos, assimetrias e contradições da vida rural, como a compra-e-venda por meio do "águia", ou o absenteísmo dos proprietários, ou a operosidade de um Khor, a quem o comércio de manteiga e alcatrão permitia uma vida diferente da de outros mujiques servos como ele. Foi essa capacidade de observação que permitiu a Turguêniev retomar na vida madura suas ***NdÇ*** para novamente se antecipar às vanguardas políticas. Indo adiante de contemporâneos seus, como Skaldin e Engelhardt, que tinham em mente o protagonismo da burguesia e um liberalismo de manual, nosso autor não apenas se despediu do projeto liberal padrão ou meramente reafirmou sua descrença no papel da comuna rural para a mudança, mas foi além e antecipou o protagonismo de uma figura nova, o proletário. Ao divisar a aliança operário-camponês como uma decorrência de sua observação realista da situação, ele mais uma vez se antecipou à ação política de vanguarda, pois só no início do século seguinte essa aliança ganharia contornos claros no debate político. O marco do debate sobre a tática mais indicada para que a aliança entre operários e camponeses tivesse êxito é outro texto de Lênin: *Duas táticas da social-democracia e a revolução democrática*.

Escrito e publicado em 1905, mais de trinta anos depois de *Pancadas!*, esse livro sintetiza o debate encarniçado que então se dava entre os marxistas russos, e que se pode resumir na seguinte pergunta: deve o proletariado atuar de modo revolucionário ao disputar o apoio do campesinato na luta pela derrubada da autocracia ou é melhor que ele refreie seu ímpeto para não afastar da luta a burguesia, embaraçada em amarras com o tsarismo? Ainda que tivessem de ser muito diferentes tanto a maneira como um e outro chegou a ela, quanto os desdobramentos que um e outro pensou para ela, a resposta do marxismo de Lênin no calor da hora é, *mutatis mutandis*, a mesma a que o espírito aberto de Turguêniev já chegara depois de observar o caminho que a história tomava na realidade social e política do seu tempo: a aliança operário-camponesa na Rússia se faria à custa da

burguesia local. Depois de ter feito a indicação disso em *Pancadas!*, Turguêniev escreveu todo um romance para detalhar a ideia.

ATO FINAL – *Terra Virgem*

Para registrar o liame com ***Notas*** *de um caçador* (***Записки*** *охотника*), já na epígrafe é dito da *Terra Virgem* que

"Поднимать следует новь не поверхностно скользящей сохой, но глубоко забирающим плугом".	*"Ela deve ser revolvida não com a charrua de varredura superficial, mas com um arado de pegada profunda".*
Из **записок** хозяина-агронома (grifo meu)	Das **notas** de um agrônomo-proprietário (grifo meu)

Nessas duas linhas iniciais, além de evocar o sentido de obra aberta[282] que conferiu às **notas** do seu caçador, Turguêniev aprofunda o simbolismo genérico da terra virgem a ser arada duplicando a força da metáfora: ele não apenas também metaforiza no próprio progresso técnico[283] (que então avançava nos campos da Rússia) o progresso havido na ação política de oposição naquele período (indicando um entendimento materialista da conexão entre ambos os progressos[284]), como ainda acaba por dar lastro, finalmente, ao desejo de "*prosperidade contínua"* que – depois de ter ficado a girar no vazio desde o final do primeiro ***NdÇ***[285] – dera algum sinal de vida na ação do diligente herói de *Fumaça*, o agrônomo-proprietário Litvinov, que a duras penas tirou consequências privadas das mudanças havidas na cena pública aplicando em sua propriedade na aldeia russa conhecimentos novos adquiridos no estrangeiro[286], num arremedo insciente ao que Tatiana projetara ao falar lúcida e simbolicamente de uma estante de livros e da volta à aldeia, ao final de ***EO***[287]. Didaticamente, nesse breve excerto de *"notas de um agrônomo-proprietário"*, inventado tão *ad hoc* quanto o fora o "provérbio francês"[288] do início de *Relíquia viva*, o autor adverte que já não se trata da *"paciência"*[289] que treinara Lukéria a apurar o ouvido ante o trabalho da toupeira sob a terra[290]; pelo contrário, os novos tempos exigem *agir*[291] sobre a terra, revolvendo-a com técnica nova para justamente obter o encontro entre o trabalho da toupeira e o esforço atual pela mudança. Indo além do que fizera Púchkin ao final do Cap. Um de ***EO***[292], Turguêniev, fiel ao seu cerrado estilo enigmático, mais uma vez recorreu às "notas" de um insciente para antecipar de forma concentrada o alcance e a profundidade das conexões que o trouxeram a *Terra Virgem*.

Ele via o trabalho da toupeira segundo um materialismo que nada tinha de revolucionário; pelo contrário, sua "premonição das forças históricas" era nutrida pela percepção de que a mudança, especialmente quando boa, é lenta. Ao orientar suas esperanças de mudança para a aliança entre o operário e o camponês, Turguêniev não via nela um agente da revolução, mas da mudança gradual, saída do aprendizado recíproco na luta conjunta para superar entraves organizados em estruturas e costumes trabalhados artisticamente por ele desde as primeiras ***NdÇ***, e contra os quais se haviam sucessivamente chocado os heróis malogrados da sua obra adulta, que discutiremos em outro lugar, ocasião em que também tentaremos uma análise de *Terra Virgem*-***TV*** à altura do sentido último que este romance confere a toda a obra do artista – afinal, o rendimento propiciado pela epígrafe deixa ver a vastidão em que nos meteríamos se nos propuséssemos a fazer aqui uma análise de fôlego dessa

---

[282] V. a pag. 177, acima.
[283] **Сохой**, que traduzo como *charrua*, se refere, em língua russa, a instrumento primitivo para frisar a terra; já **плугом**, que traduzo como *arado*, designa um implemento agrícola com lâmina de metal para arar a terra.
[284] O leitor dirá se forço a mão ao ver aqui uma correspondência com o binômio indicado por Marx já na *Carta a Annenkov*: *forças produtivas* (a evolução do arado) e *relações de produção* (a autocracia *versus* novas ideias para a organização político-institucional da Rússia).
[285] V. a pag. 169, acima.
[286] *Fumaça*, op.cit. pag. 186.
[287] V. a pag. 76, acima.
[288] V. pags. 192/193, acima.
[289] V. a pag. 154, acima.
[290] V. a pag. 214, acima.
[291] V. a pag. 209, acima.
[292] V. a pag. 33, acima.

obra. Ao invés disso, vamos mais uma vez nos concentrar na disjuntiva *imobilismo ou mudança* e, mesmo aí, afunilando-a segundo o liame que sustentamos existir com a decisão do autor de retomar ***NdÇ***, e sempre tendo ***EO*** como referência.

Explorando alternativas

Vimos, no final da Parte I, que Púchkin deixou rastros para uma alternativa na relação entre duas estrofes de ***EO***, tendo de permeio a suprimida *Viagem de Oneguin*. Entendo que devemos abordar do mesmo modo a relação entre os dois últimos romances de Turguêniev, *Fumaça* e *Terra Virgem*, tendo de permeio a viagem através da Rússia concluída com a versão final de ***NdÇ***. Para ir além de rastros e explorar alternativas, depois de ter armado o sombrio *Fumaça* segundo o jogo em que o herói indeciso oscila entre duas heroínas já mulheres-feitas (acomodadas), Turguêniev compôs o solar *Terra Virgem* como a trama na qual a jovem heroína irrequieta toma decididamente o rumo da mudança enquanto dois heróis se definem diante dela. Tal como nas duas estrofes **LXVI** de Púchkin (v. a pag. 89, acima), esses dois romances foram armados como imagens especulares recíprocas segundo uma inversão duplamente crítica: a crítica estética aparece no contraste entre as soluções de um e outro para a trama propriamente romanesca do enredo artístico respectivo; a crítica política se faz pela inversão de classes entre os protagonistas e pela correspondente diferença de amplitude entre as alternativas sugeridas: Litvinov, da classe proprietária, arrumou uma saída acomodatícia para si; Solomin, da classe operária, engenha uma discrepante saída coletiva de perfil liberal-social.

Fiando-me no que veio sendo dito até aqui, suponho que ao organizar esquematicamente os parâmetros da análise torno mais direta a indicação das complexidades envolvidas:

QUADRO 35 – SIMBOLOGIAS CRUZADAS ENTRE PROTAGONISTAS DE PÚCHKIN E DE TURGUÊNIEV

<table>
<tr><th colspan="8">OS AUTORES, AS OBRAS E O TEMPO HISTÓRICO A QUE SE REFEREM</th></tr>
<tr><th>PÚCHKIN</th><th colspan="7">TURGUÊNIEV</th></tr>
<tr><th>Eugênio Oneguin
1800-1830</th><th colspan="2">Pancadas!
Jul. 1862</th><th colspan="2">Fumaça
Ago. 1862-1865</th><th colspan="3">Terra Virgem
1868-1870</th></tr>
<tr><td rowspan="3">Tatiana^P

Ela é, no limite, símbolo da Rússia mesma, encarcerada no que tinha de melhor – face feminina da superfluidade</td><td colspan="7">HEROÍNAS*</td></tr>
<tr><td colspan="2">A Rússia, cativa do imobilismo</td><td colspan="2">Irene</td><td>Tatiana^T</td><td colspan="2">Mariana</td></tr>
<tr><td colspan="2" rowspan="2">Na guerra de Tróia, a figura feminina ausente (Helena) é quem deve ser resgatada pela união entre Filoctetes e o Aquileu; na guerra que se anuncia em Pancadas!, a figura feminina oculta é a Rússia cativa, a ser liberta do cativeiro da estagnação pela aliança entre o operário e o camponês – o que explica a ausência de figura feminina nessa obra e a simetria dela com Philoctetes</td><td colspan="2">Simbolizam aspectos opostos da Tatiana^P sem alternativa</td><td colspan="2">Ela evoca Tatiana^P liberta de suas amarras e atirada à mudança</td></tr>
<tr><td>Expressa a degradação da vida na Corte, dialogando com o fenecer urbano de Tatiana^P</td><td>Expressa o fenecer a que Tatiana^P estaria condenada se tivesse permanecido no campo</td><td colspan="2">Ela é, a um só tempo, expressão da superação do que havia de “homem supérfluo” em Tatiana^P e símbolo da Rússia que superava o dilema entre os destinos malogrados que as duas heroínas de Fumaça simbolizavam, reunindo a Rússia profunda à vontade de aprender, para mudar</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Oneguin

Como figuração do “homem supérfluo”, ele é, no limite, símbolo da desorientação da vanguarda na Rússia encarcerada</td><td colspan="7">HERÓIS</td></tr>
<tr><td>Caçador</td><td>Camponês</td><td>Operário</td><td colspan="2">Litvinov</td><td>Nejdanov</td><td>Solomin</td></tr>
<tr><td>Ele partilha com Oneguin a condição de inconfiável; e sua alienação dialoga com a desorientação do herói de Púchkin, tudo expressão do ócio de classe</td><td colspan="2">Contrapostos ao nobre caçador, eles são pré-figurações da superação do “homem supérfluo”, símbolos da vanguarda popular emergente – nada têm em comum com Oneguin</td><td colspan="2">Ele está para Oneguin assim como Tatiana^T está para Tatiana^P: é um Oneguin que superou a inércia não em prol da luta pela mudança, mas via uma adesão produtiva, não absenteísta, ao status quo da estagnação rural. Operoso, mas insciente de que o operário e o camponês anunciaram a mudança, não pode ser reduzido a um Nejdanov, mas tampouco chega a ser um Solomin</td><td>Poeta, sempre indeciso entre a literatura e a ação, foi a versão limite e final do “homem supérfluo”: como uma inépcia à la Oneguin já não tinha lugar ante a realidade em mudança, ele acabou por sair da vida como um Lenski suicida</td><td>Um operário que se qualificou no estrangeiro e se estabeleceu na florescente indústria da Rússia rural. Ele é a própria superação do “homem supérfluo” via o diálogo entre a Rússia profunda e o estrangeiro</td></tr>
</table>

* - Tatiana^P é a heroína de Púchkin, e Tatiana^T é a personagem de Turguêniev.

Considerando que o início de ***TV*** se passa no verão de 1868, e que Mariana está com cerca de vinte anos de idade, ela nasceu por volta de 1848 e viveu a primeira infância em meio às circunstâncias da *primavera dos povos* e do correspondente "período gusa" (1848-1855) na Rússia de Nicolau-I. Enquanto Lukéria é filha do *dezembrismo*, a órfã Mariana é filha da *primavera dos povos*, o que em solo russo significava, em 1855, ser uma neta do dezembrismo aos sete anos de idade... Vimos que no verão daquele ano Lukéria recebia lírios-do-vale de uma menina órfã ("portanto, esperta", pois livre do jugo da tradição eslavófila) e, em troca, lhe ensinava canções, como *Nos campos*, a sua preferida, que remete à prerrogativa de escolher caminho e caminhar[293], o que é a condição mesma da *peregrina*. Não deve ser por outra razão que, antes mesmo de entrar em cena, antes até de ser nomeada, Mariana, a heroína de *Terra Virgem*, é introduzida na história nesses termos:

> – Mamãe, começou, confuso, o menino, titia [Mariana] mandou que eu apanhasse alguns lírios-do-vale para o quarto dela... Ela não tem nenhum... [...]
> – Diga à titia que ela pode pedir flores ao jardineiro. Estas são minhas. Não quero que ninguém mexa nelas. Diga-lhe que não gosto de perturbar meus arranjos. Pode repetir o que eu disse?[47]

Desde aqui Turguêniev prepara a apresentação da sua última heroína como herdeira *gauche* do legado do liberalismo, de cuja inviabilidade ele falara amargamente em *Fumaça* e do qual se despedira com a morte de Lukéria – mas para o qual a serva antecipou uma reinvenção, audível no trabalho da toupeira. Ao mostrar o menino a ser impedido pela mãe de levar as flores para Mariana (ao contrário da menina órfã, que era livre para levar as mesmas flores a Lukéria), Turguêniev está, além de tudo, a antecipar que a situação se invertera: o liberalismo afetado pelos tios é uma interdição que Mariana deverá transpor para realizar-se como peregrina. Essa inversão é apropriada, pois enquanto Lukéria atuava no mundo dos servos e enunciou a *mudança*; a mãe do garoto é uma refinada representante da aristocracia que se apropriou do liberalismo enquanto o punha a serviço da *estagnação*.

Para enfatizar o contraste entre essa apropriação, que deu cor local ao liberalismo que ele professara, e a perspectiva descortinada por Lukéria, Turguêniev enfileira nessas poucas linhas uma crítica política em série: primeiro, faz a mãe mandar o filho dizer a Mariana que peça flores ao jardineiro, tomando como exclusivos para si os selvagens lírios-do-vale que Lukéria justamente explicitou preferir contra as flores de jardim[294]; segundo, deixa claro que o arranjo doméstico a que o liberalismo foi submetido é superficial, e requer a vigília do mando proprietário; terceiro, fazer do menino mero papagaio de recado contrasta absolutamente com a pedagogia libertária de Lukéria para com a menina órfã ("Mariana") a quem ensinava canções do campo (a diferença *menino-menina* não há de ser casual[295]); quarto, essa oposição entre a domesticação dos jardins convencionais e a liberdade das plantas silvestres evoca o "jardim selvagem" que Tatiana anelava ao final de ***EO*** juntamente com a "estante de livros", em correspondência crítica tanto com os livros que Lukéria gostaria de ler em seu jardim selvagem, mas aos quais não tinha acesso[296], quanto com aqueles que não faltavam à professora Mariana, que pediu ao sobrinho justamente lírios-do-vale.

Apenas depois dessa cena com o menino foi o nome de Mariana enunciado pela primeira vez, contexto em que Turguêniev faz o enlace entre crítica política e crítica estética em termos cuja compreensão requer, mais uma vez, o alto nível de engajamento cognitivo que sua cerebrina prosa artística impõe ao leitor:

> Um simpático criado, de *libré* e gravata branca, estava parado à porta.
> – Que deseja, Agaton? Perguntou ela, com a mesma voz doce.
> – Simion Petrovitch Kollomietzev está aí. Devo trazê-lo para cá?
> – Certamente. E diga a Mariana Vikentievna que venha para a sala de visitas. [48]

---

[293] V. as notas 220, 221 e seu contexto.
[294] V. *Memórias de um caçador*, op. cit., pag. 430.
[295] Como a lembrar o general de *Dois latifundiários*, do menino é dito que trazia os cabelos empomadados. [47]. Ver, ainda, as notas 102 e 237 deste texto.
[296] V. *Memórias de um caçador*, op. cit., pag. 432.

O nome do criado, Agaton, remete o leitor aos versos finais das estrofes IX do Cap. Cinco e LIV do Cap. Sete de ***EO***, que discutimos minuciosamente para mostrar o alcance crítico da escolha de Púchkin ao fazer Tatiana ser cedida a um general mutilado de guerra. Depois do general de *Dois latifundiários*, Turguêniev dá um passo adiante e brinca com o nome do criado que, como um oráculo popular, anuncia a chegada do pretendente que a patroa sonhava para Mariana, numa encenação destinada a enfatizar a ausência antirromântica de qualquer conseqüência matrimonial para o episódio, uma vez que o enlace entre Mariana e Kollomietzev se mostrará ainda mais impossível do que o fora aquele entre Tatiana e Oneguin. Particularmente interessante é a maneira como se entrelaçam crítica estética e crítica política: a impossibilidade do casal Mariana-Kollomietzev transcende qualquer expectativa romântica, sendo que sequer foi em razão de *subterrâneas* interdições estruturais da ordem vigente que a união jamais passou de fantasia, como se dera no caso metaforizado em crendices por Púchkin em ***EO***; dessa vez, bem ao contrário, o motivo foi a oposição entre as preferências políticas *conscientes* dos *"partners"*.

Sem chegar a ser bonita, tal como a jovem heroína de Púchkin, Mariana também foi desde sempre caracterizada em seu pendor pela mudança; em contrapartida, o rapaz com quem a tia fantasiava casá-la é a figura mais reacionária do romance. Com minúcia de relojoeiro, Turguêniev, além da menção a Agaton, ainda faz uma correspondência sutil entre o eslavófilo Kollomietzev e o general a quem Tatiana foi cedida em ***EO***, tão sutil que foi feita em três passos: primeiro, Turguêniev disse-o de "feições um tanto efeminadas" [49]; depois, ainda aludindo ao general de cabelos empomadados de *Dois latifundiários*, retratou Kollomietzev como um cristão fajuto; terceiro, mostrou semelhanças sugestivas entre o jovem reacionário e o general a quem Irene se fez ceder em *Fumaça*:

Descrição do general em *Fumaça*:

[Nele] vinha misturar-se um grãozinho de liberalismo. Um liberalismo que não o impediu de fazer surrar até a morte cinco camponeses numa aldeia da Rússia Branca, que fora encarregado de pôr em ordem. Seu aspecto era atraente e singularmente juvenil. [88] [...]
Todo e qualquer traço de elegância fugira do seu rosto: devia ser aquela a sua expressão quando mandara surrar os camponeses da Rússia Branca. [114]

Descrição de Kollomietzev em *Terra Virgem*:

Com facilidade tornava-se rancoroso, e mesmo vulgar, quando acontecia alguém contrariá-lo, ou contradizer seus princípios religiosos, conservadores ou patrióticos. Então, tornava-se implacável. Toda a sua elegância desvanecia-se como fumaça. [49] [...]
Viera para passar dois meses no campo, [...] isto é, [...] ameaçar e oprimir um pouco mais seus camponeses. "Não se pode progredir sem fazer isso", dizia. [50]

À luz do que vem sendo dito e das correlações organizadas nos quadros 30 e 35, fica fácil ver que ao evocar o general de Irene, Turguêniev está fazendo um vínculo com o general da heroína de Púchkin para anotar, também via Irene, a diferença fundamental entre Tatiana^{P} e Mariana: enquanto a primeira acabou por ter de, valentemente, se resignar à imposição dos costumes; a segunda, cinquenta anos depois, pôde encontrar meios para engajar sua valentia no repúdio a todas as saídas convencionais impostas a uma jovem "bem-nascida"[297] e levou até o fim sua disposição original pela mudança, escolhendo caminho e caminhar, prerrogativa de peregrina celebrada na canção preferida de Lukéria, *Nos campos*, o que faz de Mariana o elo entre Tatiana^{P} e o caminho da mudança que Lukéria antecipara ao ouvir a toupeira. Quer dizer: assim como Lukéria significou a morte da servidão e dos ideais de 40; num passo adiante, Mariana simboliza a morte do *homem supérfluo* em sua face feminina e uma nova versão para esperanças liberais – a extraordinariedade da heroína deixou de ser supérflua. Agarremos o contraste: enquanto Tatiana^{P}, depois de deixar os livros e ceder aos apelos da mãe para ir ao mercado casadoiro de Moscou, se casou com um príncipe-general infértil e se fixou na Corte; Mariana é a órfã livre das amarras do passado que pôde recusar casamento convencional, juntou-se a um operário empreendedor e se embrenhou com seus livros em fértil peregrinação pela Rússia profunda.

[297] Sem deixar escapar que a orfandade de Mariana está envolta em certo mistério, pois a morte do pai, que levou também à morte da mãe, foi o desdobramento de uma punição recebida pelo general num nebuloso julgamento por corrupção, narrado na versão original do romance entre reticências (não reproduzidas na tradução brasileira), como a sugerir perseguição política motivada pela ascendência polonesa do general, que pode ter sido feito de bode expiatório, o que não chegava a ser incomum na Rússia daqueles dias.

Nejdanov, por sua vez, mesmo malogrado é herói em ***TV*** um passo adiante de como Lenski o foi em ***EO***: através do suicídio dele há também a despedida estética e política da face masculina do *homem supérfluo*, pois Nejdanov era supérfluo até pelo que ainda havia nele de romantismo, como indicado na cena em que, já no campo, ele aparece sozinho no quarto tão desorientado em suas conjeturas noturnas quanto a suicida "mariposa negra [que] voou do jardim escuro diretamente em direção à luz" do candeeiro aceso [70] – metáfora que traz uma recuperação da desorientação asfixiante metaforizada na borboleta de *Fumaça* [119], e que fora antecipada tanto pelo tédio de Oneguin, quanto pelo celibatário Hamlet de Schigrí, cuja partida precedeu o novo amanhecer metaforizado no final de *O prado de Biejin*, e que Lukéria anunciou subterraneamente cerca de vinte anos depois.

Embora tenha tratado Markelov com respeito e até com a solenidade que dispensava ao quixotismo, o fato é que Turguêniev ilustrou sua descrença no vanguardismo que os populistas pretendiam atribuir aos camponeses por meio do infortúnio do ingenuamente surpreso Markelov, vítima ora da determinação com que os camponeses se apegavam à almejada propriedade individual, ora da devoção com que obedeciam à ordem estabelecida:

Markelov propõe, em vão, princípios de cooperativismo:

Faça-se o que se quiser, não se conseguirá que esse povo compreenda nada! [...]. Se alguém lhes fala de "parte", eles sabem muito bem o que quer dizer, mas a palavra "participação" está inteiramente fora da sua compreensão [...]. Meteu-se na cabeça deles que eu lhes quero dar uma parte das terras! [106]

Markelov incita à revolta e é capturado à traição:

Primeiro, o silêncio, os olhos enviesados, depois os gritos partidos de trás da multidão... alguém se aproximou pelo lado, como se estivesse a cumprimentá-lo... e, então, o assalto súbito [...] Seus próprios gritos: "Que estão fazendo, meus amigos?" – e os urros deles: "uma corda!! Uma corda!! Amarrem-no!" [354]

Evitando os extremos que haviam feito Lukéria padecer quando submetida a dois tratamentos médicos opostos para voltar ao eito, Mariana se contrapôs ao reacionarismo eslavófilo de Kollomietzev e se afastou do revolucionarismo populista de Markelov, de quem recusou um pedido formal de casamento, tendo chegado a se envolver com a indecisão hamletiana de Nejdanov – trio cuja inadequação perfaz uma retomada em perspectiva crítica dos três sonhos de Lukéria, com o que Turguêniev desqualifica como alternativas para a Rússia o eslavofilismo, o populismo e o liberalismo. As caracterizações artísticas das posições políticas são aqui pouco sutis, mas atenderam ao propósito político-literário de Turguêniev: reposicionar a si e sua obra na cena da Rússia em radicalização, dando consequência conclusiva ao que iniciara com as três novas ***NdÇ***.

Opondo-se às ilusões populistas acerca do pendor dos camponeses para a vida comunal e refletindo a conclusão do autor sobre o malogro das expectativas de Bielínski na transformação da nobreza em burguesia, o mecânico Solomin sentenciou que o camponês era dessa "espécie de indivíduos que olha apenas para os próprios interesses" [148], e que os aristocratas não tinham competência para se dedicar aos negócios industriais [228-230]. Para mais uma vez reunir à crítica política sua crítica estética, Turguêniev sonegou qualquer idílio entre Mariana e Solomin, retratando de forma austera a união deles, fazendo-a o avesso do desfecho casadoiro de Litvinov com Tatiana sob a bênção de Capitolina, em *Fumaça*, precisamente porque em ***TV*** trata-se do encontro fértil que abre perspectivas tão amplas quanto desconhecidas e, por isso mesmo, sela a superação do estéril *homem supérfluo*, fenômeno político-literário ao qual Turguêniev levou da pia-batismal à cripta com precisão de sociólogo e maestria de artista.

Uma vez unido a Mariana, Solomin levou a cabo, com meios próprios, uma iniciativa industrial em modelo cooperativo, misturando elementos do liberalismo e do socialismo utópico – com o que Turguêniev ainda se deu ao idealismo convencional de propor uma terceira via entre correntes políticas a seu ver improdutivamente divididas, o que não deixou de ser um resgate da melhor tradição da tragédia grega, na qual o *logos trágico* é um meio de atingir resultados na vida da *polis*, como antecipara em *Pancadas!*.

Mas isso não foi tudo: vibrando como pontas soltas ficaram, de um lado, o casal formado por um novo Pável e uma nova Tatiana, finalmente reunidos no chão de fábrica depois que o Nikolau de província havia separado os

seus homônimos em *Um escritório* – esse novo Pável foi descrito como o *factótum*[298] de Solomin [144], e sua Tatiana foi apresentada como "tão útil quanto ele" [264], numa derradeira promessa aberta para um porvir proletário de extração mais popular do que fora indicado com a dupla Solomin-Mariana. Por isso mesmo, ao encaminhar o final do romance com o (des)encontro entre Paklin e a solitária revolucionarista Mashurina, que amara o poeta Nejdanov em silêncio amargo e faz o contraponto ao reformismo de Solomin, Turguêniev explicitou suas esperanças gradualistas, mas o fez sem descuidar da perspectiva revolucionarista:

> – E Solomin, o que está fazendo? perguntou Mashurina. [...].
> – Solomin! exclamou Paklin. [...] Dizem que instalou ele mesmo uma pequena fábrica, [...], em bases cooperativas. [...] Sua força reside no fato de que ele não pretende sanar todos os males sociais de uma só vez. [...] – ele sabe o que quer e o que deve fazer!
>
> Mashurina moveu a mão com impaciência, como se quisesse cortar o assunto. [...]
>
> [Paklin para Mashurina]
> – Pareceu-me que você se referiu a Solomin com desdém. Mas eu lhe digo: pessoas como ele formam os verdadeiros homens! [...] O futuro lhes pertence. [...] Nossa verdadeira salvação reside nos Solomin, nos rudes, simples, mas sábios Solomin! Lembre-se de que eu lhe digo isso no inverno de 1870, no momento em que a Alemanha se prepara para esmagar a França...

Traremos, no desfecho da conclusão, o trecho final dessa conversa, quando veremos que o realismo de Turguêniev o levou a fechar o livro não segundo suas preferências, expressas nessa aposta de Paklin em Solomin, mas com o que ele próprio, como autor e pensador, não podia deixar de viver como sugestivamente insondável na Rússia que se radicalizava.

CONCLUSÃO

Em *Eugênio Oneguin* e nas primeiras *Notas de um caçador* não há conformismo nem tampouco nenhum de dois dos resultados que usualmente aparecem em arte literária inovadora: o vanguardismo e/ou o elitismo. Não há conformismo porque as duas obras vão além de um mero retrato de época, sendo antes exercícios de busca de caminhos para a mudança, seja estética, seja político-social. No plano estético, o êxito é inegável: além de inaugurar o realismo literário russo, Púchkin expressou nas inovações que propôs na poesia de ***EO*** o próprio movimento de formação desse realismo desde as entranhas do atraso; tendo-lhe seguido os rastros, Turguêniev foi adiante fazendo na série das primeiras ***NdÇ*** uma prosa realista pós-poética orientada pelo sarcasmo com que o predecessor indicara o que ele próprio não faria como prosador. No plano político-social, o fato de ambos mostrarem o malogro das suas aspirações por mudança não configura conformismo porque esse reconhecimento é resultado do realismo de quem, ao narrar a derrota, reconheceu uma realidade adversa, mas se recusou, explicitamente, a jogar a toalha, como vimos.

Não há vanguardismo porque tanto um como outro autor ou engendrou saídas por meio de uma escrupulosa construção de pontes com a realidade adversa existente, como se deu no plano estético, em que ambos combinaram negociação e afronta ao gosto médio; ou, como fizeram no plano político-social, no qual deram ênfase às dificuldades para construir uma alternativa de mudança e, com isso, pouparam o leitor de invencionices saídas do voluntarismo. E não há elitismo porque mesmo ali onde fizeram uso corrosivo da ironia e do sarcasmo, sempre os colocaram a serviço de estabelecer desafiadoramente o liame entre a realidade e o leitor, nunca para se medirem com ele ou sequer para dele se distanciarem – nem Púchkin, nem Turguêniev alimentaram qualquer pretensão provinciana de estarem acima dos seus, num respeito pelo povo que deu expressão moderna ao compromisso de ambos com a mudança, para a qual não pretendiam ver o leitor conduzido quer pelo exemplo da ação dos heróis, quer pelo caráter retilíneo do narrador; pelo contrário, almejavam atingi-lo criticamente pelas contradições da realidade de que os celibatários Oneguin e o caçador eram inscientes precisamente para permitir desafiar com elementos da opacidade dela, dizer da infertilidade deles, e instigar à reflexão.

---

[298] *Factótum* – pessoa imprescindível.

***Sentido crítico do* conteúdo**

Para além do que já vimos, parece ser o caso de, à luz da fusão pretendida por Turguêniev para as duas obras, esquematizar algumas relações críticas diretas entre os *conteúdos*.

QUADRO 36 – *EUGÊNIO ONEGUIN* **RECONFIGURADO COM AS PRIMEIRAS** *NOTAS DE UM CAÇADOR*

CAPÍTULO	TEMA	FILTRO REALISTA	COMENTÁRIO
Um	HERANÇAS	É como se, com as primeiras ***NdÇ***, Turguêniev distribuísse, ao longo dos capítulos de ***EO***, os resultados a que necessariamente chegaria quem empreendesse a *Viagem através da santa Rússia* que Púchkin, apesar da supressão imposta pela censura, manteve que Oneguin realizara	Pelo filtro da viagem através da santa Rússia, todas as heranças em ***EO***, sejam estéticas, político-sociais ou econômicas, podem ser rediscutidas à luz de fundamentos propriamente realistas, que levam em conta a vida do mujique, servo ou livre
Dois	APRESENTAÇÕES POR CONTRAPOSIÇÃO E AFINIDADE		Além de dar fundamento irônico à melancolia de Oneguin e ao sentimentalismo de Lenski, a viagem oferece a crítica à alienação que está na base das conversas entre os dois, que evitavam a realidade local em favor de temas supostamente universais
Três	DESENCONTROS, NA FORMA DE SIMULACROS DE ENCONTROS		Além de permitir enxergar a base do que havia de postiço na vida da pequena nobreza rural, a viagem leva o leitor aos fundamentos realistas da extraordinariedade de Tatiana, mostrando a vida dela de par com a vida das camponesas em geral, cuja valentia não era menor do que a dela e, por isso mesmo, ao assomar repeliria o enlace com alguém como Oneguin
Quatro	DESENCONTROS		Além de mostrar o desencontro entre o herói e aqueles com quem ele se encontra, a viagem mostra o desencontro entre as expectativas dos leitores e o que a Rússia real entregava, malogro que se amplia no desencontro estético entre as expectativas romanescas dos leitores e o que a obra, por sua vez, tinha de realisticamente entregar
Cinco	ENTRE SONHO E REALIDADE – PARALELISMO E BIFURCAÇÃO		A viagem traz embates entre servos e senhores na vida rural da Rússia profunda, elevando a novo patamar o contraste entre o urso e os monstros do sonho de Tatiana, e revalorizando o contraste entre o sonho e a realidade que as festas levam a heroína a encarar
Seis	FARSA COM DESFECHO DE TRAGÉDIA – A MUDANÇA DIFÍCIL		Com suas inversões esclarecedoras, a viagem indica ao leitor que, para mudar, ele deve pôr a realidade aparente de ponta-cabeça: na vida do mujique, o trágico frequentemente recebe desfecho narrativo de farsa, seja num duelo, seja na *Morte* mesma.
Sete	VAGAR CAMPESINO, PEREGRINAÇÃO LITERÁRIA E VIAGEM RETROATIVA		Refazendo a viagem pela Rússia que desorientara Oneguin, o caçador dialoga com a peregrinação de Tatiana, o que dá alcance novo à extraordinariedade realista que permitiu a ela fazer a descoberta central: "paródia?"
Oito	A POSTERGAÇÃO DA MUDANÇA		Ao deixar claro que a desorientação hamleteana de Oneguin não era uma idiossincrasia do herói, Turguêniev pôde dar potência nova tanto às despedidas de Púchkin, realçando-lhes a transitoriedade, quanto, principalmente, manteve o malogro da mudança sob impasse, dando realce ao que havia de anunciador na lucidez de Tatiana.

Espraiando-se ao longo de ***EO*** como notícias de uma viagem de releitura, as primeiras ***NdÇ*** permitiram atualizar a obra de Púchkin, trazendo-a lá de 1830 para perto da altura em que Turguêniev escreveu *Fumaça*, em 1867. Os malogros de Oneguin e Tatiana e o impasse de *A floresta e a estepe* são primos-irmãos da alienação de Baden-Baden, e foi para superá-los que Turguêniev retomou ***NdÇ***, explorando cronologicamente a realidade que levara ao que inovadoramente ele já divisara como os novos pólos da tensionada situação social russa: de um lado, aristocratas e proprietários; de outro, camponeses e operários, como vimos.

O quadro abaixo resume de outro modo a concatenação entre aspectos dos conteúdos das duas obras.

QUADRO 37 – ESQUEMA MUITO RESUMIDO DA RELAÇÃO ENTRE *NOTAS DE UM CAÇADOR* **E** *EUGÊNIO ONEGUIN*

ID	***ANO* E *NÚMERO* DA REVISTA *SOVREMIÊNNIK***		NO LIVRO DE 1874	NARRATIVAS DE *NOTAS DE UM CAÇADOR*	***EUGÊNIO ONEGUIN***
1	1847	1	1ª	*Khor e Kalínitch*	Cap. Um – Contrastes entre 2 amigos; mulheres; anacronismo produtivo, mudança, e Pedro, o Grande
2		2	18ª	*Piotr Petrovitch Karatáiev*	Cap. Dois-Oito – A saga de Oneguin até a ruína na volta à cidade
3		5	2ª	*Ermolai e a moleira*	Cap. Dois-Oito – A saga de Tatiana até a ruína no casamento
4		5	5ª	*Meu vizinho Radílov*	Cap. Sete – Olga se vai com seu soldado
5		5	6ª	*O odnodvóriets Ovsiánikov*	Cap. Um, má administração e Cap. Oito, Tatiana casada sem filhos
6		5	7ª	*Lgov*	Viagem de Oneguin
7		10	10ª	*Um Gerente*	Absenteísmo e liberalismo de salão
8		10	11ª	*Um Escritório*	Administração privada negligente e corrupção senhorial
9	1848	2	3ª	*Água de Framboesa*	Cap. Um e Cap. Quatro – Prodigalidade: Senhores/Oneguin
10		2	4ª	*O Médico do distrito*	Cap. Três – O sentimentalismo do amor unilateral de Lenski
11		2	12ª	*Biriuk*	-
12		2	14ª	*Lebedian*	Viagem de Oneguin – Oneguin e o Mercado de Niniji-Novgorod
13		2	15ª	*Tatiana Boríssovna e seu sobrinho*	Tatiana no campo (como se Tatiana tivesse ficado no campo)
14		2	16ª	*Morte*	Cap. Seis – Epígrafe sobre a morte banal
15	1849	2	20ª	*Hamlet do distrito de Schigrí*	Cap. Oito e Cinco – Festas e malogro de Oneguin/Tatiana
16		2	21ª	*Tchertopkhánov e Nedopiúskin*	Cap. Um – 2 amigos, mulher, estagnação e decadência. Nicolau-I
17		2	25ª	*A floresta e a estepe*	O liberalismo fátuo de Oneguin e Lenski (Cap. Dois) em conexão com a despedida dos leitores (Cap. Oito/XLIX)
18	1850	11	17ª	*Cantores*	Cap. Seis – O duelo Oneguin-Lenski
19		11	19ª	*Um encontro*	Cap. Cinco – O sonho de Tatiana (romantismo ***x*** realismo)
20	1851	2	8ª	*O prado de Biejin*	Cap. Sete – A virada intelectual de Tatiana (crendices ***x*** realismo)
21		3	9ª	*Kassian de Krassívaia Mietch*	Crendices: Cap. Cinco/Tatiana; Cap. Oito/Oneguin
22	1852	-	13ª	*Dois latifundiários*	Cap. Um, anacronismo produtivo e Cap. Oito, infertilidade da elite e o general de Tatiana
23	1872	-	22ª	*O fim de Tchertopkhánov*	Cap. Um, dois amigos e Cap. Oito/L, a despedida de Nicolau-I
24	1874	-	23ª	*Relíquia viva*	Cap. Seis/XLVI e Oito/L – a despedida dos ideais de juventude
25	1874	-	24ª	*Pancadas!*	Cap. Oito/LI – a celebração do caráter aberto da Rússia por vir

***Sentido crítico na* forma**

Em ***EO*** e em ***NdÇ*** a *forma* exibe a tensão entre a apreensão vívida da realidade e a tentativa de arrumá-la dentro de certos padrões, que não apenas burlem os limites da censura, ou negociem com as exigências do gosto médio do público ledor, ou satisfaçam as pretensões estéticas e políticas dos autores, mas, sobretudo, que lhes permitam agarrar artisticamente a realidade fugidia que pretendiam ver mudada. Em ***EO***, Púchkin fixou e/ou ilustrou essa tensão ao inventar uma nova estrofe, ao introduzir o ambíguo personagem autor-narrador, ao fazer enjambement entre estrofes, ao trabalhar com diferentes estilos e escolas poéticas, ao fazer do próprio leitor um personagem em desatenta passagem ligeira pela história, ao alojar preâmbulo fora do lugar para fazer do malogro da mudança preparação para a continuidade da estagnação. De par com o *conteúdo* do romance, que é a história de uma frustração generalizada, esses elementos formais são estacas a orientar o leitor no curso de uma transição estética que, não obstante transitasse, o fazia num meio marcado pela estagnação político-social. Mais do que esconder nas dobras da linguagem esópica o conteúdo que não podia ser dito, Púchkin foi levado a dar forma intrincada ao ato de ler com proveito, fazendo da transposição desse desafio (um desafio saído das

condições que davam forma ao próprio ser social conterrâneo na Rússia da época) o caminho para que seus contemporâneos alcançassem o sentido da obra e da situação em que estavam atolados.

Turguêniev também fez da laboriosa leitura de ***NdÇ*** uma travessia literária voltada à contestação da ordem e à formação de um novo público ledor, seguindo uma *forma esópica* que, como vimos extensamente, deu ocasião a toda sorte de malentendidos. O caçador seguiu os rastros de Púchkin e encerrou sua viagem através da Rússia tão intocado pelo que vira quanto Oneguin ao final da dele. Diante de quaisquer circunstâncias, a realidade se impunha para que nenhum dos dois sofresse qualquer mudança. Oneguin voltou da sua viagem tão frívolo e desorientado quantos antes da partida: "*E isso em seu rosto, é bílis ou soberba doentia?*"; e o caçador fez nas suas notas (antigas e novas) registros de alienação que o faziam cômico para o camponês, que enxergava seu entusiasmo de alienado presumido: depois de ouvir do camponês ironias como *"cace à vontade"* e *"que pessoa animada"*, ele insistiu em se despedir do leitor com votos descabidos de *"prosperidade contínua"*.

***Concatenação crítica entre* forma *e* conteúdo**

Abri esse trabalho dizendo que Turguêniev criou *Notas de um caçador* como uma outra *Viagem de Oneguin*. Essa descoberta pode ser agarrada por qualquer um que examine o lugar que a *viagem através da Rússia* ocupa nas obras em questão. E digo *lugar* em duplo sentido: tanto no desenvolvimento do conteúdo, quanto na arquitetura formal das obras. Como visto, em ***EO*** a *Viagem de Oneguin* não fez falta alguma para o desenho cabal do próprio Oneguin. Quer dizer, embora sem a narrativa da *Viagem*, podemos afirmar que ela não fora escrita para tratar de qualquer mudança no herói; pelo contrário, depois da viagem de Eugênio, quem reaparece mudada em senhora da alta sociedade é Tatiana. Logo, o capítulo no qual o autor falaria da Rússia foi escrito para falar da Rússia mesma (não de Eugênio) e como preâmbulo para a passagem da heroína da província à alta sociedade, quando, no capítulo final, Tatina é entronizada na condição de *homem supérfluo*.

Quando tomamos a versão final de ***NdÇ*** (1874) como uma *viagem através da Rússia*, observamos a mesma estrutura: o narrador-herói não é tocado pela viagem que fez, e suas anotações servem para mostrar a realidade da Rússia e como preâmbulo para a mudança que se anunciará na vida da heroína, seja com as indicações feitas no último conto, *Pancadas!*, seja no detalhamento da última obra do autor: *Terra Virgem*. Assim como a heroína de ***EO*** aparece no capítulo final tão estagnada quanto a Rússia através da qual o herói desorientado viajara; ao final de *Pancadas!* e de *Terra Virgem* a Rússia e Mariana aparecem em pleno processo de mudança.

Turguêniev armou a homologia também na ***forma***: a censura obrigara Púchkin a improvisar uma viagem *implícita* entre dois capítulos (o Cap. Sete e o Cap. Oito); Turguêniev driblou a censura ao urdir uma viagem *explícita* entre dois romances: *Fumaça* e *Terra Virgem*. Assim como o final de ***EO*** é a vitória da estagnação, com Oneguin como um desorientado *homem supérfluo* e Tatiana, não menos supérflua, a brilhar em lucidez encarcerada; no final de ***TV*** temos a celebração da abertura de um tempo de mudança, com a morte do *homem supérfluo* e Mariana em todo o seu esplendor peregrino. Turguêniev retomou o suprimido capítulo oito original de ***EO*** dando-lhe a forma de ***NdÇ***, e com elas preparou o porvir da heroína que simboliza a Rússia em mudança.

A infertilidade aparecia em Oneguin como desorientação; no caçador, como alienação – daí que Oneguin apareça desassossegado e o caçador, integrado. Forma e conteúdo indicam que nenhum dos dois heróis realizou o próprio périplo como uma jornada moderna. Não havia na Rússia o lastro material da dinâmica social propriamente burguesa para sustentar a *formação* e, muito menos, a *peregrinação* de um herói afinado com o processo de autoafirmação/revelação do indivíduo moderno. Nascidos e criados na periferia do capitalismo e nela submetidos a uma ordem social anacrônica, calcada na servidão e/ou na transposição vicária dela, Oneguin e o caçador viajaram em solo pátrio sem peregrinar, mas seus descaminhos foram narrados de modo a fazer do próprio leitor o peregrino de uma jornada sem termo, pois ao final da obra ele deveria enxergar o desafio de transpor a própria estagnação.

Essa determinação propriamente estrutural de fazer do malogro material dos heróis estagnados o sucesso intelectual do leitor peregrino recebeu tratamento artístico que nem sempre foi bem compreendido. Púchkin fez

o herói de ***EO*** como um desajustado que deseja a mudança, mas caiu em desorientação porque não dispunha de meios para transpor a estagnação, limitação de ordem geral que se camufla em problema pessoal ao adquirir a forma da inapetência e da frivolidade, que se tornam marcas individuais do personagem, mas não proíbem que se vá além, pelo contrário. Com o narrador-herói de ***NdÇ***, Turguêniev dá um passo adiante: integra o herói à ordem estagnada para fazê-lo narrador insciente da realidade precária da sua condição de classe, operação pela qual o leitor não pode deixar de ver que a alienação não é um traço pessoal, mas um problema da época, que lhe diz respeito. Essa perspectiva deixa ver a impropriedade de tomar o herói de Púchkin como um mero janota sem vontade, como pretendeu Dobroliúbov, ou pretender mais adequado que a obra recebesse como título *Tatiana Larina*, como quis Dostoiévski. Na mesma ordem de ideias, não tem cabimento encarar a obra de Turguêniev como ***Memórias*** *de um caçador*, como tem ocorrido mundo afora.

Ver Oneguin como mero janota foi uma decorrência do voluntarismo que caracterizava a visada típica dos jovens radicais da época, como Dobroliúbov, que se pretendia realista, mas, ao supor que o ócio de Oneguin e o fato de ele ter fugido de Tatiana eram decorrências de falhas da vontade, deixou ver toda a sua filiação à herança romântica, que aparece também no reducionismo com o qual ele aprisionou as escolhas de Tatiana num mero senso de "dever moral, formal" [299]. Dostoiévski, por sua vez, sugeriu que o romance se chamasse *Tatiana Larina*[300] porque se fez prisioneiro de uma leitura eslavófila da obra, o que o levou a um erro duplo: viu em Tatiana uma representação da mulher russa – coisa que, evidentemente, contraria o cerne da personagem, sua extraordinariedade –, apenas para, patrioteiramente, dizer extraordinária a mulher russa enquanto tal... e, por isso mesmo, rabaixou a recusa da heroína contra o assédio de Eugênio à obediência dela a uma moral tacanha.

Em todo o seu discurso, Dostoiévski se limita a vangloriar Tatiana numa descabida mediania de moça do campo, seguidora das tradições, exemplo de permanência e constância, por oposição à volubilidade de Oneguin, numa visada conservadora cujo reducionismo dialoga com o pretenso realismo de Dobroliúbov que, não obstante pretendesse estar na trincheira oposta à dos eslavófilos conservadores[301], também pusera a heroína atrás das grades do moralismo – nenhum dos dois mencionou a evolução intelectual de Tatiana, que termina o romance anelando por um jardim selvagem e por uma estante de livros, e ambos deixaram escapar que é na trajetória de Oneguin, pólo passivo do homem supérfluo, que se implica o leitor médio na crítica às interdições da época. Para Dobroliúbov, bastaria vontade para a Rússia alcançar a mudança e, por isso mesmo, ele viu no Hamlet de Shigrí a mesma ausência de vontade que atribuiu a Oneguin, deixando escapar o sentido crítico magistral que Turguêniev deu para este conto: como vimos, a resignada consciência religiosamente culpada daquele Hamlet era aparente. Na fantasia de Dostoiévski, para cumprir uma suposta tarefa de redenção do mundo bastaria à Rússia valorizar a si mesma, em obtusa aversão ao que vem de fora (com Tchertopkhánov e contra Khor).

Já no caso de Turguêniev, tendo em mente que escrever *memórias* requer a reunião de lembranças conscientes daquele que as escreve, fica fácil compreender que o narrador-herói não poderia, mesmo, escrever *memórias* acerca daquilo de si que permaneceu oculto para si mesmo e foi revelado ao leitor atento por deliberação ardilosa do autor: (i) sua vulnerabilidade enquanto classe; (ii) sua condição de romântico anacrônico; (iii) seu papel de relíquia viva a serviço da zombaria intelectual do autor; e, sobretudo – dando sentido propriamente literário a tudo isso num arremate realista nada convencional na época –, (iv) sua condição de narrador representativo[302] também porque inconfiável, e inconfiável também porque insciente, num looping crítico que

---

[299] *O que é oblomovismo?*, Nikolai Dobroliúbov, in Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901), op. cit., pag. 333.
[300] *Púchkin*, Fiódor Dostoiévski, idem, pag. 412.
[301] Diante dos sete primeiros versos da estrofe XXXVIII do Cap. Seis de ***EO***, estrofe não incluída pelo autor na versão final da obra, Nabokov fez a observação persuasiva de que Púchkin antecipou, nessa imaginada "evolução" que Lenski sofreria se não tivesse perecido no duelo, a figura de um tipo de crítico político-literário que só iria sugir décadas depois, como Tchernitchviski e Pissarev, contemporâneos, colegas e camaradas de Dobroliúbov. V. *Eugene Oneguin*, op. cit., Vol. III, pag. 58.
[302] É por não serem *memórias*, mas *notas*, que as traduções adequadas para os títulos dos contos são ***Um*** *gerente*, ***Um*** *escritório,* ***Um*** *encontro* e, simplesmente, ***Cantores****.* O gerente, o escritório, o encontro e os cantores registrados têm caráter representacional, não memorialístico; estão no livro não por terem valor em si para quem viveu a experiência, mas como exemplo do que o narrador é levado a anotar do que se passa no país.

traciona toda a obra. Assim como Púchkin fez uma advertência ao leitor levando seu autor-narrador a pedir à musa, antes da viagem do inconfiável Oneguin, *"um cajado firme, para que eu não vague sem sentido, para que eu não saia da estrada"* [Cap. Sete/LV], Turguêniev fez da insciência do narrador-herói o cajado em que o leitor deve se apoiar para não sair da estrada enquanto vaga desafiado pelo sentido realista da viagem do caçador inconfiável.

Quer dizer, não é só que o narrador-herói falava do que não podia ser dito. Não foi só que Turguêniev usou um narrador insciente e alienado para poder burlar a censura, o que já teria sido um feito literário e político. Turguêniev foi além, e criou um narrador que, literalmente, não sabia do que estava falando, mas, num sortilégio artístico, antecipava para o leitor, a cada linha, o destino terrível que o aguardava enquanto classe. E como dialética nunca é demais, essa opacidade do real era também a condição em que o próprio Turguêniev criava. Tanto é assim que, depois das **primeiras *NdÇ***, ele passará mais de uma década empacado, sem saber por onde ir (impasse cuja culminância artística é a obra-prima *Pais e filhos*), até que se libertou e escreveu *Fumaça*, o que o levou às ***novas NdÇ***, com os desdobramentos que vimos e estamos a concluir.

"Homem supérfluo" *e* "ideias fora do lugar"*: sensações e ideias periféricas*

Homem supérfluo e *ideias fora do lugar* dizem do mesmo fenômeno: a sensação de que o lugar não cumpre a promessa embutida nas ideias que suscita. Um como outro são meios para agarrar conceitualmente uma sensação de desconcerto ao se comparar países escravocratas da periferia com países do centro (da Europa adiantada, com trabalho livre), ali onde a periferia, no século XIX, se deixou apanhar (para bem e para mal) pela ideia de que o centro é parâmetro do bom: a uns parece que o homem com certas ideias está sem lugar; a outros parece que as ideias do homem é que estão fora do lugar[303]. Não foi à toa que essas sensações e respectivos conceitos emergiram no (e do) trabalho literário empreendido no século XIX por Aleksander Púchkin, Ivan Turguêniev e Machado de Assis. Na Rússia, organizada num Estado autocrático de formação antiga, vagamente desafiado por um liberalismo tão retórico quanto minoritário, que não obtinha eco de servos ou senhores, a maioria era apartada da riqueza produzida por uma compulsória forma particular de exploração comunal da terra, a servidão. No Brasil, arranjado num Estado recém constituído, com um liberalismo de salão que tinha no porão a senzala e que punha os homens livres não proprietários a serviço da manutenção da ordem, a maioria era mantida apartada da riqueza proporcionada pela inserção do país na vivacidade do comércio mundial de mercadorias com bens produzidos sob regime de escravidão. Nos dois casos, o que subjaz são as desventuras de uma questão nacional vivida como malenjambrada. Na Rússia, vigia um nacionalismo especialmente xenófobo e reacionário, que fazia do repelir as ideias estrangeiras um projeto; no Brasil, vigia um nacionalismo para inglês ver, especialmente pelo modo como se abria seletivamente às ideias estrangeiras. Ainda que muito esquematicamente, exploremos essas correspondências não lineares nos próximos dois parágrafos.

Na Rússia, o nacionalismo fez-se acerbo para além do padrão clássico precisamente porque o povo escravizado era autóctone e fizera dos recursos que partilhava desde tempos imemoriais (território, língua, crenças, história e costumes comuns) ferramentas de acomodação e resistência à servidão. Por outro lado, as elites não podiam deixar de reconhecer o povo como conterrâneo seu, o que as obrigou, e animou, a imaginar arranjos propriamente nacionais para mante-lo produtivamente sob seu controle. O fato é que sempre houve na Rússia um povo tão afeito ao sentimento nacional que, além de se prestar à imaginação nacionalista convencional, comum a outras formações nacionais, permitiu engendrar uma versão de nacionalismo encarado como modelo original contraposto às outras versões nacionais. Diferentes projetos nacionais, desde a direita mais reacionária até a esquerda revolucionarista, disputaram a imaginação do povo segundo o fervor religioso de uma "contribuição russa" para o planeta. Por um lado, os eslavófilos reacionários, cuja classe âncora era a nobreza

---

[303] Para a "sensação" de *ideias fora do lugar*, ler, de Roberto Schwarz, pelo menos *Por que ideias fora do lugar?*, in *Martinha* versus *Lucrécia*, Editora Companhia Das Letras, 2012.

proprietária, mobilizavam todo o poder de estado disponível para manter um modelo de arranjo nacional próprio, edificado na forma de uma autocracia repressora que tinha como base a servidão; por outro, os populistas, cuja fonte eram as ricas tradições da vida dos camponeses pobres, faziam da experiência comunal russa (o *mir*) o centro do seu modelo de arranjo nacional, tendo como bandeira básica o fim da servidão. Daí que, espremido entre essas duas "soluções russas" contrapostas, o nacionalismo de orientação liberal, cuja defesa leva a reconhecer nos direitos individuais uma característica comum no concerto das nações civilizadas, jamais tenha ganhado força entre os russos, mais afeitos à complexada pregação xenófoba que jactava o seu coletivo nacional contra os estrangeiros. Saíram desse conflito a sensação e o debate sobre o "*homem supérfluo*".

No Brasil, o nacionalismo não poderia ser para valer, isto é, segundo o vicário molde clássico e, muito menos, conhecer a versão russa exacerbada, porque o povo escravizado fora formado à força, com seu maior contingente oriundo dessa vinda na marra do estrangeiro (com a perda do território, da língua, dos ritos, memória e costumes comuns), o que obrigara a construir laços desde o sofrimento puro e simples, praticamente a partir do nada, resultando numa obediência de desamparado sob a escravidão. Por outro lado, as elites não reconheciam nesse povo uma extensão de si, não partilhavam com ele laço algum, o que impedia (para bem, e para mal) ao liberalismo, que requeria a motivação nacionalista, assumir aqui o papel de ideologia progressista. O fato é que no Brasil jamais houve um povo a quem as elites pudessem embrulhar com o nacionalismo, o que deveria ser encarado como uma vantagem, mas veio sendo tido como um problema, com toda uma sequência de pensadores (desde a direita até a esquerda) empenhados em entender, para corrigir, o desvio do país diante do padrão central, mais ou menos tomado como clássico. Por um lado, foi bom que os conservadores não tenham encontrado lastro para uma ideologia nacional que lhes permitisse forjar esta aliança vicária com o povo, que sempre contrapôs sua "indolência" ao arranjo malsão; mas, por outro lado, foi péssimo que os progressistas não liberais tenham feito a luta contra o liberalismo insistindo em denunciar ao povo o caráter tóxico da espuma do que ele já recusara, erro saído da cegueira deles para as motivações fundas daquela recusa e, assim, contraproducentemente, eles, os progressistas, em sua luta contra o liberalismo e conexos, insistiram num implausível nacionalismo mais ou menos explicitado como seu, não liberal, nunca bem explicado, que jamais encantou o povo porque aos olhos dele este não podia ser senão um projeto furado. Sairam dessas incongruências a sensação e o debate sobre as *"ideias fora do lugar"*.

O **homem supérfluo** ***na origem de*** **ideias fora do lugar**

O que garante que as ideias sempre estão em seu lugar é a circunstância trivial de que o lugar precede a ideia. Na história do desencontro entre Tatiana e Oneguin, Púchkin antecipa a ideia do *homem supérfluo* como tipo social (que só seria conceituado assim por Turguêniev mais de vinte anos depois) ao criar um lugar para ela: a recusa inicial do herói ao amor da heroína, e a recusa final da heroína à corte do herói, são momentos de iluminação da fissura original insolúvel daquele tipo social, uma fissura que romantismo algum poderia soldar – como ficou demonstrado no curso do romance (no qual o movimento insincero de Oneguin no final correspondeu ao movimento sincero de Tatiana no início) –, pois ela denunciava a insustentabilidade da infértil ordem político-social que o engendrara como tipo híbrido[304]. Ao contrapor duas metades inférteis do *homem supérfluo* por meio do desencontro romanesco entre a invariante inanidade desorientada de Oneguin e a progressiva lucidez encarcerada de Tatiana, Púchkin deu *forma* estética a situação social nova e ainda esboçou a atmosfera da sensação de que havia ideias fora do lugar.

Desde o início de ***EO*** essa atmosfera vai sendo delineada: no Cap. Um, vimos que Oneguin conhecia bem Adam Smith, autor cujas ideias não tinham como aterrissar na Rússia sob servidão e autocracia; no Cap. Dois, em suas conversas, Oneguin e Lenski combinavam a esgrima de ideias ditas universais com o cuidado de evitar os temas

[304] Essa denúncia viria a ser trabalhada na literatura posterior do século XIX russo com personagens que exibiram, com ênfase variada, frivolidade, inanidade, inconformismo, desorientação, lucidez e resignação segundo combinações tão inférteis quanto a ordem político-social em que foram criados.

suscitados pela realidade local; no Cap. Três, Tatiana, a figura local, escreve a Oneguin sem saber que já fora reificada pelos preconceitos dessa presumida figura universal; no Cap. Quatro, Oneguin expressa com sua inanidade a condição de homem supérfluo no seio da realidade local; no Cap. Cinco, o sonho e a festa de Tatiana servem de alegorias para o que há de vicário na contraposição local-universal: no sonho, o que havia de indesejável na autoafirmação local e na assimilação precária das ideias estrangeiras aparece sob formação monstruosa e contrapondo-se ao que havia de auspicioso na memória local, conjunto precário que recebeu solda romântica anacrônica; na festa, a realidade local emerge contra a fantasia, seja a de fundo estético (romantismo), seja a de fundo político (liberalismo). No Cap. Seis, o desencontro das fantasias nutridas com "ideias fora do lugar" assume dimensão trágica em evento que preparou a maturidade realista da heroína.

No Cap. Sete, a pergunta decisiva de Tatiana sobre Oneguin (*"paródia?"*) nas circunstâncias em que ela lera obras estrangeiras na biblioteca abandonada por ele (v. pags. 51/52 acima) não é senão a explicitação da dialética pela qual, de um lado, a superfluidade do herói que lia frivolamente dava a sensação de ideias fora do lugar e, em contrapartida, a lúcida superfluidade da heroína, ao vê-lo como paródia, mostrava que as ideias estavam em seu lugar. Caberia ao leitor ver a si mesmo como paródia e passar de superficial a lúcido. Quer dizer, como não era um conformista, ao criar o lugar para a ideia de homem supérfluo, o poeta deixou também a encomenda difícil de traduzir artisticamente a superação dele, como indicou nas duas estrofes XLVI cujos significados cruzados discutimos no final da Parte I acima.

Ao aceitar a encomenda de Púchkin, Turguêniev construiu seu ***NdÇ*** como notas de viagem através da Rússia, pelas quais o narrador-herói dá dois passos adiante do trecho vencido pela história do desencontro da dupla de heróis de ***EO***: nas ***primeiras NdÇ***, a maioria delas escrita antes que o próprio Turguêniev chegasse à ideia do *homem supérfluo*, o celibatário narrador-herói aparece, ao invés de cindido, tão integrado que, sem o saber, mostra os termos em que a ordem político-social indesejada se mantinha e reproduzia em sua insustentabilidade, numa insciência necessária à explicitação da cegueira com que a classe dominate exercia seu domínio infértil sobre um país que desconhecia; nas ***novas NdÇ***, escritas quando Turguêniev já compreendera a inviabilidade do projeto liberal e, como consequência, divisara a superação do homem supérfluo, o autor retoma cronologicamente o fio da história para mostrar que o narrador-herói continuava tão integrado à ordem indesejada quanto antes e, por isso mesmo, não atinava para os sinais de que a Rússia se abria a um porvir de mudança, com o homem supérfluo dando lugar a tipos sociais novos, que deram base a novas ideias sobre a disjuntiva estagnação ou mudança, como vimos em ***TV***.

Rebeldia e conformismo na periferia

Como já dito, os romances escritos por Turguêniev no intervalo entre ***as primeiras NdÇ*** e *Fumaça*, conjunto que começa com *Rudin* e se encerra com *Pais e filhos*, constituíram uma longa marcha em lagar, na qual ele produziu riqueza artística, mas não chegou a progredir no atendimento à encomenda de Púchkin. Turguêniev como que se voltou para o impasse da Rússia, tal como fizera o poeta em ***EO***. Nessas obras ele explora a vida das conexões inférteis entre a nobreza proprietária e os homens supérfluos, todos à merce do desenlace de uma longa trajetória sem saída – é como uma projeção histórica das vidas emperradas de Oneguin e de Tatiana depois do malogro geral de ***EO***. Para se dedicar à apresentação desse mosaico de versões do *homem supérfluo*, nosso autor teve de afastar-se do mujique, em especial do servo, que oferecia base produtiva à ordem estagnada. Como vimos, Turguêniev só voltou ao mundo dos servos e camponeses, ou seja, às ***NdÇ***, depois de ter divisado o malogro de suas esperanças liberais, com o consequente fim do homem supérfluo, como indicou em *Fumaça*. Ou seja, o mundo dos de baixo não era lugar para a ideia do homem supérfluo, figura que dizia respeito ao contraste entre a ordem autocrática estagnada e o ideário liberal, segundo o que entendiam as elites a ele afeiçoadas.

Resumindo muito: tanto a sensação de *homem supérfluo*, como a sensação de *ideias fora do lugar*, teve como origem o ideário liberal em contexto nacional, mas com uma diferença fundamental: na Rússia, o liberalismo, percebido como mais um exotismo, foi tenazmente repelido por estrutura estatal e dinâmica social resultantes de

um largo processo autóctone de resistência à presença estrangeira; no Brasil, o liberalismo, recepcionado como um exotismo a mais, foi assimilado como deu por estrutura estatal e dinâmica social saídas de uma concatenação de interesses desde sempre vinculados ao estrangeiro. No caso russo, em que se enfrentava uma recusa, a sensação foi traduzida em uma literatura tão crítica quanto rebelde – na Rússia, o ideário liberal nutria uma utopia. No caso brasileiro, em que se era engolfado por uma assimilação, a sensação ensejou uma literatura crítica, mas conformista – no Brasil, o ideário liberal se traduzia em chanchada.

Não há de ser coincidência que os dois romances mais famosos da chamada "virada" do escritor brasileiro Machado de Assis, *D. Casmurro* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, além de centrados na vida da classe dominante e de seus dependentes imediatos (como ***EO*** e os romances da fase adulta da obra de Turguêniev), tenham tratado, respectivamente, de um malogro amoroso e da trajetória de um celibatário. Embora não seja o caso de desenvolver o tema aqui, oportuno antecipar algo do muito de interessante que poder-se-á revelar numa leitura cruzada entre as obras de Púchkin e Turguêniev discutidas neste trabalho e as obras do Machado maduro.

À guiza de pedras um tanto soltas que sirvam tanto como apoio a esta conclusão, quanto de material para empreitadas futuras, vou indicar algumas simetrias entre ***EO*** e ***NdÇ*** com *Dom Casmurro*-***DC*** e *Memórias Póstumas*-***MP***. Em ***EO-DC***, a história do desencontro infértil opondo uma menina/mulher notável (Tatiana e Capitolina) a um mimado herdeiro do patriarcalismo (Oneguin e Bento). Em ***EO-NdÇ-MP-DC***, temos ora a caracterização da figura inconfiável do herói, ora as narrações em primeira pessoa de um rico celibatário perfeitamente integrado à ordem cujas mazelas registra (Oneguin, herdeiro de tio rico; o caçador, filho de mãe abastada; Brás, herdeiro de pai rico e Bento, herdeiro de mãe abonada). Olhada dessa perspectiva, a virada periférica de Machado fica menos solitária do que tem parecido, com o engenho crítico do autor brasileiro conformista sendo iluminado pela crítica requintada dos dois rebeldes autores russos, que o precederam. A diferença entre rebeldia e conformismo não só não nega as semelhanças saídas do que havia de estruturalmente determinante na condição de periferia a que os três autores estavam submetidos, como é uma diferença que só pode ser explicada pelas particularidades da determinação respectiva.

Assim com Púchkin no primeiro capítulo de ***EO***, Machado inicia ***DC*** avisando o leitor de que a narração é intrincada e esconde um método para conduzir o leitor ao sentido da obra, a começar pela desconfiança diante do narrador e do que ele parece estar a narrar. Ao *autor-narrador* de Púchkin corresponde em Machado um *narrador-autor*, ou seja, um narrador em primeira pessoa que, na verdade, é autor de uma ficção a respeito de si, não obstante a narre como se fosse realidade. E o aviso está logo no primeiro capítulo, e desde a primeira linha do romance, com um arremate imediato na primeira metade do capítulo II[305]:

> CAPÍTULO PRIMEIRO / DO TÍTULO
>
> Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo [...] encontrei [...] um rapaz [que] falou da lua e [...] acabou recitando-me versos. [...]. "Vou para Petrópolis, Dom Casmurro, [...] vê se deixas essa caverna do Engenho Novo [...]". "Meu caro Dom Casmurro, não cuide que o dispenso do teatro amanhã".
>
> Não consultes dicionários. *Casmurro* não está aqui no sentido que eles lhe dão. [...]. Tudo por estar cochilando! [...]. Há livros que apenas terão isso [o título] dos seus autores; alguns nem tanto.
>
> CAPÍTULO II / DO LIVRO
>
> [...] Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Mata-cavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. [...] agora, como outrora, há aqui o mesmo contraste da vida interior, que é pacata, com a exterior, que é ruidosa.
>
> O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente.

[305] *Dom Casmurro*, Machado de Assis, Obra Completa em três volumes, Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1992, pag. 809-810.

O aviso fundamental da primeira linha é o de que o narrador-autor vem da cidade (realidade/vida exterior – "ruidosa") para o *Engenho Novo* (nova urdidura mental, em fantasia interna – "pacata"), operação que recusa clichês românticos (poeta/lua) não porque o narrador-autor prefira a realidade (afinal, cochila), mas pelo gosto de se refugiar na caverna (de Platão), na qual toma sombras da realidade como matéria à narrativa do que "viveu" entre idas ao teatro. Ao dizer que *Casmurro* não tem sentido convencional, Machado dá outro aviso sobre quão pouco usual será a forma da narrativa. Como o autor do romance é Machado de Assis, o Casmurro é levado a registrar que nem título, nem conteúdo de sua fabulação memorialística são seus, ou seja, nada da autoria dele sobre a própria vida corresponde à realidade. Para não deixar dúvidas sobre o método de inverter pela *forma* o sentido aparente, no início do capítulo II Machado faz o Casmurro detalhar seu pendor pelas reproduções no fito de redesenhar a gosto aquilo que já desaparecera: a reprodução caprichada da casa de Mata-cavalos, realizada como caverna para projetar sombras do passado, antecipa a reprodução caprichosa que ele fará de Capitolina, a quem simplesmente dirá desaparecida, abandonada como uma casa velha.

Uma vez apresentado o método, Machado seguirá com uma história na qual, tal como Púchkin em ***EO***, nos mostra a vida do herói duvidoso que dá título ao romance e faz emergir desde menina formidável a figura feminina extraordinária de Capitu, cujo amor o herói receberá sem merecer. Tal como Tânia, que acabou encarcerada entre o patriarcalismo infértil de Oneguin e do general, Capitu acabou desterrada pelo patriarcalismo não menos infértil de Bento, que encerrou sua narrativa comemorando a morte do filho tardiamente gerado. Sem querer ir longe demais nessas notas, parece oportuno acrescentar que assim como vimos o destino de Tatiana pré-desenhado nas figuras da *Vênus mascarada* [Cap. Um/XXV] e do *Agaton* do sortilégio [Cap.Cinco/IX], também o destino de Capitolina parece anunciado já na fixação de Bento na figura da mãe, a bela mulher que o queria padre, a ponto de ele ter insinuado interesse por ela no mesmo Escobar a quem depois atribuirá o papel de amante da esposa, união com a qual puniu a ambos por terem ousado se interpor entre ele e a mãe. Fico por aqui.

As simetrias entre ***NdÇ*** e ***MP*** não ficam atrás em sugestões instrutivas. O narrador-herói viajou através da Rússia; Brás "viajou à roda da vida"[306], sendo que o primeiro narrou sua viagem sob a forma conto, e o segundo o fez sob forma incerta, "que era romance para uns e não o era para outros"[307], formas que remetem, sobretudo, à diferença de idade artística em que os autores se achavam na altura em que criaram essas obras: Turguêniev era um jovem iniciante ainda antes da metade do século XIX; Machado estava a abrir a última fase da sua obra, nos últimos anos do mesmo século. A arte do russo iniciante ainda não reunira em forma de romance a recusa ao romantismo e o tratamento realista do dilema em que via estar a Rússia; o brasileiro experiente deu forma artística nova ao realismo com que vinha tratando o atraso do Brasil em seus romances. Ambos levam seus narradores a viajar para mostrar mazelas de suas respectivas sociedades, com a diferença de que o caçador fala fundamentalmente da vida dos servos, ao passo que Brás narra sobretudo a vida levada em seu próprio meio social abastado, diferença que remete diretamente à perpectiva desde a qual seus autores se ocupavam da questão nacional: superação ***x*** constatação. Por isso mesmo, as razões que impedem ver ***NdÇ*** como *memórias* são justamente as que permitiram a Brás escrever memórias póstumas: (i) ele está solidamente plantado na sua condição de classe; (ii) não há nele traço de romantismo; (iii) ninguém zomba dele, ele é quem zomba de todos, inclusive do leitor; e (iv) Brás é um narrador representativo também porque inconfiável, mas não porque insciente, como o caçador, mas por ser cínico. Em suma, Turguêniev negou ao seu narrador-herói o que Machado conferiu ao seu herói-narrador: toda a argúcia do autor.

Quanto às simetrias entre ***EO*** e ***MP***, os dois heróis foram desenhados como filhos do seu tempo, de sua classe, de suas nações. Oneguin foi um estouvado conhecedor de Adam Smith entregue ao ócio; Brás, um cínico que se viu "fazendo romantismo prático e liberalismo teórico"[308]. Atitudes reprováveis de ambos foram empregadas por

---

[306] *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis, op. cit., *Prólogo da terceira edição*, pag. 512.
[307] *Ao Leitor*, in Memórias Póstumas de Brás Cubas, op. cit., pag. 513.
[308] *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Cap. XX, op.cit., pag. 542.

seus autores para incluir a crítica ao leitor sentimental fazendo uso do mesmo detalhe: em ***EO***, uma lágrima aparece como um segundo véu entre o leitor e a obra; em ***MP***, a lágrima aparece como uma segunda lente entre o leitor e a obra[309]. Como "o menino é o pai do homem", o leitor reencontrará na narrativa da infância com formação deficiente de Brás elementos que já conhecera na má educação recebida por Oneguin: este, negligentemente educado, foi dito "criança turbulenta, mas adorável"; aquele nos conta que cresceu com um "gênio indócil", "e nisso a família não interveio". Depois, ambos tiveram "comichões de canalha" ante moças desafiadoras (Tatiana/Eugênia) de quem não estavam à altura, para, mais adiante, se revelarem "fatídicos tentadores" – Oneguin insistiu em vão no que Brás conseguiu facilmente: tomar por amante a mulher casada que desejava (diferença que também remete diretamente ao modo como seus autores abordavam a questão nacional – não há de ser por acaso que nessa assimetria haja uma simetria sugestiva: Tatiana, de início, não chegava a ser bonita e, depois, "tão mudada", se revelou rival da fulgurante beleza da vizinha; Virgília, a quem de início não cabia "a primazia da beleza, entre as mocinhas do tempo", depois, "tão outra", não se tornou menos do que "esplêndida"[310]).

Enquanto na dupla Oneguin-Tatiana as faces masculina e feminina do homem supérfluo apareciam como irremediavelmente desencontradas porque cada uma delas indicava aspectos opostos do que a estagnação suscitava, num desencontro que reclamava superação, pois a ordem que o ensejara é desenhada como insustentável; na dupla Brás-Virgília as faces masculina e feminina representam as convencionais caras-metade da mesma classe social, num encaixe perfeito, no qual o adultério de todos sabido indica a realidade omitida sob o convencionalismo da ordem aparente. Em outras palavras, a dupla de ***EO*** é representativa de uma fratura incontornável na ordem estabelecida, o que encomenda mudança; a dupla de ***MP*** é representativa de um arranjo convencional realisticamente adequado à conservação da ordem estabelecida.

Já no caso da dupla Bento-Capitu, cabe acrescentar que o encontro romanesco se deu, mas o "adultério" reapareceu para, mais uma vez, fazer emergir a realidade que desmentia o romantismo enquanto cruamente reafirmava a ordem estabelecida. Se, para Tânia, o sonho romanesco foi desde sempre dado como impossível e ela, lucidamente, não viu no adultério proposto por Oneguin uma saída, recusando-se a meramente encenar a mudança; no caso de Capitu, o sonho pareceu se realizar para mostrar toda a sua impossibilidade na saída que Bento, confusamente, encenou para si no suposto adultério dela, para meramente reafirmar a ordem. Com o detalhe de que, enquanto Púchkin indica a inconfiabilidade de Oneguin levando-o a tentar enrolar Tatiana com a narrativa insólita e fraudulenta de que a morte de Lenski teria tido algum papel em sua recusa ao amor dela[311]; Machado sugere a inconfiabilidade de Bento levando-o a se enrolar na narrativa não menos insólita e fraudulenta de que Otelo tivera ao menos a materialidade de um lenço para justificar a morte de Desdêmona[312]. Tudo somado, essas personagens da classe dominante da época, fossem russas ou brasileiras, viveram à larga no conforto de heranças advindas da acomodação à ordem escravocrata respectiva e, em razão dessa infertilidade primordial, nenhuma delas foi mostrada transmitindo a alguém o legado da própria miséria, num intrigante conjunto realista de simetrias e oposições que está a reclamar tratamento detido.

---

[309] V. a estrofe XLI do Cap. Seis de ***EO*** (que discutimos acima, na pag. 48) e o final do Cap. XXXIV de ***MP***.

[310] V. ***EO***, Cap. Dois, estrofe XXV e Cap. Oito, estrofes XVI e XXVIII, passagens discutidas detalhadamente acima. V. ***MP***, caps. XXVII e L.

[311] V. a pag. 74, acima, onde discuto esse aspecto da carta de Oneguin para Tatiana.

[312] *Dom Casmurro*, Caps. CXXXV e CXXXVI, op. cit. pg. 934-936. A descoberta dessa manobra de Machado de Assis se deve a Helen Caldwell, num lance crítico cujo alcance e limitações foram retomados por Roberto Schwarz no artigo *Leituras em competição*, in *Martinha* versus *Lucrécia*, op. cit., pag. 23-29.

Ideias no lugar *fizeram necessária a morte do* homem supérfluo

Púchkin viveu o liberalismo como uma alternativa ainda desejável para a Rússia; ao passo que Machado lidava com uma versão do liberalismo que já nada de desejável prometia para o Brasil. Se Tatiana ainda é uma promessa liberal; setenta anos depois, Capitu é expressão plena da assimilação local do liberalismo cuja face mais frívola e cínica aparecera em ***MP***. Em ***DC*** a heroína vencida meramente desaparece, ao contrário de ***EO***, em que a heroína vencida expressa a necessidade de buscar uma alternativa. Foi seguindo essa pista que Turguêniev, depois de abandonar suas esperanças liberais (Lukéria), fez as indicações de *Pancadas!* e chegou na dupla Mariana-Solomin, de *Terra Virgem*, cuja rebeldia foi contraposta ao acomodatício ajuste da dupla formada por Litvinov-Tatiana[T] em *Fumaça*.

Na Rússia de Púchkin e Turguêniev não havia desajuste entre servidão e a presença incômoda de ideias liberais. O fato de a autocracia ter resistido ao fim da servidão, base e fundamento do seu poder, levou, entre outras coisas, à impossibilidade da generalização, ainda que vicária, das ideias liberais, mesmo depois que a servidão fora extinta. Foi essa resistência anacrônica da ordem que levou à revolução de 1917. Nenhum dos personagens das obras russas discutidas aqui podia "dar uma de liberal"[313] sem ridículo ou ânimo contestador, não apenas em razão da servidão, mas sobretudo em razão da autocracia. A servidão sonegava fundamento socio-econômico às ideias liberais; a autocracia tornava essas ideias politicamente supérfluas e legalmente censuráveis, de saída. No Brasil, a constituição do novo Estado (1822)[314] já no mundo moderno e, depois, o fim truncado da escravidão (1888), ao qual se seguiu a queda do Império pela proclamação da República (1889), permitiram e ensejaram o peculiar uso encobridor[315] das ideias liberais em meio à realidade imposta pela escravidão. Na Rússia se pensava a alternativa com base no povo; no Brasil a alternativa era pensada a despeito do povo, quando não contra ele. O povo da Rússia ficou preso ao nacionalismo; o povo do Brasil se fêz desconfiado dele.

Na Rússia era plausível imaginar uma alternativa propriamente nacional, baseada no povo, como o tentaram Púchkin e Turguêniev; no Brasil, a saída nacional sempre encontrou no povo seu primeiro obstáculo, sendo o quiprocó das ideias fora do lugar resultado dessa resistência: o que faltava para que as ideias dessem a sensação de que estavam no lugar não eram as relações civis, mercantis e sociais próprias do mundo burguês; pelo contrário, o que faltava (e continua a faltar) é um povo cego o bastante para acreditar nesse embuste em que os russos também não embarcaram, mas por outras vias e razões – logo, desde sempre as ideias liberais estão em seu lugar: recurso encobridor para uma realidade antipovo indefensável. O que Machado parece ter visto, o povo tinha visto antes. E ambos se ajustaram à realidade tremenda, cada um a seu modo: Machado, sob censura muito menos hostil do que os russos, escreveu romances conformistas com rabugens de pessimismo/niilismo, tudo centrado não no povo, mas nas camadas superiores, do proprietário e do beneficiário do favor (a dificuldade do romancista para fazer do povo o centro do seu assunto é dependente e derivada do fato de esse mesmo povo ser infenso à pregação nacional e às macaquices nacionalistas); já esse povo se conformou levando a *malandragem* ao último grau, isto é, como sabotagem diária a qualquer pretensão "civilizatória" num projeto nacional padrão. Ora, no fundo, a expressão "ideias fora do lugar" remete, no Brasil, à aspiração por algum arranjo nacional que responda à inadequação entre fantasia ideológica e realidade político-social... É hora de terminar.

A expressão "homem supérfluo", aparecida no *Diário* de um moribundo[316], remeteu, na Rússia, à incongruência objetiva em que se metiam aqueles que se diziam partidários das ideias liberais por mudança e sucumbiam à

---

[313] *Memórias de um caçador*, op. cit., pag. 166.

[314] Aspecto levantado e discutido por Roberto Schwarz em *Ideias fora do lugar*, in *Ao vencedor as batatas*, Livraria Duas Cidades, São Paulo, 2008.

[315] Para uma abordagem do papel encobridor das ideias liberais, "tanto aqui como lá fora", v. *As ideias estão no lugar*, entrevista com Maria Sylvia de Carvalho Franco, Caderno de Debate, 1, História do Brasil, Editora Brasileiense, São Paulo, 1976, disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5047840/mod_resource/content/1/MariaSylvia_as%20ideias%20est%C3%A3o%20no%20lugar.pdf.

[316] *Diário de um homem supérfluo*, de Ivan Turguêniev, de 1850. Não é apenas essa condição de moribundo que aproxima o herói que escreveu este diário retrospectivo daquele herói que trinta anos depois escreveu suas memórias póstumas, aproximação que suscita retomar o conjunto de ideias explorado por Turguêniev em *Relíquia viva*.

inanidade[317]. Empurrado pela dinâmica da história, mais de 25 anos depois o homem supérfluo tinha de morrer, pois desaparecera o lugar para essa ideia: já não era possível acreditar numa saída liberal para a Rússia. Desde ***EO***, passando por ***NdÇ*** até ***TV***, o caráter aberto da figura feminina remete de forma crescentemente mais clara ao perene enigma da Rússia mesma, diante do qual sucumbiram Oneguin e o narrador-herói e para o qual Púchkin e Turguêniev desafiaram o leitor. O poeta deixou Tatiana ir-se como a única figura de quem ele não se despediu no final de ***EO***; depois da morte de Lukéria, Turguêniev não mencionou mulher alguma no último conto escrito para ***NdÇ***, *Pancadas!*, e, mais adiante, explorando o (des)encontro final entre Paklin e Mashurina, fechou ***Terra Virgem*** com estas linhas, que reiteram a neblina em torno da figura feminina enigmática do romance, em mescla explícita com o que havia de insondável na situação revolucionária da Rússia mesma, e radicalmente em favor da mudança segundo um registro realista da história, pois deixando-a em aberto:

> [Paklin] – Onde está morando? Poderia me dizer pelo menos isso.
> [Mashurina] – Não tenho moradia certa.
> [Paklin] – Compreendo. Não quer que eu saiba. Ao menos, diga-me: ainda está trabalhando com Vassily Nikolaevitch?
> [Mashurina] – Que importa saber?
> [Paklin] – Ou com outro qualquer, talvez Sidor Sidorovitch...?
> Mashurina não respondeu.
> [Paklin] – Ou o dirigente é alguma pessoa anônima...?
> Mashurina já atravessava a soleira da porta.
> [Mashurina] – Talvez ele seja um anônimo!
> Ela bateu a porta.
> Paklin ficou imóvel por um bom tempo diante da porta fechada.
> [Paklin] – Rússia anônima! – exclamou por fim. [389]

Eis uma despedida que é um verdadeiro passo à frente à desorientação do desejo por *"prosperidade contínua"* de quase trinta anos antes, desorientação da qual Turguêniev partiu para sua obra adulta. Como quer que venhamos a compreender e discutir a obra adulta de Turguêniev, porém, a reunião da obra de juventude com a obra da maturidade que acabamos de analisar mostra que nosso autor procurou uma saída até o fim, tendo realizado sua pensada peregrinação artística entendendo que, como disse em *Hamlet e Dom Quixote*:

> Essas duas forças, estagnação e movimento, conservantismo e progresso, são as forças fundamentais de tudo o que existe.
>
> Эти две силы косности и движения, консерватизма и прогресса, суть основные силы всего существующего.[318]

Dessa perspectiva, vê-se que para Turguêniev a coexistência do velho e do novo não constituía um problema em si, antes sendo a própria dinâmica da construção de uma alternativa. Mesmo tendo assimilado a derrota do seu liberalismo, e mesmo diante de radicalização crescente, ele jamais abandonou a preferência pelo gradualismo[319].

---

[317] Tipo social que, como vimos, foi antecipado no *Hamlet de Schigrí* (1849), personagem que também se presta a diálogo crítico com *Brás Cubas* (1880): os dois narradores saíram da periferia para obter formação *moderna* na Europa, com a diferença fundamental de que, na volta à Rússia, o Hamlet, *"homem supérfluo"*, se cobriu de malogro, angustiando-se ao virar motivo de chacota por suas pretensões de distinção e notoriedade; enquanto que, na volta ao Brasil, Brás, um tipo *"medalhão"*, ficou à vontade com a distinção e a notoriedade próprias do ambiente das *"ideias fora do lugar"*.

[318] *Гамлет и Дон-Кихот*, И.С.Тургенев, disponível em http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_0240.shtml.

[319] Entendimento este de todo avesso ao das "ideias fora do lugar", tome-se o conceito em qualquer dos tratamentos que Roberto Schwarz e seus críticos deram a ele. De Schwarz a Viveiros de Castro, o contraponto às ideias fora do lugar sempre é a expectativa de um renascer a partir das cinzas do velho. A história da Rússia tem sido um ensinamento permanente sobre essa fantasia; já o Brasil tem sido o país do futuro.