

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Orientais
Área de concentração em Literatura e Cultura Russa

Renata Esteves

Turguêniev e a inovação literária

Versão original

São Paulo
2018

Renata Esteves

Turguiêniev e a inovação literária

Tese apresentada para a
obtenção do título de doutorado no
Programa de Literatura e Cultura Russa do
Departamento de Letras Orientais da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas – FFLCH da Universidade de São
Paulo sob orientação do Prof. Doutor Bruno
Barretto Gomide.

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

E79t Esteves, Renata
Turguêniev e a inovação literária / Renata Esteves
; orientador Bruno Barretto Gomide. - São Paulo,
2018.
178 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Orientais. Área de
concentração: Literatura e Cultura Russa.

1. Realismo. 2. Romantismo. 3. prosa russa. 4.
crítica literária. I. Gomide, Bruno Barretto, orient.
II. Título.

A tod@s que me acompanharam de perto nessa jornada, de coração.

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo apresentar a estreia de Ivan S. Turguêniev como prosador de dois modos: com a tradução da primeira novela escrita por ele *Andrei Kólossov* e um texto de análise da novela para demonstrar o vanguardismo do escritor com a incorporação da perspectiva crítica na sua composição; o uso de elementos literários defendidos pela crítica moderna russa; e a composição de uma forma literária que refletisse a situação histórica da sociedade russa. Nessa abordagem, torna-se indispensável tratar sobre a influência que o prosador estreante recebeu de Vissariôn G. Belínski, que desenvolvia os primórdios da crítica realista e defendia o realismo como expressão literária e meio de modernizar a sociedade russa. A inclusão da tradução de sua última resenha anual *Uma visão da literatura russa no ano de 1847* possibilita mostrar ao público a prática de sua crítica, bem como dá a oportunidade de conhecer a apreciação que o crítico fez da produção literária de Turguêniev existente até então.

Palavras-chave: Realismo; Romantismo; prosa russa, crítica literária

Abstract

This work intends to present the debut of Ivan S. Turguêniev as a prose writer by two means: with the translation of the first novel written by him, *Andrei Kólossov*, and a textual analysis of the novel to demonstrate the author's pioneer spirit when incorporating the critical perspective in his composition; the use of literary elements defended by the modern Russian critics; and the composition of a literary form that would reflect the historical situation of the Russian society. On this approach, it becomes indispensable to discuss the influence that the beginner prose writer received from Vissariôn G. Belínski, who developed the beginnings of realistic criticism and defended the realism as literary expression and as a way to modernize the Russian society. The inclusion of his last annual review's translation, *A view of Russian literature in 1847*, allows showing the public his criticism in action, and also gives the opportunity to learn the assessment that the critic made of Turguêniev's literary production existent until that moment.

Key-words: Realism; Romanticism; Russian prose; literary criticism

Agradecimentos

Este trabalho não poderia ter-se realizado sem o apoio fundamental que recebi de amigos, professores e familiares.

Agradeço à Profa. Dra. Maria de Fátima Bianchi e ao Prof. Dr. Mário Ramos Francisco Júnior pela participação em minha banca de qualificação e por terem contribuído com comentários que ajudaram na realização desta pesquisa.

Agradeço ao Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide pela oportunidade da orientação, pelos comentários feitos para o encaminhamento da pesquisa e pelos livros emprestados.

Agradeço ao amigo querido Carlos Novaes por tudo. Sua disposição inquebrantável sempre me devolveu a certeza de prosseguir com vigor nas reflexões e escrita deste trabalho.

Agradeço a Victória, minha mãe, a Silvia e a Claudia, minhas irmãs, pelo apoio material e imaterial que me deram com sua torcida firme. Simplesmente imprescindíveis.

Agradeço à Maria Glushkova pelos bons encontros e o trabalho sério.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela bolsa que recebi durante parte da pesquisa. Um apoio material indispensável.

Sumário:

Resumo	p. 04
Abstract.....	p. 05
Agradecimentos.....	p. 06
I. <i>Apresentação</i>	p. 09
II. <i>O legado</i>	p. 18
III. <i>Andrei Kólossov</i>	p. 42
IV. <i>Traduções</i>	p. 62
<i>Andrei Kólossov</i>	p. 63
<i>Uma visão da literatura russa no ano de 1847</i>	p. 89
<i>Primeiro artigo</i>	p. 90
<i>Segundo artigo</i>	p. 129
Bibliografia	p. 176

I. Apresentação.

O diálogo que se estabelece entre o crítico V. G. Belínski e o escritor I. S. Turguêniev na história literária russa enseja o escopo deste trabalho que se debruçou sobre a relação entre a estreia do escritor como prosador e as preconizações feitas pelo crítico nessa época.

A condição da contemporaneidade motivou investigar o posicionamento de cada um frente às questões comuns com que lidaram. No caso do crítico, as ideias defendidas nos escritos mais representativos de sua produção em meados da década de 1840 até o ano de sua morte, em 1848, são o guia para a discussão, já que nessa fase encontramos uma maior consolidação de seu ponto de vista. A tradução da resenha *Uma visão da literatura russa no ano de 1847* se justifica por nela haver, em sua parte teórica, a exposição de ideias sobre a literatura contemporânea, que são férteis na comparação com a prosa de estreia do escritor, além de, no segundo artigo, o crítico fazer um breve balanço da obra já produzida por Turguêniev. Por essas razões, essa resenha torna-se referência central neste texto, em que busco organizar os elementos de reflexão que moveram a pesquisa.

O fato de Turguêniev entrar em cena nesse mesmo período é outra razão para o recorte temporal feito aqui. A publicação de *Parasha*, estreia de Turguêniev como poeta em 1843, recebeu a atenção do crítico com um artigo a respeito, inclusive há um contato pessoal entre ambos por essa ocasião, mas apenas a partir de 1844 é que ocorre uma grande aproximação entre eles, e o escritor passa a participar do círculo de discussões do crítico; neste mesmo ano, Turguêniev estreia como prosador com *Andrei Kólossov*, texto que recebe aqui análise e tradução por apresentar aspectos composicionais modernos que se articulam com o debate literário da época e já apresenta elementos de vanguardismo literário em relação a Belínski, mesmo considerando-se o crítico uma grande influência sobre o escritor na época.

O crítico foi fundamental para iluminar e apontar os caminhos das inovações literárias de seu tempo que rompiam a tradição retórica e remetiam às transformações históricas por que passavam os principais centros culturais europeus. O reflexo disso na Rússia requereu um olhar interno à situação local e foi objeto central das reflexões de Belínski, tornando as questões literárias e a questão nacional inextricáveis em seu trabalho. As particularidades locais, no entanto, expunham uma realidade muito discrepante daquelas referentes na Europa, já que as

instituições feudais que sustentavam o tzarismo, bem como a repressão férrea mandante eram dados arrasadores para qualquer ideal de modernidade russa aos moldes do Liberalismo; o próprio conceito de nação era golpeado de antemão em seu preceito de cidadania e na primazia da condição de horizontalidade entre seus integrantes. Com esse descompasso histórico da Rússia, Belínski inaugurou uma crítica realista que buscou abrir espaço para discussões e questionamentos sobre a sociedade russa e transformar a literatura no instrumento público de reflexão e intervenção social. É na candência dos anos 40 que encontramos em seus escritos a defesa de uma literatura que engatasse uma dinâmica entre público leitor, escritor e realidade de modo a promover a modernização do gosto literário e a preparação da mentalidade russa para a coisa pública.

Um exemplo importante desse posicionamento encontramos em seu texto de introdução à coletânea *Физиология Петербурга* [*A fisiologia de Petersburgo*], publicada em 1845. Tendo como editor Nekrássov e com a própria participação de Belínski, a coletânea em dois volumes juntava escritores afinados com a modernização literária pela adoção dos esboços fisiológicos, que vinham tendo sucesso junto ao público russo desde o início da década. No mesmo ano, inclusive, os eslavófilos publicaram uma coletânea do gênero chamada *Петербургские вершины*. Essas coletâneas haviam sido precedidas por outras de tom oficial, o que explica, em parte, as novas publicações e repõem o clima de embate que se vivenciava no momento.

O convite ao debate que conduz o texto introdutório de Belínski à edição mencionada nos dá uma noção da temperatura do período, havendo a menção do autor “a estranha irritabilidade” que prevalecia no ambiente literário, apontada como causa da passividade dos literatos russos e da pobreza da literatura russa. A sociabilidade indefinida e infantil era apontada pelo crítico como fato para a literatura provocar questões pessoais entre escritores e leitores que se sentiam atingidos por caracterizações ou representações de tipos, funções ou outros elementos que participassem da fatura da matéria literária. Para o crítico, isso denotava a falta de noção do que é público (*публичность*) na sociabilidade russa, diferença marcante com o que se dava entre os franceses, que sabiam amar a vida social e pública e se divertir com ela. O desembaraço francês diante de si mesmo no campo literário era força motriz para gerar uma *literatura leve* (*лёгкая литература*) para entretenimento do público, dimensão que faltava no caso russo, razão importante para o lançamento da coletânea.

Aproveitando o interesse que haviam despertado no público russo certas obras francesas

com representação de cenas populares de rua e com personagens de baixa extração social, a coletânea *Физиология Петербурга* [*A fisiologia de Petersburgo*] reunia vários autores e tratava de assuntos locais, um tipo de publicação que o público russo não dispunha. A presente coletânea tinha o objetivo de apresentar a capacidade de observação adequada e um olhar fiel ao objeto representado, características típicas do gênero esboço fisiológico, além de lançar mão do humor na caracterização do modo de vida e da população.

A adoção do gênero com a coletânea visava fornecer ao público obras com uma visão real e crítica sobre o objeto tratado. O objetivo era representar a diversidade da realidade russa, formar escritores para isso e promover uma produção literária significativa e integralmente representativa. Buscava-se, com isso, desenvolver uma literatura intermediária que azeitasse o mercado editorial, já que a literatura artística dependia de fatores individuais do gênio.

Esses aspectos operavam na proposta literária que estava sendo defendida para a época pelo grupo do crítico. Turguêniev, um ano antes, estreava com *Andrei Kólossov* na revista *Otchestviennye zapiski* [*Anais da Pátria*], uma prosa literária adequada à literatura beletrística e aos moldes do esboço fisiológico, um gênero que era resgatado das revistas satíricas.

O vínculo do gênero com períodos de transformação se reafirma em *Andrei Kólossov*, a personalidade incomum que é a razão do relato no conto era de origem plebeia, trabalhava dando aulas em temporadas de recesso para filhos de comerciantes que precisavam de reforço escolar enquanto estudava na universidade. Seu perfil compunha o protótipo de um *raznotchínets*, e o interesse que desperta no narrador estava em sua personalidade e comportamento ímpares para o ambiente aristocrático.

O conto em si é a história de uma reunião de amigos próximos em que um deles propõe ao grupo contar sobre uma personalidade incomum que cada um tivesse conhecido na vida. O proponente é estimulado a começar, e assim o faz, tornando-se o personagem narrador da história a ser contada. Ele discorre sobre a personalidade magnética que conhecera na época da universidade em Moscou, o próprio *Andrei Kólossov*. A forte atração que experimentava pelo herói, vivida como uma afeição exacerbada aos moldes românticos, não encontrava reciprocidade, tendo o herói eleito um outro colega com quem saía frequentemente e de forma misteriosa. Com a morte do colega do herói, *Kólossov* propõe ao narrador-personagem substituí-lo sob a condição de certa submissão, o que é aceito. Passam a sair juntos e o contador da história descobre que o motivo do mistério nas saídas do herói com o amigo anterior era

visitar a família da moça por quem estava enamorado: enquanto ele cortejava Vária, o amigo entretinha o pai jogando cartas com ele, um sujeito desagradável. Um certo dia, Kólossov se desinteressa pela moça e nunca mais aparece na casa da família de Vária para visitá-la, atitude de que o narrador da história se beneficia, pois, como se apaixonara fervorosamente pela moça, decide frequentar sozinho a casa dela. Na primeira ida, o narrador comunica à moça o desinteresse de Kólossov, assume o papel de consolá-la e promete ajudá-la na desdita amorosa ao mesmo tempo que consegue manter, junto à família, condições para continuar frequentando a casa, passo importante para sua intenção de conquistar Vária. Kólossov é irredutível diante da tentativa do narrador de reconciliá-los em nome da consideração pela moça, pois simplesmente deixara de amá-la, o que bastava para defender sua própria atitude. O narrador, por sua vez, enquanto se via aliviado pela consciência ao desempenhar o papel magnânimo de reconciliador, acreditava aumentar sua chance de conquistar Vária com as idas à casa dela, já que ganhava sua confiança como confessor. Quando a moça se resigna com o fim irreversível do relacionamento com Kólossov, o narrador, movido pelos sentimentos ardorosos que sentia por ela no auge de seus dezoito anos, decide propor-lhe casamento. No dia seguinte, Vária dá sua resposta de aceite; pede, assim, que ele converse com o pai. O narrador, extasiado com a notícia, assume o compromisso. Passam-se alguns dias, porém, e o narrador é tomado por questionamentos que relativizam a paixão incondicional que sentia por Vária, e o compromisso de falar com o pai é adiado algumas vezes até o narrador se descobrir desapaixonado e também parar de frequentar a casa da moça de forma repentina.

Explicando-se aos amigos que ouviam seu relato, o narrador declara que o homem que se afasta de uma mulher que descobre não amar de verdade entende melhor a santidade do amor que aquele que, por fraqueza, continua com ela mesmo sem amor. Por isso, Andrei Kólossov era uma pessoa incomum, porque olhava para a vida de forma clara e simples, porque era uma pessoa natural mesmo na intensa fase da juventude, tendo sido franco e direto no seu afastamento brusco de Vária – ponto esse central para o narrador, que menciona o difícil aprendizado de se separar do passado, o que fez reproduzindo a atitude de Kólossov, mas não sem se martirizar.

Nas notas da edição usada, aparecem o uso de referências autobiográficas do autor, indicando um acerto de contas do escritor com a juventude romântica dos anos 30, mas a isso se sobrepõem a relação com o momento literário imediato da novela, quando o combate ao

idealismo e à literatura romântica estereotipada, bem como a defesa de uma literatura mais autêntica estavam sendo vocalizados por Belínski desde 1842, com a publicação de *Almas mortas*. A crítica ao artificialismo romântico, ao idealismo exacerbado de ideias em voga, à narrativa de linguagem hiperbólica e de personagens forçados estava se opondo a uma literatura que se tornara ultrapassada para o público interessado nas novidades literárias da época, como a prosa gogoliana, o interesse pela literatura de George Sand e a realidade retratada pelo gênero dos esboços fisiológicos que registravam cenas e tipos urbanos.

Percebe-se no texto inicial de Turguêniev uma composição influenciada por essas variáveis contemporâneas quando consideramos elementos em foco no relato: o herói é um universitário não aristocrata, a descrição do lugar em que ele vive se afina com o espaço desprivilegiado que surgia na literatura contemporânea, a família de Sidorênko também vem de outra extração social que não aristocrata, o próprio Sidorênko é um tipo grosseirão, Vária revela seu lado utilitarista para além da moça apaixonada, a solidão da velhice da tia solteirona é acentuada naquele ambiente estúpido do tenente reformado, o mentor do narrador se transforma de alemão respeitável em simpático à bebedeira com amigos e homem traído por uma esposa desdentada. Nesse universo manifestam-se elementos bem ao sabor do naturalismo que se chocava com a literatura de apuro retórico defendida pelos conservadores, consideração que ilumina o contraste crítico que se tem na composição de um narrador-personagem que vive inebriado pela paixão, seja em relação à amizade unilateral que sente por Kólossov, seja em relação a Vária até ela dizer sim a sua proposta - a desmedida dos sentimentos do narrador e a fraude de seu amor são sua condenação ao ridículo pelo escritor.

É notável a sintonia entre a perspectiva do autor no conto e o teor das características do “animalzinho romântico” de que trata Belínski na resenha sobre 1847 ao abordar *Uma história incomum*, de Gontcharov. O crítico destaca que esse tipo é maníaco por fama, amizade e amor. As duas últimas são motrizes no narrador-personagem de Turguêniev, sendo a fama o aspecto ridicularizado pelo próprio narrador-personagem nos contemporâneos que escreviam versos ruins e “romances cinzas” e que aparecem lateralmente no relato, como é o caso de Puzyrítsyn. A escolha da caracterização deve ser vista como mais um traço da incorporação do gênero esboço fisiológico, interessado nos aspectos do modo de vida social.

O experimentalismo do escritor não teve um repercussão inteiramente positiva junto ao próprio Belínski que escreveu na resenha sobre Andrei Kólossov uma observação a respeito da

sua composição desarranjada, comprometendo a apreciação geral da novela. De fato, o conto não teve uma trajetória de sucesso como peça literária mesmo posteriormente, pois sua composição que impedia a efetivação do gênero novelístico em termos convencionais: carente de unidade estilística, se esgarça por vezes com a descrição excessiva ou emperra na linguagem carregada e obsoleta para a objetividade que se propugnava à literatura russa da época; essa objetividade pode até despontar em certos momentos do texto, mas a construção mal delineada do herói no relato do narrador-personagem desequilibra a narrativa¹. O que se constata nas notas da edição é que a vida longa do conto se deveu, em especial, à atitude autêntica do herói em relação ao amor, recebendo um comentário intrigante de Leonard Schapiro², um biógrafo do escritor:

But one of the main weakness of the story is that we never feel Kólossov to be a real human being at all, or capable of loving anyone. He remains an almost Soviet type of hero, a coat-hanger for supposed civic virtues. (It was, perhaps, not accidental that Andrei Kólossov was Lenin's favourite Turgenev story).

Dois pontos ressaltam nesses comentários: o primeiro refere-se ao fato de o herói ter ganhado vulto pelo comportamento, sendo que ele foi considerado pela opinião comum da época um egoísta, salvo casos em que simpatizantes de Kólossov viam nele um exemplo de autenticidade, perspectiva essa que deu sobrevida a ele. Apesar do valor de julgamento recebido, a polêmica em torno do caráter do herói bem demonstrava o apelo social que a literatura do prosador estreante tinha, reafirmando a proximidade entre literatura e sociedade que as inovações literárias buscavam. De outro lado, temos a questão do herói mal delineado, que não convence pelas ações, problema estrutural do conto reiterado pela crítica que nos remete à dramaturgia deficiente.

¹A seleção dos comentários críticos a *Andrei Kólossov* que faço aqui teve como fonte de consulta a publicação on-line encontrada no site [az.lib.ru](http://az.lib.ru/t/turgenev_i_s/text_1110.shtml), em que se tem uma reunião de comentários críticos relevantes feitos sobre o conto ao longo da história. Disponível em: http://az.lib.ru/t/turgenev_i_s/text_1110.shtml Acesso em : 08/01/2016.

²In: SCHAPIRO, Leonard. *Turgenev: his life and times*. NY: Random House New York, 1978, p. 47.

Merece atenção o comentário de Belínski sobre a junção de esboços de forma desajeitada no conto de Turguêniev, pois podemos localizar na resenha sobre 1847 um comentário semelhante feito a respeito do livro de Iskander:

De modo geral, *Quem é o culpado?* não é propriamente um romance, mas uma série de biografias, magistralmente escritas e habilmente ligadas num todo por uma imagem exterior, a saber, pelo pensamento que o autor não conseguiu desenvolver poeticamente.

Em ambos os casos, tanto em relação a Iskander como a Turguêniev, existe o problema da interação entre as personagens, o que nos faz considerar ser uma questão reiterada na prosa russa relevante de então discutida pelo crítico. Com a incorporação do esboço fisiológico na composição dessa prosa, primava a caracterização realista de personagens, uma contribuição que promoveu a projeção das personagens na narrativa e mesmo ampliou o universo da representação delas, mas, em contrapartida, surgiu a carência de uma dramaturgia que as enredasse num todo. Em *Andrei Kólossov*, temos a caracterização de personagens que ganham projeção por si só, embora nem todas tenham recebido uma forma cabal, como Bobov e Schítov, além do próprio herói; temos ainda a progressão do enredo que se dá por meio das sofreguidões do narrador-personagem, enquanto que a força de ação, ou influência, do herói que motivou o relato acaba sendo pouco consistente. Podemos dizer que a influência dele pode ser efetivamente percebida pelo leitor no final da narrativa, quando o comportamento de Kólossov serve de mola para o “tiro de misericórdia” que o escritor dá em Vária, desfecho que revelará por completo o caráter falacioso do narrador-personagem, que demonstra ser movido apenas pela fantasia febril e juvenil.

Constata-se que, do ponto de vista da elaboração da narrativa, o narrador-personagem ganha projeção maior que o herói do relato, aspecto central que aprofundamos no capítulo II, dedicado à análise da novela, mas que já nos ilumina a razão para a dramaturgia frouxa que se tem do ponto de vista da arquitetura da narrativa, pois, com o relato, o leitor sabe mais sobre a trajetória interior do narrador-personagem que a do próprio herói em seu meio.

Em *Andrei Kólossov*, temos um personagem que se torna o narrador de um relato, pois antes dele há ainda um outro narrador em 1ª pessoa na história que se manifesta de forma pontual no início e sai de cena para que o personagem ganhe o procênio no conto como narrador, voltando a se manifestar ao final do conto de forma restrita. A técnica da mudança de narrador coopera com o sentido final da narrativa, porque permite que o narrador-personagem se exponha ao ridículo por si só narrando a própria fajutice, um artifício que reforça a legitimidade da crítica controversa ao romantismo idealista por trás do relato, além de atingir de ricochete a figura de um aristocrata. Nesse sentido, o conto se ajusta à tendência literária mais moderna da época ao lançar mão de ingredientes realistas diversos, como um herói não aristocrata e moralmente polêmico, a exposição corrosiva do tipo aristocrata ou a caracterização fisiológica dos personagens, todos ingredientes de acordo com a perspectiva crítica da realidade proposta na época.

Outro aspecto composicional que nos chama a atenção para a presença de realismo em *Andrei Kólossov* é o “sacrifício” simbólico de Vária, que é legitimado pelo narrador-personagem com o discurso sobre a nobreza do sentimento de amor – afinal, se o casamento se efetivasse, a transformação do amor nobre e protetor em convencional condenaria o jovem apaixonado à rotina chã e sua paixão febril se estiolaria com o cotidiano. Percebemos que, com o abandono de Vária, temos a remoção do princípio de realidade que ela representa, promovendo assim a perpetuação do mundo interior do narrador aristocrata sem uma confrontação com o real. Temos então a construção de um narrador aristocrata que é sistematicamente desautorizado por suas própria narrativa, ou seja, o ser fictício criado por Turguêniev para narrar a história requer um leitor crítico que enxergue o jogo contrário que está em andamento em sua literatura, ou seja, o narradores aristocrata está contando uma história com elementos que depõem contra ele, mas para essa compreensão o leitor precisa ter olhos críticos sobre a realidade apresentada nas narrativas. Em outras palavras, podemos dizer que se trata de um narrador romântico em cuja narrativa os elementos realistas irrompem graças à incorporação de traços realistas na composição, o que expõe uma realidade que contraria e desautoriza a perspectiva romântica imprimida ali. Esse artifício composicional faz que a aderência do leitor aristocrata ao narrador sofra solavancos, abalando a perspectiva romântica subjetiva, e por vezes lírica, com a presença indesejada de elementos estranhos a esse universo.

Outrossim que deve ser considerado é que a *escola natural* preconizava um narrador-observador para representar a realidade e irmanar Literatura e História, ensejando a discussão da coisa pública. Em *Andrei Kólossov* temos um narrador que apresenta os personagens com dimensão realista, mesmo caracterizando alguns personagens aos moldes do esboço fisiológico, como acontece com Sidorênko, porém a objetividade do narrador que pontua a narrativa é predominantemente suplantada pelo subjetivismo da narração – um traço composicional que requer do leitor um papel mais ativo, na medida em que ele tem a tarefa de discriminar o objetivo do subjetivo, ponderando a realidade que lhe é apresentada. Sem dúvida aí se cumpria a participação do público que Belínski almejava na dinâmica literária que fomentava, mas com uma diferença na realização de Turguêniev: no caso do crítico, já seria um avanço uma literatura em que o escritor mostrasse a realidade ao leitor para que ele a enxergasse, enquanto que, no caso do escritor, o leitor questionar a realidade mostrada era uma condição para separar a perspectiva individual da manifestação do real – uma tarefa que está na base de *Записки охотника* [*Notas de um caçador*]³.

Encontramos na estreia de Turguêniev como prosador elementos literários de acordo com a proposta que a escola natural defendia, em específico a aproximação da literatura com a realidade, sem os enfeites preconizados pela retórica tradicional, a realização disso, no entanto, dá-se com a composição de uma narrativa que muitas vezes contradiz o narrador e requer, por isso, uma leitura mais crítica do que é narrado. Dessa forma se apresenta a inovação literária de Turguêniev que, com sua literatura modernizadora, expõe os indícios da realidade ao leitor conformado ao romantismo a fim de promover a consciência sobre ela.

3 O livro está traduzido para o português como *Memórias de um caçador*, publicado pela Editora 34, com tradução de Irineu Franco Perpétuo.

II. O legado.

No início de sua produção crítica, Belínski defendia a inexistência da literatura russa por entendê-la como uma incidência de modismos literários, em que as obras produzidas não dialogavam entre si. Havia as exceções, as obras geniais isoladas, que resultavam de esforços individuais. A irregularidade da qualidade das obras existentes era entendida pelo crítico por diversos fatores, tendo uma razão histórica seminal: a separação do povo russo entre sociedade e massa, a partir das reformas instauradas por Pedro, o Grande em seu reinado (1682–1725). No plano literário, isso se refletiu na obra de Mikhail V. Lomonóssov (1711-1765), que inaugura a literatura russa moderna, com a adoção de novas formas literárias e a modernização da língua. Seu legado literário, por sua vez, irá caracterizar o que o crítico denomina de *literatura oficial*, ou seja, uma literatura palaciana, de representação parcial e linguagem retórica.

Na perspectiva do crítico, a parcialidade da representação e a língua artificial eram sintomáticas da condição imitativa da literatura russa, que apenas com Aleksander S. Púchkin (1799-1837) conseguiu ganhar expressão autônoma. É a literatura de Púchkin que será capaz de integrar personagens e cultura populares com o mundo da sociedade, o *beau monde*, redimensionando, assim, a abrangência da representação literária do povo russo e consolidando uma língua literária livre da retórica. É na obra desse autor que o crítico localiza a confluência das duas vertentes paralelas e existentes na literatura russa: a da já mencionada *literatura oficial* e a outra, de viés satírico e com raízes populares, que tem em Aleksander S. Griboiédov (1795-1829) e Ivan S. Krylov (1769?-1844) sua expressão cabal. Essa conquista da literatura russa, porém, não frutificou, pois os seguidores contemporâneos de Púchkin acabaram demonstrando mais entusiasmo do que talento, enquanto o desenvolvimento do mercado editorial no início do século XIX resvalava para a tônica comercial e para a subserviência à autocracia na década de 30. Verifica-se, assim, que a realidade literária da época, além de herdar obstáculos históricos, enfrentava a repressão e o controle que Nicolau I estabelecera com a doutrina de seu reinado. Contrapunham-se à situação russa as mudanças que estavam ocorrendo nos principais centros europeus, devido à Revolução Francesa e à ascensão do nacionalismo, fatos que conseguiram surtir efeito no território russo. A influência do Romantismo alemão e a propagação do pensamento liberal proveram debates internos na Rússia que decorreram da nova forma de

enxergar sua realidade marcada ainda pela herança feudal.

A visão crítica que Belínski apresentou sobre a literatura russa no início de sua produção provinha da aproximação dos estudos literários com a Filosofia. Na década de 30, tal tendência era constatada no ambiente intelectual universitário russo com a existência de círculos de estudos filosóficos e políticos de estudantes e contratação de professores jovens e com formação moderna, bem como com algumas tentativas editoriais independentes, que resistiam ao jugo czarista e se empenhavam na atualização do público por meio de traduções, artigos e publicações para divulgar as novidades da época. Foi por esse caminho que, pouco a pouco, o mercado editorial conquistou lugar importante junto ao público, esclarecendo, modernizando e promovendo o debate sobre as amplas questões que a literatura propiciava então. Marco exemplar disso, foi a publicação do romance *Almas mortas*, de Nikolai V. Gógol (1809 - 1852), em 1842, que inflamou o debate entre as tendências que se definiram entre defensores do czar, eslavófilos e o grupo diversificado de ocidentalistas. A obra foi defendida por Belínski como modelo da nova expressão artística, que repugnava o gosto conservador ao tematizar os vícios e corrupções, exibindo o disforme, o feio e os defeitos das personagens com o ácido satírico; para o crítico, essa expressão afirmava o novo patamar da literatura russa, que alcançava a originalidade, a emancipação do legado retórico e oficial de suas origens “petrinas”, superava a condição inicial imitativa e aproximava-se da realidade sem enfeitá-la, mas mostrando-a em sua verdade, como bem costumava escrever. Abria-se uma nova era na literatura russa aos olhos do crítico.

A atuação crítica de Belínski ganha engajamento à medida que o estabelecimento de uma nova forma de fazer literatura encontrou resistência junto ao público convencional e repúdio por parte da crítica conservadora. A publicação de *Almas mortas*, de Gógol, é o marco decisivo para a mudança de orientação na produção do crítico, que passa a dedicar-se mais às questões da realidade imediata e concreta da Rússia no lugar das reflexões de escopo filosófico a que se dedicou até 1842. A oportunidade de enfrentar o atraso russo deu-se com a publicação do romance e possibilitou assim debater no âmbito literário questões mais amplas, ainda que a repressão vigilante em vigor no reinado de Nicolau I impusesse limites e condições.

As acusações de baixeza, ênfase nos vícios e deformidades morais, feitas à obra de Gógol pela crítica adepta dos preceitos estéticos clássicos produziram uma discussão literária que se ampliou muito com a abordagem histórica que participava da visão crítica de Belínski. A

compreensão de que a marcha histórica de um povo implica a aquisição de hábitos, costumes e modos de vida novos que se refletem na mudança da sua jurisprudência também era entendida pelo crítico na lógica dos preceitos estéticos, uma vez que as criações artísticas contribuíam com inovações que deviam ser incorporados pela estética. Dessa forma, a nova obra alimentava as reflexões estéticas, questionava o gosto literário e refletia a realidade russa desprezada pela visão clássica.

A novidade literária, vista por alguns como pervertida, esbarrou no problema do gosto literário conservador e adequado aos convencionalismos de uma literatura que estava moldada pelo romantismo ajustado à ideologia do reinado de Nicolau I, com o enaltecimento patriótico, a louvação a um passado fantasioso e o elogio exagerado ao povo mistificado. O público leitor convencional do período estava habituado a uma literatura oficialista, produzida por aqueles que participavam do debate literário e figuravam como escritores afinados com a doutrina imperial que vigia desde a década anterior e que criará uma ambiência cultural cerceada pela ideologia repressora.

Esse tom oficialista que prevalecia na literatura e bem se camuflava com o preceito clássico do enfeite da realidade se chocou com a literatura gogoliana, que tinha no humor e na ironia elementos importantes para sua composição satírica e que imprimia realismo no trato de cenas populares, na representação de personagens de baixa extração e tematização de assuntos considerados baixos para a literatura.

Diante da situação de atraso que se constatava na realidade russa de Nicolau I, a atuação de Belinski teve um sentido transformador ao empenhar-se na defesa da nova literatura e alçar Gógol como modelo artístico. O sentido transformador devia-se à visão de que essa era a intervenção possível na realidade do momento, dada a inexistência de espaço na vida pública para discussão de qualquer ordem. Nesse sentido, a defesa da literatura de Gógol feita por Belinski assume proporções maiores e ganha expressão não apenas em seus textos, mas também em projetos editoriais que cooperarão no fortalecimento da nova visão de literatura.

A necessidade de desenvolver uma nova literatura implicava a necessidade de formar um público leitor para ela, o que requeria a educação de um novo gosto literário. Em afinidade com essa compreensão, Belinski refinava a caracterização de duas literaturas, a literatura artística e a literatura beletrística: enquanto a primeira refere-se à produção dos gênios e independe das demandas editoriais, a segunda se adequa às orientações da época e atende às

encomendas do mercado⁴. Dessa forma, os projetos editoriais eram uma maneira de estimular uma nova produção literária, agindo na dupla direção de formação de escritores propensos à nova orientação e de leitores afeitos a ela.

A proposta da nova literatura era declarada nos termos da aproximação da realidade e da representação da realidade sem enfeites. Na prática, tratava-se de uma literatura que abrangesse a representação social do povo russo de forma a incluir as camadas baixas e desprivilegiadas e tornar visível para o leitor aristocrata convencional a realidade russa invisível na literatura convencional. Problematizavam-se assim, no único espaço público existente na época, as questões silenciadas do país, o que fazia da literatura um âmbito de criação, reflexão e crítica.

A participação de Belínski no projeto das coletâneas de esboços fisiológicos é um fato eloquente da sua atuação engajada no campo literário para além dos seus escritos. A nova obra de Gógol surge na Rússia no mesmo ano em que, na França, iniciou-se a publicação do famoso romance de folhetim *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, em que a vida social das camadas baixas, criminosos de becos e vielas, o universo da miséria e do mistério urbanos eram representados com descrições realistas. Não apenas miseráveis, mas também representantes de outros níveis sociais interagem na narrativa melodramática, que buscava mostrar os desfavorecidos como as vítimas das contradições sociais. Tratava-se de um marco na literatura, em que transparecia a simpatia de Sue pelo socialismo francês. A tradução do romance experimentou grande sucesso na Rússia em 1844, indicando o interesse do público leitor pela literatura representativa desse mundo mais natural e menos ideal.

A recepção favorável a tais obras se afinava com o resgate de um gênero também usado na literatura e caracterizado por um estilo mais calcado na realidade. Havia uma tendência já desde os anos 30 em destacar essa realidade, invisível na literatura clássica, tendência que manifesta sua força com a publicação francesa da coletânea *Les Français peints par eux-mêmes*, em 1840, e, por sua vez, impulsiona a produção de uma semelhante na Rússia nos dois anos seguintes. A francesa reunia os textos denominados de *physiologie*, que tratavam sobre a miséria urbana na França por meio do método da observação e da categorização, um

4 Belínski refere-se a essa diferenciação de modo recorrente em suas reflexões. O público brasileiro pode verificar isso no texto *Pensamentos e observações sobre a literatura russa*, publicado no volume *Antologia do pensamento crítico russo (1802 – 1901)*, com organização do Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide.

reflexo direto do que ocorria nas ciências naturais. Na Rússia, surgiu então a chamada *Наша, списанные с натуры русскими*, em tradução literal *Os nossos, copiados da natureza pelos russos*, (1841-1842); seguiram-se outras ainda em 1842, *Москва и москвичи*, em tradução literal *Moscou e os moscovitas*, que ganhou novas edições futuras, e *Очерки московской жизни*, em tradução literal *Esboços da vida moscovita*. Elas, no entanto, revelavam-se tendenciosas, privilegiando uma representação mais ideal do que realista, o que destoava das características do gênero adotado.

O gênero não era novidade na Rússia. Na década de 60 do século XVIII, já aparecia em revistas satíricas para debochar de proprietários de terras e oficiais quando o questionamento à ordem começava a despontar com a modernização instaurada – o que reitera uma característica do uso desse gênero na história: sempre vinculado a situações de crise e mudanças estruturais na sociedade. Ele continuou sendo adotado esporadicamente, saindo em publicações dispersas, mas retorna com força em publicações sistemáticas nos anos 40, justamente quando se intensificam os debates culturais no país. Tanto eslavófilos como ocidentalistas se empenharam em projetos editoriais do gênero e, em 1845, a coletânea *Петербургские вершинуы*, em tradução literal *Os cumes de Petersburgo*, é publicada pelos eslavófilos em dois volumes, assim como a coletânea *Физиология Петербурга*, em tradução literal *A fisiologia de Petersburgo*, também em dois volumes. A última foi editada por Nikolai Nekrássov (1821-1877), que liderou o projeto editorial do grupo de ocidentalistas próximos a Belínski e contou com a participação ativa do crítico. Ainda em 1846, o mesmo grupo edita mais uma coletânea do gênero, sob o título *Петербургский сборник*, em tradução literal *Coletânea de Petersburgo*, em que Dostoiévski estreia com *Gente pobre*.

A força do gênero remetia diretamente à relação entre Literatura e Realidade, ponto nevrálgico para uma Rússia de servos e autocrática, que via seu atraso histórico exposto pela representação literária aos moldes da nova tendência. A literatura ganhava força social até então desconhecida. De fato, a criação típica do *маленький человек* [málienki tcheloviék], que em tradução livre pode ser *o homem ínfimo*, preocupada em representar o homem simples do baixo escalão da hierarquia burocrática ou militar da sociedade russa da época, que ocorre na obra de Gógol e, depois na estreia de Dostoiévski, manifesta a influência desse gênero na literatura russa do momento e estimula a nova tendência. Grande estimulador dessa tendência, Belínski, na década de 1840, defendeu a convergência entre a Literatura e a História como uma

realidade incontornável para a Rússia de então e fez de Gógol o grande modelo literário da nova proposta. Em sua perspectiva, a literatura tinha de aproximar-se da realidade, refleti-la em sua verdade, sem a idealização clássica obsoleta. Podemos constatar a atuação de Belínski nesse sentido no estímulo que deu às publicações de obras que disseminavam o gênero esboço fisiológico. O próprio Belínski publica na mencionada *Coletânea de Petersburgo* o esboço fisiológico *Петербург и Москва*, isto é, *Petersburgo e Moscou*, além de escrever um preâmbulo à obra, que ilumina o objetivo do projeto editorial.

O texto introdutório trata da razão de se publicar a coletânea, que reafirmava o fato de obras francesas do tipo terem caído no gosto do público leitor russo, incentivando, assim, uma produção russa para o entretenimento dos leitores, algo que desempenhasse a função da chamada *лёгкая литература*, ou seja, a *literatura leve*, própria para o lazer e para a satisfação das exigências da maioria do público. Além de tratar de assuntos do país, uma carência na literatura russa reclamada com frequência pelo público, a obra preenchia a lacuna da existência de obras compostas por autores diversos com um mesmo objetivo. A presente coletânea não era artística, ela tinha o objetivo de apresentar a capacidade de observação adequada e um olhar fiel ao objeto representado, características típicas do gênero em questão; outras obras anteriores de escritores já tinham representado as peculiaridades de São Petersburgo, mas eram embasadas pelo princípio artístico, como era o caso de Gógol. Também se destacava o fato da coletânea não se limitar à descrição nem adotar um tom oficial, mas caracterizar os aspectos morais e a peculiaridade da população de Petersburgo muitas vezes com humor.

As propriedades do gênero rebatiam os estilos parciais de outras obras em circulação, como os romances históricos que acabavam demonstrando uma visão comprometida ao idealizar o passado histórico a partir da obra *História do Estado Russo*, de Nikolai Karamzin (1766-1826). As obras moral-descritivas existentes incorriam em generalidades que nada tinham de russo especificamente enquanto as obras que se pretendiam satíricas na crítica da moral e dos costumes não consumavam o estilo – a deficiência dessas obras denunciava a ausência de uma ideia-guia, uma visão real e crítica sobre o objeto tratado. Constatavam-se, assim, o despreparo dos escritores comuns e a ignorância sobre a diversidade da realidade russa, elementos primordiais para o desenvolvimento de uma produção literária significativa e integralmente representativa. A coletânea *A fisiologia de Petersburgo* buscava alimentar uma produção literária mais consistente, contribuindo para a formação de leitores e de escritores.

A função da coletânea remetia a uma questão cara a Belínski: a precariedade de uma literatura russa intermediária de qualidade, a chamada *literatura beletrística*, que requeria bons talentos, que conhecessem a realidade russa para poder representá-la de forma fiel, alavancar a produção literária do mercado editorial e garantir o aumento de obras diversificadas para leitura do público. O seu potencial de produção era um fator diferencial em relação à chamada *literatura artística*, já que podia atender às demandas editoriais com prazos estabelecidos, o que, por definição, não podia se dar com a produção da *literatura artística*, que resultava da inspiração e do esforço do gênio. A estratégia editorial visava, portanto, robustecer o sistema literário russo, que historicamente capengava entre dois patamares muito desiguais na qualidade de suas obras literárias, instrumentalizando escritores e leitores para a produção e leitura de uma literatura intermediária de qualidade. Se de um lado ela educaria os leitores de acordo com a nova tendência, modernizando o gosto literário, por outro lado demandava a formação de escritores capacitados para o empreendimento.

A recepção da coletânea produzida pelos ocidentalistas sofreu os ataques rotineiros por parte dos defensores do reinado de Nicolau I que, detentores de revistas literárias próprias, se empenhavam no combate a tais iniciativas, rejeitando qualquer valor estético nelas e negando o valor artístico da proposta. A rejeição à representação do feio, do obscuro, das cenas e tipos sociais eleitos pelos autores da coletânea foi motivo de críticas sarcásticas, sustentando sempre a conveniência dos padrões ideais e clássicos da Arte.

Em resposta a tais críticas, Belínski escreve em outro texto, intitulado *A fisiologia de Petersburgo. Parte II*, do qual destacamos o trecho abaixo:

Но никакой истинный аристократ не презирает в искусстве и литературе изображения людей низших сословий и вообще так называемой низкой природы,- чему доказательством картинные галереи вельмож, наполненные, между прочим, и картинами фламандской школы. Уж нечего и говорить о том, что люди низших сословий прежде всего – люди же, а не животные, наши братья по природе и о Христе,- и презрение к ним, особенно изъясняемое печатно, очень неуместно. BELÍNSKI, 1953, p. 217, v. IX.

Para Belínski, nenhum aristocrata de verdade despreza, na arte e na literatura, a

representação das pessoas de camadas inferiores, chamadas de natureza baixa, e prova disso é o fato de haver quadros da escola flamenga na galeria de grão-senhores. Não há o que falar das pessoas de camadas inferiores, pois são elas gente, não animais, irmãos pela natureza e em Cristo, e desprezá-las é muito despropositado, em especial por escrito. Deparamo-nos com um posicionamento bastante estratégico do crítico diante dos ataques, em que o sentido da defesa não se dá em termos teóricos, mas recorre a uma relação direta entre Realidade e Arte. A busca pela aproximação entre História e Literatura revela, portanto, o intento esclarecedor que Belínski acreditava necessário à literatura russa para que ela incorporasse as facetas diversas da realidade do país e adquirisse dimensão nacional.

Um passo à frente desses projetos editoriais engajados de que Belínski participou ativamente deve ser considerada a aquisição da revista *Sovreménik* [*O Contemporâneo*] pelo grupo do crítico, com ele na seção crítica, e com Nekrássov e Ivan I. Panáev (1812 – 1862) na direção. A aquisição tinha força política, dentro dos limites existentes, e grande reflexo no campo literário, já que na revista se reunia o grupo de ocidentalistas mais ativo e afinado com os pensamentos de Belínski, havendo maior autonomia para seus colaboradores e manifestação mais livre das ideias no que dizia respeito à abertura interna de expressão da revista.

O fato de se tratar de uma revista fundada por Púchkin dava o sentido de continuidade de resistência às forças conservadoras, embora ela tivesse ficado em segundo plano com a morte do poeta e a direção anódina de Piotr A. Pletnióv (1791 – 1865) frente aos debates deflagrados nos anos de 1840. Em janeiro de 1847, ela é relançada com a nova equipe à frente e traz para o público uma série de textos que se afinam com a orientação ocidentalista do grupo e a defesa da escola natural na literatura. No número 01, figura uma das resenhas mais famosas de Belínski, *Uma visão da literatura russa no ano de 1846*⁵, que demarca a posição da revista no debate que se seguia entre o diversificado grupo de ocidentalistas e os eslavófilos.

Do ponto de vista da produção de Belínski, a resenha é especialmente significativa por causa das mudanças que apresenta na concepção do crítico sobre a literatura russa. Desde sua estreia como crítico, o autor defendeu a ideia de a literatura russa ser caracterizada por uma história desconexa em que suas obras literárias não apresentavam uma ligação orgânica entre si que manifestasse uma continuidade entre passado e presente e promovesse obras futuras; ao

5 A tradução desse texto pode ser encontrada em meu trabalho de mestrado “Vissariôn G. Belínski: uma apresentação”, USP, dissertação de mestrado, 2011.

contrário, na visão do crítico, a história da literatura russa resultava de esforços independentes e geniais sem um diálogo interno, dispondo assim de obras que tinham projeção própria e individual sem uma relação entre si.

Nesse sentido, Belinski entendia que não se podia falar em história da literatura russa propriamente, já que sua concepção de história implicava a noção de presente como resultado do passado, um entendimento que não encontrava expressão no caso russo com a inexistência de articulação entre as obras que marcavam períodos diferentes da literatura russa. Além disso, outro aspecto que comprometia a constituição de uma história literária era o fato de existir na origem da literatura russa moderna, com Lomonóssov, a criação do que o crítico chama de literatura retórica.

A tradição retórica legada por Lomonóssov remetia a um tipo de literatura parcial, de origem palaciana e representativa de uma realidade restrita com a língua desenvolvida a partir da influência de outras, estrangeiras, decorrência essa do fato de Lomonóssov transplantar para a realidade russa formas literárias inexistentes na Rússia de então.

Tal tradição perdurou com outros autores representativos dos períodos subsequentes da literatura russa enquanto ela era cortesã, tratando assim da realidade limitada ao universo da corte, sem abrangência social e com a língua literária limitada a esse ambiente. Com o desenvolvimento da sociedade russa, ou seja, com a aquisição de uma composição social mais complexa, perfazendo uma sociedade mais facetada e diversificada, a literatura ampliou sua representação e desenvolveu uma linguagem literária mais abrangente, com Karamzin como marco dessa produção literária de novo tipo. A importância de sua literatura, no entanto, não superou o problema da visão parcial na representação do povo russo com o uso de uma língua literária influenciada pelo francês, que predominava na nobreza russa existente. Ainda havia a influência retórica na sua concepção literária, conforme o legado de Lomonóssov, o que lhe conferia um caráter parcial de representação.

A corrente cômica e satírica na literatura russa desenvolveu-se paralelamente ao legado de Lomonóssov e teve representantes importantes, mas apenas com Aleksander S. Griboiédov (1795 – 1829) e Ivan A. Krylov (1769 – 1844) atingiu sua realização plena na representação realista das naturezas baixas e, com este, na língua adequada dos mujiques. As duas correntes existentes na literatura russa vão confluir na obra de Aleksander S. Púchkin (1799 – 1837), quando uma língua literária se consolidará com a obra abrangente do autor,

representando os integrantes variados do povo russo das diversas camadas com uma língua literária que possibilita a identificação geral. Essa representação integral do povo russo que Púchkin consegue com sua obra e língua não produz, porém, frutos na literatura, confirmando a visão de Belínski de que a história da literatura russa tratava-se de uma sucessão de esforços individuais de determinadas épocas.

Havia na história russa uma particularidade em relação às histórias europeias, que haviam se desenvolvido e maturado durante séculos para se formarem, bem como suas literaturas. A existência de Pedro, o Grande, demarcava o início de um processo de transformação e modernização da sociedade russa que gerou consequências duradouras, já que impulsionou uma nova era com o processo de ocidentalização implantado em contraste com o patriarcalismo característico do povo russo. Com as reformas petrinas, a divisão entre uma sociedade espelhada no Ocidente e a massa do povo estagnada com a servidão definiu uma estrutural social com seus extremos apartados e a consequente desintegração do povo como uma totalidade.

Belínski defendia a implantação do princípio europeu por Pedro, o Grande, na Rússia e suas reflexões nos anos de 1840 vão no sentido de entender o europeísmo como uma razão positiva de transformação moderna do país, o que se opunha a visão romântica dos eslavófilos, que enalteciam a estrutura patriarcal pré-petrina e acreditavam na existência de uma concepção de unidade do povo russo que teria sido rompida e corrompida com as reformas petrinas. Contra essa visão passadista, o crítico articula uma visão sobre a história literária russa baseada no progresso e desenvolve uma compreensão nova sobre ela.

Antes vista como uma sucessão de esforços individuais de gênios que produziram obras independentes sem diálogo entre si, a literatura russa ganha outro sentido nas reflexões de Belínski no decorrer da década de 1840, quando desenvolve um novo ponto de vista sobre ela que é apresentado na já mencionada resenha de 1846, publicada na reinauguração da *Sovreménnik*. Nela o crítico expõe seu reposicionamento em relação à concepção que tem sobre a literatura russa, entendendo que o legado retórico de Lomonóssov fez que os escritores representativos de cada período, tomados numa ordem cronológica, apresentassem o esforço comum de se libertar dessa influência e buscassem uma aproximação com a vida. A ligação que Belínski constata haver na linha temporal de Lomonóssov a Gógol está na direção do afastamento da literatura da retórica e da imitação para a aproximação da realidade, de forma a

torná-la original e nacional.

Nota-se que o novo ponto de vista é um desdobramento das ações de Belínski nos anos imediatamente anteriores, em que a defesa da literatura produzida por Gógol direcionou seu pensamento.

O surgimento de Gógol na literatura russa pôs em primeiro plano a prosa como gênero literário, estimulando o florescimento de uma diversidade grande de autores, novelas e romances. O fato refletiu na produção crítica também, além de ampliar o público leitor. A dinâmica do sistema literário se intensificou e testemunhou o debate intenso que se desenvolveu a partir de 1842.

A sátira de Gógol trouxe para o centro da arena literária a representação de um universo social muito propício para a ação crítica de Belínski, que enxergou na publicação a oportunidade de ampliar o debate tratando da representação realista em oposição à clássica e à romântica, que atrasavam o desenvolvimento do gosto literário, bem como restringiam o escopo das reflexões que podiam ser tratadas pela literatura àquele amoldado a ditames retóricos convenientes ao pensamento hegemônico.

A obra de Gógol foi ensejo para o surgimento de um debate que envolveu a sociedade russa e acabou se polarizando entre eslavófilos e o grupo heterogêneo dos ocidentalistas. Esse debate promoveu uma reflexão focada em questões estruturais russas que contribuíam para a produção de um conteúdo de interesse comum e alimentou a literatura russa com o material de uma vida social desenvolvida. A ausência de um conteúdo efetivo para a literatura havia sido apontada por Belínski como razão da literatura de Lomonóssov ter sido imitativa. Por outro lado, Lomonóssov contribuiu com a instauração do princípio europeu na literatura russa, fato que gerou uma condição fértil para o desenvolvimento da literatura russa com o processo de assimilação – processo esse que Belínski apenas constata, sem explicá-lo, entendendo tratar-se de um fato histórico e racional, graças ao qual a condição imitativa da literatura russa foi superada.

A obra de Gógol encimava esse processo de superação do caráter imitativo da literatura russa com a conquista da originalidade na visão de Belínski, que assim a tomava como paradigma para o novo modo de fazer literatura, representada pela chamada escola natural. Os projetos editoriais desenvolvidos por Belínski e seus escritos nos anos de 1840 visavam estimular a produção de material que provesse conteúdo para a constituição de uma

literatura nacional.

O estilo gogoliano, atacado pelos conservadores, propiciara, na perspectiva de Belínski, diretrizes para a chamada escola natural, que se afastava da idealização falsa da vida e punha a literatura russa mais próxima da fase adulta, da maturidade, como o crítico afirmava. Deve-se entender o alcance disso como a aquisição da expressão literária contemporânea com a inclusão de temas sociais, personagens populares, língua literária diversificada, todos elementos que contribuíam para a abrangência da representação do povo russo na literatura. Além dessa abrangência, a própria língua literária desvencilhava-se do legado retórico e tornava-se mais natural e autêntica, em especial quando considerada em contraste com a língua usada no estilo romântico hiperbólico e rebuscado.

A importância do conteúdo na literatura de forma a torná-la mais original e madura na perspectiva de Belínski vincula-se à discussão de dois assuntos destacados na resenha de 1846, a realidade e народность [naródnost]. A realidade fazia-se presente na representação literária abrangente, em especial daqueles que participavam das camadas mais baixas, tematizando assim questões sociais que estreitavam os vínculos entre Literatura e História e estimulava o desenvolvimento do realismo literário.

Belínski estava empenhado na defesa de um princípio nacional para a Rússia como forma de estabelecer a ideia de organicidade e unidade do povo russo, dividido historicamente, fosse pelo resultado das reformas petrinas que havia separado a aristocracia do povo simples com o processo de ocidentalização, fosse pela permanência da servidão como instituição basilar do reinado de Nicolau I.

A necessidade de definir uma identidade nacional abrangia diretamente as discussões que se instalaram no ambiente russo com o embate das ideias ocidentais e as ideias conservadoras e tradicionalistas, que acabavam apoiando a situação vigente. Belínski destaca dois grupos para discutir o tema em sua resenha sobre 1846: os eslavófilos e o grupo de ocidentalistas denominados cosmopolitas. Os eslavófilos entendiam o amor e a humildade como os traços distintivos do povo russo, a *naródnost* que definia a identidade particular e original dele, corrompida por Pedro, o Grande, e que tinha o reinado de Ivan III (1462 - 1505) como referência. Essa concepção de identidade tinha afinidade com o conceito de *naródnost* que participava da divisa imperial, aproximando-se assim da doutrina oficial do reinado.

Já os cosmopolitas defendiam o dualismo do povo russo, que implicava uma separação

do povo entre maioria e minoria, entendendo que a maioria era a expressão do atraso, encerrando os preconceitos e os costumes em oposição à minoria, que expressava o humano. Para esse grupo, a noção de nacionalidade decorria das influências externas, remetendo ao irracional, limitado e tosco e opondo-se ao humano, havendo ainda o entendimento de que os grandes homens estavam fora de sua nacionalidade. A oposição entre popular e humano que decorria desse posicionamento era combatida por Belínski, que alegava o fato de haver nessa visão a incompreensão sobre as reformas de Pedro, o Grande, que teriam aniquilado a chamada *naródnost*.

O neologismo *народность* [*naródnost*] que fora criado por purismo para substituir o estrangeirismo *национальность* [*natsionálnost*], cuja tradução é nacionalidade, adquire sentidos novos que concentram o debate sobre a identidade russa. Ao examinar as discussões sobre o neologismo nos anos de 1820 e 1830, Derek Offord em seu texto *The people* afirma: *What the participants in the debate about **naródnost**’ were seeking, though, was primarily a definition of the supposed essence that distinguished Russians in general from other peoples, rather than a definition of the Russian common people in particular.*⁶ A afirmação serve para iluminar o fato de que a busca por definir uma particularidade distintiva do povo russo enfrentava o problema do seu atraso histórico em face das ideias ocidentais e do Liberalismo, próprios dos centros europeus, que eram referência para aqueles russos que queriam abolir as instituições feudais, elevando a Rússia a um patamar histórico mais moderno.

Na década de 1840, as divisões existentes no povo russo haviam se aprofundado com o debate que se desenvolveu e polarizou a sociedade russa entre eslavófilos e ocidentalistas, sendo que enquanto os primeiros tinham certa unidade de métodos e propósitos, os segundos apresentavam grande variedade de ideias acerca do que almejavam para o futuro da Rússia como país.

Fossem por razões remotas ou contemporâneas, as divisões no povo russo eram um fato que impedia sua integração, e Belínski trabalhava no sentido de desenvolver a visão integrada do povo russo como forma de construir uma organização social voltada a promover uma transformação. Nesse sentido, quando o crítico declara na resenha sobre 1846 haver um “nós” político e social russo, uma vida nacional, percebemos a ação política dele na construção

6 LEATHERBARROW and OFFORD, 2010; p. 244.

de um princípio nacional que bem serve para o avanço das ideias progressistas, pois o princípio baseia-se na ideia de nação, que implica a condição de horizontalidade entre seus cidadãos, conforme Anderson (2008) desenvolve na oposição entre o nacionalismo popular vernacular e o nacionalismo oficial. A defesa da visão de um povo integrado é parte da necessidade de manter na ordem do dia espaço para o debate que se desenvolveu com as questões literárias e que amplificavam seu sentido com a noção nacional. Nessa perspectiva, entendemos o uso preferencial do crítico pelo estrangeirismo *natsionálnost*.

No decorrer de sua produção, o uso por Belínski do neologismo *naródnost* escasseia, dando lugar ao estrangeirismo, com conotações cujas diferenças já aparecem na morfologia: enquanto o estrangeirismo se baseia na palavra *нация* [nátsia], ou seja, nação, o neologismo se baseia em *народ* [naród], ou seja, povo. Conforme visto acima, a preocupação em distinguir o povo russo esbarrava no problema do atraso e na falta de unidade que as instituições feudais impunham. Considerando esses aspectos, entendemos que não é adequado aplicar à palavra *naródnost* a mesma tradução que à *natsionálnost* e vimos propondo o uso de “sentimento de povo”, que é adotado aqui.

A discussão em torno do termo *naródnost* envolvia usos diferentes para referir-se à noção de povo, o problema era que tal noção não necessariamente excluía as instituições feudais em sua estrutura e não pressupunha a ideia de horizontalidade entre seus integrantes, legitimando a condição de desigualdade na sua constituição, fato este central para Belínski para quem a noção de nação se sobrepõe à de povo.

Em consonância com o posicionamento de Belínski para a adoção predominante do estrangeirismo *natsionálnost* e a concepção de nação subjacente a ele em seus escritos, encontramos a defesa do uso do estrangeirismo *прогресс* [progréss], isto é, progresso na sua última resenha anual *Uma visão da literatura russa no ano de 1847*. Entendemos que, enquanto na resenha do ano anterior o crítico demarca os campos participantes do debate existente no período e apresenta a posição da revista *Sovreménnik*, na última resenha há uma celebração das conquistas literárias diretamente relacionadas ao que Belínski defende.

O crítico expõe a importância do estrangeirismo *прогресс* de acordo com o fato de a palavra, além de referir-se àquilo que se desenvolve por si mesmo, incluindo avanços e retrocessos, também conter a noção de desenvolvimento orgânico, o que estabelece relação entre o passado e o futuro, de modo que os fenômenos podem ser explicados como resultados

dos anteriores. Essa perspectiva reflete na abordagem que o crítico dá à literatura russa, que, desde a resenha sobre 1846, passou a ser concebida de forma orgânica com uma ligação histórica entre suas obras, resultando no patamar da originalidade representada pela obra de Gógol.

A literatura gogoliana ganha assim centralidade nas considerações do crítico por razões diversas. Ela é expressão da conquista da autonomia na literatura russa, uma vez que Gógol é um talento original e representa exclusivamente o universo russo. O apelo da arte de Gógol à realidade é visto como um mérito, graças ao qual as pessoas simples e a massa são representadas na literatura, o que se choca com os preceitos clássicos de representação. Gógol é entendido como o coroamento de um processo progressivo da história da literatura russa, que surgiu da imitação e se desenvolveu no sentido da originalidade.

Há desdobramentos dessas considerações que exibem o posicionamento de Belínski em relação a questões candentes do debate da época. A leitura literária é um aspecto importante do problema, já que a representação popular na literatura interfere na prática da leitura por entretenimento e prazer: ao mostrar a realidade desagradável, ela faz da leitura um momento de desconforto para aqueles que não querem ver as pessoas simples e comuns. O reverso desse ponto, combatido pelo segmento do público leitor que busca apenas diversão, é a ideia de que a literatura promove por meio da consciência o bem-estar individual, estimulando na sociedade práticas cristãs, um ponto de vista caro ao crítico sobre a função social da literatura.

Outro aspecto que decorre das considerações de Belínski é o fato de defender a arte e a literatura como expressões das questões sociais, entendendo ser isso uma necessidade dos tempos. Incluindo a primazia do talento no cumprimento da tarefa artística, o crítico entende que o poeta cumpre sua função ao mostrar a realidade, enquanto o cientista deve demonstrá-la. O paralelo entre a ciência e a arte deriva da consideração do papel primordial da realidade nesses âmbitos, conforme o crítico, em oposição ao idealismo que ataca a escola natural em nome da arte pela arte.

É fato para Belínski que a escola natural se consolidou como tendência, predominando na literatura russa da época, a despeito dos ataques que sofre por parte dos retóricos e eslavófilos em relação às concepções que adota. É destacado o ponto de que a escola natural expressa o ponto de vista da arte entendida como reprodução verdadeira e fiel da realidade, aspecto controverso para os opositores dela que veem nisso um ataque à sociedade junto ao

povo simples. A escola natural é entendida como um progresso da história da literatura russa porque ela manifesta a aspiração à realidade, manifesta independência e constitui seu significado na relação que estabelece com a realidade.

Turguêniev escreve um texto memorialístico sobre o crítico que o situa no contexto da época de sua atuação intitulado *Recordações sobre Belínski*⁷ — publicado originalmente na *Véstnik Evrópy* [*Mensageiro da Europa*], em 1869, sofrendo alterações para a edição de 1880. Vale apresentar aqui algumas considerações do escritor para vermos seu ponto de vista sobre o projeto de Belínski em relação à literatura russa.

A denominação de *natureza central* que Belínski recebeu de Turguêniev remete ao papel de líder que o crítico conquistou e é explicada pela combinação de características que o distinguiam. Se de um lado havia as deficiências intelectuais de Belínski por razões biográficas e também pela precariedade da realidade russa, o fato é que tratava-se de um homem voltado ao conhecimento e mergulhado em questões filosóficas que, em parte, tinham suas lacunas supridas com a vivência do crítico no círculo de amigos, que o orientavam nos debates intelectuais mais atuais, ainda que o círculo também apresentasse deficiências; por outro lado, o escritor destaca que instintivamente Belínski lidava de modo acertado com essas limitações, acerto que levava alguns amigos a chamá-lo de *homem bom*, em referência a uma passagem do *Fausto*, de Goethe⁸.

Nesse ambiente limitado e juvenil debatiam-se as mais desafiadoras questões filosóficas. A célebre máxima hegeliana: *O racional é real e o real é racional* era debatida intensamente, e mesmo com desespero, por aqueles que não podiam aceitar a segunda parte da máxima a partir do que encontravam na Rússia — nesse contexto, Turguêniev não deixa de registrar que havia muita confusão e mal-entendido na condução desses embates filosóficos. Seja como for, era em conversas assim que Turguêniev atualizava Belínski sobre os debates

7 O título em russo é *Воспоминания о Белинском*, e foi usada a edição presente em *В. Г. Белинский в воспоминаниях современников*. Москва, Художественная литература, 1977, с. 483 – 518.

8 A citação de Turguêniev encontra-se no *Prólogo no céu*, e usamos aqui a tradução brasileira da passagem: *Que o homem de bem, na aspiração que, obscura, o anima./Da trilha certa se acha sempre a par*. Preferimos a tradução literal de *homem bom* para *guter Mensch* que consta na passagem citada, tradução possível já quando não depende de métrica. In: GOETHE, Johann Wolfgang von *Fausto: uma tragédia. Primeira parte*. Trad. Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari; ilustrações de Eugène Delacroix. São Paulo: Ed. 34, 2004, pg. 55.

mais recentes do mundo acadêmico alemão, onde adquirira formação, a qual tampouco fizera dele um especialista.

Turguêniev não deixa de destacar a superioridade do amigo, sem, contudo, fazer apologia a ponto de ignorar as limitações dele. Ainda que com conhecimento sólido da literatura russa e sua história, as deficiências do crítico em outras áreas do conhecimento são contrapostas à erudição vazia do contemporâneo O. I. Senkóvski (1800 – 1858), escritor, orientalista, poliglota, ativo participante do ambiente cultural russo e das revistas grossas, com destaque para a *Biblioteka dlia tchtenia* [Biblioteca para leitura], com uma prolixa literatura para entretenimento, que assinava com o pseudônimo de Barão de Brambeus. Nesse contraste entre os dois personagens, Turguêniev assinala, de um lado, a atitude zombeteira e escarnekedora do erudito, que tanto agradava aos funcionários de província, mas que, com o tempo, se verificou não ter deixado nenhum legado, pois exatamente a erudição o impedia de se comunicar com a massa e produzia apenas zombaria contra o próprio público. De outro lado, Belínski -- com sua seriedade perene, incapaz da ironia estéril ao estilo francês, mas dotado de um sarcasmo que atingia “não a sobrancelha, mas o olho” -- exibia insuficiências e defeitos que ganhavam quase o sentido de uma «necessidade», tal o vínculo que elas permitiram que ele estabelecesse com o povo e levaram a que ele se tornasse o que o autor denominou de *natureza central*, um líder. Para Turguêniev, a eloquência severa e sincera do crítico aguilhoava o público.

Outro aspecto que Turguêniev enfatiza em Belínski é o faro estético apurado, que compensava limitações formais e lhe assegurava uma capacidade notável de apreciação e de compreensão profundas da obra em questão, como se pode constatar na vasta comprovação que o tempo deu dos seus vaticínios. A esse respeito, Turguêniev cita o caso da novela *A aldeia*, de Grigoróvitch, publicada em 1846, que era motivo de leituras divertidas pelos amigos em função de seu estilo requintado e sentimental, que já não se coadunava com o estilo realista que emergia então: mesmo aí Belínski percebeu o caráter precursor da obra, que, afinal, era a primeira das histórias russas de aldeia, um gênero que em seguida progrediu na literatura russa.

Turguêniev também dedica um fragmento de suas memórias ao fato de a atuação crítica de Belínski restringir-se ao campo literário e estético, uma estocada na crítica contemporânea que avançava em debates políticos que o escritor desmerece e que, para ele, fugiam à função de orientar a atenção do público para as novidades que apareciam no cenário

cultural. Nesse ponto do texto, Turguêniev cita uma passagem da palestra que havia dado em 1859, sobre Púchkin, quando tratou das características das décadas de 1830 e 1840 -- ele prepara o terreno mencionando o período da literatura russa dos anos de 1830, época em que predominava o que chamou de “escola falso-majestosa”, marcada pelo patriotismo cego, pela retórica, pela superficialidade, de força apenas aparente, que se alastrou pela cultura russa como reflexo do sentimento de povo e de um Estado russo enaltecidos, contraposto à instabilidade política europeia, vivida pela autocracia russa como ameaça na época. Contra esse movimento disseminado pelas várias esferas da cultura russa surgem o que o escritor chamou de *forças penetrantes*, que irão desnudá-lo: na esfera artística, a sátira de Gógol e a literatura contestadora de Liérmontov, enquanto na esfera da crítica e do pensamento surge precisamente Belínski. Com suas personalidades independentes, críticas e contestadoras, esses personagens se opuseram àquela cultura falsa, imperante e imperiosa. Turguêniev destaca o influxo novo que essas personalidades imprimiram à vida cultural russa ao fazerem o resgate da tradição satírica do século anterior, realizando um movimento histórico que integra o povo pela valorização do seu passado como arsenal para se defender de um movimento cultural aderido ao discurso oficial e, portanto, imposto artificialmente de cima para baixo. Eles expunham as deficiências da sociedade russa, golpeando-a com uma repentina consciência sobre si mesma .

Se considerarmos os elementos expostos no texto por Turguêniev, observamos que ele é bifronte, pois, de um lado, todo esse resgate de material e fatos que cobrem o período que vai de 1830 a 1880 mostra a preocupação permanente de Turguêniev, sua atenção ao tema que jamais deixou de ocupá-lo: o surgimento e atuação daqueles que vieram a ser chamados de “a geração dos anos 40”. O autor vive como tarefa defender o legado dessa geração, a que ele também pertenceu. Por outro lado, constatamos que, na sequência de fragmentos das suas memórias, o escritor se empenha em construir a imagem de Belínski como um homem médio de sensibilidade especial, seja ao fazer a descrição física de um indivíduo um tanto frágil e desajeitado, seja ao fazer a descrição moral dele, em que destaca o homem de princípios, que se orientava no debate intelectual intrincado de que participava de forma instintiva e honesta, *um homem bom*, o que compensava e, de certa forma, dava sentido à sua formação deficiente. Além disso, Belínski é um dos personagens históricos de seu período que faz o resgate de uma tradição russa e dá continuidade ao legado idealista da geração da década de 1830, evidenciando

sua atuação na construção do projeto de uma literatura nacional que integrasse o povo russo de forma crítica.

Essa composição que Turguêniev faz do crítico décadas após sua morte redimensiona a figura controversa e até malquista pela sociedade russa, e parte importante desse redimensionamento é incluir na composição de Belínski o seu idealismo. Para o escritor, o termo abrange uma diversidade de significados quando se considera a obra do crítico, podendo ser «a ciência, o progresso, o humanismo, a civilização e, por fim, o Ocidente», mas jamais o entendimento equivocado de deturpadores que pretenderam ligar esse idealismo à revolução. Para Turguêniev, o título de ocidentalista que o crítico recebeu de seus opositores encobre a incompreensão da relação dele com o Ocidente, o que leva o escritor a ir ainda mais longe e acrescentar as características de patriota e de russo puro à figura, não por motivação nacionalista do escritor, mas a fim de demonstrar que esse homem médio russo de sensibilidade especial buscava uma alternativa original para a Rússia a partir do que ela podia apreender de toda a produção ocidental, fosse na ciência, fosse na arte, fosse na ordem social. Revela-se com isso a compreensão de que um russo mediano dotado era o agente possível para, de um lado, captar do estrangeiro as inovações necessárias para uma modernização interna – para o que sua característica mediana revela-se uma razão – e, de outro lado, comunicar essas inovações para que fossem aproveitadas por aqueles que viviam a realidade local. Havia em Belínski, portanto, a presença premente de um projeto aberto, em que o aprendizado com o estrangeiro permitia iluminar as limitações internas da Rússia feudal para conhecê-las e superá-las internamente.

A própria condição limitada de Belínski era expressão de uma deficiência social na Rússia. Lidar com uma autocracia que impunha a manutenção de uma estrutura que se mostrava insustentável requeria uma disposição para a demonstração e superação dessas condições, o que se afina com a atitude do crítico de luta veemente pela verdade. Cito uma passagem de Turguêniev sobre a relação de Belínski com a Arte: *A arte, repito, era para Belínski uma esfera tão legítima da atividade humana como a ciência o era, assim como a sociedade e o Estado... Mas ele exigia a verdade, a verdade viva e vital tanto da arte como de tudo o que era humano.*⁹

9 *Воспоминания о Белинском*. In: *В. Г. Белинский в воспоминаниях современников*. Москва, Художественная литература, 1977, p. 503. Tradução nossa.

A erudição formal não cabia no papel de agente transformador encarnado por Belínski, sua perspectiva era a mudança, e nessa condição o conhecimento tinha de se transformar em ação, não na gargalhada que Senkóvski exemplificava. Esse perfil ganhou envergadura com o espírito da época que exortava a busca pela identidade nacional. Nesse sentido, seu papel ativo na construção de uma literatura nacional reafirma a visão idealista, pois acreditava que a Arte podia dar uma resposta à realidade.

À luz das considerações do texto memorialístico de Turguêniev, podemos fazer algumas ponderações sobre o próprio escritor como prosador estreante. Há a consideração de Belínski como um ponto médio articulador da cultura russa com as culturas europeias de maior influência, de modo a aproveitar a contribuição destas culturas na compreensão da realidade russa. É importante presentificarmos também toda a reflexão de Belínski sobre o princípio europeu instaurado na cultura russa com o papel modernizante, fosse no plano da vida civil com as reformas petrinhas, fosse no plano literário com Lomonóssov.

Turguêniev, por sua vez, adquire uma formação ocidental contemporânea e seus estudos com os jovens hegelianos podem ser percebidos na sua prosa de estreia, em que o princípio da contradição é estruturante na composição. A lógica aplicada serve para iluminar o momento histórico que a literatura russa se encontrava, momento esse que está em concordância com o que Belínski põe às claras na resenha de 1847 ao declarar os retóricos e os românticos como entraves para o desenvolvimento do realismo.

Em 1847, quando parte para a estadia prolongada na Europa, em especial na França, Turguêniev já acumulava uma série de publicações de destaque na Rússia, que incluía comédias, poemas líricos e narrativos, além do importante artigo de estudo da tradução de *Fausto*, de Goethe, em 1845 e a participação direta na publicação francesa das novelas de Gógol no mesmo ano. Uma produção que articulava questões culturais importantes entre a Europa Ocidental e a Rússia, articulação essa que será uma marca na vida literária de Turguêniev. A possibilidade de mediar as culturas europeia e russa, em especial no campo da literatura, era um projeto incentivado pelos correligionários da *Sovreménnik* que viam nisso a chance de ampliar a temática da revista com questões sobre a vida cultural e literária do Ocidente.

Outra ponderação que cabe ressaltar aqui na relação entre Belínski e o jovem Turguêniev como prosador está na questão do princípio nacional. Enquanto para Belínski era fundamental desenvolver uma mentalidade nacional que abrangesse as diversas camadas do

povo russo numa unidade estabelecida pela horizontalidade entre seus integrantes, o escritor estreia sua novela com representantes de camadas sociais diferentes: os aristocratas, o militar reformado de baixa patente e sua família simples ou ainda o próprio herói da novela, um *raznotchínets* sem lembrança dos pais. Há na escolha dos representantes do povo russo um espectro realista, já que o autor incluiu aqueles que eram de extração inferior e os compôs de acordo com a realidade de cada um.

É de se considerar que, sobretudo no ciclo de contos do caçador a que se dedica a partir de 1847, Turguêniev exibe uma galeria de personagens que vêm ao encontro justamente daquilo que mencionou em seu texto memorialístico sobre o crítico na passagem em que alude à novela *A aldeia*, de Grigoróvitch, ou seja, ele vai desenvolver uma série de contos que se passam na aldeia e são povoados por mujiques e tipos aldeões, uma novidade que fez a literatura contemporânea descortinar para seu público uma parte invisível do povo russo na representação literária, articulando com essa representação o fato do narrador ser um aristocrata que conhece a Europa. Em relação a isso, há o comentário a seguir de Belínski que reconhece seu papel inaugural na literatura russa: *Não é de se admirar que a pequena peça Khor e Kalinytch tenha tido tal sucesso: nela o autor aproximou-se do povo por um ângulo pelo qual ainda ninguém havia feito antes dele.*

O realismo literário de Turguêniev baseava-se no preceito caro à escola natural de *representação da realidade em sua verdade* já na concepção da própria obra, pois precisava apoiar-se no fato real para desenvolver sua fantasia literária, como o próprio Belínski destaca na resenha: *O principal traço característico de seu talento está no fato de que ele dificilmente conseguiria criar de modo fiel um caráter que não tivesse um semelhante na realidade. Ele sempre deve manter-se no solo da realidade.* Observação não apenas feita por Belínski como também foi declarada por Turguêniev em seus escritos: embora essa característica tenha permanecido em sua literatura, é fato que no início ela desempenhava um papel primordial por causa da proposta do naturalismo de aproximação da literatura da realidade. Merece, no entanto, ressaltar que essa proximidade entre Literatura e História que se verifica na obra de Turguêniev implicou uma produção literária plasmada à contemporaneidade testemunhada pelo escritor, ainda que ele tenha se consagrado na história literária pelo esteticismo de sua obra. Esse é um

aspecto que recebe abordagem especial de Isaiah Berlin em seu ensaio sobre o escritor¹⁰ em fase posterior ao tratar dos seus romances, mostrando que o diálogo com a realidade propiciava munição às forças políticas que se constituíram em especial a partir dos anos de 1860; mas já na fase inicial do escritor pode-se constatar como sua literatura plasmou o espírito de seu tempo e incorporou os acontecimentos históricos de modo a conferir uma forma literária eloquente dessa condição, conforme Carlos Novaes demonstra e analisa em seu texto *Turguêniev apura o ouvido*¹¹.

Quando vemos que Turguêniev enfatiza o faro estético de Belínski em sua atuação como crítico, como que a restringindo ao campo literário e estético, sem avançar para o campo propriamente político, devemos considerar o fato de que a contemporaneidade dos escritos de Belínski já os tornava em sentido amplo políticos também, uma vez que faziam a reflexão crítica sobre o passado e o presente do povo russo de modo a propor uma orientação ao pensamento social e à produção literária enquanto tal, dentro do possível. Nesse sentido, a palavra político se distancia da noção de forças políticas organizadas e militantes e se aproxima da noção de tomada de consciência, que era prezada pelo crítico e almejada como resultado último da literatura da escola natural.

A proximidade entre realidade e literatura que Belínski defendia apoiava-se na compreensão de que a função do poeta era mostrar, conferindo à arte a possibilidade de interferir na realidade ao incorporar os interesses sociais em seu conteúdo, sem que isso compromettesse seu valor estético. Esse ponto da concepção de Belínski encontra em Turguêniev uma formulação desenvolvida, pois se o escritor mostrava a realidade, como já mencionamos, ele também dava um passo adiante ao elaborar uma perspectiva narrativa que provocava no leitor o exercício crítico do que se lia.

O problema ganha contornos mais nítidos quando consideramos sua novela de estreia, *Andrei Kólossov*. Nela temos um narrador em 1ª pessoa, um narrador-personagem que assume a voz de narrador após a introdução de um outro narrador em 1ª pessoa que faz a abertura e o

10 O ensaio em questão é *Pais e filhos. Turguêniev e a crítica situação liberal*, que compõem o volume *Pensadores russos*, presente na bibliografia.

11 O texto pode ser encontrado em: <http://novaes-c-politico.com.br/wp-content/uploads/2015/09/Turgu%C3%AAniev-apura-o-ouvido-uma-leitura-de-Tchertopkh%C3%A1nov-Rel%C3%ADquia-Viva-e-Pancadas-Y-final.pdf> . Acessado em 14 de janeiro de 2018.

encerramento da narrativa, mas que se omite durante a narração do segundo narrador. O narrador-personagem que faz o relato aos amigos presentes, e aos leitores, é um aristocrata provinciano que vive uma história de paixões sucessivas por duas personagens de extração social inferior.

O perfil do narrador exhibe muitas características românticas, e a perspectiva subjetiva do relato traz vários elementos românticos; no entanto, observa-se que a versão subjetiva da narrativa é contrariada por indícios do real que irrompem em muitas passagens, fornecendo ao leitor munção para avaliar o narrador e ponderar os fatos ocorridos de forma diferente daquela que foi apresentada por ele. Esse mecanismo composicional que exploraremos na análise da novela que faremos mais adiante é antecipado aqui para relacionar a diferença entre o engajamento da literatura proposto por Belínski e aquele realizado por Turguêniev. Enquanto o primeiro considerava um avanço uma literatura em que o escritor mostrasse a realidade para que o leitor a enxergasse, o jovem escritor, além de fazer isso, almejava instrumentalizar seu leitor na perspectiva de levá-lo a ajuizar o que estava sendo mostrado e tomasse parte de forma crítica da função social de que a literatura se investia.

No caso específico de *Andrei Kólossov*, deve-se ainda fazer uma consideração em relação ao texto memorialístico de Turguêniev. Há um paralelo entre o perfil do narrador personagem concebido para a novela e o modo como o mesmo autor enxerga a figura de Belínski, a quem denomina de “*natureza central*” no papel de crítico na sociedade russa de então. Enquanto o crítico é uma natureza central precisamente porque reúne deficiências e qualidades que lhe conferem a capacidade de traduzir os anseios e as insuficiências do povo russo, o que faz dele, enquanto crítico, quase uma necessidade, o narrador de Turguêniev é composto de traços ultrapassados e certa capacidade de reproduzir o real de modo a expressar a transição literária em que se encontrava a literatura russa por ocasião da concepção da novela. Ou seja: no narrador havia a manifestação do anseio pelo realismo, bem como a insuficiência para conformá-lo, do mesmo modo que na realidade se dava a luta pelo desenvolvimento da representação realista contra o romantismo renitente ultrapassado. Há em comum nas expressões crítica e literária a condição inacabada: no caso do crítico, o paralelo entre sua natureza e o fato de o projeto da literatura russa nacional estar em construção; no caso do narrador, o advento da forma realista em oposição à clássica.

Há na estreia de Turguêniev prosador, portanto, de um lado, a preocupação com a formação intelectual que o integrasse aos debates mais candentes de seu país, formação essa a que se dedicara na última década, em seus estudos no exterior e em sua vida dividida entre Rússia e Europa; e, por outro lado, a compreensão de que esse conhecimento tinha de se transformar em ação, como atesta a relação que sua novela estabelece com o leitor ao propor o exercício da consciência crítica como meio de compreensão.

Esse alcance que atribuímos à obra *Andrei Kólossov* não foi percebido por Belínski, conforme se verifica nas palavras que dedica à novela na resenha sobre a literatura do ano 1847:

Ele se provou também na novela; escreveu *Andrei Kólossov*, em que há muitos esboços de caracteres e da vida russa excelentes, mas, como novela, a obra é estranha, incompleta, desajeitada a ponto de poucos perceberem o que havia de bom nela. Foi comentado que o sr. Turguêniev procurava seu caminho e ainda não o encontrou, porque isso não é sempre fácil a todos nem conseguido rapidamente. BELÍNSKI, 1953, v.X¹²

Quando dá relevo ao que via de “incompleto” e “desajeitado” na obra, o crítico mostra não ter compreendido a ousadia do que o escritor havia concebido e tentado realizar. Assim, já na estreia de Turguêniev como prosador constata-se a presença tanto de um narrador de feições românticas desautorizado pelos indícios da realidade, quanto a desorientação a que o emprego dessa técnica (que se repetirá na produção do escritor) podia arrastar o leitor, chave que ajuda a compreender algumas supostas contradições e/ou inconsistências apontadas em sua literatura.

12 Tradução nossa constante no presente trabalho.

III. Andrei Kólossov.

Já mencionamos acima o texto *Воспоминания о Белинском*¹³ de Turguêniev, em que menciona uma palestra sobre Púchkin, da qual destaca as características apresentadas na ambiência russa das décadas de 1830 e 1840. Nela dizia haver, na literatura russa de 1830, aquilo que denominou de “escola falso-majestosa”, marcada pelo patriotismo, pela retórica e pela superficialidade, que haviam se alastrado pela cultura russa como reflexo do enaltecimento do sentimento de povo ¹⁴e do Estado em contraposição às transformações políticas europeias, consideradas como ameaça pela autocracia russa.

Turguêniev cita entre os nomes dessa escola o poeta romântico Vladímir Benedíktov (1807 - 1873), que havia sido mencionado no início de seu texto para situar o momento da descoberta do jovem crítico Belínski pelo escritor: a leitura na *Teleskop* [*O Telescópio*]¹⁵, em 1835, de um artigo desfavorável a Benedíktov, que havia caído no agrado do público em geral, inclusive do próprio Turguêniev. A menção servia para exemplificar as barreiras enfrentadas por Belínski desde o início de sua atuação, com seus escritos que contrariavam o gosto dominante do público, por isso não afeito à perspectiva crítica que se contrapunha ao

13 Trata-se do texto referido no capítulo I deste trabalho, *Recordações sobre Belínski, de 1869*.

14 Conforme explicado no capítulo anterior, o termo traduz o neologismo *narodnost*.

15 Considerada uma revista de instrução contemporânea, foi publicada de 1831 a 1836 por N. I. Nadiéjdin (1804 – 1856). Com um papel importante junto ao público, nessa revista deu-se a estreia de Belínski como crítico, bem como ocorreu a publicação da *Primeira carta filosófica*, de Piotr Ia. Tchaadáiev (1794 – 1856), que foi razão para o fechamento da revista pela censura. A carta foi traduzida para o português e publicada no volume *Antologia do pensamento crítico*.

estabelecido. O próprio Turguêniev confessa sua contrariedade na época, assim como constata que anos depois, tudo o que Belínski havia escrito sobre o poeta havia se tornado truísmo.

Tratava-se do artigo *Стихотворения Владимира Бенедиктова*¹⁶, do qual interessa destacar o posicionamento do crítico sobre a necessidade de se modernizar o conceito de arte em oposição a incontestabilidade da ideia clássica de *imitação enfeitada da natureza*, pois Belínski entendia que assim como a legislação altera as leis antigas com a introdução de leis novas de acordo com as exigências da sociedade com a marcha da vida de um povo, o mesmo acontece com as leis da poética com a admissão de fatos novos na sua fundamentação. O crítico ainda desenvolve a compreensão da estética como harmonização da inteligência e da sensibilidade, para que não se incorra assim no aprisionamento do sistema como forma única de apreciação do que é artístico, problema que impede o julgamento ponderado de certas obras literárias que modernizavam a produção russa. No caso específico da poesia de Benedíktov, Belínski demonstra a ausência de fusão entre pensamento e sentimento na obra, que acabava apresentando uma poesia fundamentalmente descritiva.

As ideias do artigo confrontavam a recepção predominantemente positiva da obra por parte da crítica convencional e do público, ambos afeitos à *escola falso-majestosa*. Além disso, o próprio crítico assinala que a estreia do livro de poesias de Benedíktov se dava num momento marcado pelo florescimento da prosa literária – já apresentando obras inovadoras em prosa de Púchkin e Gógol, acrescente-se.

As referências acima ajudam a compor o pano de fundo de *Andrei Kólossov*, a estreia de Turguêniev como prosador, escrito em 1844 e publicado no mesmo ano na *Otetchestviennye zapiski*. A incorporação da perspectiva crítica à literatura romântica estereotipada e persistente é a chave para o entendimento do conto, em que temos a narrativa protagonizada por um narrador empenhado em contar, dez anos depois, suas experiências sentimentais durante a vida de estudante universitário, quando desenvolve a afeição romântica por Kólossov e depois se apaixona por Vária, a namorada do herói da novela.

É importante ter em mente o contraste de épocas entre a ocasião do relato e o tempo em que se deram os fatos narrados. O relato ocorre no encontro entre colegas que se frequentam durante os anos de 1840, momento em que a perspectiva realista da literatura russa

16 *A poesia de Vladímir Benedíktov*, artigo publicado na *Teleskop*, em 1835. Foi usada a versão que consta nas *Obras completas* de Belínski, conforme indicação na bibliografia final.

germinava com a atuação parcial da crítica em defesa da modernização da representação literária com a aproximação da realidade sem enfeites; em contrapartida, a época em que se passa o narrado é o período da universidade do narrador, durante os anos de 1830, quando o romantismo grassava aos moldes da escola falso-majestosa.

Um dos participantes propõe descrever uma personalidade extraordinária ou narrar o encontro com uma pessoa admirável ao invés de discutir o tema do *extraordinário* da forma desordenada como estavam fazendo, uma vez que, segundo ele, *o pior conto é mais sensato que a mais excelente discussão*. Esse mesmo que faz a proposta aos colegas reunidos é incentivado a começar, assumindo assim a função de narrador de uma história pessoal para os colegas. Ao mesmo tempo, assim como os ouvintes presentes no encontro, também os leitores testemunham a narrativa sobre os acontecimentos que se dão com o narrador-personagem Nikolai ao conhecer Kólossov, apresentado como uma personalidade extraordinária e que exerceu grande fascínio sobre o jovem estudante. No desenrolar da história vê-se que a afeição romântica que o narrador desenvolveu por Kólossov domina-o até ser sucedida por sua paixão mundana por Vária, e a sucessão de paixões e os estados que o narrador vivenciou nessas experiências de juventude são centrais na sua narrativa.

O tema da extraordinariedade presente no encontro é um tema romântico por excelência, o que situa o leitor em relação ao grupo de amigos reunidos, possibilitando compreender a atmosfera cultural da reunião. Além disso, o relato apresenta os arroubos românticos do jovem estudante dez anos antes. Há, portanto, entre o relato do passado e o encontro do presente uma linha de continuidade que remete ao romantismo persistente dos anos de 1840 e que ganha significação nova a partir da análise que se segue do relato feito pelo narrador.

A inconstância passional do narrador quando jovem estudante indica o afã por vivenciar o vínculo romântico idealizado, que faz o jovem Nikolai experimentar a sucessão de paixões tanto por Kólossov como por Vária, motivado pelo encantamento com a característica da simplicidade de ambos. A idealização da simplicidade deles não permite ao narrador enxergar a manifestação direta do interesse individual nas situações em que estão implicados.

O fato de Kólossov e Vária serem de extração social inferior ao narrador sinaliza que questões concretas os movem, em contraste com as motivações abstratas que dominam o jovem estudante Nikolai da aristocracia rural, o narrador da história dez anos depois. Em consonância

com isso, alguns indícios ao longo da história devem ser considerados, como a origem humilde e a trajetória difícil de Kólossov e sua preocupação com a sobrevivência, ao que se acrescenta sua indisposição com os rompanes românticos dos colegas universitários, e mesmo com Nikolai quando tenta reconciliá-lo com Vária em nome de uma magnanimidade não menos idealizada pelo rapaz. Em Vária também temos a origem humilde, filha de um militar reformado analfabeto e grosseirão, confinada àquele ambiente doméstico nada esclarecido. Todos esses elementos que despontam no relato do narrador apresentam, ao leitor e aos ouvintes da narrativa, um universo desprivilegiado em comparação com a condição social do narrador, um universitário filho de senhor de terras das estepes e sob a influência da voga romântica que imperava entre os jovens universitários da época, influência esta manifesta nas paixões narradas e mesmo na menção que faz aos versos escabrosos que escrevia quando jovem, o que vem cooperar com a caracterização da sua aderência aos estereótipos românticos vigentes no ambiente.

A incongruência entre o jovem estudante Nikolai, o narrador-personagem, e os dois personagens por quem se apaixona é estruturante na história que apresenta as desventuras daquele que se entrega ao romantismo descabido em relação a dois jovens orientados por interesses reais que não se sintonizavam com as manifestações românticas estudantis da época. Dez anos se passaram entre o ocorrido e o relato, e o que temos, no entanto, é um relato sobre o vivido pelo narrador sem a crítica cabal dessa incongruência, cegueira que explica Kólossov ainda ser exaltado como extraordinário, assim como Vária ter sua simplicidade qualificada como “autêntica”. O máximo que se tem de crítica ao passado é o tom satírico sobre a situação contraditória do narrador quando jovem no desfecho da história com Vária: nesse momento da narrativa, diante do compromisso de ir falar com o pai da moça, compara-se ao coelho na floresta que ouve o latido dos borzóis dentados que o esperam no campo e, perplexo como uma criança, olha para o *mundo novo, não fantástico, real*.

O que se nos apresenta ao final é uma perspectiva que revela um narrador a evocar o passado com incoerências e contradições, no mais das vezes inscientes, que denunciam as limitações do narrado diante do ocorrido, pois a condição social desse narrador, aliada ao influxo dos estereótipos românticos, não permitem que ele compreenda Kólossov e Vária como pessoas que vivem de forma pragmática, de acordo com as oportunidades da juventude.

Há no jovem estudante Nikolai, um aristocrata provinciano na Moscou dos anos de 1830, uma condição oposta ao pragmatismo. Embalado pelo romantismo aristocrático, ele não pode enxergar, por exemplo, as razões pragmáticas que levaram ao aceite de Vária ao seu pedido de casamento; afinal, ela fora abandonada por Kólossov depois de ter sido cortejada por meses e ter mantido encontros privados com ele. Nikolai não faz essa ponderação, ele chega a questionar o aceite de Vária ter sido dado tão rapidamente, se indaga sobre a paixão dela por Kólossov e faz conjeturas, logo abandonadas em nome da sua felicidade momentânea. A situação é emblemática porque permite mostrar, a um só tempo, tanto o êxtase cego do jovem no momento vivido, como também a limitação do narrador que, passados dez anos, não alcança a real motivação do aceite de Vária, sendo a compreensão dela a tarefa que Turguêniev dá ao leitor.

Kólossov e Vária apresentam a Nikolai um universo social fora dos *artificialismos* que ele constata ao seu redor, seja nas moças da época, ou no mentor alemão, nos amigos *bajuladores e lacaios*, no cachorro de caça com medo de tiro ou ainda no romantismo estereotipado da vida estudantil. A fajutice que circunda Nikolai serve de parâmetro para avaliar o que entende como autenticidade do universo social de extração inferior, sem ser capaz de compreender a dinâmica das carências e necessidades que presidem o individualismo deles, o que revela a visão idealista de Nikolai sobre o mundo que Kólossov e Vária representam.

Ajustando-se o olhar sobre Kólossov, a partir dos indícios que pontuam ao longo da narrativa, observa-se que trata-se de uma pessoa em nada extraordinária. A própria justificativa que o narrador dá para essa extraordinariedade, baseada no fato de Kólossov ter se separado de pronto de Vária por reconhecer que não a amava mais, é fragilizada pela menção ao novo caso de Kólossov na época, a morena Taniucha: cabe ao leitor entender que, fosse Vária ou Taniucha, Kólossov experimentava aventuras juvenis, pois era um estudante. Ou seja, há indícios na narrativa de que a extraordinariedade de Kólossov é uma distorção da lente idealizadora do narrador que o agiganta com a perspectiva subjetiva do passado.

Isso nos leva a refletir sobre o fato de o narrador trazer para o encontro com os amigos sua proposta para a conversa, afinal, ele mesmo já tinha uma história para contar, uma iniciativa que explicita a necessidade de narrar a experiência que lhe causa desconforto. Há como a função de expiação do vivido no ato narrativo, revelando um narrador que busca o

sentido da experiência e que, conforme ele mesmo fala sobre si, *ama cismar nas próprias sensações*.

Podemos considerar que o narrador tinha a necessidade de fazer o relato como forma de expiar o que viveu, porque aquilo que foi apontado como razão para a extraordinariedade de Kólossov remetia à nódoa de seu passado, a de ter ido longe demais em sua história com Vária ao pedi-la em casamento sem ter sentimentos autênticos para isso, assim como a fuga ao compromisso de falar com o pai impor-lhe a contradição da repreenda que fizera a Kólossov por magnanimidade. O que o narrador não enxerga é que tanto Kólossov como ele fizeram exatamente o mesmo, abandonaram a quem não amavam mais, porém Kólossov prevalece pelo heroísmo aos olhos de quem o idealiza.

A narrativa autorreferente de um narrador reflexivo bem expressa a condição do aristocrata ensimesmado (e intelectualizado) que cisma sobre seu passado romântico. A contradição de suas experiências sentimentais na juventude está sempre a expor a falta de lastro delas, tendo em Kólossov e em Vária o contraponto disso, já que aos olhos do narrador eles são referência da autenticidade.

Se de um lado o narrador revela esses traços psicológicos que o levam a contar sobre seu passado com certo pendor romântico que faz apresentar na narrativa Kólossov e Vária nos termos da autenticidade, por outro lado deve-se considerar na narração o impulso realista do narrador, que aparece tanto nas contradições pontuadas no decorrer do relato como na armadilha em que cai com sua narração, pois ao propor a discussão do real pelo relato de uma experiência pessoal, no lugar da discussão teórica e desordenada sobre a extraordinariedade que ocorria no início da reunião com os amigos, constata-se que o tema se desfaz na experiência relatada. Afinal, Kólossov concretiza a visão distorcida do narrador ao ser considerado extraordinário quando é apenas um *raznotchínets*, um representante de outra camada social visto como fenômeno pelo aristocrata Nikolai.

Como podemos ver, trata-se apenas de um impulso realista do narrador que sucumbe ao próprio pendor romântico, responsável por fazer de Kólossov um herói extraordinário e por expor experiências sentimentais passadas, ou seja, o narrador é impróprio para assumir a perspectiva realista de um relato que dispõe de elementos para isso quando são considerados os personagens das camadas sociais inferiores que fazem o contraponto aos êxtases contínuos do jovem Nikolai.

De outro ângulo, no entanto, a condição limitada do narrador mostra-se apropriada para entendermos a concepção de Turguêniev que, dessa forma, dá representação à emergência de uma forma literária que tem na transição do romantismo para o realismo sua expressão. Com isso, temos um narrador de transição que plasma as dificuldades da instalação do realismo numa sociedade em que a aristocracia romântica ainda resiste às mudanças que a representação das camadas sociais inferiores com o olhar objetivo impõe.

Há, portanto, uma iniciativa do narrador em propor algo sobre o que queria manifestar, e a necessidade de fazer seu relato deve ser considerada tanto como reveladora de um traço psicológico seu, quanto, e sobretudo, como evidência da presença emergente do impulso realista, ao qual ele não pode dar plena vigência, em razão do seu pendor romântico, mas ao qual ele não pode reprimir de todo. Daí sua condição de narrador, a um só tempo, apropriado e inapropriado para a tarefa literária que se impunha: é impróprio para dar vazão plena ao realismo; mas é apropriado para o uso que Turguêniev faz dele: exibir a potência e as limitações em que se dava a emergência da nova forma literária.

As inconstâncias entre o impulso realista do narrador e seu pendor romântico estão presentes ao longo de todo o texto, de modo que essa oscilação irá compor a narrativa. Já podemos constatar essa característica no início com a proposta de Nikolai ao grupo de trazer a experiência do real para a conversa em vez de continuar com a discussão desordenada e teórica que estavam tendo sobre pessoas extraordinárias. A preocupação em considerar o real como base para o tema da conversa indica a propensão do novo narrador que assume o relato para imprimir a perspectiva realista às reflexões sobre o tema que é em si romântico. A tensão entre as duas tendências que pode ser verificada já nesse momento da abertura da novela ganhará no novo narrador a forma cabal, e temos assim um narrador que apresenta em si a contradição como força motriz, contradição essa que pode ser apontada no fato de seu relato debruçar-se sobre as próprias vivências emocionais e sentimentais que teve com suas paixões em vez de focalizar objetivamente a pessoa extraordinária, conforme sua proposta inicial.

Por definição, essa contradição do narrador abrange o relato inteiro, podendo, no entanto, ser analisada parcialmente de modo a nos permitir observar como a contradição estrutural do narrador se manifesta em passagens da narrativa. Uma consideração imediata e importante sobre a contradição estrutural do narrador é entender que há as contradições que o narrador mostra haver ciência e manifesta algum juízo crítico a respeito do vivido dez anos

depois no momento do relato, enquanto há outras contradições que podemos entrever no relato, mas que entendemos que o narrador não tem ciência. Dessa maneira, damos seguimento à análise para fundamentar a afirmação.

De acordo com a ordem do que se nos apresenta no relato, temos a contradição entre a forma depreciativa como o narrador apresenta a realidade que o cercava durante seu período de estudante e a sensibilidade de pendor lírico que o narrador reconhece ter na juventude. Assim temos de um lado a caracterização do tutor, que em poucas linhas perde sua reputação por uma mesa cheia de garrafas e uma esposa que o trai com o próprio Nikolai; os colegas da universidade que são considerados *bajuladores e lacaios* com a rédea dos empréstimos que Nikolai mantinha sobre eles, além de o próprio Bobov ser apenas tolerado por Nikolai; ou o cão de caça Armichka ter o defeito de temer tiro. Há ainda a depreciação do narrador sobre si mesmo ao se referir aos versos escabrosos que escrevia na época e mencionar o fato de que temia as mulheres. Ele ainda descreve que não saía de casa, nada fazia na casa e não era assíduo na faculdade.

O conjunto que compõe sua realidade no período estudantil é bastante negativo de acordo com a perspectiva realista do narrador para esses aspectos; por outro lado, há a menção à sensibilidade que o tocava em relação à vida, a mesma que lhe fazia escrever versos escabrosos, fazia-o ansiar por algo e sonhar com algo então indeterminado para ele na época. A disposição sensível que lhe animava é entendida como a sensação da solidão, a necessidade de se comunicar com as pessoas vivas, de acordo com o narrador dez anos depois. Temos nessa passagem a presença do lirismo na perspectiva do narrador quando ele explica sua disposição espiritual na época estudantil, entrevendo-se no narrador um traço romântico em relação a seu passado quando declara: *em suma, a vida (percebam: a viiida) repercutia em minha alma, e, com uma indefnida tristeza, eu dava ouvidos a esse som...*

Percebe-se, pela descrição inicial de seu passado, a descontinuidade entre a mencionada sensibilidade interior de Nikolai e a forma desvalorizada de tratar o mundo que o cercava, expondo uma linha desconexa entre os dois planos do narrador-personagem e apontando para a contradição que o compõe, de forma que a sensibilidade mencionada surge questionável e sugere a falta de lastro para além da condição juvenil e estudantil de seu tempo. Essa consideração é importante por apresentar já no início do relato um traço de composição revelador de Nikolai, pois em nome da sensibilidade se dão os enlaces afetivos que ele viverá em

relação a Kólossov e Vária, enlaces esses que terão a volubilidade como característica principal, reforçando a inconsistência dessa sensibilidade.

Quando Nikolai conhece Kólossov e desenvolve a afeição romântica por ele, seu mundo interior ganha projeção, e o subjetivismo prevalece na epiderme da narrativa pela exposição dos estados emocionais do jovem estudante, sem, no entanto, os aspectos realistas deixarem de se manifestar como contraponto. Dessa forma, há o contraste entre a atração magnética sobre Nikolai e todo o sofrimento que o dominará enquanto não se tornar o amigo favorito de Kólossov e a apresentação da figura do herói, que está longe de se enquadrar nos estereótipos românticos da melancolia, do olhar enigmático ou da aura misteriosa, ele é descrito como sendo de aparência atraente, alegria despreocupada, alguém que jamais fazia pose e tinha a franqueza como marca de sua conduta. A origem humilde é frisada pelo narrador ao referir-se à criação de Kólossov na infância órfã e desprivilegiada no interior, tendo-se tornado na fase universitária um professor de reforço despreparado e um aluno medíocre e exercendo no grupo de colegas a função contemporizadora que os impedia de chegarem a extremos, o que lhe fazia ser a alma do grupo. Ainda para acrescentar outro aspecto realista presente no contraste entre Nikolai e Kólossov é o fato de o narrador observar que não só a afeição romântica de Nikolai não era correspondida, como Kólossov o evitava.

Temos com esse encontro entre o Nikolai estudante e Kólossov a ambivalência do romantismo e do realismo entrelaçados na narrativa, com a peculiaridade de haver no primeiro a sensibilidade romântica claudicante que o investe de expansões sentimentais e subjetivismo exacerbado voláteis à medida que as situações implicadas requerem ações mais concretas. É o que se verifica constantemente com o ingressar de Nikolai no mundo de Kólossov quando substitui Gavrílov, o amigo favorito, e passa a frequentar a casa de Sidorênko.

A felicidade de Nikolai em ocupar o posto de favorito ao lado de Kólossov tem de ser ajustada à intenção deste de usar o amigo substituto na função de entreter Sidorênko de forma a garantir a privacidade dos encontros com Vária. No âmbito do que vimos tratando sobre a tensão entre romantismo e realismo na narrativa, a passagem ilustra o contraste de forma cáustica, pois não só Nikolai não desfrutará de uma amizade em termos românticos que enseje o enlace espiritual de dois amigos, como ele terá de lidar com uma figura como Sidorênko.

Com a entrada em cena dos novos personagens, novas considerações contribuem para iluminar a ambivalência da narrativa. Sidorênko é um grosseirão analfabeto, de comportamento

temperamental e dissimulado, sua brutalidade se choca com o estado de ânimo de que dispunha Nikolai com a primeira ida à casa, sem que, no entanto, este seja vencido pelas adversidades – fato relevante para revelar a composição de Nikolai, que consegue lidar com uma figura como Sidorênko, ainda que esteja tomado pela afeição romântica por Kólossov.

Essa dupla faceta de Nikolai não é pontual, mas constitutiva daquele que resiste bem no papel de terceiro, conforme sua expressão: entretinha Sidorênko no carteadado apesar da tortura enquanto acompanhava de longe o casal enamorado, observação essa que inicialmente se dava pela inveja de ver Kólossov com Vária e depois persiste pelo motivo de Nikolai apaixonar-se por Vária. Se de um lado ficamos sabendo pelo narrador que ele estava tomado pelos sentimentos volúveis que migraram de Kólossov para Vária, por outro lado é indicado de passagem a capacidade de Nikolai administrar a situação de forma a atender o próprio interesse, afinal, frequentando a casa, de início podia estar próximo de Kólossov e depois de Vária. Nikolai vivencia suas paixões românticas, mas não deixa de ter tino para aproveitar as ocasiões.

A família de Sidorênko serve, nesse sentido, tanto de contraste para as disposições emocional e sentimental de Nikolai como para revelar o lado prático do personagem, o que nos possibilita percebê-lo não como um romântico apaixonado engolfado na ingenuidade de sentimentos puros, mas com malícia para cumprir seu papel na casa de Sidorênko, onde as personagens tem seus interesses restritos: Vária quer manter os encontros privados com Kólossov, a irmã de Sidorênko depende do irmão voluntarioso Ivan Semiônitch, que queria seu carteadado e tinha uma filha em idade para casar.

É importante considerar ainda que, com a nova situação trazida pela entrada da família de Sidorênko na novela, o aspecto da extração social se amplifica. Kólossov é um representante da camada social inferior à de Nikolai e será a razão para que o aristocrata circule por esse meio, criando-se nesse âmbito o núcleo de dramaturgia da história, que carece de ação devido à predominância da exposição dos estados experimentados por Nikolai na época.

Kólossov e a família de Sidorênko estampam uma realidade diferente daquela que o jovem Nikolai frequentava em sua rotina estudantil, uma realidade exposta não apenas pelos esboços de cada um dos personagens como também pela descrição do espaço físico que habitam, como verificamos na passagem referente à casa de Kólossov:

Bobov me levou a uma das travessas mais sujas, sinuosas e estreitas de Moscou... A casa em que vivia Kólossov era construída à moda antiga, de forma ardilosa e desconfortável. Entramos no pátio; uma mulher gorda pendurava a roupa branca no varal, estendido da casa até a cerca... Era uma gritaria de crianças na escada de madeira...

(...)Através de uma passagem escura e estreita, alcançamos o quarto de Kólossov, entramos. Vocês devem ter uma noção aproximada do que seja o quarto de um estudante pobre. (...) ¹⁷

Ou ainda nas descrições da casa de Sidorênko entremeados na narrativa sobre a primeira visita de Nikolai no lugar de Gavrilov:

(...)Atravessamos a sala, se é que se pode chamar de sala um cômodo comprido e bastante sujo; um humilde piano velho e pequeno estava espremido a um cantinho ao lado do forno; algumas cadeiras, outrora amarelas, se destacavam ao longo da parede. (...)

(...) Entrei na sala de estar. A sala de estar era ainda menor que a sala de jantar. Nas paredes, havia uns retratos monstruosos; diante do sofá, com o estofamento aparente em algumas partes, estava a mesa verde. (...)

A relevância dessa observação é constatar que os espaços das camadas sociais inferiores são destacados no relato, o que sugere eles serem objeto de curiosidade para a audiência do narrador, além de estabelecerem os cenários onde o enredo terá desenvolvimento. Tendo-se presente que, no início de seu relato, o narrador comentou que na época quase não saía de casa e evitava as mulheres, constata-se que Nikolai sofre uma transformação provocada pela sensibilidade que o instigava e que se realiza na afeição romântica por Kólossov – ele passa, assim, a movimentar-se para baixo na escala social em oposição a sua condição aristocrática. Há nesse deslocamento uma dupla consequência: de um lado, Nikolai demonstra sua habilidade para lidar com Sidorênko, ainda que seja torturante, como já mencionamos; de

¹⁷ Todas os trechos usados são da tradução presente neste trabalho.

outro, desenvolve a paixão mundana por Vária. Percebe-se, assim, que Nikolai se ajusta à realidade nova enquanto é impelido pela paixão romântica volúvel que passa a ter em Vária o novo objeto amoroso.

O ajuste de Nikolai à realidade nova reclama atenção para o novo objeto da paixão que o toma, Vária. A passagem em que o narrador trata sobre seu amor pela moça apresenta alguns pontos que devem ser tratados aqui. Vejamos:

Vária era uma moça muito comum, entretanto são bem poucas essas moças na santa Rus. Vocês me perguntarão: por quê? Porque eu nunca percebia nela nada de forçado, artificial, afetado; porque ela era simples, franca, uma criatura um tanto triste; porque ela não podia ser chamada de “*bárychnia*”.

A passagem remete-nos ao momento em que o narrador declara seu amor por Vária no relato, e ela concentrará as paixões dos dois amigos Nikolai e Kólossov, estabelecendo uma triangulação das relações entre esses personagens. O narrador destaca na moça qualidades que também vê no amigo e que indicam a naturalidade como aquela que os destaca dos meios em que o narrador se depara com o artificialismo e a afetação como predominantes.

No caso de Vária, sua autenticidade contrasta com o que predomina nas moças da *santa Rus*, sem poder ser chamada de “*bárychnia*”. O fato de ele considerar que não podia chamá-la de *bárychnia* [барышня] ilumina a condição de Vária, já que o termo remonta ao tratamento antigo dado à filha do *bárin* [барин], que se referia ao senhor de camada social alta, a um fidalgo e também por vezes àquele para quem se trabalhava, em oposição ao serviçal ou empregado, bem como ao proprietário ou alguém de posses. *Bárychnia* é o tratamento distinto dado à donzela filha do *bárin* e que muitas vezes indica pertencer a um ambiente cultivado¹⁸. A situação social de Vária nada tem a ver com a Rússia tradicional, a moça advém de uma família simples cujo pai serviu no exército e conseguiu amealhar algo para adquirir uma casa. Assim como Kólossov, Vária é representante da baixa extração social que conseguiu alguma condição de mobilidade: ele por estar na universidade e ela por estar na idade para casar e dispor de

18 Três dicionários foram consultados: *Tolkovy slovar*, de Vladimir Dal; *Slovar russkogo iazyka*, de S. I. Ojegov; e *Russko-portugalskii slovar*, de N. Voinova et alii. Vide bibliografia final para referência completa.

alguns recursos, considerando-se os padrões da época, pois sabia ler e vivia com a família na própria casa. Eles são a faceta moderna da Rússia em contraste com a velha Rus, resgatada pelos conservadores, que nos anos de 1840 se organizam em torno do eslavofilismo e de que o romantismo ultrapassado e persistente de então se aproxima com alguns pontos de contato no enaltecimento patriótico que cultivavam. Importante lembrar que, ao introduzir Kólossov no relato, o narrador também se utiliza do termo Rus:

Ele ensinava história, geografia e gramática russa, ainda que fosse fraco nessas áreas; mas, em primeiro lugar, aqui na Rus aparecem “manuais” extremamente benéficos para os tutores; e, em segundo lugar, as exigências dos respeitáveis comerciantes que incumbiam Kólossov da educação de seus filhos eram muito limitadas.

Se de um lado o termo para se referir à Rússia medieval usado pelo narrador explicita o traço de conservadorismo, por outro lado verifica-se que nos dois momentos o termo Rus implica certa crítica: no caso de Vária, porque ela é um fato positivo para o padrão feminino mais recorrente na *santa Rus*, na opinião do narrador; no caso de Kólossov, porque na *Rus* acontecem os arremedos para enfrentar o problema do ensino.

A reunião desses aspectos que envolvem a forma de introduzir Kólossov e Vária no relato do narrador coopera para a construção da ambivalência dele: há o uso do termo conservador Rus para se referir ao país, mas há também o tom crítico do uso do termo com os elogios a ambos os personagens, que se vinculam ao que poderia haver de moderno na Rússia. Na lógica da ambivalência do narrador, a própria condição do aristocrata em relacionamento com os personagens de baixa extração é uma explicitação dela e compõe a matéria do conto. Em termos literários, temos o aristocrata romântico em interação com representantes da plebe, isto é, o romantismo aristocrático e o realismo emergente se entrelaçam na composição da novela. Observa-se que, no movimento descendente do narrador-personagem na escala social, tem-se a idealização como forma de selar o vínculo improvável entre representantes de camadas sociais distintas, assim como de legitimar o estado passional a que se entrega o personagem Nikolai, afinal, como vimos, sua sensibilidade não era genuinamente romântica.

A ambivalência do narrador atinge o ápice na sequência da aproximação de Nikolai com Vária, após a desistência de Kólossov, e o desenlace da história que se segue. Movido por sua paixão, Nikolai vai sozinho visitar Vária, rompendo a distância imposta desde que Kólossov deixara de visitar a moça. O contraponto ao êxtase de Nikolai em rever Vária é Sidorênko, que escarnece da situação de abandono da filha, mas não deixa de ser pragmático em relação à nova movimentação em sua casa, pois entende Nikolai como o pretendente da vez: seu gesto simbólico de oferecer a “boa” maçã ao jovem aristocrata é revelador da sua intenção de resolver a vida da filha com um casamento oportuno.

A narração das visitas de Nikolai a Vária nunca deixa de carregar certo tom cômico pelo contraste entre o estado do jovem e a expectativa de Vária em relação a Kólossov. O pedido de casamento é o ápice desse desencontro, em que Nikolai se declara e a moça se surpreende com a situação. Assim como Nikolai quis ser magnânimo na tentativa de reaproximar Kólossov e Vária, ele faz o pedido de casamento disposto a ser o protetor da moça, já que se conforma com o fato de ela continuar amando o outro. Há, nesse espectro de papéis, o idealismo de prontidão que tinge o jovem estudante de um romantismo juvenil exacerbado; no entanto seus arroubos sentimentais revelam a falta de lastro que o leva a renunciar ao papel de apaixonado e, como ele diz, a sentir vergonha da marotagem já no dia seguinte ao pedido.

A reviravolta do personagem vem revestida da reflexão sobre o sono e sua capacidade de reparação. Nela o narrador declara a capacidade do sono de levar *para a simplicidade primitiva e a naturalidade*. Uma passagem importante, porque verificamos no narrador seu pendore romântico ao considerar a existência de um *eu* íntegro como uma gema individual que pode ser recobrada com o sono em vez da noção de indivíduo difuso e em constante redefinição, para o qual não cabe a noção de verdade. Devemos considerar ainda que as palavras *simplicidade* e *naturalidade* remetem às qualidades literárias valorizadas na produção da literatura mais moderna na época e que atendia a características do que veio a ser chamada de *escola natural*, essas qualidades se contrapunham aos artificialismos, exageros e rebuscamentos do estilo romântico, permitindo a composição de um estilo moderno que ia para a direção do realismo. Na passagem destacada, inclusive, encontramos justamente a declaração do narrador sobre sua descoberta da realidade:

Coisa espantosa o sono! Ele não apenas repara o corpo, de alguma forma, repara a alma e a leva para a simplicidade primitiva e a naturalidade. No decorrer do dia, você consegue *se ajustar*, imbuir-se da mentira, de pensamentos falsos... O sono lava com sua onda fria todas essas rixas mesquinhas, e, depois de acordar, você é capaz, pelo menos por alguns instantes, de entender e amar a verdade. Despertei e, refletindo sobre o dia anterior, senti um certo desconforto... Como se sentisse vergonha de toda a minha marotagem. Com um desassossego involuntário, pensava sobre a minha visita do dia, sobre as satisfações para Ivan Semiônytch... Esse desassossego era torturante e abatia; se assemelhava ao desassossego de uma lebre que ouve o latido dos cães e tem de sair, por fim, da querida floresta para o campo... e no campo esperam-no os borzóis dentados... “Pelo que me apressei?” – repetia como no dia anterior, mas já num sentido completamente outro. Lembro que essa terrível diferença entre o dia anterior e o seguinte me fulminou; pela primeira vez me ocorreu que na vida humana ocultam-se mistérios – estranhos mistérios... Com uma perplexidade infantil, olhava para esse mundo novo, não fantástico, real. Sob a palavra “realidade”, muitos entendem a palavra “vulgaridade”. Talvez, às vezes seja isso; mas devo reconhecer que a primeira manifestação de *realidade* diante de mim me abalou profundamente, assustou, me impactou...

A passagem é emblemática para ilustrar a composição desse narrador que faz um relato em que, se de um lado ele gira em falso em torno de suas emoções e sentimentos, sendo autorreferente e, portanto, romântico; de outro lado, ele revela certa sensibilidade objetiva que o faz perceber um mundo externo para além do seu próprio universo e reconhecer a manifestação do real, situação essa que se apresenta incontestemente por ocasião da oficialização do compromisso com Vária. A declaração do reconhecimento do real pelo narrador serve para chamar a atenção para as manifestações pontuais do real ao longo da narrativa, levando o leitor a perceber a inconstância dessa consideração do real pelo narrador, que o faz até de forma acidental, como bem ilustra toda a dramaturgia que se passa entre Nikolai e a família de Sidorênko por ocasião das suas idas sozinho à casa de Vária: ele tomado pelo desejo por Vária, enquanto ela sofre por Kólossov e Sidorênko abre espaço para o novo pretendente avançar. Há outros exemplos já mencionados, mas vale acrescentar a cena em que ele vai a Kólossov levar o bilhete de Vária para tentar reaproximá-los. Na ocasião, Kólossov indica com objetividade a magnanimidade

fajuta de Nikolai, além de se enfastiar com a leitura do excerto de Puzyrítsyn: ambos lhe dão dor de cabeça – a ênfase do relato, no entanto, tende para a agitação em que se encontra Nikolai, mas o leitor tem elementos para ressignificar a situação e perceber o deslocamento do jovem estudante em oposição ao realismo do desinteresse ostensivo de Kólossov por Vária.

Fica evidente a composição ambivalente desse narrador com feições românticas e traços realistas, de modo a construir uma narrativa que exhibe as expansões emocionais e sentimentais exacerbadas vivenciadas por ele quando na juventude estudantil sem deixar, no entanto, de incorporar evidências do real que por vezes até contradizem sua perspectiva. Tal característica é eloquente da própria condição da narrativa russa da época, porque expressa na forma realista inacabada o estado de transição entre o romantismo renitente e o realismo emergente que ocorria na literatura russa nos anos de 1840.

Também se deve considerar que o tipo de composição analisada apresenta ao leitor elementos para que ele leia a contrapelo a narrativa e perceba as falácias do narrador subjetivo, conferindo à história um sentido diferente do epidérmico. Dessa perspectiva, constatamos um escritor que instrumentaliza seu leitor para a leitura crítica da história, ou seja, Turguêniev estava mais que *mostrando*, conforme Belínski concebia o papel do poeta; ele estava instigando a tomada de consciência do leitor e indo além do que se entendia por função social da literatura na época, o que o punha na vanguarda do projeto defendido por Belínski.

Na sequência da última passagem destacada acima para ilustrar os mecanismos de composição que caracterizam a narrativa, o narrador, a fim de retomar seu relato depois da breve digressão, declara: *Quanto discurso por causa de um amor que **desandou**, usando as palavras de Gógol!* A referência ao escritor satírico encaminha para o desfecho da história relatada em que Nikolai se desinteressa por Vária e, por fim, cessa os encontros, conforme havia recriminado em Kólossov. As fugas que relata de um possível encontro com Vária na rua, de que se acalma comendo folhados, ou quando vê Sidorênko três meses depois dão a dimensão acabada do ridículo que recobre o narrador. O tom satírico se projeta sobre a novela e afirma a filiação ao naturalismo literário do período.

A confissão melancólica do narrador sobre o falseamento dos seus sentimentos e o reconhecimento da comédia que encenou se contrapõem à visão heroica de Kólossov como uma personalidade extraordinária devido à naturalidade que demonstrou na juventude para lidar com a vida e em especial com o amor. A discrepância do sopeso entre os dois jovens evidencia a

já referida lente de distorção por que o narrador enxerga Kólossov de forma a engrandecê-lo aos moldes românticos enquanto a autoanálise que faz de si recai na ridicularização.

Entendemos que a dualidade entre os dois personagens não estrutura a novela, cabendo à construção de um narrador-personagem de natureza reflexiva e confessional o aspecto predominante na estrutura da narrativa, o que de certa maneira está indicado na própria declaração dele: *Pertenço ao grupo de pessoas que amam cismar nas próprias sensações, embora eu mesmo não consiga aguentar pessoas assim.*

Ao longo da narrativa verifica-se a participação de outros personagens, dentre os quais se destacam necessariamente Sidorênko e Vária, mas todos são encobertos pela projeção do narrador-personagem. Sidorênko, do começo ao fim, exige de Nikolai sua faceta realista, seja para lidar com o velho nas situações de visita à casa (como personagem), seja para se ocupar narrativamente dele (em sua faceta de narrador). Em oposição a essa dramaturgia, Vária é motivo para enlevos do narrador, que se enamora dela e vivencia unilateralmente o que vê de emocionante nas cenas com a moça, pois ela nunca deixou de ser apaixonada por Kólossov, o que ditou sua conduta com Nikolai: uma vez perdida as esperanças de reaver seu amor, restalhe o casamento para salvar a honra.

A novela recebeu atenção exclusiva em artigo de M. O. Gabel na década de 1960¹⁹. No artigo a autora faz considerações de aspectos diversos da novela, referindo-se inicialmente a diferenças entre a primeira versão impressa na revista em 1844 e a publicação no volume de 1856 *Повести и рассказы* [Novelas e contos]. O cotejo destaca o fato de o autor tornar-se mais lacônico e excluir detalhes que reiterassem traços já apontados e características que indicassem o romantismo não superado de todo pelo autor na década de 1840, além de diminuir a presença das ironias no texto, ainda que tenham permanecido como típicas do naturalismo – todas medidas que adequavam a novela ao modo de escrita da década de 1850. Há ainda a substituição da expressão “pessoa genial” por “pessoa extraordinária”, removendo o colorido típico da década de 1830 do relato, que se refere ao ocorrido no ano de 1833 – década em que o tema da genialidade era muito recorrente devido ao romantismo, e a natureza genial caracterizava o romântico.

19 O título do artigo é *Первая повесть И. С. Тургенева Андрей Колосов. (В поисках нового героя)* [A primeira novela de I. S. Turguêniev. (A busca de um novo herói.)], publicado em *Вопросы литературы*. Os detalhes da referência constam na bibliografia final.

O artigo aponta que se o termo *genial* recebia de Turguêniev nos anos de 1840 o sentido de jovem individualista, ensimesmado, sendo o centro do que o cerca, um sonhador social sem ação, um *egoísta bondoso*, o termo recebe, no círculo de Belínski no final dos anos de 1830, um sentido especial que se associa à personalidade de N. Stankiévitich (1813 – 1840), referindo-se a características de superação do individualismo e que tem na ação o traço distintivo da personalidade, além da naturalidade, da franqueza e da ausência de artificialismos, tendo como perspectiva a contraposição da noção de realidade à de idealização. O objetivo do esclarecimento do termo serve tanto para assinalar que Andrei Kólossov recebe a característica de genial de acordo com o sentido usado por Belínski como para indicar Stankiévitich como o protótipo do herói da novela. Para reforçar ainda mais a genealogia do herói que a autora faz em seu artigo, são indicadas passagens sobre Kólossov na primeira versão da novela em que se encontram características comuns com aquelas conferidas a Stankiévitich por seus contemporâneos. Com as modificações feitas na novela por Turguêniev para a publicação de 1856, a autora do artigo destaca a conduta de Kólossov em relação a Vária como a principal indicação da sua *genialidade*, *extraordinariedade* e faz o paralelo com o episódio na vida de Stankiévitich quando desfez seu noivado. A autora então afirma:

В тургеневском герое проступают черты человека нового социального склада. Он глубоко отличается от изъеденных сомнениям, рефлексией дворянских интеллигентов, “лишних людей”. Это ясно из сопоставления Андрея Колосова с “небольшим бледным человеком”, рассказывающим о нём и признающим его превосходство над собою. GABEL, 1961; p.145²⁰

No texto a comparação entre Kólossov e Nikolai prossegue. O narrador é caracterizado como uma variedade menor do “homem supérfluo” e o herói representa o advento de um tipo novo, denominado adiante no texto por “новый человек”, ou seja, o *novo homem*. A autora assinala que Turguêniev, capaz de sentir o pulso da época, representou um típico *raznotchínets*

20 Em tradução nossa: “No herói turguenieviano aparecem traços do homem em um modo de ser social novo. Ele difere profundamente daqueles atacados pelas dúvidas, das análises dos intelectuais nobres, dos ‘homens supérfluos’. Isso é claro com a confrontação de Andrei Kólossov com o “homem franzino e pálido”, que narra sobre ele e confessa a superioridade dele sobre si.”

no momento em que este tipo social estava destacando-se no denominado movimento de emancipação em relação à servidão, é a representação da força social nova que está nos primórdios do que virá se desenvolver na década de 1860.

Para Gabel, as composições de Nikolai e Kólossov são elucidativas do desenvolvimento da escrita realista de Turguêniev. No caso do herói, a inovação do escritor está no fato de ser o primeiro a representar o tipo que surge na continuação da tradição revolucionária nobre; no caso do narrador, a inovação está no domínio do escritor de um dos aspectos importantes em relação ao realismo, a análise psicológica, apontando assim para a busca dos novos caminhos do jovem prosador. Na compreensão da autora, o escritor realizou a análise psicológica aprofundada do narrador por se tratar de um “homem supérfluo”, uma figura muito mais familiar a Turguêniev do que o tipo representado por Kólossov, daí este ser construído mais nos termos de um esboço do que receber uma análise psicológica aprofundada.

Também é destacado como inovação do escritor o uso da confissão na composição, um gênero tradicionalmente romântico, mas que em Turguêniev em vez de engrandecer serve para revelar as deficiências do personagem intelectual nobre de modo irônico e com humor, contrapondo a pequenez do narrador-personagem à figura de vulto de Kólossov. Enquanto a autora aponta para a evolução desse personagem encarnado no narrador da novela para Vassili Vassílich do conto *Hamlet do distrito de Shigrí*, de 1849, o novo tipo social que se manifesta em Kólossov vai receber algumas elaborações em personagens nos anos de 1840, mas apenas na década de 1860 o personagem típico *raznotchínets* terá a imagem artística multifacetada.

Entendemos que Gabel supõe erroneamente que Turguêniev dá o mesmo relevo a Kólossov e a Nikolai, enquanto sustentamos que a narrativa tem o narrador como central, estando Kólossov antes de tudo a serviço da caracterização do narrador-personagem em sua ambivalência entre romantismo e realismo. Mesmo que o tipo *raznotchínets* seja novo e depois ganhe proporções mais significativas tanto na literatura de Turguêniev como na realidade social posterior, é anacrônico pretender que Kólossov receba do autor uma função estruturante equivalente à do narrador na composição desta narrativa.

Gabel faz essa análise anacrônica de Kólossov porque supõe que Turguêniev está a reproduzir em sua literatura aquilo que observa na realidade, como se Kólossov fosse um esboço de herói, sem receber acabamento artístico, porque se trata de um tipo social em seus primórdios e, portanto, sem perfil definido, que ainda estaria em formação na realidade. Há

nessa suposição um erro fundamental, o de não entender que o foco da novela não é a apresentação do *raznotchínets* ou mesmo as dificuldades da sua caracterização, mas sim a dificuldade de produzir uma literatura nova que corresponda a uma sociedade em mudança, daí o narrador ambivalente, de transição, como já dito.

Kólossov está apenas “esboçado” porque aquele que o narra, Nikolai, não consegue vê-lo como é, e não porque o tipo social a que Kólossov pertence ainda não desabrochou e o autor não consegue agarrá-lo. Turguêniev fez da dificuldade de produzir uma literatura nova a matéria literária dessa novela e estabeleceu uma relação artística entre essa dificuldade propriamente artística e sua base material, que é o fato de a sociedade russa estar em mudança. O que aparece como inacabado, esboçado, incompleto serve de testemunho artístico da dificuldade de produzir literatura realista num ambiente saturado de romantismo, não de testemunho sociológico sobre tipos sociais incompletos. Para Turguêniev, o central é trazer a representação da dificuldade de fazer literatura no momento em que a manifestação do novo, personificado no *raznotchínets*, enfrenta as dificuldades de se estabelecer devido à opressão do velho, que vigora com o romantismo renitente e conservador presente no reinado de Nicolau I.

Não consideramos apenas a relação entre o momento histórico e a representação literária, mas também, e sobretudo, a concepção artística de Turguêniev de plasmar o aspecto histórico na forma mesma de narrar, daí a centralidade do narrador-personagem, pois ele encarna o desafio de fazer a narrativa da própria dificuldade de narrar, afinal trata-se do advento da forma realista no reino do romantismo ultrapassado. Kólossov, embora seja a representação da realidade difícil de agarrar, serve de apoio para o personagem central, que é o narrador que representa, a um só tempo, a dificuldade de narrar e a emergência do novo para além do que possa pretender esse narrador confessional, perspectiva que torna descabido atribuir a centralidade de Nikolai ao fato de Turguêniev conhecer melhor esse tipo social, o homem supérfluo. Ver as coisas desse modo é deixar escapar o essencial: Andrei Kólossov é uma obra literária de novo tipo sobre a dificuldade de escrever uma obra literária de novo tipo e é aí que se deve buscar os defeitos e as qualidades da obra, não em alegadas deficiências de observação sociológica do jovem autor.

IV. Traduções

a) *Andrei Kólossov*, de Ivan S. Turguiênev;

b) *Uma visão da literatura russa do ano de 1847*, de Vissariôn G. Belínski.

Andrei Kólossov
Ivan S. Turguiênev

Num cômodo pequeno e bem arrumado, sentavam-se diante da lareira alguns homens jovens. A noite de inverno mal começara; o samovar fervia sobre a mesa, a conversa ia de um assunto a outro e se animava. Deram início à discussão sobre pessoas extraordinárias e em que diferem das comuns. Cada um expunha sua opinião como podia; as vozes se elevaram, e um alarido se instaurou. Um homem franzino e pálido, que, tomava chá e fumava um charuto, escutou por longo tempo o tagarelar dos seus colegas; de repente se levantou e se dirigiu a todos nós (eu também estava entre os que discutiam) com as seguintes palavras:

-Senhores! Todas essas manifestações profundas são boas a seu modo, mas inúteis. Como de costume, cada um ficará conhecendo a opinião contrária e permanecerá com a mesma convicção. Mas não é a primeira vez que nos encontramos nem é a primeira vez que discutimos e, por isso, é provável que já tenhamos conseguido expressar nossas opiniões e conhecê-las. Sendo assim, para que nos ocupar disso?

Dizendo essas palavras, o homem franzino bateu com displicência a cinza do charuto na lareira, comprimiu os olhos e sorriu calmamente. Todos nos calamos.

-Se é assim, o que acha que devemos fazer? – disse um de nós. - Jogar cartas, por um acaso? Dormir? Separar-nos e ir para casa?

- É agradável jogar e proveitoso dormir - replicou o homem franzino -, mas nos separarmos e irmos para casa agora é cedo. Não, vocês não me entenderam. Escutem: proponho a cada um de nós, caso isso já tenha acontecido, descrever uma personalidade extraordinária,

contar seu encontro com uma pessoa admirável. Creiam-me, o pior conto vale mais do que uma excelente discussão.

Ficamos pensativos.

-Que estranho - observou um de nós, um grande brincalhão -, além de mim, não conheço nenhuma pessoa extraordinária e acho que já conhecem minha vida. De resto, se lhes convier...

- Não - exclamou um outro -, não precisa! Pois então comece - acrescentou, voltando-se para o homem franzino. Você nos meteu numa enrascada, tem as cartas na mão. Olhe só, se a história não nos agradar, vaiaremos .

- Pois não - respondeu.

Ele estava junto à lareira; sentamos ao redor dele e nos aquietamos. O homem franzino olhou para nós, passou os olhos pelo teto e começou assim:

- Há dez anos, meus caros senhores, eu era estudante em Moscou. Meu pai, um virtuoso senhor de terras da estepe, me entregou aos cuidados de um qualificado professor alemão aposentado, que, por cem rublos ao mês, encarregou-se de me prover de água e comida e dos cuidados com minha moral. Esse alemão era agraciado com uma estampa imponente e grave ao extremo; de início eu me acautelava bastante com ele. Numa bela noite, porém, volto para casa e, com indizível ternura, vejo meu mentor refestelado com três ou quatro camaradas em uma mesa redonda, em que se encontrava uma boa quantidade de garrafas vazias e copos servidos. Quando me viu, meu respeitável mentor se levantou e, agitando as mãos e gaguejando, me apresentou àquela honrada companhia, e imediatamente me ofereceu um copo de ponche. O agradável espetáculo teve efeito revigorante em minha alma; meu futuro se apresentou a mim nas imagens mais encantadoras. E de fato: desde esse dia memorável, usufruí de uma liberdade ilimitada, só faltava espancar meu mentor. Ele tinha uma esposa, que cheirava eternamente à fumaça e salmoura de pepino; ela era ainda bastante nova, mas já não tinha nenhum dente da frente. É sabido que todas as alemãs perdem muito cedo esse adorno necessário ao corpo humano. Faço menção a ela somente porque se apaixonou loucamente por mim e por pouco não me matou de tanta comida.

-Ao ponto, ao ponto – começamos a gritar. – Por um acaso vai querer nos contar suas aventuras?

- Não, senhores! – replicou calmamente o homem franzino - Sou um mortal comum. E assim, levei uma vida folgada, como se diz, com minha alemã. Na universidade, eu não era

muito assíduo e, em casa, não fazia nada. Logo fiz amizade com meus colegas e passei a tratá-los por você. Entre os meus novos amigos, havia um rapaz bastante decente e bom, filho de um prefeito aposentado. Ele se chamava Bobov. Esse Bobov se acostumou a me visitar e, pelo que parece, gostou de mim. E eu...sabem, não gostava nem desgostava, era assim... Devo dizer que não tinha nenhum parente em toda Moscou, exceto um tio velho, que às vezes me pedia dinheiro. Eu não saía e, em especial, temia as mulheres; também evitava conhecer os pais dos colegas da universidade desde quando um desses pais puxou o cabelo do filho na minha frente: o motivo foi um botão solto no uniforme – e naquele dia não havia mais que seis botões em minha sobrecasaca. Em comparação com muitos dos meus colegas, eu passava por rico; meu pai, vez e outra, me enviava um pequeno pacote de notas azuis desbotadas²¹, e, por isso, eu não só desfrutava de independência, mas também dispunha de bajuladores e lacaios...-- estou dizendo que estavam ao meu dispor – e até ao do meu cachorro de rabo cortado, Armichka, que, apesar da raça, perdigueiro, entrava numa tristeza indescritível tão logo via uma arma. Aliás, a mim, como a qualquer jovem, não faltava aquela surda fermentação interior que normalmente passa de forma tranquila e feliz depois de uma dúzia de versos escabrosos. Eu queria algo, a algo aspirava e com algo sonhava; confesso, não sabia bem com o que sonhava. Agora entendo o que me faltava: sentia minha solidão, *ansiava* por me comunicar com as assim chamadas pessoas vivas; em suma, a vida (percebam: a *viiida*) repercutia em minha alma, e, com uma indefinida tristeza, eu dava ouvidos a esse som... Valerian Nikititch, me arranje um *pajitos*.

Acendendo o *pajitos*, o homem franzino continuou:

- Numa bela manhã, Bobov, esbaforido, veio até mim: “Sabe a grande nova, parceiro? Kólossov chegou.” – “Kólossov? Que bicho é esse senhor Kólossov?” – “Você não o conhece? Andriucha Kólossov? Vamos lá, homem, o quanto antes. Ontem à noite ele voltou *das aulas de reforço*.”²² – “Mas quem é ele?” – “Ora, uma pessoa extraordinária, parceiro!” – “Uma pessoa

21 Dinheiro em papel no valor de cinco rublos. A *assignátsia* foi introduzida na Rússia em 1769 e esteve em circulação até 1843 quando foi substituída pela nota bancária como resultado da reforma do ministro das finanças Conde E. F. Kankrin. Pela cotação oficial, existente nos anos de 1830, um rublo em *assignátsia* equivalia a 27 copeques em prata. (N. E.)

22 *Voltou das aulas de reforço* traduz a expressão *вернулся с кондиции*, sendo que a palavra *кондиция* recebe uma nota do editor em que se explica que a palavra condição (do latim *conditio*) com o sentido de requisito, acordo era usada na língua russa já no século XVIII e que, ao destacar a palavra em itálico, Turguêniev demarca que o sentido novo dela de aulas em casa, ensino em domicílio, que se formou no meio seminarista e depois passou a ser usado pelos estudantes, ainda não fazia parte da língua literária corrente, sendo entendido como gíria.

extraordinária – observei -, então vá você sozinho. Eu vou ficar em casa. Conhecemos bem suas pessoas extraordinárias! Um versejador qualquer meio bêbado com um sorriso de êxtase eterno!...” – “Ei, nada disso! Kólossov não é assim!”. Quase disse a Bobov que o senhor Kólossov é que devia aparecer na minha casa; mas, não sei por quê, obedeci Bobov e fui. Bobov me levou a uma das travessas mais sujas, sinuosas e estreitas de Moscou... A casa em que vivia Kólossov era construída à moda antiga, de forma artilosa e desconfortável. Entramos no pátio; uma mulher gorda pendurava a roupa branca no varal, estendido da casa até a cerca... Era uma gritaria de crianças na escada de madeira...

- Ao ponto! Ao ponto! – começamos a gritar.

- Vejo, senhores, que não gostam do agradável e acatam unicamente o útil²³. Pois não! Através de uma passagem escura e estreita, alcançamos o quarto de Kólossov, entramos. Vocês devem ter uma noção aproximada do que seja o quarto de um estudante pobre. Bem de frente para a porta, sentado numa cômoda, Kólossov fumava um cachimbo. Ele estendeu a mão a Bobov de modo amigável e inclinou-se para mim educadamente. Eu dei uma olhada em Kólossov e de imediato senti uma irresistível atração por ele. Senhor! Bobov não estava errado: Kólossov era realmente uma pessoa extraordinária. Permitam-me descrevê-lo de modo mais detalhado... Ele era bem alto, esbelto, desenvolvido e nada mal. Seu rosto... Eu acho, senhores, muito difícil descrever o rosto de alguém. É fácil lembrar cada traço em separado; mas de que forma transmitir ao outro o que compõe o atributo distintivo, a essência *desse* rosto?

Com esse sentido novo, Gógol também usou a palavra em *Viy*, em 1835. (N. T.)

23 Na observação irônica, os termos "agradável" e "útil" são usados no sentido dado pela escola "teoria da literatura" até meados do século XIX, o qual não ultrapassava os limites das tradições arcaicas do classicismo. Conforme a poética clássica, o "agradável" geralmente se referia às descrições vivas dos objetos; o "útil" se manifestava na narrativa em relação aos pensamentos e ações das pessoas, que deviam ensinar os leitores com seus exemplos(vide por exemplo: OSTOLOPOV, N. *Dicionário de poesia antiga e nova*. São Petersburgo, 1821 Ч. 1, pgs. 109 - 110 e 472 - 473). (N.E.)

- É o que Byron denomina de *the music of the face*²⁴ – observou um senhor pálido e constricto.

- Pois bem... E por isso eu me limitarei a uma observação: aquele “algo” particular que mencionei agora, em Kólossov consistia numa alegria despreocupada e audaz na expressão do rosto e ainda no sorriso também, extremamente atraente. Ele não se lembrava de seus pais, tinha sido criado na penúria da casa de um parente distante, que foi excluído do serviço por causa de propina. Viveu na aldeia até os quinze anos; depois foi parar em Moscou na casa da esposa de um pope, uma velha surda, viveu com ela uns dois anos, ingressou na universidade e começou a viver de dar aula. Ele ensinava história, geografia e gramática russa, ainda que fosse fraco nessas áreas; mas, em primeiro lugar, aqui na Rus aparecem “manuais” extremamente benéficos para os tutores²⁵; e, em segundo lugar, as exigências dos respeitáveis comerciantes que incumbiam Kólossov da educação de seus filhos eram muito limitadas. Kólossov não era nem espirituoso, nem humorista; mas os senhores não podem imaginar como nos submetíamos a esse homem com gosto. Nossa admiração era como involuntária; sua fala, seu olhar, seus movimentos inspiravam tal encanto juvenil que todos os seus colegas eram completamente apaixonados por ele. Os professores não o consideravam um jovem estúpido, mas “sem grandes capacidades” e preguiçoso. A presença de Kólossov acrescentava uma harmonia especial às nossas reuniões à noite: com ele, nossa alegria nunca dava em escândalos desmedidos; se estivéssemos todos tristes, com ele essa tristeza meio infantil se resolvia numa conversa tranquila, às vezes bastante sensata, e nunca se transformava em melancolia. Os senhores estão sorrindo – eu entendo seu sorriso; é certo que muitos de nós depois se revelaram verdadeiras abjeções! Mas a juventude... a juventude...

- *Oh talk not to me of a name great in story!*

24 No poema *The bride of Abydos*, Byron, ao descrever a beleza de Zuleika, diz: “the music breathing from her face” (*The bride of Abydos*, Canto 1, 179). O poeta considerou necessário fazer uma nota para esse verso, na qual indicou que haviam achado a expressão “estranha”, e defendeu a legitimidade dela. Para isso ele recorreu a opinião de Madame [de Staël](#), que, em seu livro *De l'Allemagne*, escreveu sobre a possibilidade de aproximar a música e a pintura: “...nós comparamos a pintura com a música e a música com a pintura, porque os sentimentos que experimentamos revelam uma semelhança lá onde a observação fria dela vê tão somente a diferença (*De l'Allemagne*, par M-me la baronne de Staël-Holstein. Tome troisième. Paris - Londres, 1813, p. 142). (N.E)

25 Em seus artigos e resenhas, Belínski repetidas vezes ridicularizou semelhantes manuais. Nesse sentido, ele escreveu em 1844: Nada mais pernicioso para a formação dos escolares do que esses manuais sucintos, que nada dizem à razão ou à imaginação, mas que devem ser apenas decorados (Belínski, v. 8, pg. 225; ver também v. 9, pg. 273). (N.E.)

*The days of our youth are the days of our glory*²⁶... - proferiu aquele homem pálido...

- Ah, você, que diabo de memória tem! E toda vez Byron! – observou o narrador.- Em suma, senhores, Kólossov era a alma do nosso grupo. Eu me apeguei a ele como não me apeguei depois nem a uma mulher. E, no entanto, não me envergonho agora de recordar esse estranho amor – sim, amor, porque, lembro, na época experimentei todas as torturas dessa paixão, como o ciúme. Kólossov amava a todos nós da mesma forma, mas em particular gostava de um rapaz de nome Gavrílov, calado, de cabelo loiro ondulado e dócil. Ele quase nunca se separava desse Gavrílov, frequentemente ficava cochichando com ele e juntos sumiam de Moscou, Deus sabe aonde, por dois ou três dias... Kólossov não gostava de inquéritos, e eu me perdia em conjecturas. Não era a simples curiosidade que me inquietava; eu queria ser um amigo, um escudeiro de Kólossov; eu tinha ciúme de Gavrílov; invejava-o; não conseguia explicar a mim mesmo a causa das estranhas sumidas de Kólossov. No entanto, não havia nele aquele mistério que ostentam os jovens dotados de amor-próprio, palidez, cabelos negros e olhar “significativo”, nem aquela indiferença falsa, sob a qual estariam encobertas forças imensas; não, ele era, como se diz, completamente aberto; mas, quando uma paixão o dominava, uma atividade arrebatadora e impetuosa manifestava-se de súbito em toda sua essência; simplesmente ele não dispendia suas forças à toa e nunca, em caso algum fazia pose. Aliás, senhores, sejam francos: nunca lhes ocorreu sentar e fumar um cachimbo com um semblante desalentado e majestoso como se tivessem acabado de solucionar uma grandiosa façanha, mas apenas cogitam qual a cor da calça que mandarão confeccionar?... Mas o fato é que logo percebi no Kólossov alegre e carinhoso aqueles ímpetos involuntários e apaixonados. Não é à toa que dizem que o amor é arguto. Eu me resolvi a conquistar-lhe a confiança a qualquer custo. Não sei por que arrastava a asa para Kólossov; venerava-o de forma tão infantil que ele não podia duvidar da minha devoção...mas, para meu desgosto indescritível, tive de finalmente me convencer de que Kólossov evitava uma aproximação estreita comigo, ele como que se incomodava com meu apego importuno. Certa vez ele me pediu um dinheiro emprestado com evidente contrariedade e foi com um agradecimento jocoso que me devolveu depois. Durante o inverno, meu relacionamento com Kólossov não mudou nem um pouquinho; era frequente eu me comparar com Gavrílov, e não conseguia entender em que ele era melhor do que eu... Mas, de repente, tudo mudou. Na metade

26 São os dois versos iniciais do poema de Byron *Stanzas written on the road between Florence and Pisa*, de 1821. (N.E.)

de abril, Gavrílov adoeceu e morreu nos braços de Kólossov, que não se afastou nem um instante do quarto dele e, na semana toda após a morte, Kólossov não saiu para lugar nenhum. Todos lamentamos o pobre Gavrílov; esse homem pálido, calado como que pressentiu sua morte. Também lamentei sinceramente por ele, mas meu coração parara, esperava algo...

Numa noite inesquecível... Eu estava deitado no sofá e olhava para o teto à toa... Alguém abriu a porta do meu quarto com rapidez e ficou na soleira; eu soergui a cabeça: diante de mim estava Kólossov. Ele vagorosamente entrou e sentou-se ao meu lado. “Eu vim aqui – começou com uma voz bastante abafada –, porque você me ama mais que todos... Perdi meu melhor amigo – a voz dele embargou um pouco – e me sinto sozinho... Vocês não conheciam Gavrílov... não conheciam...” Ele se levantou, caminhou pelo quarto e se aproximou de mim rapidamente... “Gostaria de substituí-lo?” – disse e me deu a mão. Dei um pulo e me atirei ao peito dele. Minha franca alegria o comoveu... Eu não sabia o que dizer e arfava... Kólossov me deu uma olhada e soltou umas risadinhas surdas. Serviram chá. Durante o chá, ele falou sobre Gavrílov; fiquei sabendo que esse menino dócil e acanhado salvara a vida de Kólossov – eu tinha de reconhecer por mim mesmo que, no lugar de Gavrílov, não conseguiria deixar de tagarelar, de gabar-me da minha felicidade. Deram oito horas. Kólossov se levantou, aproximou-se da janela, tamborilou no vidro, se virou rapidamente para mim, queria dizer alguma coisa... e silenciosamente sentou-se numa cadeira. Peguei na mão dele. “Kólossov! Palavra, mesmo, eu mereço sua confiança!” Ele me olhou direto nos olhos. “Bem, se é assim – acabou por dizer –, pegue a *chapka*, e vamos!” “Aonde?” “Gavrílov não me perguntava”. Calei-me de pronto. “Você sabe jogar baralho?” “Sei”.

Sáimos, pegamos um cocheiro em direção à divisa de ... Na divisa, descemos. Kólossov foi na frente com pressa; eu, atrás dele. Íamos por uma grande via. Passada uma *versta*, Kólossov virou para o lado. Começou a anoitecer. À direita, cintilavam luzes na neblina, inumeráveis igrejas despontavam na cidade imensa; à esquerda, ao lado da floresta, dois cavalos brancos pastavam no prado; diante de nós, estendiam-se os campos, cobertos por vapores acinzentados. Eu ia quieto atrás de Kólossov. De repente ele parou, estendeu o braço e disse: “Vamos ali”. Vi uma casa pequena; duas janelinhas acesas na neblina. “Nessa casa, - continuou Kólossov – vive Sidorênko, um tenente reformado, com a irmã, uma senhora solteira e a filha. Você passará por meu parente, sente-se com ele para jogar cartas”. Queria provar para Kólossov que eu não era menos capaz de ficar em silêncio do que Gavrílov... Mas, confesso, uma curiosidade intensa me atormentava. Aproximando-nos do terraço de entrada da casinha, vi na janela iluminada a

figura de uma moça...Talvez nos esperasse e logo desapareceu. Entramos na antessala escura e estreita. Uma velhinha curva e corcunda veio ao nosso encontro e me olhou com estranheza. “Ivan Semiônytch está?” – perguntou Kólossov. “Em casa. Em casa!” – ressoou uma voz masculina grossa atrás da porta. Atravessamos a sala, se é que se pode chamar de sala um cômodo comprido e bastante sujo; um humilde piano velho e pequeno estava espremido a um cantinho ao lado do forno; algumas cadeiras, outrora amarelas, se destacavam ao longo da parede. No meio da sala, de pé, um homem de uns cinquenta anos, alto, arqueado, num roupão ensebado. Olhei para ele com atenção: rosto soturno, cabelos hirsutos, testa estreita, olhos cinza, bigodes imensos, lábios grossos... “Que tipo!” – pensei. “Faz um tempinho que não o vemos, Andrei Nikolaitch” - ele proferiu, estendendo-lhe sua feia mão vermelha -, “um tempinho! E onde está Sevastiân Sevastiánovitch?” “Gavrílov morreu”, Kólossov disse triste. “Morreu! Que coisa! E esse quem é?” “Meu parente; tenho o prazer de apresentar: Nikolai Aleks...” “Muito bem, muito bem - Ivan Semiônytch interrompeu -, prazer, muito prazer. Mas o senhor joga baralho?” “Jogo, como não!” “Mas que beleza; vamos agora mesmo nos sentar. Ei! Matriôna Semiônovna, onde você está? A mesa de jogo - anda!...E chá!” Com essas palavras o senhor Sidorênko foi para outro cômodo. Kólossov olhou para mim. “Escute - ele disse - Deus sabe a minha vergonha!...” Tapei a boca dele. “Então, parceiro, como quer que se chame: poderia vir aqui” – exclamou Ivan Semiônitch. Entrei na sala de estar. A sala de estar era ainda menor que a sala de jantar. Nas paredes, havia uns retratos monstruosos; diante do sofá, com o estofamento aparente em algumas partes, estava a mesa verde; Ivan Semiônytch instalou-se no sofá e já embaralhava as cartas; junto a ele, na ponta da poltrona, estava sentada uma mulher magra de touca branca e vestido preto, amarela e encarquilhada, com os olhos míopes e lábios finos de gato. “Aqui está - disse Ivan Semiônytch - apresento-lhe; o anterior morreu; Andrei Nikoláievitch trouxe outro; vejamos como ele joga!” A velhinha fez uma reverência desajeitada e teve um ataque de tosse. Olhei ao redor; Kólossov já não estava na sala. “Desejo melhoras, Matriôna Semiônovna, as ovelhas tosem” – resmungou Sidorênko. Sentei-me; o jogo começou. O senhor Sidorênko irritava-se terrivelmente e enfurecia-se ao menor erro meu; cobria a irmã de insultos; mas ela, pelo visto, já conseguira se acostumar com as amabilidades de seu irmãozinho e apenas piscava os olhos. No entanto, quando ele declarou a Matriona Semiônovna que ela era o “anticristo”, a pobre velhinha inflamou-se. “O senhor, Ivan Semiônytch - ela disse ofendida -, fez morrer sua esposa Anfissa Kárpovna, mas a mim não fará!” “Será?” “Não, não

fará.” “Será?” “Não, não fará!” Dessa forma, eles trocaram injúrias por um tempo razoável. Minha situação, como podem ver, não era nada invejável e chegava a ser simplesmente estúpida; eu não entendia para que Kólossov inventou de me levar... Nunca fui bom jogador; mas eu não podia estar pior. “Não! – repetia continuamente o tenente reformado – O senhor está longe de Sevastiánytch! Não! O senhor está jogando distraído!” Eu, por dentro, o mandava a todos os diabos, claro. Esse martírio durou umas duas horas; fui completamente derrotado. Antes do fim da última rodada, percebi um leve barulho atrás da minha cadeira – me virei e vi Kólossov; junto dele estava uma moça de uns 17 anos que, com um sorriso quase imperceptível, olhava para mim. “Encha o cachimbo para mim, Vária” – resmungou Ivan Semiônytch. De imediato a garota deslizou para o outro cômodo . Ela não era muito bonita, bem pálida e bem magra, mas eu nunca vi, nem antes, nem depois, olhos e cabelo como aqueles. Terminamos o *robber* como deu; eu paguei. Sidorênko começou a fumar o cachimbo e gritou: “Bem, agora é hora de jantar!” Kólossov me apresentou a Vária, isto é, Varvára Ivánovna, filha de Ivan Semiônytch. Vária ficou embaraçada; e eu fiquei embaraçado. Mas Kólossov, como de costume, em poucos instantes arranjou tudo e todos: acomodou Vária ao piano, pediu-lhe para tocar uma *plissováia*²⁷ e pôs-se a sapatear o *kasatchók*²⁸ em disputa com Ivan Semiônytch. O tenente dava gritos, pateava e fazia coisas tão inconcebíveis com as pernas que Matriôna Semiônovna começou a rir alto, teve um ataque de tosse e subiu para seu quarto. A velha corcunda pôs a mesa; sentamos para jantar. Durante o jantar, Kólossov disse toda sorte de disparates; o tenente ria ensurdecidamente; eu dava olhadas de soslaio a Vária. Ela não tirava os olhos de Kólossov...E eu podia adivinhar pela expressão do rosto dela que tanto ela o amava como era amada por ele. Seus lábios estavam levemente abertos, a cabeça um pouco inclinada para a frente, por todo o rosto brincava um colorido suave; ela vez e outra suspirava e se ria baixinho... Eu me alegrava por Kólossov... mas, mesmo assim, sentia... Ora, o diabo que carregue! Inveja...

Depois do jantar, eu e Kólossov imediatamente pegamos a *chapka*, o que, no entanto, não impediu o tenente de nos dizer: “Os senhores se demoraram; já está na hora de ir”. Vária acompanhou Kólossov até a antessala. “Quando o senhor volta, Andrei Nikoláievitch?” – ela lhe

27 Ritmo de música popular típica bem acelerado e animado. (N. T.)

28 Refere-se a uma dança típica e ao seu ritmo acelerados. (N. T.)

sussurrou. “Em poucos dias, sem falta”. “Traga-o também” - ela acrescentou com um sorriso demasiado dissimulado. “Claro, claro...” Pensei: “Seu muitíssimo criado!”...

No caminho de volta, eu soube o seguinte. Havia cerca de seis meses, Kólossov conhecera o senhor Sidorênko ²⁹ de forma bastante estranha. Numa noite de chuva, Kólossov voltava para casa da caçada e já se aproximava da divisa de ..., quando, de repente, não muito distante da estrada, ouviu uns gemidos entrecortados por maldições. Ele estava com a arma; e sem pensar muito, foi em direção ao grito e encontrou no chão um homem com a perna deslocada. Esse homem era o senhor Sidorênko. Com grande dificuldade, conduziu-o até em casa, deixou-o aos cuidados da irmã assustada e da filha e correu atrás de um médico. Enquanto isso, amanheceu; Kólossov mal podia ficar em pé de cansaço. Com a autorização de Matriôna Semiônovna, ele se atirou no sofá da sala e dormiu até umas oito horas. Depois de acordar, ele queria ir embora imediatamente, mas o seguraram e regalaram-no com chá. À noite foi possível ver de passagem o rosto pálido de Varvára Ivánovna umas duas vezes; ele não havia dado atenção especial a ela, mas de manhã gostou de fato. Matriôna Semiônova cobria Kólossov de elogios e agradecia sem parar; Vária ficou sentada em silêncio, punha chá e às vezes dava-lhe uma olhada e, com uma cortesia envergonhada e acanhada, dava-lhe ora uma xícara, ora creme, ora um torrão de açúcar. Foi quando o tenente acordou, com voz alta exigiu o cachimbo e começou a gritar depois de um breve silêncio: “Irmã! Ei, irmã!” Matriôna Semiônovna foi até ele no quarto: “O que, esse... sabe lá o diabo como se chama! Já se foi ou não?” “Não, eu ainda estou aqui - respondeu Kólossov, aproximando-se da porta. - O senhor está melhor?” “Estou melhor - respondeu o tenente -, entre aqui, meu caro.” Kólossov entrou. Sidorênko olhou para ele e soltou a contragosto: “Bem, obrigado; apareça a qualquer hora - qual diabo afinal é seu nome?” “Kólossov” - Andrei replicou. “Então, está bom, está bom, apareça; não tem mais que se aborrecer aqui; devem estar lhe esperando em casa.” Kólossov saiu, despediu-se de Matriôna Semiônovna, inclinou-se para Varvára Ivánovna e voltou para casa. A partir desse dia, ele passou a ir a Ivan Semiônytch; de início, vez e outra; depois cada vez mais e mais. Começou o verão; por vezes levava a arma, punha a bolsa de caçador e aviava-se como que para a caça;

29 Na versão da novela publicada na revista, estava escrito: “Havia cerca de quatro meses”. Introduzindo a correção na edição de 1856, Turguêniev mesmo assim não eliminou por completo a imprecisão admitida por ele: pela cronologia dos eventos na novela, o encontro de Kólossov com Sidorênko aconteceu aproximadamente um ano antes da cena descrita, a qual se deu na primavera, logo depois da morte de Gavrílov “no meio de abril”. Tendo conhecido o tenente reformado também na primavera, Kólossov passou a frequentar a casa dele no verão “cada vez mais”, Gavrílov jogou carta com Sidorênko “no decorrer do outono inteiro e do inverno”. (N. E.)

passava no tenente reformado e lá permanecia até a noite. O pai de Varvára Ivánovna havia servido no exército uns vinte e cinco anos, juntou algum dinheirinho e comprou algumas *deciatínas*³⁰ de terra a duas *verstas*³¹ de Moscou. Ele mal sabia ler e escrever; mas, apesar da sua lerdice aparente e grosseria, era esperto e astuto, às vezes até maroto como muitos pequenos-russos³². Era um egoísta extremo, teimoso como um boi e, em geral, muito desagradável, especialmente com desconhecidos; cheguei mesmo a perceber nele algo semelhante a desprezo por todo gênero humano. Ele não se privava de nada, como uma criança estragada, não queria saber de ninguém e vivia “a seu bel-prazer”. Certa vez conversávamos sobre casamento em geral. “Casamento...casamento - ele falou -, bem, com que diabo eu vou casar essa rapariga? E para quê? Para seu maridinho surrá-la como eu surrava a minha finada? E eu, vou ficar com quem ?” Esse era o tenente reformado Ivan Semiônytch. Kólossov ia lá, sem dúvida, não por conta dele, mas por conta da filhinha. Numa bela noite, Andrei estava sentado com ela no jardim e papeavam sobre alguma coisa. Ivan Semiônytch se aproximou dele, olhou sombrio para Vária e chamou Andrei de lado. “Escute, irmãozinho - ele lhe disse -, vejo que está alegre papeando com minha única cria, e eu, um velhote, estou entediado; traga alguém aqui com você, já que não tenho com quem jogar um carteadado; ouviu? Não me venha sozinho.” No dia seguinte, Kólossov apareceu com Gavrílov, e o pobre do Sevastián Sevastiánitch jogou cartas à noite com o tenente reformado no decorrer de um outono e um inverno inteiros; o digno varão tratou-o, como se diz, sem cerimônias, isto é, com uma grosseria terrível. Agora os senhores entenderam para que Kólossov, depois da morte de Gavrílov, me levou à casa de Ivan Semiônytch. Comunicando-me tudo isso em detalhes, Kólossov acrescentou: “Eu amo Vária, é uma moça muito querida; ela gostou de você.”

Acho que esqueci de levar ao seu conhecimento, meus prezados senhores, que até aquela época eu tinha medo de mulheres e fugia delas, embora sonhasse a sós, às vezes por horas inteiras, com encontros, com o amor, com o amor correspondido e coisas assim. Varvára Ivánovna era a primeira moça com quem a necessidade de falar se impôs para mim – isso mesmo, a necessidade. Vária era uma moça muito comum, entretanto são bem poucas essas

30 Antiga medida agrária russa equivalente a 1,09 ha. [N.T.]

31 Medida equivalente a 1,06 km. [N. T.]

32 Forma de referir-se aos ucranianos, pois a Ucrânia era conhecida como Pequena Rússia. (N. T.)

moças na sagrada Rus. Vocês me perguntarão: por quê? Porque eu nunca percebia nela nada de forçado, artificial, afetado; porque ela era simples, franca, uma criatura um tanto triste; porque ela não podia ser chamada de “*bárychnia*”³³. Eu gostava do sorriso silencioso dela; amava sua vozinha sonora e ingênua, sua risada leve e alegre, seus olhares atentos, embora não fossem “profundos”. Essa criança não era promessa de nada; mas vocês se encantariam com ela sem querer como se encantam com o grito repentino e suave do papa-figos à noite, num bosque alto e escuro de bétulas. Devo admitir que em outros tempos eu passaria bem indiferente por uma criatura dessa: agora não dou mais para passeios solitários noturnos nem para papa-figos; mas então...

Senhores, acho que, como pessoas de bem que são, estiveram apaixonados nem que seja uma vez durante sua vida e, por experiência própria, souberam como nasce e se desenvolve o amor no coração de uma pessoa; por isso, não irei me alongar muito sobre o que aconteceu comigo naquele tempo. Eu e Kólossov íamos com bastante frequência à casa de Ivan Semiônytch; e apesar de as malditas cartas me levarem ao completo desespero mais de uma vez, na proximidade da mulher amada (eu amei Vária), há um deleite estranho, doce e atormentador. Não me esforçava para reprimir o sentimento que despontava; além disso, quando finalmente decidi chamar o sentimento pelo nome, ele já estava bem forte... Eu acalentei silenciosamente meu amor e o guardei de forma zelosa e acanhada. Agradava-me a efervescência aflitiva da paixão calada. Meus sofrimentos não me privaram do sono nem da fome; mas o dia inteiro sentia no peito aquele sentimento físico peculiar que serve de indício à presença do amor. Não tenho condições de reproduzir o combate das sensações variadas que se davam em mim, quando, por exemplo, Kólossov retornava com Vária do jardim, e o rosto inteiro dela exalava uma devoção extasiada, um cansaço de excesso de contentamento... Ela vivia pela vida dele, estava impregnada dele a ponto de, sem perceber, pegar seus hábitos, fossem os olhares ou o jeito de rir ... Eu imagino que momentos ela passou com Andrei, a felicidade que devia a ele... Mas ele... Kólossov não dispensou sua liberdade; acho que, em sua ausência, não pensava nela; era em tudo o mesmo homem despreocupado, alegre e feliz que sempre conhecíamos.

E assim, como já disse, íamos a Ivan Semiônytch com bastante frequência. Às vezes – quando estava de mau humor – o tenente reformado não me obrigava às cartas; nessas

33 Tratamento distinto dado à donzela filha do *bárin*. O termo é discutido no capítulo II do presente trabalho.

ocasiões, ele se recolhia quieto a um canto, franzia o sobrolho e em tudo parecia um lobo. Na primeira vez, me alegrei com a sua indulgência; mas depois, aconteceu de eu mesmo me pôr a insistir com ele por uma partidinha de *whist*: é insuportável o papel de terceiro! Meu constrangimento por Kólossov e Vária era desagradável, embora eles garantissem um ao outro que comigo não havia cerimônia.

Enquanto isso o tempo passava... Eles eram felizes... Não tenho propensão para descrever a felicidade dos outros. Mas então passei a observar que a admiração infantil de Vária paulatinamente tornou-se um sentimento mais feminino, mais inquieto. Comecei a achar que já tinha visto isso em algum lugar, isto é, que Kólossov...de certa forma...esfriava. Essa descoberta, confesso, me alegrou, não fiquei nem um pouco indignado com Andrei.

O intervalo entre nossas visitas ficou cada vez maior... Vária começou a nos encontrar com olhos de choro. Tive a impressão de ouvir reprimendas... De vez em quando perguntava a Kólossov com uma indiferença dissimulada: “E então? Vamos hoje à casa de Ivan Semiônytch?...” Ele me olhava friamente e calmamente falava: “Não, não vamos”. Às vezes me parecia que ele sorria com malícia ao falar de Vária comigo... Eu não substituí Gavrílov completamente... Gavrílov era mil vezes mais dócil e mais tolo do que eu.

Agora me permitam uma pequena digressão. Falando a vocês sobre meus colegas da universidade, não mencionei um tal senhor Schítov³⁴. Ele passava dos trinta e cinco anos, e há cerca de dez circulava entre os estudantes. Vejo ainda agora claro diante de mim seu rosto bastante comprido e pálido, os olhinhos castanhos pequenos, o nariz comprido, aquilino e curvo no final, os lábios finos e zombeteiros, o topete solene, o queixo satisfeito, afundado num lenço largo e desbotado da cor da asa do corvo, o peitilho com botões de bronze, o fraque azul marinho aberto, o colete estampado; posso ouvir sua risada desagradável e esganiçada... Ele se exibia por toda parte, se distinguia em todas as “aulas de dança” possíveis... Lembro que eu não podia escutar suas histórias cínicas sem um tremor particular... Certa vez Kólossov o comparou a um quarto de taberna russa não varrido... Uma comparação estranha! Ao mesmo tempo, nesse homem havia inteligência em profusão, bom senso, capacidade de observação, agudeza... Ele às vezes nos assombrava com alguma fala sensata, exata e afiada a ponto de calarmos sem querer e com estupefação olhávamos para ele. Afinal, na realidade, para um russo dá tudo na mesma:

34 O poeta I. P. Kliuchnikov era membro do círculo de Stankévitch e colega de Belínski, dele Turguêniev tirou o protótipo de Schítov, assim como em *Hamlet do distrito de Schigrí* e em *Rúdin* (capítulo VI) (N. E.)

diga ele uma estupidez ou algo inteligente. Temiam Schítov em especial aqueles garotos cheios de amor-próprio, devaneadores, sem talento, que, durante o dia todo, chocavam com dificuldade uma dúzia de versos lastimáveis, lidos arrastados aos “amigos”, e desdenhavam qualquer conhecimento positivo³⁵. Ele simplesmente pôs para fora de Moscou um desses, repetindo-lhe sem parar dois versos do próprio: *O homem / Este arranjado esqueleto ...*

“Esqueleto” rimava com “homem”³⁶. Entretanto, o próprio Schítov também não fazia nada nem estudava... Mas essa era a ordem das coisas. Pois esse mesmo Schítov, sabe-se lá por quê, começou a zombar da minha afeição romântica por Kólossov. Na primeira vez, com uma indignação nobre, despachei-o para o inferno; na segunda vez, com um desdém frio, avisei-o de que ele não estava em condições de julgar nossa amizade, no entanto não o despachei; e quando ele, despedindo-se de mim, observou que, sem a autorização de Kólossov, eu não ousaria nem mesmo elogiá-lo, fiquei aborrecido; as últimas palavras de Schítov calaram fundo na minha alma. Mais duas semanas e não vi Vária... Orgulho, amor, expectativa árdua – uma porção de sentimentos diversos se agitaram em mim... Eu larguei mão e, com o coração ansioso, despachei-me sozinho para a casa de Ivan Semiônytch.

Nem sei como cheguei até a conhecida casinha, lembro de até sentar-me algumas vezes pelo caminho – não de cansaço, mas de emoção. Eu entrei na antessala e, sem tempo de dizer uma palavra, a porta da sala se abriu e Vária saiu correndo ao meu encontro. “Até que enfim – ela disse com a voz estremeçada –, onde está Andrei Nikoláievitch?” “Kólossov não veio...” – murmurei com esforço. “Não veio?” – ela repetiu. “Sim... mandou-lhe dizer que ... o seguraram...” Eu decisivamente não sabia o que dizia e não ousei levantar os olhos. Vária ficou imóvel e sem palavras diante de mim. Num relance de olhos, vi que ela virou a cabeça para o lado; duas lágrimas grossas escorriam devagar por sua face. Na expressão de seu rosto, houve uma mágoa súbita e dolorosa; a luta do recato, do pesar, da confiança em mim se manifestou de forma tão cândida, tão tocante no movimento involuntário de sua pobre cabecinha que o meu coração se remexeu. Eu me adiantei um pouco... Ela rapidamente estremeceu e saiu correndo.

35 Essa caracterização aniquiladora testemunha a grande afinidade do olhar de Turguêniev sobre a poesia contemporânea com o de Belínski, um perseguidor constante de *versejadores ruins* sem talento que fazem passar sua *galimatias selvagem* por pensamentos plenos de poesia. (Ver por exemplo BELÏNSKI, 1953, v. 6. pgs. 335 - 340 e 565 - 568, v. 7, pgs. 601 – 609). (N. E.)

36 Em russo as palavras que participam da rima são человек [tcheloviék]: homem e скелет [skeliét]: esqueleto. (N. T.)

Ivan Semiônytch me encontrou na sala. “Que é isso, parceiro, sozinho?” – perguntou-me, apertando o olho esquerdo de modo estranho. “Sim, sozinho” – respondi com perturbação. Sidorênko de repente soltou uma gargalhada e foi para o outro cômodo. Eu nunca havia me encontrado numa situação tão estúpida – que diabo de patifaria! Mas não havia o que fazer. Comecei a ir e vir na sala. “De que ria – pensei eu – aquele javali gordo?” Matriôna Semiônova, com uma meia nas mãos, apareceu na sala e se sentou perto da janelinha. Pus-me a conversar com ela. Nesse meio tempo, serviram chá. Vária desceu, pálida e abatida. O tenente reformado espicaçou sobre Kólossov. “Eu – disse – sei que tipo ele é; agora acho que, ao que tudo indica, não aparece aqui nem que lhe paguem!” Vária se levantou apressadamente e saiu. Ivan Semiônytch seguiu-a com os olhos e assobiou maroto. Olhei para ele perplexo. “Será que – pensei – ele sabe de tudo?” E o tenente, como que adivinhando meus pensamentos, balançou afirmativamente a cabeça. Imediatamente após o chá, eu me levantei e me despedi. “O senhor, parceiro, ainda nós veremos” – o tenente me disse. Não respondi uma palavra... Simplesmente comecei a temer esse homem. Na antessala, uma mão fria, tremendo, agarrou a minha: olhei, era Vária. “Preciso falar com o senhor – ela sussurrou. Venha amanhã mais cedo, direto para o jardim. Depois do almoço o papai dorme; ninguém vai nos atrapalhar.” Eu apertei-lhe a mão em silêncio, e nos separamos.

No outro dia, às três da tarde, eu já estava no jardim de Ivan Semiônytch. Não havia visto Kólossov de manhã, embora ele tenha passado em casa. Era um dia outonal, cinzento, mas tranquilo e ameno. Finas hastes amarelas balançavam tristemente sobre a grama empalidecida; pelos ramos pardo-escuro e desfolhados da aveleira saltitavam mejengras lépidas; cotovias tardias corriam afobadas pelos caminhos; aqui e ali pelo verde se aviava a lebre atenta; o rebanho caminhava preguiçoso pela resteva. Eu encontrei Vária no jardim no banco sob a macieira; ela estava com um vestido escuro e um pouco amassado; o ar cansado e o penteado displicente manifestavam seu pesar genuíno.

Sentei ao lado dela. Ficamos calados. Demorou revirando um galho qualquer nas mãos, inclinou a cabeça, falou: “Andrei Nikoláievitch...” Eu imediatamente percebi pelo movimento de seus lábios que ela estava para chorar e comecei a consolá-la, a persuadi-la com ardor da afeição de Andrei... Ela me escutava, balançava a cabeça tristemente, pronunciou palavras indistintas e logo se calou, mas não chorou. Os primeiros momentos, que eu temia mais que tudo, se passaram com certo sucesso. Ela conversou um pouco sobre Andrei. “Agora sei que ele

já não me ama – repetia –, Deus esteja com ele! Não posso imaginar como viver sem ele... À noite não durmo, choro sempre...O que posso fazer? O que posso fazer?...” Seus olhos se encheram de lágrimas. “Ele me parecia tão bom... e vejam só...” Vária secou as lágrimas, tossiu e se endireitou. “Parece que faz tempo – ela continuou – que me lia Púchkin, sentado comigo neste banco...” A conversa ingênua de Vária me tocou; eu escutava quieto suas confissões: uma serenidade dolorosa e pungente penetrou na minha alma lentamente; não tirei os olhos daquele rosto pálido, daqueles longos cílios molhados, daqueles lábios levemente ressequidos e entreabertos... E enquanto isso eu sentia... Interessá-lhes escutar uma pequena análise psicológica dos meus sentimentos no momento? Em primeiro lugar, me atormentava a ideia de que eu não era amado, não era eu quem fazia Vária sofrer; em segundo, me alegrava sua confiança; eu sabia: ela ficaria grata por eu dar a possibilidade de ela desabafar seu desgosto; em terceiro, por dentro eu me dei a palavra de aproximar de novo Kólossov de Vária, e me consolava a consciência da minha magnanimidade... Em quarto, eu esperava tocar o coração de Vária com minha abnegação – e então... Como podem ver, eu não me estou a poupar; graças a Deus, já é tempo! Mas então, no campanário do monastério de ..., deram cinco horas; a noite se aproximava rápido. Vária se levantou afobada, atirou-me na mão um bilhete e foi para casa. Eu alcancei-a, prometi-lhe trazer Andrei e de mansinho, como um amante feliz, pulei da porteira para o campo. No bilhete, com uma caligrafia irregular, havia as palavras: “Prezado senhor Andrei Nikoláievitch.”

No dia seguinte, de manhã cedo, fui para a casa de Kólossov. Confesso que, embora eu tivesse me persuadido de que minhas intenções não eram apenas nobres, mas mesmo completamente plenas de abnegação magnânima, sentia, ainda assim, um certo desconforto, até mesmo receio. Cheguei à casa de Kólossov. Lá estava um certo Puzyrítsyn, um estudante ainda não formado, um dos escritores de romances conhecidos sob o nome de “moscovitas” ou “cinzas”³⁷. Puzyrítsyn era uma pessoa muito boa e acanhada e vinha se preparando para ingressar nos hussardos, apesar de seus trinta anos. Ele pertencia aquele tipo de gente a quem é imprescindível, uma vez por dia, dizer uma frase do tipo: *O belo sempre fenece no viço da flor*,

37 Eram preferencialmente autores moscovitas os fornecedores de inúmeras obras nos anos de 1830 e 1840 de literatura pequeno-burguesa cinza, ou na expressão de Belínski, *de papel cinza*. No artigo 'Петербургская литература' [Literatura peterburguesa] (1845), Belínski escreveu sobre eles : “O escrevinhador moscovita representa a vida familiar em seus romances, em que são delineados *ele* e *ela*, lugares abomináveis e coisas

*assim é a sina do belo neste mundo*³⁸ para poder fumar cachimbo com o círculo dos “bons camaradas” com prazer duplicado no resto do dia. Por isso, o chamavam de idealista. E assim esse Puzyrítсын estava na casa de Kólossov e lia para ele algum “excerto”. Comecei a escutar: tratava-se de um jovem que amava uma donzela, mata-a e assim por diante. Por fim, Puzyrítсын terminou e se retirou. Sua composição disparatada, a voz solenemente cortante, toda sua presença provocava em Kólossov uma irritação debochada. Senti que tinha chegado na hora errada, mas não havia o que fazer; sem qualquer preâmbulo, entreguei a Andrei o bilhete de Vária.

Kólossov com espanto olhou para mim, tirou o lacre da correspondência, correu-lhe os olhos, silenciou e calmamente sorriu. “Vejam só! – disse por fim. – Então você esteve na casa de Ivan Semiônytch?” “Estive, ontem, sozinho” – respondi com a voz entrecortada e de forma resoluta. “Ah!” – Kólossov reparou jocoso e acendeu o cachimbo. “Andrei - eu lhe disse –, não tem pena dela?... Se visse suas lágrimas...” E comecei a descrever de forma eloquente minha ida no dia anterior. Eu estava tocado de fato. Kólossov estava em silêncio e fumava o cachimbo. “Você se sentou com ela sob a macieira no jardim? – disse, afinal. – Lembro-me que em maio me sentei com ela naquele banco... A macieira estava florida, e vez e outra caíam sobre nós as flores brancas e frescas, eu segurava as mãos dela... estávamos felizes então... Agora a macieira já floresceu e deu maçãs azedas a ela.” Ardi de uma indignação nobre, comecei a acusar Andrei de frieza, de crueldade; expliquei-lhe que não tinha o direito de abandonar, de forma tão repentina, uma moça em quem havia despertado tantas impressões novas; pedi-lhe que pelo menos fosse se desculpar com ela. Kólossov me ouviu até o final. “Consideremos - me disse quando eu, alvoroçado e cansado, me atirei na poltrona –, consideremos que você, sendo amigo meu, tenha a licença de me julgar... Mas escute a minha justificativa, ainda que...” Então ele

afins, ou descreve o abalo do domínio tártaro em Sokolniki, as façanhas da bandoleira Tanka no bosque Marina...” (BELÍNSKI, 1953, v.8, pg. 562 e também v.7, pg. 637) (N. E.)

38 Tradução livre para a citação imprecisa do verso, conforme nota da edição: em Turguêniev, temos *Прекрасное всё гибнет в пышном цвете, таков удел прекрасного на свете!*; em V. A. Jukóvski, *Прекрасное погубило в пышном цвете.../ Таков удел прекрасного на свете!*, [O belo feneceu no viço da flor/Assim é a sina do belo neste mundo] do poema *На кончину ее величества королевы Вюртембергской!*, de 1819. Nos anos de 1840, o pensamento declarado por Jukóvski poeticamente foi banalizado por seus seguidores e transformou-se num clichê. A nota ainda aventava a possibilidade de Turguêniev ter feito o uso paródico dos dois versos de Jukóvski sob influência da crítica de Belínski à obra de I. Miatleva, pois o crítico os cita. A crítica foi publicada no fascículo de maio de *Otetchestviennye zapiski* de 1844, meio ano antes de *Andrei Kólossov*. (BELÍNSKI, 1953, v.8, p. 221) (N.T.)

silenciou por um instante e deu um sorriso estranho. “Vária é uma moça excelente - ele continuou -, não tem culpa de nada perante mim... Ao contrário, eu lhe sou muito reconhecido, muito mesmo. Eu parei de ir à casa dela pela mais simples razão: eu me desapaixonei...” “E por quê? Por quê, afinal?”- eu o interrompi. “E Deus sabe por quê. Enquanto eu a amei, fui todo dela; eu não pensava dividir com ela a minha vida por todo o futuro... Essa paixão agora se apagou em mim... Então? Você quer que eu dissimule, que me faça de apaixonado, quer o quê? E por quê? Por pena dela? Se ela é uma moça correta, ela mesma não vai querer tal esmola, mas se ela fica feliz em se confortar com minha... atenção, então por que não fica o diabo com ela?...” Os dizeres levianos e brutais de Kólossov me ofenderam, talvez mais ainda porque se tratava de uma mulher a quem eu amava secretamente...Eu explodi. “Basta! - disse-lhe. - Basta! Eu sei por que você parou de ir à casa de Vária.” “Por quê?” “Taniucha lhe proibiu.” Dizendo essas palavras, imaginei que iria ferir Andrei profundamente. Essa Taniucha era uma *bárychnia* bastante “brincalhona”, cabelos pretos, morena, uns vinte e cinco anos, desenvolta e inteligente como o diabo, um Shítov de vestido. Kólossov discutia e fazia as pazes com ela umas cinco vezes por mês. Ela o amava perdidamente, ainda que às vezes, quando havia desavença, jurava e prometia que beberia o sangue dele... De fato, Andrei não podia passar sem ela. Kólossov olhou para mim e disse com calma: “Talvez.” “Talvez, não - gritei -, com certeza!” Minhas acusações acabaram enchendo Kólossov... Ele se levantou e pôs o boné. “Aonde você vai?” “Passear; você e Puzyrítsyn me dão dor de cabeça.” “Está zangado comigo?” “Não” - ele respondeu, dando seu sorriso amável e me estendeu a mão. “Pelo menos, o que você tem a dizer para Vária?” “O quê?...” Ele se pôs um pouco pensativo. “Ela lhe falou - ele disse - que nós lemos Púchkin juntos... Relembre-a um verso dele.” “Qual? Qual?”- perguntei com impaciência. “Este: *O que foi não será mais.*”³⁹

Com essas palavras, ele saiu do quarto. Fui atrás dele; na escada ele parou. “E ela está muito magoada?” - ele me perguntou, puxando o boné até os olhos. “Muito, muito...” “Pobrezinha! Console-a, Nikolai, já que a ama.” “Sim, eu me afeiçoei a ela, sem dúvida...” “Você a ama” - Kólossov repetiu e me olhou diretamente nos olhos. Em silêncio, virei-me e nos separamos.

Ao chegar em casa, eu parecia em febre.

39 Citação do poema *Os ciganos*, de Púchkin. (N.E.)

“Cumpro o meu dever - pensei -, venci meu amor-próprio; aconselhei Andrei a voltar para Vária!! Agora estou certo: fui honrado, Deus me livre de censuras”. No entanto, a indiferença de Andrei me atingiu. Não teve ciúme de mim, quis que eu a *consolasse*... Seria Vária uma moça comum assim?... Será que ela não vale nem uma compaixão?... “Haverá pessoas que saberão valorizar aquilo que o senhor despreza, Andrei Nikoláitch!... Mas qual o proveito?... Pois ela não me ama... Sim, ela não me ama agora, enquanto não perdeu ainda completamente a esperança de Kólossov voltar... Mas depois... Quem sabe? Minha devoção irá tocá-la, renunciarei a todas as pretensões... vou me entregar por inteiro a ela, para sempre... Vária! Será que você não me amará...nunca?... Nunca?”

Vejam o que se dizia este seu mais resignado criado na cidade de Moscou, no verão de 1833, na casa de meu respeitável mentor. Eu chorava... parava... O tempo estava horrível... Uma chuva fina escorria pelo vidro com um tinir fino e persistente; nuvens úmidas e cinza-escuro pendiam imóveis sobre a cidade. Almocei às pressas, não respondia às perguntas atentas da boa alemã, que com lamúrias viu meus olhos vermelhos e inchados (as alemãs, como se sabe, sempre gostam de choramingar); tratei meu mentor de forma muito descortês...e imediatamente depois do almoço me aviei para casa de Ivan Semiônytch... Resignado com aquelas *drójkis* sacolejantes ⁴⁰, eu me perguntava: e então? Contar a Vária tudo como é ou continuar ludibriando, e aos poucos fazê-la desacostumar-se de Andrei?... Cheguei à casa de Ivan Semiônytch e não sabia pelo que me decidir... Encontrei toda a família na casa. Ao me ver, Vária empalideceu terrivelmente, mas não se moveu do lugar; Sidorênko pôs-se a falar comigo de forma especialmente jocosa... Respondia-lhe como podia, de vez em quando olhava para Vária... e quase sem querer meu rosto assumiu uma expressão desanimada e pensativa. O tenente preparou de novo uma partidinha de *whist*. Vária estava sentada ao lado da janela e não se mexia. “Parece que ficou aborrecida agora?” – Ivan Semiônytch perguntou a ela umas vinte vezes. Por fim, consegui arranjar uma ocasião. “O senhor sozinho de novo” – Vária sussurrou. “Sozinho – respondi soturnamente – e é provável que por muito tempo.” Ela rapidamente baixou a cabeça. “Entregou a ele minha mensagem?” – disse ela com voz quase inaudível. “Entreguei”. “E então?...” Ela segurou a respiração. Eu olhei para ela... Uma alegria perversa me

40 No original: ...на тряских 'калиберных' дрожках..., também chamada de калибер [caliber] era um tipo de carruagem simples, leve e aberta com um sistema de molas muito primitivo. A nota da edição on-line ainda menciona que se tratava do nome de um táxi de forma peculiar e alongada na velha Moscou. [N.T.]

acometeu repentinamente. “Ele mandou dizer a você que – proferi pausadamente – *o que foi não será mais...*” Vária agarrou o coração com a mão esquerda, estendeu a direita adiante, inclinou-se toda e com rapidez saiu do cômodo. Eu quis alcançá-la... Ivan Semiônytch me deteve. Eu fiquei com ele ainda umas duas horas, mas Vária não apareceu. No caminho de volta, fiquei com vergonha... vergonha diante de Vária, diante de Andrei, diante de mim mesmo; embora digam que é melhor decepar de uma vez o membro enfermo que penar de dor por muito tempo, quem me dava o direito de atingir tão impiedosamente o coração da pobre moça?... Demorei para conseguir dormir, mas adormeci. De qualquer modo, devo repetir que o “amor” não me privou do sono nem uma vez.

Passei a ir a Ivan Semiônytch com bastante frequência; eu e Kólossov nos víamos como antes, mas nem eu, nem ele mencionávamos Vária. Meu relacionamento com ela era de um tipo bastante estranho. Ela se apegou a mim com aquela afeição que exclui toda possibilidade de amor; ela não podia deixar de perceber meu interesse ardente e falava comigo com gosto... sobre o que vocês imaginam? Sobre Kólossov, sempre sobre Kólossov! Esse homem dominou-a a ponto de ela como que já não pertencer a si mesma. Em vão eu tentava despertar seu orgulho... Ela ou se calava, ou falava – e como! –, tagarelava sobre Kólossov. Eu então não suspeitava que a mágoa desse tipo, a mágoa loquaz, é muito mais verdadeira em essência que todos os sofrimentos silenciados. Confesso, padeci muitos momentos desgostosos naquela época. Senti que não tinha condições de substituir Kólossov; senti que o passado de Vária era tão pleno, tão esplêndido... já o presente tão mísero... Cheguei a ponto de estremecer involuntariamente com as palavras: “Será que se lembra...”, com a qual ela iniciava quase toda fala. Ela emagreceu um pouco nos primeiros dias da nossa aproximação... Mas depois se recuperou e até se alegrou – era possível compará-la com um passarinho ferido ainda não completamente curado. No entanto, minha situação se tornava insuportável; os sentimentos mais baixos, pouco a pouco, dominavam minha alma; acontecia de eu caluniar Kólossov na presença de Vária. Resolvi acabar com esse relacionamento artificial. Mas como? Afastar-me de Vária eu não podia... Declarar meu amor eu não ousava; sentia que não era a hora de ter esperanças de ser correspondido. Casar-me com ela... Essa ideia me assustava; eu tinha dezoito anos completos; temia “subjugar” todo meu futuro tão cedo; lembrava do pai, parecia ouvir as piadas dos colegas, de Kólossov... Mas, dizem, toda opinião é semelhante a uma massa: custa sová-la bem, mas depois se faz dela o que quiser. Comecei a pensar em casamento o dia

inteiro... Eu contava com a gratidão que tomaria o coração de Vária quando eu, camarada e pessoa de confiança de Kólossov, pedisse sua mão, sabendo que ela amava outro desesperadamente. Tinha em mente que as pessoas experientes diziam que casamento por amor é uma estultícia completa; eu começava a fantasiar – imaginava nossa vida tranquila a dois, em algum canto quente no sul da Rússia; mentalmente acompanhava a transição paulatina do coração de Vária do agradecimento à amizade, da amizade ao amor... Dei a palavra de imediatamente deixar Moscou, a universidade, tudo e todos. Comecei a evitar os encontros com Kólossov. Por fim, numa manhã clara de inverno (na véspera Vária havia me encantado de forma um tanto particular), eu me vesti melhor, saí de casa devagar e de forma solene, tomei um excelente cocheiro e fui para Ivan Semiônytch. Vária estava sentada na sala sozinha e lia Karamzin. Ao me ver, ela colocou o livro sobre os joelhos devagar e, com uma curiosidade alarmada, olhou-me no rosto: eu nunca havia ido lá de manhã... Eu me sentei com ela; meu coração batia tremendamente. “O que você está lendo?” – perguntei então. “Karamzin.” “O quê? Você se interessa pela...”⁴¹ Ela me interrompeu de repente. “Escute, o senhor não está aqui por Andrei, está?” Esse nome, essa voz estremecida e indagativa, o rosto dela com uma expressão meio alegre e meio acanhada, todos os indícios indubitáveis de um amor renitente, se cravaram em minha alma como flechas. Resolvi ou me afastar de Vária, ou receber dela o direito de eliminar para sempre de seus lábios o nome abominável de Andrei. Não me lembro o que lhe disse então; devo inicialmente ter me expressado de forma bastante confusa, porque ela demorou para me entender; no final, não me aguentei e quase gritei: “Eu a amo, quero casar-me com você.” “O senhor me ama?” – Vária disse pasma. Pareceu-me que ela quis se levantar, ir embora, recusar-me. “Por Deus – sussurrei ofegante –, não me responda, não me diga nem sim, nem não, pense; amanhã eu volto por uma resposta definitiva... Eu a amo faz tempo. Não lhe peço amor, quero ser seu protetor, seu amigo, não me responda agora, não responda... Até amanhã.” Com essas palavras, atirei-me para fora da sala. Na antessala, Ivan Semiônytch me encontrou e não apenas se espantou com minha pressa, mas chegou a me oferecer uma maçã com um sorriso agradável. Essa amabilidade inesperada me atingiu a ponto de eu simplesmente ficar petrificado. “Pegue essa maçã, é uma boa maçã, de verdade!” – afirmou Ivan Semiônytch. Por fim, peguei maquinalmente a maçã e cheguei em casa com ela.

41 No texto original, aparece o adjetivo *русская*, o que é explicado em nota pelo editor referir-se à obra de Nikolai M. Karamzin (1766 – 1826) *História do Estado russo*. (N. T.)

Vocês podem facilmente imaginar como passei aquele dia e a manhã seguinte. Nessa noite dormi muito mal. “Meu Deus! Meu Deus! – pensei – Se ela me recusar!... Eu sucumbirei... sucumbirei!... – repetia em desalento. – Sim, com certeza ela vai me recusar... E por que fui tão apressado?!” Desejando me distrair com alguma coisa, comecei a escrever uma carta ao pai – desesperada, drástica. Falando sobre mim, usava as palavras: “seu filho”. Bobov passou em casa. Eu me pus a chorar em seu peito, com o que o pobre Bobov deve ter se espantado bastante... Depois soube que ele vinha para pedir emprestado dinheiro (o senhorio ameaçou expulsá-lo de casa); falando a linguagem de estudante, ele havia sido coagido a retirar-se sem volta e sem retorno... No fim, fez-se um momento cerimonioso. Saindo de casa, eu me detive na porta. “Com que sentimentos – pensei – atravessarei essa soleira hoje!...” Minha agitação ao ver a casinha de Ivan Semiônytch foi forte a ponto de eu abaixar, apanhar um punhado de neve e encostá-lo avidamente no rosto. “Senhor! – pensei – Se eu encontrar Vária sozinha, estou perdido!” Minhas pernas fraquejavam; foi difícil subir até a varanda. Meus desejos se realizavam. Encontrei Vária na sala com Matriôna Semiônovna. Cumprimentei de modo desajeitado e sentei-me perto da senhora. O rosto de Vária estava um pouco mais pálido que de costume... me parecia que ela procurava evitar meus olhares... Mas o que aconteceu comigo quando Matriôna Semiônovna de repente se levantou e foi para outro cômodo!... Eu comecei a olhar pela janela – tremia todo por dentro como uma folha de outono. Vária permanecia em silêncio. Por fim, venci meu acanhamento, aproximei-me dela e baixe a cabeça... “O que você me diz?” – pronunciei com a voz sumida. Vária se virou – as lágrimas brilharam em seus cílios. “Vejo – continuei – que não tenho motivo para ter esperança...” Vária olhava ao redor acanhada e me deu a mão em silêncio. “Vária!” – involuntariamente eu disse... e me detive como se minhas próprias esperanças me assustassem. “Fale com meu pai” – ela proferiu por fim. “Você me permite falar com Ivan Semiônytch?” “Sim.” Eu cobri suas mãos de beijos. “Por favor, por favor” – Vária sussurrou e de repente derramou lágrimas. Eu me sentei junto dela, confortei-a, sequei suas lágrimas... Felizmente Ivan Semiônytch não estava em casa, e Matriôna Semiônovna fora para seu quatinho iluminado. Jurei a Vária amor, fidelidade... “Sim - ela disse segurando os últimos soluços e secando as lágrimas sem parar –, sei que o senhor é um homem bom; o senhor é um homem honrado; o senhor não é aquele Kólossov que...” “De novo esse nome!” – pensei. Mas

com deleite beijava essas mãos quentes e úmidas! Com alegria calma olhava para esse rosto querido! Eu falava a ela sobre o futuro, andava pela sala, sentei-me no chão diante dela, tapava os olhos com as mãos e tremia... Os passos pesados de Ivan Semiônytch interromperam nossa conversa. Vária levantou-se com pressa e se retirou para o quarto – sem, no entanto, me dar a mão ou olhar para mim. O senhor Sidorênko foi ainda mais amável que no dia anterior: sorriu, alisou a barriga, fez chacota sobre Matriôna Semiônovna e tudo mais. Por pouco eu quis pedir-lhe de pronto sua “bênção”, mas pensei e adiei para o dia seguinte. Suas brincadeiras duras me aborreceram; além disso, eu sentia cansaço... Desculpei-me com ele e parti.

Pertenço ao grupo de pessoas que amam cismar nas próprias sensações, embora eu mesmo não consiga aguentar pessoas assim. E por isso, depois da primeira explosão de alegria amorosa, logo comecei a me entregar a considerações diversas. Tendo me afastado meia *versta* da casa do tenente reformado, num arroubo de êxtase, joguei meu chapéu ao ar e gritei: “Viva!”. Mas enquanto me arrastava pelas ruas compridas e tortas de Moscou, meus pensamentos tomaram um sentido um pouco diferente. Diversas dúvidas bastante torpes se revolviam em minha alma. Eu me lembrei da conversa que tive com Ivan Semiônytch sobre casamento em geral... e sem querer proferi a meia voz: “Veja como fingia, velho pilantra!” É verdade que não parava de afirmar: “Mas em compensação Vária é minha! Minha!” Porém, em primeiro lugar, esse “mas” – ah! Esse *mas!*... Em segundo lugar, as palavras “Vária é minha!” provocavam em mim não uma alegria pungente e profunda, mas um certo êxtase medíocre, vaidoso... Se Vária tivesse me recusado categoricamente, eu estaria ardendo em paixão desenfreada; mas, tendo recebido seu consentimento, eu parecia com aquela pessoa que diz à visita: “Sinta-se em casa”, e a visita começa a de fato dispor de sua casa como se estivesse na dela. “Se ela amava Kólossov – eu pensava –, como pôde aceitar tão rapidamente? É visível que ela está feliz por se casar com alguém... Mas, e daí? Tanto melhor para mim...” Com esses sentimentos confusos e estranhos, eu atravessei o umbral da minha casa. Senhores, talvez achem meu conto inverossímil? Não sei se ele parece verdadeiro ou não, mas sei que tudo o que lhes digo é a pura e simples verdade. Aliás, nesse dia inteiro, me entreguei a uma alegria febril, dizia a mim mesmo que simplesmente não merecia essa felicidade; mas na manhã seguinte...

Coisa espantosa o sono! Ele não apenas repara o corpo, de alguma forma, repara a alma e a leva para a simplicidade primitiva e a naturalidade. No decorrer do dia, você consegue se *ajustar*, imbuir-se da mentira, de pensamentos falsos... O sono lava com sua onda fria todas

essas rixas mesquinhas, e, depois de acordar, você é capaz, pelo menos por alguns instantes, de entender e amar a verdade. Despertei e, refletindo sobre o dia anterior, senti um certo desconforto... Como se sentisse vergonha de toda a minha marotagem. Com um desassossego involuntário, pensava sobre a minha visita do dia, sobre as satisfações para Ivan Semiônytch... Esse desassossego era torturante e abatia; se assemelhava ao desassossego de uma lebre que ouve o latido dos cães e tem de sair, por fim, da querida floresta para o campo... e no campo esperam-no os borzóis dentados... “Pelo que me apressei?” – repetia como no dia anterior, mas já num sentido completamente outro. Lembro que essa terrível diferença entre o dia anterior e o seguinte me fulminou; pela primeira vez me ocorreu que na vida humana ocultam-se mistérios – estranhos mistérios... Com uma perplexidade infantil, olhava para esse mundo novo, não fantástico, real. Sob a palavra “realidade”, muitos entendem a palavra “vulgaridade”. Talvez, às vezes seja isso; mas devo reconhecer que a primeira manifestação de *realidade* diante de mim me abalou profundamente, assustou, me impactou...

Quanto discurso por causa de um amor que *desandou*⁴², usando as palavras de Gógol! Voltando ao meu conto. No decorrer daquela manhã, eu me convencia de novo que era o mais abençoado dos mortais. Saí para a cidade, para Ivan Semiônytch. Ele me recebeu de forma muito alegre; quis ir ao vizinho, mas eu mesmo o detive. Eu temia ficar sozinho com Vária. Essa tarde passou animada, mas não prazerosa. Vária não estava nem uma coisa, nem outra, nem amável, nem triste... nem bonita, nem feia. Eu a olhava, como dizem os filósofos, com o olho objetivo, isto é, como uma pessoa saciada diante de uma refeição. Achei que as mãos dela estavam um pouco vermelhas. Aliás, o sangue às vezes afogueava em mim, e eu, olhando para ela, entregava-me a outros devaneios e intentos. Não fazia tempo que havia feito a denominada proposta, e já sentia que eu e ela vivíamos uma vida de casados... que nossas almas já compunham um *inteiro esplêndido*, pertenciam uma a outra e conseqüentemente cada uma estava empenhada em buscar para si seu próprio caminho...

“E então? O senhor falou com o papai?” – disse-me Vária quando ficamos a sós. A pergunta me desagradou demais... Pensei comigo: “Muito se digna a apressar-se, Varvára Ivánovna.” “Ainda não – respondi de forma bem seca –, mas falarei.” Em geral eu estava

42 A expressão de Gógol 'не вытанцовывалось' (de 'Заколдованного места') logo entrou para a língua corrente. Ela pode ser encontrada nas cartas de Belínski no final dos anos trinta e início dos quarenta mais de uma vez (vide por exemplo: BELÍNSKI, 1953, v. 11, pgs. 366, 403, 465). Em 1860, G.P. Danilevski nomeou uma novela sua: *He вытанцевалось* (*Das notas do último dos descendentes da família Hetman*). [N.E.]

tratando-a de forma um tanto negligente. Apesar de minha promessa, eu nada disse a Ivan Semiõnytch de efetivo. Ao partir, dei-lhe a mão de forma significativa e declarei que precisava conversar com ele... E foi tudo... “Adeus!” – disse a Vária. “Até logo!” – ela disse.

Vou deixar de atormentá-los por mais tempo, senhores; temo esgotar sua paciência... O tal encontro não aconteceu. Não voltei mais à casa de Ivan Semiõnytch. É verdade que os primeiros dias de minha separação espontânea de Vária não se passaram sem lágrimas, recriminações e preocupações; eu mesmo fiquei assustado com o estiolamento rápido do meu amor; me preparei vinte vezes para ir à casa dela, imaginava intensamente o espanto dela, a mágoa, a ofensa, mas não voltei a Ivan Semiõnytch. Pedi à distância seu perdão, à distância fiquei de joelhos diante dela, convenci-lhe de meu profundo arrependimento – e certa vez, encontrando na rua uma moça levemente parecida com ela, lancei-me numa corrida sem olhar para trás e só descansei na confeitaria no quinto folhado salgado⁴³. A palavra “amanhã” foi inventada para pessoas indecisas e para as crianças; eu, como uma criança, me acalmava com essa palavra mágica. “Amanhã irei até ela sem falta” – dizia a mim mesmo – e naquele dia comia e dormia magnificamente. Comecei a pensar muito mais em Kólossov que em Vária... Por toda parte e sem cessar, via diante de mim o rosto aberto, audaz e despreocupado dele. Comecei a ir a sua casa de novo. Ele me recebeu como antes. Mas quão profundo eu sentia a superioridade dele sobre mim! Como me pareciam engraçados todos os meus caprichos: minha introspecção triste na época da ligação de Kólossov com Vária, minha decisão magnânima de aproximá-los de novo, minhas expectativas, meus enlevos, meu arrependimento! Encenei uma comédia ruim, ruidosa e prolixa, e ele viveu essa época de forma simples e boa... Vocês me dirão: “Mas o que há de surpreendente aqui? O seu Kólossov amou a moça, depois se desapaixonou e largou-a... Isso acontece com todo mundo...” Concordo, mas quem de nós soube separar-se de seu passado em tempo? Quem, digam, quem não teme as recriminações, nem falo as da mulher... mas e as recriminações do primeiro estúpido? Quem de nós não se sujeitou ao desejo de ora exibir magnanimidade, ora brincar por vaidade com o coração devotado do outro? Por fim, quem de nós teve forças para se opor ao amor-próprio mesquinho – aos *bons sentiments mesquinhos*: a compaixão e o arrependimento? Ó, Senhor! O homem que se separa da mulher outrora amada

43 Há uma nota na edição usada que indica: Comparar com Gógol, em *A avenida Néovski*, o comentário sobre o tenente Pigorov, encolerizado após a execução: “Mas tudo isso acabou de forma um tanto estranha: pelo caminho ele passou na confeitaria, comeu dois salgados folhados, leu qualquer coisa da *Abelha do Norte* e saiu já sem aquele estado de raiva.” [N. T.]

no momento amargo e grandioso em que ele reconhece involuntariamente que seu coração não está por inteiro, não está completamente tomado por ela, esse homem, acreditem, entende melhor e mais profundamente a santidade do amor que as pessoas de alma pequena que, por tédio, por fraqueza, continuam a tocar as cordas meio rompidas de seus corações frouxos e sensíveis! No começo desse conto, eu lhes dizia que todos nós chamávamos Andrei Kólossov de uma pessoa extraordinária. E se o olhar límpido e simples para a vida, se a ausência de toda frase num jovem pode-se dizer ser algo extraordinário, Kólossov mereceu o nome dado a ele. Ser natural na famigerada idade significa ser extraordinário... No entanto, é hora de acabar. Agradeço a atenção de vocês... Sim! Esqueci de dizer que, depois de uns três meses da minha última visita, encontrei o velho pilantra Ivan Semiônytch. Claro que fiz de tudo para passar rápido por ele sem que me percebesse, mas mesmo assim não pude deixar de ouvir as seguintes palavras ditas por ele contrariado: “Pois que existem desses aproveitadores!”

- E o que aconteceu com Vária? – alguém perguntou.

- Não sei – respondeu o narrador.

Todos nos levantamos e nos separamos.

Uma visão da literatura no ano de 1847.

Vissariôn G. Belínski

Primeiro artigo

Tempo e progresso. – Folhetinistas: inimigos do progresso. – O uso de palavras estrangeiras na língua russa. – As resenhas anuais da literatura russa nos almanaques dos anos vinte. – A resenha da literatura russa do ano de 1814, do senhor Griêch. – As resenhas da nossa época. – A escola natural. – Sua origem. – Gógol. – Os ataques à escola natural. – Um exame desses ataques.

Todos os anos parecem iguais entre si quando demoram para ocorrer os acontecimentos notáveis que de repente mudam o curso ordinário das coisas de alguma forma com uma guinada abrupta. O novo ano é festejado como um feriado convencional do calendário e para as pessoas parece que toda mudança, toda novidade trazida pelo ano decorrente está apenas no fato de que elas envelheceram mais um ano:

E as velhinhas repetem em coro:

*Como os nossos anos voam!*⁴⁴

Se olharem para trás, porém, e relembrem alguns desses anos, verão que tudo já não é mais o mesmo. Sem dúvida, temos o nosso próprio calendário, os lustres, as olimpíadas, as décadas, os anos, as épocas, os períodos determinados e estabelecidos pelos acontecimentos da vida particular. E por isso um diz: “Como tudo mudou nos últimos vinte anos!”. Já outro considera a mudança em dez anos, e um terceiro, em cinco. Ninguém pode definir em que consiste essa mudança, mas qualquer um sente que, a partir de um período, algo ocorreu com certeza, que não se é mais o mesmo, nem os outros, que a ordem e a marcha das coisas mais comuns no mundo já não são mais exatamente as mesmas. Assim há quem lamente a piora de tudo enquanto outros se encantam com tudo, que fica cada vez melhor. Subentende-se que o mal e o bem são definidos em grande parte pela situação pessoal de cada um, que uma vez no centro dos acontecimentos, tudo a ela se refere: se ela piorou, então piorou para todos, e vice-versa. Mas é a maioria, a massa que entende as coisas assim; as pessoas que observam, que pensam na alteração da marcha comum das coisas cotidianas veem ao contrário, não uma melhora ou uma piora da própria situação, mas uma modificação nos conceitos e costumes da sociedade, conseqüentemente, o desenvolvimento da vida da sociedade. O desenvolvimento para eles é a marcha em frente, por isso a melhora, o sucesso, o progresso.

44 Citação de *Evguêni Oniéguin*, de Púchkin (cap. 7, estrofe XLIV).

Os folhetinistas, que aqui já se proliferaram aos montes e que, pela obrigação semanal de refletir nas revistas sobre o mal tempo constante em Petersburgo, consideram-se pensadores profundos e arautos das grandes verdades, os nossos folhetinistas tomaram uma grande aversão pela palavra “*progress*” e perseguem-na com aquela argúcia cuja fama indiscutível e brilhante eles compartilham apenas com os nossos escritores de *vaudeville*. Qual a razão da palavra “*progress*” atrair em particular a perseguição desses senhores argutos? Há muitas razões diferentes. Um não gosta da palavra porque não a escutava na juventude e poderia entendê-la de qualquer modo. Já outro porque a palavra foi colocada em uso por pessoas que não escrevem nem folhetins, nem *vaudevilles*, mas que têm influência na literatura para colocar em uso novas palavras. Para um terceiro, a palavra é repugnante porque entrou em uso sem seu conhecimento ou permissão nem aconselhamento, enquanto ele tem a convicção de que nada de importante pode ser feito na literatura sem sua participação. Há, entre esses senhores, os que adoram inventar algo novo, mas estão fadados ao fracasso. Eles também inventam muita coisa sem propósito, e todas as suas inovações remetem a *tcharamutie*⁴⁵ e provocam risos. Basta alguém pronunciar um pensamento novo ou uma palavra nova, e eles acreditam que aquele mesmo pensamento ou aquela mesma palavra teria sido também inventada por eles sem falta se não a tivessem antecipado, eliminando a possibilidade de eles se distinguirem pela inovação. Há também, entre esses senhores, aqueles que ainda não passaram da época de estudar e que pela idade poderiam entender a palavra “*progress*”, mas não conseguem alcançá-la por razões “que fogem de seu controle”. Pelo nosso respeito aos senhores folhetinistas e escritores de *vaudeville* e pela brilhante argúcia que demonstram, não entraremos em discussão por temer um combate muito desigual, claro que para nós... Há ainda um gênero peculiar de inimigo do “*progress*”: são as pessoas que, quanto melhor entendem o sentido e o significado da palavra, mais ódio sentem por ela. Sem ser um ódio pela palavra em especial, mas pela ideia que expressa, e na palavra inocente descarregam a irritação com seu significado⁴⁶. Eles, essas pessoas, gostariam de persuadir a si mesmos e aos outros de que a estagnação é melhor do que o movimento; de que o velho é sempre melhor do que o novo e a vida de outras datas é a vida autêntica, verdadeira,

45 Neologismo da época que significava magia. A palavra não vingou. [N. T.]

46 Em nota explicativa da edição usada, consta que palavras estrangeiras como *princípio*, *doutrina*, *progresso*, entre outras eram vistas como combustível para as questões do Ocidente relacionadas ao pensamento progressista e mesmo ao comunismo junto ao público russo. Menciona ainda que o estrangeirismo *progresso* foi proibido em 1858 por exigência de Aleksander II em circular específica. [N. T.]

plena de felicidade e de moralidade. Eles concordam, embora com dor no coração, que o mundo sempre mudou e nunca ficou por muito tempo no mesmo ponto morto moral; é, porém, justamente nisto que eles veem a causa de todos os males do mundo. Em vez de qualquer discussão com esses senhores, no lugar de quaisquer demonstrações e argumentos contra eles, nós diremos que eles são *chineses*... Essa denominação resolve a questão melhor do que quaisquer perquirições e especulações...

A palavra “*progress*” deve encontrar de certo uma hostilidade particular por parte dos puristas da língua russa, que ficam indignados com qualquer palavra estrangeira como uma heresia ou um cisma na ortodoxia da língua russa. Semelhante purismo tem seu fundamento legítimo e sensato, sendo ele, no entanto, uma unilateralidade levada às últimas consequências. Alguns dos escritores russos, sem gostar da literatura russa contemporânea — pois ela já os ultrapassou em muito, deixando-os para trás e dessa forma privando-os de qualquer possibilidade de representar algum papel significativo nela —, refugiam-se no purismo e repetem a toda hora que, em nossa época, a bela língua russa está desfigurada e mutilada por todos os meios, particularmente pela introdução de palavras estrangeiras. Mas quem não sabe que os puristas falavam a mesma coisa na época de Karamzin? Portanto, a *nossa época* tolera uma ofensa atual sem ser mais culpada do que outra época por aquilo de que acusam-na. Se o uso de palavras estrangeiras na língua russa fosse um mal, seria um mal necessário, cuja raiz repousa na reforma de Pedro, o Grande, que nos apresentou a uma imensidão de conceitos ignorados que não tinham palavras para expressá-los. Por isso foi necessário expressar conceitos estrangeiros por palavras estrangeiras existentes. Algumas dessas palavras permaneceram assim sem tradução e insubstituíveis, por isso receberam o direito à cidadania no dicionário russo. Todos se acostumaram com elas, todos as entendem: por que então expulsá-las? É claro que as pessoas simples não entenderão as palavras: “*instinkt*”, “*egoizm*”, mas não porque elas são estrangeiras, mas porque os conceitos que expressam são ignorados por aquelas pessoas, e as palavras “*pobudka*”, “*iatchestvo*”⁴⁷ não lhes serão nem um pouco mais claras do que as palavras “*instinkt*” e “*egoizm*”. As pessoas simples não compreendem muitas das palavras puramente russas, cujo sentido está fora do círculo restrito de seus conceitos cotidianos comuns, por exemplo: “acontecimento”, “contemporaneidade”, “surgimento”, entre outras, e entendem bem palavras estrangeiras que expressam aquilo que se refere ao cotidiano

⁴⁷Palavras de origem russas equivalentes aos estrangeirismos mencionados.

delas, por exemplo: “*patchport*”, “*biliet*”, “*assignatsia*”, “*kvitantsia*”⁴⁸, entre outras. No que se refere a pessoas educadas, a palavra “*instinkt*” é mais clara e compreensível do que “*pobudka*”; “*egoizm*” mais que “*iatchestvo*”; “*fakty*” mais que “*bytio*”. Mas se algumas palavras estrangeiras permaneceram e receberam o direito à cidadania na língua russa, em compensação, outras, com o passar do tempo, foram sendo substituídas pelas russas de modo bem-sucedido, muitas delas recém-formadas. Assim, Trediakóvski, dizem, introduziu a palavra “*predmet*”, e Karammzin, “*promychlennost*”⁴⁹. Há uma grande quantidade de palavras russas que substituíram com sucesso as estrangeiras. E nós somos os primeiros a dizer que usar palavras estrangeiras, quando há uma palavra russa equivalente a ela, significa ofender o bom senso e o bom gosto. Assim, por exemplo, nada pode ser mais disparatado e insensato do que a aplicação da palavra “*utrirovat*” no lugar da “*preuvelitchivat*”⁵⁰. Cada período da língua russa foi marcado pela afluência de palavras estrangeiras; o nosso, sem dúvida, não escapou disso. E isso não terminará tão cedo: o conhecimento de novas ideias elaboradas em solo alheio sempre trará palavras novas. Mas, com o tempo, isso ocorrerá menos, porque até agora conhecemos, de forma repentina, um conjunto inteiro de conceitos desconhecidos até então. Graças ao sucesso da nossa aproximação com a Europa, os estoques de conceitos ignorados por nós serão cada vez mais escassos, e será novo apenas o que é novo também para a própria Europa. Será natural haver empréstimos de forma mais igualitária e moderada, porque já não estaremos seguindo a Europa, mas caminhando lado a lado, já sem falar no fato de a língua russa ficar cada vez mais elaborada, desenvolvida, transigente e precisa com o decorrer do tempo.

Não há dúvida de que a vontade de fantasiar a língua russa com palavras estrangeiras sem necessidade, sem um fundamento razoável vai contra o bom senso e o bom gosto; ela é prejudicial, porém, não à língua russa nem à literatura russa, e sim a quem abusa. Mas o extremismo oposto, isto é, o purismo desmesurado provoca as mesmas consequências, porque os extremismos se parecem. O destino de uma língua não pode depender do arbítrio dessa ou daquela pessoa. A língua tem um protetor confiável e fiel: este é seu próprio espírito, seu gênio.

48Estrangeirismos que significam respectivamente: *passaporte*, *ingresso* ou *passagem*, *papel-moeda* e *recibo*.

49Palavras russas que significam respectivamente: *assunto*, *objeto*; e *indústria*.

50Ambas significam exagerar, porém a primeira advém do francês *outrer*, enquanto a segunda é nativa.

Eis o porquê de apenas algumas das tantas palavras estrangeiras introduzidas manterem-se e as outras restantes desaparecerem. Os neologismos russos submetem-se à mesma lei: alguns se mantêm, outros desaparecem. Uma palavra russa inventada à força para expressar um conceito desconhecido não só não é melhor como é definitivamente pior do que uma palavra estrangeira. Dizem que não é necessária uma palavra estrangeira para a palavra “*progress*”, porque ela é expressa de modo satisfatório por palavras: “*uspek*”, “*postupatelnoe dvijenie*”⁵¹ e outras do tipo. Não é possível concordar com isso. O progresso refere-se apenas àquilo que se desenvolve por si mesmo. O progresso pode ser também aquilo em que não há de modo algum sucesso, conquista ou mesmo um passo à frente; pelo contrário, o progresso às vezes pode ser o insucesso, a queda, o retrocesso. Isso é próprio do desenvolvimento histórico. Acontecem na vida dos povos e da humanidade épocas infelizes, em que gerações inteiras são sacrificadas para a geração seguinte. Anos difíceis são enfrentados, e o bem é gerado do mal. A palavra “*progress*” é caracterizada por toda uma definição e especificidade de termo técnico e, nos últimos tempos, ela se tornou uma palavra corrente, todos a usam, mesmo aqueles que atacam a sua aplicação. Por isso, enquanto não surge uma palavra russa que a substitua sozinha por completo, continuaremos usando a palavra “*progress*”.

Todo desenvolvimento orgânico realiza-se por meio do progresso, desenvolve-se organicamente apenas aquele que tem uma história própria, e tem uma história própria apenas aquele em que cada fenômeno é resultado do precedente e explicado por ele. Se podemos imaginar uma literatura em que surgem obras notáveis de tempos em tempos, mas sem qualquer ligação interna e interdependência, comprometidas por influências externas e imitação para seu surgimento, nesta literatura não pode haver história. A sua história é um catálogo de livros. A palavra “*progress*” não é aplicada a essa literatura, e o surgimento de uma obra nova que seja notável por alguma razão não representa o progresso, porque essa obra não tem raiz no passado e não dará frutos no futuro. Aqui o tempo e os anos não significam nada: eles podem seguir por si, sem nada alterar. O mesmo não ocorre com a literatura que se desenvolve historicamente: assim cada ano traz algo consigo, e este algo é o progresso. Não se pode ver o progresso claro e definido a cada ano; com frequência, só se constata depois. Não deixa de ser muito útil, porém, ao final de cada ano, por exemplo, resenhar a marcha da literatura no todo,

⁵¹Respectivamente *sucesso* e *avanço*.

suas aquisições, a riqueza ou a pobreza. Não são resenhas inúteis para os tempos atuais e podem servir como importante subsídio para um historiador futuro da literatura.

Os informes da atividade literária do ano concluído começaram a entrar em uso entre nós a partir do ano de 1823. O exemplo foi dado por Marlinski num conhecido almanaque da época⁵². E, a partir daí, as resenhas anuais praticamente não foram interrompidas nos almanaques por dez anos. Mesmo nas revistas, elas raramente apareciam, mas tem sido habitualmente publicadas numa revista famosa já há sete anos ininterruptos⁵³. Um exame da literatura russa do ano de 1846 abriu a seção de crítica da *Sovremennik* do ano passado, e o primeiro fascículo dela sempre terá para o ano uma resenha da atividade literária do ano findo.

Semelhantes resenhas tornam-se verdadeiros anais da literatura com o decorrer do tempo, um importante compêndio para o seu historiador. As resenhas de almanaque, de que acabamos de falar, têm agora para nós todo o interesse do passado, apesar de terem começado há apenas 24 anos! Quão veloz a nossa literatura avançou! Mas a que tempos distantes e isolados remete a *Resenha da literatura russa do ano de 1814*, escrita pelo senhor Griêtch e publicada em *Syn Otetchestva [Filho da Pátria]*! Todas as aquisições científicas e literárias e riquezas do ano de 1814 são computadas em algumas débeis páginas. Foi um ano marcado de fato pelo aparecimento de alguns livros sérios e notáveis, por exemplo: a *Coletânea das cartas e tratados russos estatais*, cuja publicação se deve ao Conde N. P. Rumiantsev; a *História da medicina na Rússia*, de Richter; e a tradução, de Destunis, de *A vida de Plutarco*. Mas que pobreza terrível em relação às belas-letras! A tradução do poema de Delille, *Jardins*, pelo senhor Palitsyn; o poema descritivo do príncipe Chikhmatov, *O habitante da aldeia*; os poemas *Cristo*, de Derjávín, *Uma noite de reflexão*, do príncipe Chikhmatov e *Reflexão sobre o destino*, do príncipe Dolgorukov - todos poemas em estilo didático, que estavam particularmente em voga e que, hoje em dia, é considerado como antipoético e completamente esquecido. Depois, na revista do senhor Griêtch, menciona-se sobre a publicação das fábulas e *skázkas* de Aleksander Izmailov e sobre as fábulas de um certo senhor Agafi, e, para encerrar, é observado que as fábulas de Krylov

52 No almanaque *Poliarnaia zvezda*, em 1823, foi publicado o artigo de A. Bestujev (Marlinski) *Uma visão sobre a literatura nova e antiga na Rússia* (P. 1 – 187). Belínski não podia chamar o almanaque abertamente de decabrista devido à censura. [N. E.]

53 Belínski tem em vista *Otetchestviennye zapiski*. As resenhas da literatura russa nessa revista de 1840 a 1845 pertenciam a Belínski, a partir de 1846, após sua saída da revista, V. Maikov as fez. [N. E.]

foram publicadas em revistas. E aí está tudo! O autor da revista observa que durante os primeiros cinco anos do século XIX saíram mais obras do que durante os dez anos anteriores; mas que, devido às circunstâncias políticas daquela época, do ano de 1806 até 1814, o movimento literário na Rússia parou quase por completo. Durante a segunda metade do ano de 1812 e da primeira do ano de 1813, não houve uma página publicada que não tratasse dos acontecimentos da época. “Por fim, no ano de 1814 - diz o autor da revista - em que se coroaram todos os esforços e trabalhos dos anos passados, a literatura russa, que dedicou a poesia e a eloquência à honra e à glória de seu grande monarca, voltou para o caminho da paz, que está aplainado e protegido para sempre. No decorrer deste ano, saíram muitas composições e traduções que permanecerão inesquecíveis nos anais da nossa literatura”⁵⁴. Isso é justo em parte, menos em relação às obras de poesia... É admirável que, reconhecendo a pobreza de algumas categorias de sua revista, o autor alegre-se, como se fosse um sucesso da literatura russa, com o fato de ter saído em Petersburgo e em Moscou, durante o ano de 1814, apenas um único romance em cada uma dessas cidades (ambos traduzidos do alemão) e duas novelas históricas! Ele não considerava que o romance e a novela logo iriam prevalecer sobre os gêneros da poesia e que ele mesmo escreveria em outro momento *Viagem à Alemanha e Mulher Negra!* Mas eis ainda um traço característico da nossa literatura, ou dizendo melhor, do nosso público, infelizmente um traço que não se pode dizer que remeta aos velhos tempos: a famosa viagem de Krusenstern ao redor do mundo, publicada em russo e em alemão nos anos de 1809-1813, e a viagem ao redor do mundo de Lissianski, publicada em russo e em inglês no ano de 1812, mal chegaram a duzentos exemplares cada uma, enquanto saíram três edições da viagem de Krusenstern na Alemanha e a metade dos exemplares do livro de Lissianski foi vendida em duas semanas em Londres.

As resenhas anuais apareceram nos almanaques por causa do espírito crítico que começou a surgir. Pondo-se a resenhar a literatura de um determinado ano, muitas vezes o crítico começava pelo esboço de toda a história da literatura russa. Escrever essas revistas era muito fácil e muito difícil na época. Fácil porque todos se limitavam a julgamentos superficiais, que expressavam o gosto pessoal do autor; difícil, ou dizendo melhor, enfadonho, porque era um trabalho detalhado, minucioso: era necessário recontar tudo o que aparecera publicado à parte,

54 *Syn Otetchestva* 1815, fascículo 19, nº2, p. 67-68. [N. E.]

em revistas e almanaques, original e traduzido, no decorrer do ano. E o que fora publicado de belas-letas nas revistas e almanaques na época? Em sua maior parte, trechos minúsculos de pequenos poemas, de romances, novelas, dramas e coisas do tipo. Em sua maior parte, não existiam composições integrais: o trecho era escrito sem qualquer intenção de escrever algo inteiro. Era necessário mencionar e dizer sua opinião sobre cada besteirinha, porque, na época, no começo do chamado romantismo, tudo era novo, tudo era interessante por si, tudo era considerado como uma ocorrência importante: e um trecho de um poema inexistente em vinte versos, e uma elegia, e a centésima imitação de uma canção qualquer de Lamartine, e a tradução de um romance de Walter Scott e a tradução do romance de um Van der Velde.

Nesse sentido é muito melhor escrever uma resenha hoje em dia. Já não se considera mais como pertencente à literatura tudo que sai de uma prensa tipográfica. Hoje já se tem muita coisa experimentada, e conhecemos muitas coisas e nos acostumamos com elas. É claro que a tradução de um romance, como *Dombey & Filho*⁵⁵, ainda hoje é um fenômeno admirável na literatura, e o comentarista não tem o direito de deixar passar em branco; mas, em compensação, as traduções dos romances de Sue, Dumas e de outros franceses *beletristas*, que agora são comuns, já não podem ser considerados sempre como fenômenos literários. Eles são escritos de um só golpe, o objetivo deles é uma venda lucrativa; o prazer levado por eles a uma certa categoria de diletantes dessa literatura faz parte certamente do gosto, mas não do gosto estético, e sim daquele que satisfaz a uns como charutos, a outros como o estalido das nozes... O público de nossa época já não é mais o mesmo. A arbitrariedade do crítico já não pode mais matar um bom livro ou dar passagem a um ruim. As nossas revistas estão repletas de romances franceses, e eles são bastante publicados e têm muitos leitores em qualquer situação. Mas, de modo algum, deve-se tirar duras conclusões sobre o gosto do público. Muitas pessoas põem-se a ler um romance de Dumas como se fosse uma *skázka*, já sabem antes do que se trata e passam o tempo lendo aventuras memoráveis para depois esquecê-las para sempre. Sem dúvida, não há nenhum mal nisso. Um gosta de brincar no balanço, o outro, de andar a cavalo, o terceiro, de nadar, o quarto, de fumar, enquanto muitos gostam de ler *skázkas* esdrúxulas bem contadas. Por isso romances e novelas traduzidos já não encobrem os originais; pelo contrário, o gosto geral do público tem forte preferência pelo último, de modo que a prerrogativa de romances e novelas

55 A tradução do romance de Dickens *Dombey & Filho* foi publicada durante o ano de 1847 e 1848 na categoria de suplemento da *Sovremiennik*. Em cartas a P. V. Ánnenkov e Botkin, Belínski foi elogioso ao romance. [N. E]

traduzidos em revistas é imposta aos jornalistas apenas em caso extremo, ou seja, na falta de obras originais do gênero. E essa orientação do gosto do público é cada vez mais notória e certa ano a ano. Quanto às obras originais, o encanto dos nomes desapareceu por completo; ainda hoje, um nome célebre faz as pessoas lerem uma obra nova, mas ninguém fica exultante com ela se de bom for apenas o nome do autor. As obras medianas, fracas passam despercebidas, morrem de morte natural, e não por causa dos golpes da crítica. A situação da literatura, tão diferente da que se encontrava há uns vinte anos, corresponde também à da crítica. Ao dar um informe da atividade literária do ano, já não é mais o caso de dar atenção à quantidade de obras ou de avaliar cada fenômeno pelo receio de que o público não saberá o que considerar bom ou ruim sem as indicações da crítica. Não há nem a necessidade de deter-se em cada obra relevante e detalhar a análise de todas as suas belezas e insuficiências. Agora tem direito a tal atenção apenas as obras especialmente notáveis, no sentido positivo ou negativo. A tarefa principal aqui é mostrar a orientação predominante, o caráter geral da literatura numa época específica, acompanhar em seus fenômenos o pensamento vivificante e motriz. Apenas dessa forma pode-se, se não definir, então aludir ao quanto de avanço houve na literatura no ano anterior, o progresso realizado por ela.

O ano de 1847 não marcou a literatura com nada de novo. Algumas das edições periódicas velhas apareceram com um jeito reformado, e até um boletim novo apareceu; o ano passado foi especialmente rico em comparação com os anteriores com obras notáveis de belas-letas: surgiram alguns nomes novos, alguns talentos novos e agentes em vários campos da literatura. Mas não surgiu nenhuma daquelas obras brilhantes e notáveis que marcam uma época na história da literatura com o seu aparecimento, dando uma nova orientação. Aí está o porquê de falarmos que a literatura do ano passado não demarcou nada novo. Continuou pelo caminho anterior, que não pode nem ser chamado de novo, pois não conseguiu destacar-se; nem de velho, pois só recentemente inaugurou-se na literatura, justamente um pouco antes da época que alguém pronunciou pela primeira vez a “escola natural”⁵⁶. Desde de então, o progresso da literatura russa está no passo firme dessa orientação. O ano passado de 1847 foi especialmente

56 A denominação de “escola natural” foi usada pela primeira vez por F. Bulgárin no folhetim da *Severnaia ptchela* [Abelha do Norte] de 26/01 de 1846 (nº 22), devido ao surgimento da *Coletânea Petersburguesa*, de Nekrássov. Se para Bulgárin a definição de “natural” era sinônimo de antiestético, sórdido e baixo, para Belínski o uso dela em relação à literatura era de “natureza” fiel, de realidade, isto é, de acordo com nosso terminologia, realista. [N. E.]

notável nesse sentido em comparação com os anteriores, tanto no número e na notoriedade das obras fiéis a essa orientação como também por sua maior definição, consciência, força e crédito com o público.

A escola natural está agora em primeiro plano na literatura russa. Por um lado, sem exagerar em nada o assunto com qualquer entusiasmo tendencioso, podemos dizer que o público, isto é, a maioria dos leitores é por ela: isto é um fato, não uma suposição. Hoje em dia, toda a atividade literária concentrou-se nas revistas; e quais revistas desfrutaram de uma grande notoriedade, têm o círculo mais amplo de leitores com maior influência na opinião do público, senão aquelas em que se publicam obras da escola natural? Que romances e novelas são lidos pelo público com um interesse peculiar, senão aqueles que pertencem à escola natural? Ou melhor, são lidos pelo público romances e novelas que não pertençam à escola natural? Que crítica desfruta de maior influência na opinião do público, ou melhor, que crítica está mais de acordo com a opinião e gosto do público, senão aquela que está pela escola natural, contra a retórica? Por outro lado, sobre quem constantemente falam, discutem, a quem constantemente atacam com desespero, senão à escola natural? As facções, que nada têm em comum entre si, agem em consonância nos ataques à escola natural, unanimemente, atribuem-lhe opiniões que ela ignora, intenções as quais ela nunca teve, reinterpretem falsamente cada palavra sua, cada passo seu, ora brigam com ela acirradamente, esquecendo o decoro, ora se queixam dela, quase chorando. O que há em comum entre os inimigos mortais de Gógol, os representantes da retórica triunfante, e entre os eslavófilos? Nada! E embora os últimos, que reconhecem Gógol como fundador da escola natural, ataquem a escola com o mesmo tom usado por seus inimigos, com as mesmas palavras e argumentos, tenham considerado necessário diferenciar-se de seus novos aliados apenas pela inconsequência lógica, acabaram tomando por mérito de Gógol o mesmo que perseguiram na sua escola, ou seja: que ele escrevia por alguma “exigência de purificação interior”. A isso é necessário acrescentar que as escolas, hostis à natural, sem condição de imaginar sequer uma obra notável que comprovasse o fato de se poder escrever bem, ditam regras contrárias àquelas que a escola natural sustenta. Todas as tentativas deles nesse gênero serviram ao triunfo do naturalismo e ao declínio da retórica. Sendo assim, alguns

dos inimigos da escola natural experimentaram contrapor-lhe seus escritores. Assim um jornal pensou, por meio do senhor Butkovi, aniquilar a autoridade do próprio Gógol...⁵⁷

Tudo isso não é nem um pouco novo em nossa literatura, não aconteceu uma única vez e sempre acontecerá. Karamzin foi o primeiro que provocou uma divisão na literatura russa de então que mal despontava. Antes dele, todos estavam de acordo em todas as questões literárias, e, se discordâncias e discussões ocorriam, elas saíam não de opiniões e convicções, mas dos amores-próprios mesquinhos e importunos de Trediakóvski e Sumarokov. Mas essa concordância comprovava apenas o estado inânime da então chamada literatura. Foi Karamzin o primeiro a vivificá-la, porque a traduziu do livro da vida, da escola para a sociedade. Naturalmente que surgiram as facções na época, começou a guerra das penas, ressoaram brados que acusavam Karamzin e sua escola de arruinarem a língua russa e prejudicarem os bons costumes russos. Parecia que, em seus oponentes, insurgia-se de novo uma obstinada antigualha russa, que se afastava da reforma de Pedro, o Grande, com um esforço intenso e mais infrutífero ainda. Mas a maioria estava do lado do direito, ou seja, do talento e das necessidades morais da época, e os gritos dos oponentes eram abafados pelos hinos laudatórios dos admiradores de Karamzin. Tudo se reuniu em torno dele e recebeu seu significado e sua importância, tudo, inclusive seus oponentes. Ele era um herói, o Aquiles da literatura daquele tempo. Mas o que é todo esse alarido em comparação à tempestade que se armou com o aparecimento de Púchkin no campo literário? Ele é tão memorável para todos que não há necessidade de estender-se sobre ele. Diremos apenas que os oponentes de Púchkin viam em suas composições a deturpação da língua russa, da poesia russa, consideraram-no indubitavelmente nocivo, não somente ao gosto estético do público, mas também - acreditariam nisso hoje? – a toda a moral social!!!... Sem querer revolver antigas desavenças, dispensamo-nos de quaisquer demonstrações, mas, se exigirem, sempre estaremos prontos a apresentar provas impressas. Numa crítica feita ao *Conde Nulin*, Púchkin foi acusado de indecência, chegando ao cinismo! Relendo essa crítica hoje, esquece-se involuntariamente quando e para que foi escrita tal a semelhança com um artigo recente contra uma obra da atual escola natural: a mesma linguagem, os mesmos argumentos, a mesma maneira de abordar são utilizados nos ataques à

57 Refere-se a F. Bulgárin, que no folhetim da *Severnaia ptchela* no ano de 1845 (nº243) contrapôs Butkov, autor de *Os morros de Petersburgo*, a Gógol. [N. E.]

escola natural. Qual é a razão de os oponentes de qualquer avanço em todas as épocas da nossa literatura falarem o mesmo e quase com as mesmas palavras?

A razão disso se oculta lá mesmo onde é preciso procurar a origem da escola natural: na história da nossa literatura. Começou com o naturalismo: o primeiro autor mundano foi o satirista Kantemir. Apesar da imitação dos satiristas latinos e de Boileau, ele soube permanecer original, porque foi fiel à natureza e escreveu a partir dela. Infelizmente, a uniformidade do gênero, a rispidez da língua rude, o metro silábico incomum na nossa poesia não permitiram a Kantemir ser um modelo para a língua russa nem seu legislador. O papel foi concedido a Lomonósov. Como Kantemir foi um homem de talento incomum, ele não pode ser excluído da história da literatura russa como o primeiro poeta em ordem cronológica. Por isso, sem deturpar os fatos e sem forçar, estamos no direito de dizer que a poesia russa, no início mais tenro, seguiu seu curso, se é possível expressar assim, por dois leitos paralelos que fluíam para uma mesma torrente adiante, para depois se dividir de novo - assim se deu no passado enquanto não formou um todo em nossa época. Na pessoa de Kantemir, a poesia russa descobria o anseio pela realidade, pela vida como ela é, fundava a sua força na fidelidade à natureza. Na pessoa de Lomonósov, ela descobria o anseio pelo ideal, entendendo-se como oráculo da vida superior, pomposa, como arauto de todo o sublime e o grandioso. Ambas orientações foram legítimas, mas não saíram da vida, mas da teoria, do livro, da escola. Mas a maneira como Kantemir lançou-se à tarefa, sanciona a vantagem da verdade e da realidade à primeira tendência. Em Derjávín, sendo um talento elevado, ambas as orientações confluíam-se, e é de se duvidar que suas odes *Felitza*, *O Grão-Senhor* e *Para a felicidade* não sejam as melhores obras, pelo menos, é indiscutível que há mais de original, de russo nelas do que em suas odes solenes. Nas fábulas de Khemnitser e nas comédias de Fonvisin, temos refletida a orientação de Kantemir. Já são mais raros o exagero e a caricatura na sátira deles, que se torna mais natural quanto mais poética. Nas fábulas de Krylov, a sátira torna-se artística por completo e o naturalismo é o traço característico de sua poesia. Esse foi o primeiro grande naturalista em nossa poesia. Em compensação, foi o primeiro a ser submetido às recriminações por representar a “natureza baixa”, em particular por causa da fábula *O porco*. Vejam como são naturais seus animais: são pessoas autênticas, de caráter nitidamente esboçado, mais do que isso, são pessoas russas de fato. E nas suas fábulas em que as personagens são mujiques russos? Não são o cúmulo do naturalismo? No entanto, hoje não recriminam Krylov nem pelo porco, que “sem

poupar o focinho, fuçava todo o quintal de trás”⁵⁸, nem pelo fato de representar os mujiques em suas fábulas falando de forma própria. Dirão: aquilo é fábula, já é um gênero específico de poesia. E por acaso as leis do belo não são as mesmas para todos os gêneros? Dmitriev também escrevia fábulas e, vez e outra, incluía nelas camponeses em episódios; mas suas fábulas, que têm méritos inalienáveis, não se distinguem em nada pela naturalidade, e os camponeses falam de forma comum, sem pertencer a uma classe linguística específica. A causa disso repousa no fato de a poesia de Dmitriev, tanto em suas fábulas como em suas odes, proceder de Lomonóssov, e não de Kantemir, aderindo ao ideal e não à realidade. A teoria de Lomonóssov apoiava-se nas antigas, conforme eram entendidas na Europa. Karamzin e Dmitriev, sobretudo este, olhavam, para a arte pelos olhos dos franceses do século XVIII. E é sabido que os franceses daquela época entendiam a arte como expressão da vida não do povo, mas da sociedade, e mais do que isso, apenas da alta sociedade, da palaciana, e consideravam o *decorum* como condição primária e principal da poesia. Daí seus heróis gregos e romanos andarem com perucas e falarem às heroínas: *madame!* Essa teoria penetrou profundamente na literatura russa, e, como veremos adiante, os vestígios de sua influência não se apagaram por completo até hoje...

A tendência que Lomonóssov deu a nossa poesia foi seguida por Ozerov, Jukóvski e Batiuchkov. Eles foram fiéis ao ideal, mas neles o ideal tornava-se cada vez menos abstrato e retórico e aproximava-se da realidade cada vez mais ou, pelo menos, ansiavam pela aproximação. Nas obras deles, particularmente na dos dois últimos, a língua da poesia já não falava sobre os entusiasmos oficiais, mas sobre as paixões, os sentimentos e anseios, que não tinham os ideais abstratos como fonte, mas o coração e a alma humanos. Finalmente surgiu Púchkin, cuja poesia está para a poesia de todos os poetas anteriores como a conquista está para o anseio. Ambos os rios da poesia russa, que corriam separados, confluíram numa torrente caudalosa em sua poesia. O ouvido russo escutou os sons puramente russos em seu acorde complexo. Apesar do caráter preferencialmente ideal e lírico nos primeiros poemas de Púchkin, neles já entravam elementos da vida efetiva, comprovados pela coragem, que admirou a todos, de introduzir no poema não os bandoleiros clássicos italianos ou espanhóis, mas os russos, não com punhais ou pistolas, mas com facas largas e porretes pesados e de pôr um deles a falar em delírio sobre o chicote e os carrascos terríveis. O acampamento cigano, com tendas esfarrapadas

58 Citação imprecisa da fábula de Krylov, *O porco* (1811). Em Krylov tem-se: “Mas parece que, sem poupar o focinho/ eu ali fuçava/todo o quintal de trás.”

entre rodas de carroças, com ursos dançantes e crianças nuas em cestas transpassadas em burros, também foi uma cena inaudita até então para um acontecimento trágico e sanguinolento. Mas em *Evguiene Onieguin* os ideais cederam ainda mais à realidade ou pelo menos ambos confluíram para algo novo, intermediário, e com justiça o poema deve ser considerado uma obra que consolidou o princípio da poesia do nosso tempo. Aqui a naturalidade surge já não como sátira, nem como comédia, mas como reprodução fiel da realidade, com todo o seu bem e mal, com todas as desavenças cotidianas; algo como dois ou três personagens poetizados ou um pouco idealizados, e a gente comum é representada como rostos que compõem a maioria da sociedade, e não como escárnio ou monstros, como as exceções da regra geral. E tudo isso num romance escrito em versos!

O que o romance em prosa fazia nessa época?

Ele desejava uma aproximação com a realidade, com a naturalidade com todas as suas forças. Lembrem-se dos romances e novelas de Nariejni, Bulgárin, Marlinski, Zagoskin, Lajietchnikov, Uchakov, Veltman, Polievói, Pogodin. Aqui não há espaço para refletir sobre qual deles fez mais, de quem o talento é maior; falamos sobre o anseio comum a todos eles: aproximar o romance da realidade, torná-lo o espelho fiel dela. Houve tentativas bastante admiráveis entre eles, não obstante todos manifestavam uma época transitória, ansiavam pelo novo sem abandonar os antigos eixos. Apesar do grito dos antiquados, todo o êxito encerrava-se no fato de pessoas de todas as classes começarem a aparecer no romance, e os autores esforçavam-se em imitar a língua de cada um. Chamavam isso na época de *sentimento de povo*⁵⁹. Mas esse sentimento de povo manifestava um mascaramento: as personagens russas das camadas baixas pareciam-se com fidalgos paramentados, e os fidalgos se distinguiam dos estrangeiros apenas pelo nome. Foi necessário um talento genial para libertar definitivamente a poesia russa que representa os costumes russos, o modo russo, do jugo das influências alheias. Púchkin fez muito por isso; mas para terminar, para completar, a tarefa foi entregue a um outro talento. Em *Severnye tsveti* [*Flores do Norte*], em 1829, surgiu um trecho do romance de Púchkin, *O Negro de Pedro, o Grande*, sob o título: *IV Capítulo de um romance histórico*. Esse pequeno trecho foi o cúmulo da naturalidade! Em uma acanhada moldura está um quadro amplo dos costumes da época de Pedro, o Grande! Mas, infelizmente, desse romance foram escritos apenas

59 No original народность [naródnost]. [N. T.]

seis capítulos inteiros e o começo de um sétimo (somente após a morte de Púchkin, eles foram publicados por completo).

Com o aparecimento de *Mirgorod* e *Arabescos* (em 1835) e de *O Inspetor-Geral* (em 1836), inicia-se a notoriedade total de Gógol e a sua forte influência na literatura russa. De todos os pareceres sobre esse escritor ditos pelos admiradores de seu talento, é de se duvidar que o mais admirável e próximo da verdade pertença a um homem que não participa em absoluto do círculo de seus admiradores e que, como numa inspiração súbita, sem ele mesmo saber como, saiu por um minuto de seu eixo habitual, a que foi fiel toda a vida, soltando o seguinte louvor a Gógol:

Todas as obras de Gógol demonstram por si uma autoconfiança, uma aspiração por fazer a seu modo, um menosprezo intencional e jocoso pelo conhecimento anterior, pelas experiências e modelos, *ele lê apenas o livro da natureza, estuda apenas o mundo da realidade*; por isso os seus ideais são demasiado naturais e simples até a nudez; eles, conforme a expressão de Ivan Nikiforovitch, uma de suas criações, surgem diante do leitor como na natureza. As belezas de suas criações são sempre novas, frescas, impactantes; os erros são quase deploráveis (!); *ele, como esquecendo a história, assim como os antigos, principia um novo universo de arte*, trazendo-o do nada para o estado *simplório* (?) e *caótico* (!!); e por isso sua arte como que não conhece, não compreende o pudor; ele é um grande artista, que não conhece a história e não enxerga os modelos de arte.⁶⁰

Nesse louvor cheio de confusão lírica, involuntária e inciente, está expresso o traço mais característico de Gógol, a originalidade e a singularidade que o diferenciam de todos os escritores russos. Que foi feito por descuido, pela inspiração, está provado pelo paralelo que o autor faz entre Gógol e – em quem os senhores pensaram? – o senhor Kukólnik!! E também pelas palavras e expressões estranhas e contraditórias no próprio ditirambo, que provam que o ímpeto de inspiração arranca uma pessoa dos eixos habituais de sua vida de forma involuntária e por completo, nem que seja por um minuto. É necessário dizer que o autor é um teórico que passou toda vida preparando e ensinando diferentes retóricas e poéticas, que, como todos os

60 Citação do livro *Руководство к изучению истории русской литературы, составленное Василием Плаксиным* [Guia para o estudo da história da literatura russa, elaborado por Vassilii Plaksini], São Petersburgo, 1846, p. 420

livros do gênero, nunca ensinaram ninguém a compor bem, apenas confundiam muitas cabeças. Eis o porquê de o completo ensimesmamento e a independência das obras de Gógol de todas as regras de escola e tradição impactarem especialmente esse homem, e se ele não podia imputar a Gógol o mérito disso, por outro lado também não podia fazer-lhe o agravo merecido. Por isso, ele viu nas composições de Gógol “erros quase deploráveis” e “um estado simplório e caótico de arte”. Pergunte a ele, que erros são esses, e nós temos certeza de que ele, antes de tudo, apontará para o guarda-cancela que esmaga um inseto com as unhas (em *Almas Mortas*), e, com esse fato, confirmará definitivamente que Gógol *não conhece a história e não enxerga os modelos de arte*. Entretanto, podem acreditar, é mais conhecido por Gógol do que pelo seu crítico uma das galerias mais famosas na Europa que guarda, como um tesouro inestimável, o quadro do grande Murillo, em que se representa um menino que, com afinco e minúcia, ocupa-se daquilo que o guarda-cancela fez sonolento e de passagem⁶¹.

Seja como for, mas a influência das teorias e escolas foi de fato uma das causas principais para no começo muitos verem Gógol com tranquilidade e sem hostilidade, de forma franca e conscienciosa, não mais do que um escritor divertido, ainda que trivial e insignificante, e ficarem fora de si apenas por causa dos elogios derramados pelo outro lado e do significado importante que ele adquiriu rapidamente na opinião pública. De fato, por mais que fosse nova a tendência de Karamzin para o seu tempo, ela era justificada pelos modelos da literatura francesa. Como as baladas de Jukóvski atingiram a todos de modo estranho com seu colorido sombrio, com seus cemitérios e defuntos, mas por trás deles havia os nomes dos corifeus da literatura alemã⁶². O próprio Púchkin foi preparado, de um lado, pelos poetas anteriores, e suas primeiras experiências continham vestígios tênues da influência deles e, de outro lado, suas inovações eram justificadas pelo movimento geral em todas as literaturas da Europa e pelas influências de Byron, a grande autoridade. Mas, para Gógol, não havia modelo, não havia predecessores nem na literatura russa, nem nas estrangeiras. Todas as teorias, todas as tradições literárias eram contra ele, porque ele era contra elas. Para entendê-lo, era necessário tirá-las completamente da cabeça, esquecer sua existência, e isso para muitos significaria degenerar, morrer e ressuscitar. Para que se faça mais claro o nosso raciocínio, vejamos qual a relação em

61 Referência ao quadro *O jovem mendigo*, que se encontra em Paris, no Louvre. [N. E.]

62 Belínski não está completamente certo: as baladas de Jukóvski estão ligadas não apenas aos nomes dos corifeus da literatura alemã, mas também da inglesa. [N. E.]

que se encontra Gógol com os outros escritores. É claro que nas composições de Púchkin, que apresentam quadros estranhos ao mundo russo, sem dúvida alguma, há elementos russos, mas quem os apontará? Como comprovar, por exemplo, que os poemas: *Mozart e Salieri*, *O visitante de pedra*, *O cavaleiro avarento*, *Galub*⁶³ podem ser escritos apenas por poetas russos e que não poderia escrevê-los um poeta de outra nação? O mesmo se pode dizer também sobre Liérmontov. Todas as composições de Gógol são dedicadas exclusivamente ao universo da vida russa, e ele não tem rivais na arte de reproduzi-la com toda a veracidade. Ele não suaviza nada, não enfeita em função do amor pelos ideais ou quaisquer ideias tomadas de antemão ou parcialidades habituais, como Púchkin idealizou em *Onieguin* o modo de vida dos senhores de terra. Certamente o caráter predominante de suas composições é a negação; qualquer negação para que seja viva e poética deve fazer-se em nome do ideal, e esse ideal em Gógol também não é dele, ou seja, também não é nativo, assim como em todos os outros poetas russos, porque nossa vida social ainda não se formou e não se consolidou para que pudesse dar à literatura esse ideal. Mas é inescapável concordar que colocar o problema quanto às composições de Gógol já fica fora de questão: como demonstrar que elas poderiam ser escritas apenas por um poeta russo e não por um poeta de outra nação? Sem dúvida que apenas um poeta russo pode representar a realidade russa e fazê-lo com fidelidade impactante e verdade. E por enquanto o sentimento de povo de nossa literatura consiste nisso mais do que tudo.

A nossa literatura foi fruto de um pensamento consciente, surgiu como inovação, principiou pela imitação. Mas ela não parou nisso e, pouco a pouco, aspirou à singularidade, ao sentimento de povo; de retórica, aspirou ser *estiéstvienaia*, *natural*.⁶⁴ Essa aspiração, marcada por êxitos notórios e reiterados, também compõe o sentido e a alma da história da nossa literatura. E diremos sem rodeios que em nenhum escritor russo essa aspiração alcançou êxito como em Gógol. Isso pode se dar apenas através do apelo exclusivo da arte à realidade, para além de quaisquer ideais. Para isso foi necessário voltar toda a atenção para a multidão, para a massa, representar as pessoas comuns, e não apenas as agradáveis exceções da regra geral, que sempre induzem poetas à idealização e levam em si o sinal alheio. Esse é o mérito grandioso de Gógol, mas é a ele que as pessoas de formação antiquada também imputam o grande crime

63 Nas publicações atuais da obra de A. S. Púchkin, esse poema recebe o título de *Тазум* [*Tazit*]. [N. E.]

64 O autor usa duas palavras com o mesmo significado, mas a primeira é de origem russa, *естественная* [*estiéstvennaia*], enquanto a segunda é um estrangeirismo *натуральная* [*naturalnaia*]. [N. T.]

perante as leis da arte. Com isso ele mudou totalmente o olhar sobre a própria arte. Pode-se empregar a definição antiquada e velha de “natureza enfeitada” às composições de todo poeta russo, ainda que exagerando; mas já é impossível fazê-lo em relação às composições de Gógol. Para ele vai uma outra definição de arte, a de reprodução da realidade em toda a sua verdade. Aqui a questão são os *tipos*, e o *ideal* aqui é entendido não como um adorno (consequentemente, o falso), mas como as relações em que o autor dispõe os tipos criados por ele, de acordo com a ideia que ele quer desenvolver com sua obra.

A arte ultrapassou a teoria em nosso tempo. Teorias antigas perderam todo o seu crédito; mesmo as pessoas formadas nelas não as seguem, seguem uma certa mistura estranha de conceitos velhos com novos. Assim, por exemplo, alguns deles, repudiando a velha teoria francesa em nome do romantismo, foram os primeiros a dar o exemplo tentador de introduzir no romance personagens de baixas camadas e até pulhas, a quem deram nomes como *Vorovatinis e Nojovis*; mas logo depois se justificaram por isso, introduzindo, juntamente com personagens amorais, também os morais, sob os nomes de *Pravdaliubovi, Blagotvorovi* e outros do tipo⁶⁵. No primeiro caso, era visível a influência das novas ideias, no segundo, das antigas, porque pela receita da antiga poética era necessário para alguns tolos, soltar pelo menos um sabichão, e para alguns pulhas, pelo menos alguém virtuoso. Mas, em ambos os casos, esses autores perdidos deixaram escapar mesmo o principal, isto é, a arte, porque também não suspeitavam que seus personagens virtuosos e pervertidos não eram pessoas nem caracteres, mas personificações retóricas de virtudes e vícios abstratos. Mais que tudo isso também explica por que a teoria, a regra é mais importante para eles do que a essência — esta última é inacessível ao seu entendimento. Aliás, os talentos nem sempre escapam à influência da teoria, mesmo os geniais. Gógol pertence aos poucos que escaparam de fato a qualquer influência da teoria que fosse. Ainda que soubesse compreender a arte e surpreender-se com ela na obra alheia, ele seguiu seu caminho, com instinto artístico fiel e profundo, dotado pela natureza de forma generosa, sem se desviar com a imitação exitosa dos outros. Isso, sem dúvida, não lhe deu originalidade, mas lhe deu a possibilidade de conservar e manifestar a originalidade que era um atributo, uma propriedade da sua personalidade e, consequentemente, uma gratuidade da

65 Todos heróis do romance *Ivan Vjigin*, de Bulgárin. Vorovatin, Nojov, Pravdaliubov e Blagotvorov são típicos nomes alegóricos e derivam de palavras russas, consecutivamente: ladrão, faca, amante da verdade e benfeitor. [N. T.]

natureza, como todo talento. Por isso muitos o consideravam um estranho na literatura russa, quando, na realidade, ele era um fenômeno necessário, exigido por todo o seu desenvolvimento anterior.

A influência de Gógol na literatura russa foi imensa. Não só todos os talentos novos se lançaram no caminho indicado por ele, como também alguns escritores já conhecidos o fizeram e abandonaram o que seguiam. Assim ocorre o aparecimento da escola, que os oponentes achavam rebaixar com a denominação de natural. Depois de *Almas mortas*, Gógol não escreveu nada. Agora apenas a sua escola está no proscênio da literatura. Todas as recriminações e acusações que antes lhe eram dirigidas agora são voltadas à escola natural e, se ainda são feitas tiradas contra ele, é por causa da escola. Afinal, quais as acusações? Não são muitas e são sempre as mesmas. De início opunham-se a ela pelos, digamos, recorrentes ataques aos *tchinovniki*⁶⁶. Em suas representações do modo de vida dessa classe, alguns viam com franqueza, outros de modo deliberado caricaturas mal-intencionadas. Depois de algum tempo, essas acusações silenciaram. Agora acusam os escritores da escola natural de gostarem de representar as pessoas de patente baixa, de tornarem os *mujiques* heróis de suas novelas, os varredores, os cocheiros, de descreverem as *esquinas*⁶⁷, refúgio da miséria faminta e frequentemente qualquer amoralidade. Para constranger os novos escritores, os acusadores apontam com triunfo para os bons tempos da literatura russa, invocam os nomes de Karamzin e Dmitriev, que elegiam para as suas composições matérias elevadas e nobres, e citam como exemplo de graça esquecida hoje a cançãozinha sentimental: “De todas as flores, eu gostava mais da rosa”⁶⁸. Então vamos relembra-los que a primeira novela russa admirável foi escrita por Karamzin, e a sua heroína, a *pobre Liza*, uma camponesa seduzida por um janota... Mas lá, dirão eles, tudo é aseado e limpo, e a camponesa dos subúrbios de Moscou não perderá para a *senhorinha* mais cortês. E assim nós chegamos à razão da discussão: aqui a culpada, como veem, é a antiga poética. Ela permite representar, é de se crer, o *mujiqe*, mas só se for vestido em roupas teatrais, externando

66 Burocratas, funcionários públicos. [N. T.]

67 Na primeira parte de *Fisiologia Peterburga* [A fisiologia de Petersburgo], que saiu em 1845 sob a redação de N. A. Nekrásov, foram publicados esboços, como: *O zelador petersburguês*, de V. I. Luganski (Dal); *Os tocadores de realejo de Petersburgo*, de D. V. Grigorovitch; *As esquinas de Petersburgo*, de N. A. Nekrásov; e os “mujiques” como heróis de novela em *A Aldeia* e *Anton-Goremyka*, de D. V. Grigorovitch e *Notas de um caçador*, de Turguêniev. [N. E.]

68 De *Canção*, de I. I. Dmitriev (1795).

sentimentos e conceitos alheios a seu modo de vida, a sua condição e educação, e expressando-se por um língua que ninguém fala, ainda mais os camponeses, uma língua literária, enfeitada com formas não mais usadas. Mas eis o melhor de tudo: os pastores e as pastoras dos escritores franceses do século XVIII representam um modelo pronto e excelente para a representação dos camponeses e das camponesas russas; peguem-no por inteiro, e para os senhores haverá os chapéus de palha com fitas azuis e cor-de-rosa, o pó-de-arroz, as moscas, as anquinhas, os espartilhos, as saias com *corsets*, os sapatos de salto alto vermelho. Apenas na língua mantenham os hábitos literários domésticos, porque os franceses nunca gostaram de se exhibir com palavras obsoletas, não usadas em conversa. Isso é um jeito puramente russo: nós temos talentos de primeira classe que adoram palavras arcaicas, pertencentes ao chamado “estilo alto”. Em suma: a antiga poética permite representar tudo que lhes for conveniente, mas apenas prescreve que se enfeite muito o objeto representado para que não haja a menor possibilidade de se reconhecer o que se queria representar. Seguindo rigorosamente suas lições, o poeta pode ir além do pintor de parede Efrem, tornado famoso por Dmitriev, que retratou Arkhip semelhante a Sidor, e Luka, a Kuzma: ele pode tirar de Arkhip seu retrato que não ficará parecido com Sidor nem com nada no mundo, nem mesmo com uma bolinha de terra. A escola natural segue uma regra completamente contrária: possibilitar uma aproximação estreita das personagens representadas com seus modelos na realidade não é tudo para ela, mas é a sua primeira exigência, sem a realização da qual já não pode haver nada de bom na obra. Exigência difícil, exequível apenas por um talento! Como depois disso é possível a antiga poética não ser amada e respeitada por aqueles escritores sem talento que tiveram sucesso no campo da poesia? Como é possível que eles não considerem a escola natural como o inimigo mais terrível, já que ela introduziu essa maneira inacessível de escrever? Certamente isso refere-se apenas às pessoas cujo amor-próprio interferiu na questão; mas serão encontrados muitos que, por uma franca convicção, não gostam da naturalidade na arte devido à influência da antiga poética. Essas pessoas, com uma tristeza singular, lamentam ainda que a arte tenha esquecido a sua designação anterior. “Antes - eles dizem - a poesia ensinava entretendo, fazia o leitor esquecer os pesos e os sofrimentos da vida, apresentava-lhe apenas os quadros agradáveis e sorridentes. Os poetas anteriores apresentavam também quadros da miséria, mas da miséria asseada, lavada, que se expressa modesta e nobremente; além disso, no fim da novela sempre aparecia uma jovem dama sensível ou uma donzela, filha de pais ricos e nobres, senão um jovem bondoso e,

em nome de seu amor, instauravam a satisfação e a felicidade lá onde havia miséria e esperança, e lágrimas de gratidão banhavam a mão benevolente, e o leitor involuntariamente achegava o seu lençinho de cambraia aos olhos e sentia que ele se tornava melhor e mais sensível... E agora! Vejam o que escrevem agora! Mujiques em *lapti*⁶⁹ e em buréis, frequentemente recendendo a aguardente, uma mulher do povo, do gênero centauro, que de imediato não se reconhece pela roupa a que sexo pertence a criatura: as esquinas, refúgio dos miseráveis, do desespero e da depravação, para chegar a eles é necessário andar pelo pátio imundo até os joelhos; um bêbado qualquer é um escrivão ou um mestre de seminaristas expulso do serviço – tudo isso é descrito da natureza, na nudez da verdade terrível, de modo que, se for lido, é de se esperar pesadelos à noite...” Assim ou quase assim falam os pupilos eméritos da antiga poética. Em essência, suas queixas consistem no fato de a poesia ter deixado de mentir desavergonhadamente, convertendo a *skázka* infantil em fato nem sempre agradável; de ela ter se recusado a ser o chocalho com que as crianças pulavam com prazer e adormeciam... Gente estranha, gente feliz! Eles conseguiram permanecer crianças por toda a vida e mesmo na velhice ser imaturos e ignorantes – e eis que eles exigem que todos se pareçam com eles! Pois que leiam suas antigas *skáskas*, ninguém lhes incomodará; e que deixem para os outros as ocupações próprias da maturidade. Os senhores ficam com a mentira, nós, com a verdade: vamos nos dividir sem discussão, sorte não precisarem de uma parcela nossa, assim como não pegaremos uma dos senhores de jeito nenhum... Mas, para essa divisão amistosa, uma outra causa atrapalha: o egoísmo que se acha uma virtude. De fato, imagine uma pessoa abastada, talvez rica; ela acaba de almoçar com prazer, com gosto (ela tem um cozinheiro excelente), tomou assento em uma aconchegante poltrona de estilo Voltaire com uma xícara de café, diante de uma lareira chamejante, está aquecida e acomodada, o sentimento de bem-estar a faz feliz, e eis que ela pega um livro, vira as páginas preguiçosamente, e suas sobrancelhas franzem, o sorriso desaparece dos lábios rosados, ela fica inquieta, agitada, agastada... E tem porquê! O livro lhe fala que nem todos no mundo vivem tão bem como ela; que há *esquinas*, onde treme de frio sob um cobertor uma família inteira que talvez conhecesse o conforto até recentemente; que há no mundo pessoas condenadas à miséria pelo destino de nascença; que o último copeque vai num vinho nem sempre por causa do ócio ou da preguiça, mas por desespero... E o nosso felizardo

69 Alpargatas feitas de casca de árvore usadas pelos mujiques. [N.T.]

fica sem jeito, como que envergonhado de seu conforto... E o culpado de tudo é aquele livro imundo: pegou-o por prazer, mas teve tristeza e aborrecimento... Fora com ele! “Um livro deve distrair de forma agradável; eu não preciso dele para saber que há muito na vida de dureza e de escuridão, e, se leio, é para esquecer isso!”, ele exclama. Assim, caro e bom sibarita, para sua tranquilidade os livros devem mentir, o pobre esquecer a sua desgraça; o faminto, a sua fome; os gemidos de sofrimento devem chegar-lhe como sons musicais sem que estrague seu apetite nem arruíne seu sono... Imagine agora nessa mesma situação um outro amante da leitura agradável. Ele precisava dar um baile, o prazo estava se esgotando, e não havia dinheiro; seu encarregado, Nikita Fiedoritch⁷⁰, retardava um pouco a remessa. Mas hoje o dinheiro chegou, dá para fazer o baile; com um charuto entre os dentes, alegre e satisfeito, ele deita no divã e, para matar o tempo, suas mãos alcançam um livro preguiçosamente. De novo aquela mesma história! O maldito livro conta-lhe as façanhas de seu Nikita Fiedoritch, o criado infame, que desde a infância acostumou-se a servir submisso os desejos e caprichos alheios, está casado com a amante aposentada do seu pai fidalgo. E justamente a ele, que desconhece qualquer sentimento humano, estão reservados o destino e a sorte de todos os Antons... Fora com ele, rápido, com o maldito livro! Imagine agora, ainda nessa situação confortável, uma pessoa que na infância corria descalça, estava a serviço dos outros e, por volta de seus cinquenta anos, encontra-se num alto cargo, possui “um bocadinho de nada”. Bem, todos leem, então por que ele também não lê? Mas o que ele encontra no livro? Sua biografia fielmente contada, ainda que as aventuras obscuras de sua vida sejam segredo, exceto para ele, e nenhum escritor teria de onde sabê-las... Já não fica mais agitado, mas sim enraivecido e alivia o desgosto com um sentimento de dignidade nos seguintes termos: “Vejam como escrevem hoje em dia! A que ponto chega o pensamento livre! Antes era assim? Tratavam de matérias delicadas ou elevadas com estilo regular e ameno para se ler docemente e sem nada ofender!”

Há um gênero peculiar de leitores que, por sentimento de aristocracia, não gosta de se encontrar nem nos livros com pessoas de classes baixas, que comumente não conhecem o decoro nem o bom tom; não gosta de sujeira e de miséria, dada a contraposição com os salões exuberantes, o *boudoir* e os gabinetes. Eles consideram a escola natural não de outra forma, senão com um desprezo arrogante, com um sorriso irônico... Quem são eles, esses barões

70 Nikita Fedorovitch é o encarregado na novela de D. V. Grigorovitch, *Anton-Goremyka*, a que Belínski se refere aqui. [N. E.]

feudais, que se enojam com “o verme infame” que, aos olhos deles, está abaixo de um bom cavalo? Não se apresse em se informar sobre eles nos livros de heráldica ou nas cortes europeias: não serão encontrados seus brasões, eles não vão à corte e, caso tenham visto a alta roda, não foi de outra forma, senão da rua, através de janelas profusamente iluminadas tanto quanto permitiram os estores e as cortinas... Eles não podem se gabar de seus antepassados; eles ordinariamente são ou os *tchinovniki*, ou a nova nobreza, rica apenas de tradições plebeias de um avô encarregado, um tio cobrador de impostos, e às vezes também uma avó cozinheira e uma tia feirante. O autor deste artigo considera uma obrigação levar ao conhecimento dos leitores que acusar o próximo por origem não nobre de modo algum está em seus hábitos, é decisivamente contrário a todas as suas convicções e ele próprio não pode, de modo algum, se gabar de origem nobre e, de modo algum, se envergonha de admiti-lo. Mas ele acha, e os escritores provavelmente concordarão com ele, que não há nada mais agradável do que arrancar as penas de pavão de uma gralha e mostrar a ela que pertence à raça que achou de desprezar. Uma pessoa de estirpe simples não é uma gralha apenas porque é de estirpe simples; a estirpe não faz uma gralha, mas a natureza; assim como há galhas de todas as estirpes, há águias também de todas as estirpes; é certo, porém, que é próprio apenas da gralha enfeitar-se com penas de pavão e denominar-se como um. Dessa forma, por que não dizer à gralha que ela é uma gralha? O desprezo pelas classes baixas nos tempos de hoje não é absolutamente um vício das classes altas; ao contrário, é uma doença dos arrivistas, fruto da ignorância, da estupidez dos sentimentos e das ideias. Um pessoa inteligente e estudada, caso estivesse tomada por essa doença, nunca a manifestaria, porque ela não está no espírito dos tempos, porque exibí-la significa crocitar sobre si a plenos pulmões⁷¹. Em nossa opinião, por mais sórdida que seja a hipocrisia, nesse caso ela é preferível à sinceridade de gralha, porque testemunha inteligência. O pavão que com altivez abre sua cauda exuberante diante dos outros pássaros tem a fama de bonito, mas não de inteligente. O que dizer então da gralha que mostra arrogante uma roupage emprestada? Tal arrogância é sempre alheia à inteligência e é um vício plebeu de preferência. Onde há mais afetações e pretensões do que nas camadas sociais imediatas às mais baixas? Isso porque há nisso, antes de tudo, ignorância. Vejam como o lacai despreza profundamente o *mujiqe* que, em todos os sentidos, é melhor, mais nobre, mais humano do

71 É uma paráfrase de um verso da fábula de I. A. Krylov, *A gralha e a raposa*. [N. T.]

que ele! De onde vem essa soberba no laçao? Ele pegou os vícios de seu senhor, por isso considera-se de longe mais educado do que o *mujiue*. O brilho superficial é sempre tomado por cultura pelas naturezas toscas.

“Que vontade é essa de abarrotar a literatura com *mujiues*?”, exclamam os aristocratas de determinada categoria. Aos seus olhos, o escritor é um artesão que faz o que encomendam. Não lhes entra na cabeça que um escritor não pode orientar-se pela vontade alheia ou mesmo pelo próprio arbítrio em relação à escolha dos assuntos na composição, já que a arte tem suas leis e não se pode escrever bem sem respeitá-las. Ela, antes de tudo, exige que o escritor seja fiel a própria natureza, ao seu talento, a sua fantasia. E qual a explicação além da natureza, caráter e talento do poeta para o fato de alguns gostarem de representar assuntos alegres, e outros, soturnos? Quem gosta de algo, interessa-se por ele, conhece-o melhor, e o que conhece melhor, melhor pode representá-lo. Essa é a justificativa mais legítima para o poeta que recriminam por certas escolhas de assuntos; ela só não satisfaz as pessoas que não entendem nada de arte e confundem-na toscamente com ofício. A natureza é o modelo eterno da arte, e o objeto mais grandioso e mais precioso na natureza é o homem. E por um acaso o *mujiue* não é um homem? “Mas o que pode haver de interessante num homem tosco e sem instrução?” Como o quê? A sua alma, a inteligência, o coração, as paixões, as inclinações, em suma, o mesmo que há em um homem instruído. Coloquemos o último acima do primeiro; mas, por um acaso, um botânico interessa-se apenas pelas plantas de jardim desenvolvidas com arte, desprezando os seus protótipos silvestres do campo? Por um acaso, para um anatomista e para um fisiologista o organismo de um australiano selvagem não é tão interessante como é o organismo de um europeu ilustrado? Baseada em que a arte deve diferenciar-se da ciência nesse sentido? E depois, o senhor diz que um homem instruído está acima de um não instruído. Não se pode concordar com o senhor nisso, mas não incondicionalmente. É claro que o homem mais fútil da sociedade está acima de um *mujiue*, mas em que sentido? Apenas no refinamento social, e isso não impede em nada um *mujiue* estar acima dele, por exemplo, no aspecto da inteligência, do sentimento, do caráter. A instrução apenas desenvolve as forças morais de uma pessoa, mas não as atribui; é a natureza que as confere a uma pessoa. E na atribuição de dotes preciosos, ela age cegamente, sem escolher a classe... Se saem das classes instruídas da sociedade mais pessoas admiráveis, isso é porque aqui há mais meios de se desenvolver, e de modo algum porque a natureza foi para essas pessoas de classes baixas mais avarenta na distribuição de seus dotes. “O

que se pode aprender de um livro em que se descreve um desgraçado bêbado de cair?”, falam ainda esses aristocratas de segunda mão. Como o quê? Sem dúvida que não são as boas maneiras e o bom tom, mas o conhecimento de uma pessoa em determinada situação. Um se entrega à bebedeira por causa da preguiça, por causa da educação ruim, da fraqueza de caráter; outro, por causa das circunstâncias infelizes da vida, das quais ele não pode ser nem um pouco culpado. Ambos os casos são exemplos construtivos e interessantes para a observação. É claro que se afastar com desprezo de uma pessoa degenerada é muito mais fácil do que lhe estender a mão como consolo e ajuda, também é muito mais fácil julgá-la com severidade em nome da moralidade do que intervir por cooperação e amor, pesquisar até o fundo a causa de sua queda e apiedar-se como pessoa, mesmo quando a pessoa é culpada. O redentor da espécie humana veio ao mundo por todos; ele não conclamou aos sábios e instruídos, mas aos pescadores simples de inteligência e de alma a serem os “apanhadores de homens”; ele não procurou os ricos e felizes, mas os pobres, os sofredores, os depravados para consolar alguns e para animar e reparar outros. As chagas purulentas num corpo mal coberto por farrapos sujos não feriram seu olhar cheio de amor e de misericórdia. Ele, filho de Deus, amou humanamente as pessoas e teve compaixão de sua miséria, sujeira, ignomínia, vícios, males; ele permitiu atirar a pedra na libertina somente aos que não podiam recriminar a própria consciência e envergonhou os juízes implacáveis ao dizer à mulher depravada uma palavra de consolo; e o bandido, nos estertores de seu castigo merecido, por um minuto de arrependimento ouviu dele a palavra de perdão e paz... E nós, filhos humanos, queremos amar, de todos os irmãos, apenas os iguais a nós, afastamo-nos dos de baixo como de um pária, dos degradados como dos leprosos... Que virtudes e méritos nos dão esse direito? Não seria a ausência exatamente de quaisquer virtudes e méritos? Mas a palavra divina do amor e da fraternidade não propagou a paz em vão. Aquilo que outrora fora dever apenas das pessoas vocacionadas ou virtude de poucas naturezas escolhidas, agora está sendo dado como dever da sociedade, funciona como um sintoma não apenas dos virtuosos, mas também da educação das pessoas em particular. Veja, como em nosso século, todos se ocupam com as classes baixas, como a caridade privada transforma-se em social, como formam-se sociedades organizadas e ricas em recursos próprios para a disseminação do conhecimento nas classes baixas, para auxiliar os necessitados e sofredores e para advertir sobre a miséria e preveni-la, fazendo o mesmo sobre a imoralidade e a depravação, sua consequência inevitável. Esse movimento geral, tão nobre, tão humano, tão cristão, encontrou seus reprovadores na

pessoa dos admiradores do patriarcalismo obtuso e retrógrado. Eles dizem que isso é moda, entusiasmo, vaidade, e não filantropia. Que assim seja, mas quando e onde esses impulsos menores não estavam presentes nas melhores ações humanas? Mas como é possível dizer que apenas tais impulsos podem ser a causa desses fenômenos? Como achar que os principais culpados pelos fenômenos que arrastam uma multidão com seu exemplo não são animados pelos impulsos mais nobres e elevados? Sem dúvida que não é o caso de admirar a virtude das pessoas que se lançam à caridade não pelo sentimento de amor ao próximo, mas por moda, por imitação, por vaidade; mas é a virtude em relação à sociedade, que está cheia desse espírito, é essa realidade das pessoas fúteis que pode levar ao bem!⁷² Não é esse o regozijo em alto grau da novíssima civilização, dos êxitos da inteligência, da instrução e da educação?

Não poderia deixar de refletir na literatura o novo movimento social – na literatura, em que sempre se dá a expressão da sociedade! Nesse sentido, a literatura talvez tenha feito mais: mais que refleti-la, propiciou o estímulo da nova tendência na sociedade; mais que sucedê-la, antecipou essa tendência. Não é o caso de falar se seu papel é digno ou não, se é nobre ou não, e sim que, graças a ela, a aristocracia sem brasão ataca a literatura. Consideramos ter mostrado de modo satisfatório de que fontes saem esses ataques e quanto eles valem...

Resta mencionar ainda os ataques à literatura contemporânea e ao naturalismo em geral, do ponto de vista estético, em prol da arte pura - que tem o objetivo em si mesma e não reconhece quaisquer objetivos fora dela. Há fundamento nesse pensamento, mas se percebe o exagero no primeiro olhar. Esse pensamento é de pura origem alemã; ele só podia ser gerado num povo contemplativo, pensativo e sonhador e, de modo algum, poderia surgir num povo prático cuja vida social oferece a todos campo para a atividade viva. O que é a arte pura, isso nem os seus próprios defensores sabem bem, por isso ela é um ideal para eles, e não existe de fato. Ela, em essência, é um extremo ruim de um outro extremo ruim, isto é, da arte didática, construtiva, fria, seca, morta, cujas obras não são senão exercícios retóricos para dados temas. Sem dúvida nenhuma, a arte deve antes de tudo ser arte, e depois ela pode ser expressão do espírito e da tendência da sociedade numa determinada época. Um poema pode estar repleto de pensamentos belos e manifestar questões contemporâneas com vigor, mas, se não houver

72 Nessa passagem do artigo na *Sovremennik*, encontra-se a seguinte passagem: “Consideramos dever lembrar aos nossos leitores um artigo pequeno (na seção Miscelânea no n° 05 da *Sovremennik* do ano passado) intitulado *Discussão sobre a filantropia*, em que se resolve muito bem a questão sobre a superioridade da filantropia social no lugar da particular.” (1848, v. VII, n° 01, seção III, p. 25)

poesia nele, não pode haver pensamentos belos e questões, e tudo o que se pode perceber nele talvez seja uma boa intenção mal realizada. Quando num romance ou numa novela não há imagens ou personagens, então não há nada de *típico* - por mais que tudo o que seja contado nele tenha sido retirado da natureza de forma fiel e meticulosa, o leitor não encontrará aqui nenhuma naturalidade, não perceberá nada de fielmente observado, de apanhado com destreza. Os personagens irão se misturar aos seus olhos; ele verá uma confusão de consequências incompreensíveis no conto. Não é possível infringir impunemente as leis da arte. Para que se copie fielmente da natureza, não basta saber escrever, isto é, possuir a habilidade do escriba ou do escrevente; é necessário conhecer os fenômenos da realidade para passar pela fantasia, dar-lhe uma vida nova. Um processo de inquérito bem relatado e de modo fidedigno pode ter interesse romanesco, mas não é um romance e pode servir somente como material para alguém, isto é, dar ao poeta motivo para escrever um romance. Mas, para isso, ele deve penetrar com o pensamento na essência interior da causa, descobrir os estímulos secretos da alma que levaram essas pessoas a agir de tal modo, agarrar aquele ponto da causa que consiste no centro do círculo daqueles acontecimentos que lhe dá o sentido de algo único, pleno, integral, contido em si. E isso apenas um poeta pode fazer. Parece que o mais fácil seria copiar fielmente o retrato de uma pessoa. Há quem pratique esse gênero de pintura a vida inteira sem que consiga copiar um rosto conhecido de forma que outros reconheçam. Saber copiar fielmente um retrato já é em si um talento, mas não basta. Um pintor comum faz o retrato muito semelhante ao seu conhecido; a semelhança não deixa a menor dúvida, não impede de reconhecer rapidamente de quem é o retrato, mas certas insuficiências deixam a desejar em relação ao original... Mas que um Tyranov ou Briullov faça um retrato dele, e o senhor verá que um espelho não reproduz a imagem de seu conhecido de forma fiel nem de longe como esse retrato, porque ele já será não apenas um retrato, mas uma obra artística, em que se apanha não apenas a semelhança exterior, mas toda a alma do original. E assim, apenas um talento pode copiar fielmente a realidade, e por mais ínfima que seja a obra em outros aspectos, quanto mais ela nos atinge pela fidelidade à natureza, mais indubitável é o talento de seu autor. Que nem tudo deve se resumir à fidelidade à natureza, em particular na poesia, é uma outra questão. Na pintura, pela propriedade da essência dessa arte, a habilidade de pintar fielmente a partir da natureza pode servir frequentemente como sinal de um talento incomum. Em poesia, isso não é bem assim: sem saber escrever fielmente a partir da natureza, não é possível ser poeta, mas apenas essa

habilidade também é pouco para ser um poeta, pelo menos um admirável. É comum dizerem que a cópia fiel da natureza dos assuntos terríveis (como assassinatos, castigos e outros), sem uma ideia e um tratamento artístico, provoca repulsa, e não prazer. Isso é mais do que injusto, é falso. O espetáculo de um assassinato ou de uma execução é um objeto que, por si mesmo, não pode proporcionar prazer e, na obra de um grande poeta, o leitor deleita-se não com o assassinato, não com a execução, mas com a maestria da representação deles pelo poeta - conseqüentemente, esse prazer é estético, e não psicológico, misturado com um terror involuntário e com uma repulsa; enquanto o quadro de uma façanha elevada ou da felicidade de um amor proporciona um prazer mais complexo, e por isso mais completo, tanto estético como psicológico. Mas uma pessoa sem talento nunca representa fielmente um assassinato ou uma execução, ainda que ele tivesse tido a oportunidade de estudar esse objeto na realidade mil vezes; tudo o que ele pode fazer é a sua descrição mais ou menos fiel, mas ele nunca apresentará o seu quadro fiel. A descrição dele pode causar uma forte curiosidade, mas não prazer. Se, sem ter talento, ele se põe a escrever o quadro desse acontecimento, sempre causará apenas repulsa, mas não porque está copiado fielmente da natureza, mas pela causa contrária, porque o melodrama não é um quadro dramático, o efeito teatral não é uma expressão de sentimento.

Ao admitir por completo que a arte deve ser arte antes de tudo, achamos, porém, que a ideia de uma certa arte pura, ensimesmada, que vive em sua própria esfera, que não tem nada em comum com outros aspectos da vida, é uma ideia abstrata, divagadora. Nunca em nenhum lugar houve uma arte dessa. Sem dúvida nenhuma, a vida divide-se e subdivide-se em inúmeros aspectos, que têm sua autonomia; mas esses aspectos confluem com outros de forma viva, e não há entre eles um traço nítido que os separe. Por mais que se triture a vida, ela é sempre única e integral. Dizem: para a ciência são necessárias inteligência e razão; para a arte, fantasia; e acham que assim resolveram completamente o assunto e já podem arquivá-lo. E para a arte não são necessárias a inteligência e a razão? E um estudioso pode arranjar-se sem fantasia? Incorreto! A verdade disso é que a fantasia na arte joga um papel mais ativo e primaz, enquanto que, na ciência, a inteligência e a razão o fazem. É claro que há obras de poesia em que nada se vê além de uma fantasia reluzente e forte; mas isso, de modo algum, é uma regra geral para as obras artísticas. Nas obras de Shakespeare, não se sabe com o que se admirar mais: se com a riqueza da fantasia criativa ou se com a riqueza da inteligência universal. Há gêneros de conhecimento que não só não exigem fantasia como essa capacidade poderia simplesmente

prejudicar; mas é absolutamente impossível dizer isso sobre o conhecimento em geral. A arte é uma reprodução da realidade, um mundo repetido, como que criado novamente: ela poderia ser uma realidade solitária, isolada de todas as influências alheias a ela? Poderia um poeta não se refletir em sua obra como pessoa, como caráter, como natureza, em suma, como personalidade? Sem dúvida que não, porque a própria capacidade de representar fenômenos da realidade sem qualquer relação consigo mesmo é, de qualquer forma, expressão da natureza do poeta. Mas essa capacidade tem seus limites. A personalidade de Shakespeare transparece através de sua criação, embora pareça que ele seja tão indiferente ao mundo representado como o destino que salva ou arruína seus heróis. Nos romances de Walter Scott, é impossível deixar de ver no autor um homem mais notável pelo talento do que pela compreensão consciente e ampla da vida, um *Tory*, um conservador e um aristocrata por convicção e hábitos⁷³. A personalidade de um poeta não é algo incondicional, que fica à parte, fora de quaisquer influências externas. O poeta é antes de tudo uma pessoa, depois, um cidadão de sua terra, filho de seu tempo. Os espíritos do povo e do tempo não podem agir sobre ele menos do que sobre os outros. Shakespeare foi um poeta da Inglaterra *antiga feliz*, que no decorrer de alguns anos, de repente, tornou-se severa, rígida, fanática, o movimento puritano teve uma forte influência sobre suas últimas obras, depositando sobre elas o selo da tristeza sombria. Disso se nota que ele nasce com duas décadas de atraso – seu gênio permaneceria o mesmo, mas o caráter de sua obra seria outro. A poesia de Milton é evidentemente uma obra de sua época: sem ele mesmo suspeitar, ele na pessoa orgulhosa e sombria do Satanás escreveu a apoteose da rebelião contra a autoridade, embora pensasse fazer algo completamente diferente. Assim o movimento histórico das sociedades age sobre a poesia de forma contundente. Eis a razão, de hoje em dia, a crítica exclusivamente estética, que quer lidar apenas com o poeta e sua obra, sem dar atenção ao lugar e ao tempo, onde e quando escreveu o poeta, às circunstâncias que o prepararam para o âmbito da poesia e que tiveram influência sobre a sua atuação poética, ter perdido então qualquer crédito, ter se tornado impossível. Dizem: o espírito de proselitismo, de sectarismo, prejudica o talento, estraga sua obra. É verdade! E é por isso que ele deve ser o órgão não dessa ou daquela facção ou seita, condenado talvez a uma existência efêmera, fadado a sumir sem deixar vestígios, mas do pensamento recôndito de toda a sociedade, de seu anseio talvez ainda indefinido. Em outras

73 *Tory* é a denominação oficial até 1867 do partido conservador na Inglaterra adepto do absolutismo, que expressava os interesses da nobreza. [N. T.]

palavras: o poeta não deve expressar o particular e o casual, mas o geral e o indispensável, que dá o colorido e o sentido a toda a sua época. Como ele irá discernir nessa época de opiniões e anseios contraditórios o que efetivamente expressa o espírito de sua época? Nesse caso, o seu instinto, o sentimento vago e inconsciente, pode ser, mais do que tudo, o único guia verdadeiro, que frequentemente constitui toda a força da natureza genial: parece que vai ao acaso, a despeito da opinião geral, contra todos os conceitos aceitos e o bom senso e, entretanto, segue direto para lá, onde é necessário ir, e logo, mesmo os que gritavam contra ele mais alto que os outros, queiram ou não, seguem-no e já não entendem como seria possível não ir pelo mesmo caminho. Por essa razão não faz tempo que um poeta influente e que dava uma orientação nova à literatura inteira enquanto seguia o que seu talento sugeria, de forma simples, instintiva e inconsciente, assim que começou a raciocinar e a pensar nos termos da Filosofia tropeçou, e tropeçou feio! Exatamente como Sansão sem cabelos, ficou extenuado o *bogatir* que seguia a frente de todos; arrasta-se então para as fileiras atrasadas da retaguarda, junto à multidão dos oponentes antigos, e que agora são os novos aliados, e, com eles, arma-se contra sua própria causa. Mas já é tarde, a causa não se faz pela vontade dele, e não é pela vontade dele que depende a sua queda; ela está acima dele e agora é mais necessária para a sociedade do que ele próprio... Como é doloroso, lamentável e ridículo olhar para um poeta dotado que quis tornar-se um mero julgador!...⁷⁴

Em nossa época, a arte e a literatura, mais do que em qualquer outra época, tornaram-se expressão das questões sociais, porque em nossa época essas questões mais comuns, mais acessíveis a todos, mais claras, viraram um interesse de primeira grandeza para todos, ficaram à frente de todas as outras questões. É claro que isso não podia deixar de mudar a orientação geral da arte em prejuízo dela mesma. Assim, os poetas mais geniais, entusiasmados com a resolução das questões sociais, às vezes surpreendem o público hoje com obras cujo mérito artístico não corresponde ao talento ou se manifesta apenas em particularidades, enquanto a obra integral é fraca, prolixa, frouxa, enfadonha. Lembrem-se dos romances de George Sand: *Le Meunier d'Angibault*, *Isidore*. Mas também aqui a desgraça decorreu não propriamente da influência das questões sociais contemporâneas, mas porque o autor quis substituir a realidade

74 Refere-se a N. V. Gógol como autor de *Passagens escolhidas da correspondência com amigos*. [N. E.]

existente pela utopia e, como decorrência disso, impôs à arte representar um mundo que existe apenas na imaginação dele. De modo que, com os caracteres possíveis, com os personagens conhecidos por todos, ele representou personagens fantásticos, personagens inexistentes, e seu romance confunde-se com uma *skázka*, o natural é encoberto pelo inatural, a poesia se confunde com a retórica. Mas ainda não é daí que se tem a razão de se gritar a queda da arte: o mesmo George Sand, depois de *Le Meunier d'Angibault* escreveu *Teuquirino*, e, depois de *Isidora* e *Le Péché de Monsieur Antoine*, *Lucrezia Floriani*. A deterioração da arte por causa da influência das questões sociais contemporâneas poderia melhor externar-se em talentos de nível inferior, mas aqui ela se manifesta apenas na habilidade de diferenciar o existente do inexistente, o possível do impossível e mais ainda no anseio pelo melodrama, pelo efeito forçado. O que é particularmente bom nos romances de Eugène Sue? Os quadros fiéis da sociedade contemporânea, em que mais do que tudo é evidente a influência das questões contemporâneas. E em que consiste o aspecto fraco deles, que os estraga a ponto de tirar qualquer vontade de lê-los? Os exageros, o melodrama, os efeitos, os caracteres irrealis, como o príncipe Rodolfo⁷⁵; em suma, tudo é falso, inatural, não verdadeiro, e tudo isso de modo algum decorre da influência das questões contemporâneas, mas da insuficiência de talento, que pode fornecer apenas a particularidade e nunca a obra integral. Por outro lado, podemos apontar os romances de Dickens, que estão profundamente impregnados de francas simpatias por nosso tempo sem que os impeça, de modo algum, serem obras artísticas primorosas.

Dissemos que nunca e em nenhum lugar houve a arte pura, ensimesmada, incondicional ou, como dizem os filósofos, absoluta. Se algo semelhante pode ser admitido, então talvez as obras artísticas da época em que a arte era o interesse principal de que se ocupava a parte mais educada da sociedade. Tais obras são, por exemplo, as pinturas das escolas italianas do século XVI. O conteúdo delas, está claro, é preferencialmente religioso; mas isso é uma miragem em sua maior parte – na realidade, o objeto dessa pintura é a beleza como beleza, em sentido mais plástico ou clássico que romântico dessa palavra. Tomemos, por exemplo, a *Madona*, de Rafael, esse *chef d'oeuvre* da pintura italiana do século XVI. Quem não se lembra do artigo de Jukóvski sobre essa obra maravilhosa e formou opinião sobre ela desde a juventude, graças a esse artigo?⁷⁶ Quem então não tinha certeza, como uma verdade indubitável, de que, nessa obra

75 Personagem do romance de Eugène Sue, *Os mistérios de Paris*. [N. E.]

supremamente romântica, o rosto da Madona é o ideal elevadíssimo daquela beleza não terrena cujo mistério se revela apenas para a contemplação interior em raros instantes de pura inspiração extasiada? O autor do presente artigo viu esse quadro há pouco tempo. Sem ser um conhecedor de pintura, ele não se permitiria falar sobre esse quadro admirável com o objetivo de definir o significado e o grau de mérito dele; mas, como o assunto segue apenas sobre sua impressão pessoal e sobre o caráter romântico ou não romântico do quadro, então ele considera que pode se permitir algumas palavras quanto a isso. Já faz tempo que ele leu o artigo de Jukóvski, talvez mais de dez anos; mas, como antes ele o havia lido e relido com uma animação ardente, com toda a credulidade da juventude e conhecia-o quase de cor, aproximou-se do quadro famoso com a expectativa de uma determinada impressão. Por muito tempo olhou para ele, deixou-o, voltou-se para outros quadros e novamente aproximou-se dele. Ainda que ele conheça pouco de pintura, a sua primeira impressão foi decisiva e definitiva por um sentido: ele sentiu imediatamente que, depois desse quadro, é difícil compreender os méritos dos outros e interessar-se por eles. Duas vezes ele esteve na *Galeria Dresden* e em ambas viu apenas esse quadro, mesmo quando olhava para outros e nada via. E hoje, mesmo que não pense nele, o quadro parece ficar diante de seus olhos, e a memória quase substitui a realidade. Quanto mais demorada e fixamente examinava o quadro e refletia sobre ele, durante e depois da visitação, mais ficou convencido de que a *Madona*, de Rafael, e a madona descrita por Jukóvski como sendo a de Rafael são dois quadros completamente diferentes, que não têm nada em comum entre si, nada de semelhante. A *Madona*, de Rafael, é uma figura rigorosamente clássica nem um pouco romântica. O seu rosto expressa aquela beleza que existe autonomamente, sem tomar emprestado seu encanto de qualquer expressão moral na face. Pelo contrário, nesse rosto nada se pode ler. O rosto de Madona, como toda a sua figura, está cheio de nobreza e dignidade inefáveis. É a filha do rei, impregnada pela consciência de sua posição elevada e de sua dignidade pessoal. Em seu olhar há algo severo, comedido, não há bondade e clemência, mas também não há orgulho, desprezo, e sim, em vez disso tudo, uma indulgência que não esquece sua grandeza. É como se pudesse dizer, *idéal sublime du comme il faut*. Mas nem uma sombra de intangível, de misterioso, de nebuloso, de cintilante, em suma, de romântico; ao contrário, em tudo há uma clara, nítida definição, um acabamento, uma justeza e fidelidade rigorosas de

76 Refere-se ao artigo de Jukóvski *A Madona, de Rafael* (1821). [N. T.]

contornos e junto com isso uma nobreza, uma galhardia na pincelada! A contemplação religiosa foi expressa nesse quadro apenas no rosto da criança divina, mas a contemplação é exclusivamente própria ao catolicismo daquela época. Na posição da criança, nos braços estendidos a quem está em frente - subentende-se que ao espectador do quadro - , nas pupilas dilatadas dos olhos são visíveis sua cólera e ameaça, e um desprezo altivo em seu lábio inferior proeminente. Esse não é um Deus do perdão e da clemência, não é um cordeiro que expia os pecados do mundo; é um Deus que julga e pune... Disso se evidencia que na figura da criança não há nada de romântico; pelo contrário, sua expressão é tão simples e definida, tão palpável, que logo se entende nitidamente o que se vê. Talvez, apenas nos rostos dos anjos que se destacam pela expressão incomum da inteligência e dos que contemplam profundamente o fenômeno da divindade, possamos encontrar algo romântico.

O mais natural de tudo é procurar a denominada arte entre os gregos. Realmente, a beleza, que consiste no elemento essencial da arte, talvez fosse o elemento predominante na vida desse povo. Por isso, a arte deles é mais próxima do que qualquer outra do ideal de arte pura. Entretanto, a beleza nessa arte estava mais na forma essencial de qualquer conteúdo do que no próprio conteúdo. Conferiam-lhe conteúdo tanto a religião como a vida civil, mas sempre com o prevaecimento evidente da beleza. Portanto, mesmo a arte grega está apenas mais próxima que as outras do ideal de arte absoluta, mas não se pode denominá-la de absoluta, isto é, independente de outros aspectos da vida nacional. É comum tomarem Shakespeare e, em especial, Goethe como os representantes da arte livre e pura, mas essa é um das referências mais infelizes. O que é Shakespeare: o grandioso gênio criador, um poeta por excelência, nisso não há a menor dúvida; mas ele é mal compreendido por aqueles que, devido a sua poesia, não veem o conteúdo rico, a fonte inexaurível de lições e fatos para o psicólogo, o filósofo, o historiador, o homem de Estado e assim por diante. Shakespeare transmite tudo pela poesia, mas o que transmite está longe de pertencer a poesia. Em termos gerais, o caráter da nova arte é a predominância da importância do conteúdo sobre a importância da forma, enquanto que o caráter da arte medieval é a equivalência do conteúdo e da forma. A referência a Goethe é ainda mais infeliz do que a referência a Shakespeare. Comprovaremos isso com dois exemplos. No ano passado foi publicado na *Sovremmenik* uma tradução do romance de Goethe

Wahlverwandschaften^{77 78}, que foi discutido algumas vezes na imprensa na *Rus*; na Alemanha, o mesmo desfruta de uma tremenda reputação, sobre ele foram escritos uma batelada de artigos e livros inteiros. Não sabemos até que ponto ele agradou o público russo ou mesmo se agradou; nossa questão era apresentar ao público a obra notável do grande poeta. Até achamos que esse romance mais surpreendeu o nosso público do que o agradou. De fato, há muito com o que se surpreender! Uma moça escreve relatórios de gerência de uma propriedade; o herói do romance percebe que quanto mais ela escreve, mais a sua caligrafia se parece com a dele. “Você me ama!”, ele exclama, jogando-se aos braços dela. Repetimos: essa característica não pode deixar de ser estranha não só ao nosso público, mas também a qualquer outro. Para os alemães, porém, ela não é nem um pouco estranha, porque essa é uma característica da vida alemã, fielmente calcada. Tais características são bastante encontradas nesse romance; muitos consideram, é de se crer, o romance todo não por outra coisa senão por essa característica... Não significaria isso que o romance de Goethe foi escrito a tal ponto sob a influência da vida social alemã que, fora da Alemanha, ele parece algo estranhamente incomum? Mas o *Fausto*, de Goethe, aí está, é considerado uma criação sublime em toda parte. Gostam de apontá-lo, em especial, como exemplo de arte pura, que não está submetido a nada além das leis particulares, próprias dela. Entretanto, os príncipes veneráveis da arte pura não podem condenar a declaração de que o *Fausto* é um reflexo pleno de toda a vida da sua sociedade alemã contemporânea. Nele foi expresso todo o movimento filosófico da Alemanha do final do século passado e início deste. Não é à toa que os seguidores da escola de Hegel citavam continuamente, em suas aulas e em seus tratados filosóficos, versos de *Fausto*. Não é à toa também que a segunda parte do *Fausto*, de Goethe, continuamente recaia na alegoria, frequentemente obscura e incompreensível devido à abstração das ideias. Onde está aqui a arte pura?

Vimos que é a arte grega que se aproxima do ideal da arte pura mais que qualquer outra, mas não a realiza completamente; no que concerne à mais nova arte, ela sempre esteve longe desse ideal, e ficou ainda mais apartada dela hoje em dia, e é nisso que está sua força. O interesse especificamente artístico não podia deixar de ceder lugar a outros interesses mais importantes para a humanidade, e a arte nobremente encarregou-se de servir-lhe como órgão

77 No original em alemão. Em português o título da obra é *Afinidades eletivas*.

78 O romance foi publicado sob o título de *Otília*, na *Sovremennik* (1847, v. IV, n° 8, seção I p. 298 – 404). [N. E.]

deles. Mas ela não deixou nem um pouco de ser arte por causa disso, mas apenas recebeu um novo caráter. Tirar da arte o direito de servir aos interesses sociais não significa elevá-la, mas rebaixá-la, porque isso significa privá-la da força mais viva, isto é, do pensamento, fazer dela objeto de um prazer sibarítico, um brinquedo dos preguiçosos ociosos. Isso significa até matá-la, o que pode servir como prova para situação lamentável do nosso tempo. De modo a não reparar na vida fervilhante ao seu redor, com os olhos fechados para tudo que é vivo, contemporâneo, efetivo, essa arte busca inspiração no passado caduco, há muito tempo as pessoas tornaram-se insensíveis para esses ideais prontos, que não interessam mais a ninguém, não aquecem, não provocam uma simpatia viva em ninguém.

Platão considerava um rebaixamento, uma profanação da ciência a aplicação da geometria na prática. Isso é compreensível num idealista extasiado e num romântico, num cidadão da pequena república, onde a vida social era bem simples e descomplicada; mas, em nossa época, ela não tem nem a originalidade de um mero disparate. Dizem que Dickens propiciou fortemente com seus romances a melhora dos estabelecimentos escolares na Inglaterra, em que tudo se baseava nas varas impiedosas e no tratamento bárbaro com as crianças⁷⁹. O que há de ruim nisso, perguntamos, se Dickens agiu como poeta dessa forma? Será que por causa disso seus romances são piores no sentido estético? Tem-se aqui uma clara incompreensão: veem que a arte e a ciência não são a mesma coisa, mas não veem que a diferença delas de modo algum está no conteúdo, mas apenas no modo de elaborar o dado conteúdo. O filósofo fala por silogismos, o poeta, por imagens e quadros, mas ambos falam da mesma coisa. O economista político arma-se com estatísticas e, para agir na inteligência de seus leitores e ouvintes, *demonstra* que a situação de uma certa classe na sociedade piorou ou melhorou muito devido a essas e aquelas razões. O poeta arma-se com imagens vivas e vibrantes da realidade e, para agir na fantasia de seus leitores, *mostra* num quadro fiel que a situação de uma certa classe da sociedade melhorou bem ou piorou muito devido a essas e aquelas razões. Um *demonstra*, o outro *mostra*, e ambos *convencem*, só que um, por argumentos lógicos e o outro, por quadros. Mas o primeiro é escutado e compreendido por poucos, enquanto o outro o é por todos. O interesse mais elevado e sagrado da sociedade é o seu próprio bem-estar igualmente aplicado a

79 É notório que Belínski se refere aos romances de Dickens *Oliver Twist* (1838) e *A vida e as aventuras de Nicholas Nickleby* (1839), em especial o último, em que as descrições das escolas para pobres em Yorkshire são feitas com uma veracidade implacável. [N. E.]

cada um de seus membros. O caminho para o bem-estar é a consciência, e a arte pode promover a consciência não menos que a ciência. Tem-se que a ciência e a arte são indispensáveis da mesma forma, nem a ciência pode substituir a arte, nem a arte, a ciência.

A compreensão errada, deturpada da verdade não aniquila a própria verdade. Se às vezes vemos pessoas, mesmo as inteligentes e bem-intencionadas, que se põem a expor questões sociais na forma poética, sem ter sequer uma faísca de dom poético da natureza, disso não se conclui que tais questões sejam alheias a arte e que a destruam. Se essas pessoas inventassem de servir à arte pura, o fracasso delas seria ainda mais impressionante. Ruim, por exemplo, foi o romance *Pan Podstalitch* hoje esquecido, que saiu há mais de dez anos e foi escrito com um objetivo louvável: apresentar o quadro do estado dos camponeses bielorrussos; mas, mesmo que ele não tenha sido completamente inútil, há quem o tenha lido, alguns, com um tremendo tédio. É claro que o autor alcançaria melhor seu objetivo nobre se tivesse exposto o conteúdo do romance em forma de anotações ou comentários de um observador, sem recorrer à poesia; mas, se ele se pusesse a escrever um romance puramente poético, alcançaria ainda menos o seu objetivo. Hoje uma palavrinha mágica atrai a muitos: “tendência”; acham que toda a questão encontra-se nela e não entendem que na esfera da arte, em primeiro lugar, nenhuma tendência vale nem uma migalha sem talento; em segundo lugar, a própria tendência deve estar não na cabeça apenas, mas, antes de tudo, no coração, no sangue de quem escreve, antes de tudo deve ser um sentimento, um instinto e, depois, talvez um pensamento consciente; que ela, a tendência, precisa medrar, assim como a arte. Uma ideia lida ou escutada e, se possível, compreendida como deve, mas que não foi produzida por uma natureza particular, que não recebeu o selo da personalidade de alguém, é um capital morto não apenas para a realidade poética, mas para qualquer realidade literária. Por mais que se copie a natureza, por mais que se tempere suas cópias com ideias prontas e tendências bem-intencionadas, se não houver talento poético, as cópias não lembrarão os originais a ninguém, e as ideias e tendências permanecerão lugares-comuns retóricos.

Hoje em dia é das duas a uma: ou os quadros de alguns aspectos do modo de vida social apresentados pelos escritores da escola natural estão impregnados de verdade e fidelidade à realidade, e nesse caso eles são gerados pelo talento, carregam em si a marca da criação, ou, se for ao contrário, eles não podem atrair e convencer ninguém, e neles ninguém vê nem a menor semelhança com a vida. É isto o que dizem sobre eles os oponentes dessa escola; mas então

decorre a questão: por que então, de um lado, essas obras desfrutam de tanto sucesso com a maioria do público leitor e, por outro lado, têm a capacidade de irritar fortemente os oponentes da escola natural? Afinal, somente a mediocridade dourada desfruta do privilégio invejável de não irritar ninguém e de não ter inimigos e oponentes?

Alguns dizem que a escola natural calunia a sociedade e rebaixa-a de propósito; outros agora acrescentam que ela é especialmente culpada por isso perante o povo simples. A última acusação é um tanto contraditória por parte dos detratores da escola natural: alguns deles acusam-na de ponto de vista aristocrata-pequeno burguês, digno do famoso Monsieur Jourdain, de Molière, pela excessiva simpatia às pessoas de extração simples; outros, pela oculta hostilidade a eles. Nós já tivemos a oportunidade de replicar circunstanciada e detalhadamente a essa acusação e de comprovar toda sua inconsistência e impropriedade, de modo que não temos nada de novo para falar sobre isso enquanto nossos amigos não inventam algo novo para o reforço do que lhes causa uma honra especial: a acusação. Por isso, diremos algumas palavras sobre uma outra acusação. Dizem alguns (e com muita justiça dessa vez), que a escola natural foi fundada por Gógol; outros, em parte concordando com isso, acrescentam ainda que as letras francesas exaltadas⁸⁰ (já finda bem em seu início há cerca de dez anos), ainda mais do que Gógol, teve participação na geração da escola natural. Semelhante acusação não pode ser mais disparatada: todos os fatos são decisivamente contrários a ela. Atentando para a sua origem, pode-se dizer que ela foi gerada ou por aquelas causas impróprias, sobre as quais o decoro impede falar, ou por incompreensões definitivas sobre a questão literária. A última é mais crível. Ainda que esses senhores proclamem-se pela arte, a incompreensão sobre ela não lhes constrange. Que obras da literatura francesa foram incluídas, por alguma razão, na *école enragée* entre nós? Os primeiros romances de Hugo (em especial o seu conhecido *Notre Dame de Paris*), Sue, Dumas e *L'âne mort et la femme guillotinée*, de Jules Janin. Não seria isso? Quem lembra deles hoje quando seus próprios autores há tempos já adotaram uma nova tendência? E qual era o caráter principal dessas obras, que, aliás, não careciam dos méritos de seu gênero? Exagero, melodrama, efeitos bombásticos. Somente Marlinski foi o representante dessa tendência entre nós, e a influência de Gógol colocou um fim decisivo a essa tendência. O que há nela em comum com a escola natural? Hoje não há nem raras tentativas de trabalhos com essas

80 Referência à *littérature enragée*, que é explicada logo a seguir no texto pelo próprio crítico. [N. T.]

tendências, a exceção talvez de dramas com paixões espanholas, que encantam os frequentadores habituais do teatro Alexandr. Mas, se a mediocridade e a incompetência tentam às vezes, ainda que raramente, obter sucesso pela imitação dos romances franceses mais recentes é ainda mais absurdo e disparatado do que dos *enragée*. O romance *Os especuladores*⁸¹, que foi publicado em certa revista, pertence àquelas tentativas; está repleto de celerados inexistentes, ou, para dizer mais fielmente, de patifes e de aventuras impossíveis, embora se extraia delas a mais pura moralidade no final. Mas o que a escola natural tem a ver com semelhantes obras? Elas não lhe dizem respeito em nenhum aspecto.

Muito mais verdadeiro do que todas essas acusações é o fato de que, na figura dos escritores da escola natural, a literatura russa seguiu por um caminho verdadeiro e autêntico, voltou-se para uma fonte original de inspiração e de ideais e, por meio disso, tornou-se contemporânea e russa. Parece que ela não sairá desse caminho, porque é um caminho direto para a originalidade, a libertação de quaisquer influências alheias e estranhas. Com isso, de modo algum queremos dizer que ela sempre permanecerá no estado atual; não, ela sempre seguirá em frente, mudará, só não deixará nunca de ser fiel à realidade e à natureza. Nós não estamos nem um pouco seduzidos pelos sucessos dela e de modo algum queremos exagerá-los. Nós enxergamos muito bem que a nossa literatura ainda está no caminho da aspiração, e não da realização, que ela apenas está se formando, mas ainda não está formada. Todo o seu êxito encontra-se, no momento, no fato não de ela ainda procurar, mas de já ter encontrado a sua verdadeira estrada e continuar a segui-la a cada ano com passos cada vez mais firmes. Hoje não temos líderes, seus adeptos não são talentos de primeiro grau, mas mesmo assim ela tem seu caráter e já, sem ajuda, segue por uma estrada autêntica que ela mesma enxerga com clareza. Vem-nos à mente as palavras ditas pelo redator da *Sovremennik* no primeiro fascículo da revista no ano passado:

Em vez de talentos poderosos, que faltam em nossa literatura contemporânea, nela, por assim dizer, assentaram-se e depositaram-se princípios vitais para o desenvolvimento e a produção posteriores. Ela já é, como observamos acima, um fenômeno de tipo definido; nela há a consciência de sua independência e de sua significação. Ela já é uma força, organizada de forma adequada e ativa, se tece em vivos rebentos com diferentes interesses e necessidades sociais; não é um meteoro,

81 O romance *Os especuladores*, de P. Sukhonin, foi publicado na *Biblioteka dlia tchtenia* (1847, v. 83, 84, 85). [N. E.]

que, de uma esfera estranha a nós, passou voando para a admiração da multidão, não é um **flash** de uma ideia genial solitária que acidentalmente atravessou as mentes sacudindo-as, por um minuto, com uma sensação nova e desconhecida. No domínio da nossa literatura, hoje não há passagens notáveis em especial, mas há toda uma literatura. Há pouco tempo ela ainda era parecida com o espaço colorido dos nossos campos assim que livres da crosta de gelo do inverno: aqui e ali na colina, a gramínea aparecendo e nos barrancos ainda repousando a neve enegrecida misturada com a sujeira. Agora podemos compará-la com aqueles campos em arranjos primaveris: mesmo que o verde não rebrilhe num colorido intenso, sendo em alguns lugares muito pálido e nada exuberante, ela já se estende por tudo; a maravilhosa estação do ano se aproxima.⁸²

Nós achamos que há progresso nisso...

A justiça das palavras lançadas por nós torna-se ainda mais evidente se voltarmos a atenção também para outros aspectos da literatura russa do nosso tempo. Lá nós veremos o fenômeno que corresponde ao que se chama em poesia de *naturalismo*, isto é, a aspiração à realidade, ao real, à verdade, o que repudia as fantasias e os espectros. Na ciência, as teorias abstratas, os postulados *a priori*, a fé nos sistemas perdem dia a dia o seu crédito e cedem lugar à tendência prática, fundamentada no conhecimento dos fatos. É claro que a ciência ainda não lançou raízes profundas entre nós, mas nela já se observa um retorno à originalidade, justamente naquela esfera em que a originalidade antes de tudo deve principiar-se para a ciência russa: na esfera do estudo da história russa. Seus acontecimentos, até agora explicados sob a influência do estudo da história ocidental, estão agora baseados em princípios de vida próprios dela, e a história russa é explicada em russo. A mesma atenção que é dada às questões mais próximas da nossa vida russa também é aplicada no esforço de solucioná-las de um jeito próprio, com a ajuda do estudo da vida contemporânea da Rússia. Para comprovar isso selecionaremos tudo o que no ano passado apareceu de notável em algum aspecto. Mas esse exame será a matéria de um longo artigo especial no próximo fascículo da *Sovremennik*.⁸³

82 Citação do artigo de A. Nikitenko, *Sobre a orientação contemporânea da literatura russa* (*Sovremennik* 1847, v. I, nº1, seção II, p. 61) [N. E.]

83 Devido à doença de Belínski, a segunda parte do artigo não apareceu em fevereiro como ele informa aqui, mas no número de março da revista. [N. E.]

Segundo e último artigo

O significado do romance e da novela na época atual. Os romances e novelas notáveis do ano passado e a característica dos beletristas russos contemporâneos: Iskander, Gontcharov, Turguiênev, Dal, Grigoróvitch, Drujinin. A nova obra do senhor Dostoiévski, *A senhoria*. As *anotações úteis*, da senhora T. Tch. Os *Contos sobre as lavras siberianas de ouro*, do senhor Nebolcin. As *Cartas espanholas*, do sr. Botkin. Os artigos científicos notáveis do ano passado. Os artigos críticos notáveis. O senhor Chevyriôv. *A Reunião completa dos autores russos*, de A. Smirdin.

O romance e a novela lideram hoje todos os outros gêneros de poesia. Eles abrangem as belas-letas por inteiro, de modo que qualquer outra obra ao lado deles parece algo excepcional e acidental. As razões disso estão na própria essência do romance e da novela como gênero de poesia. Neles a ficção funde-se melhor com a realidade, a invenção artística mistura-se com a cópia simples, ainda que fiel da natureza de forma mais conveniente que em qualquer outro gênero. O romance e a novela, mesmo representando a prosa mais comum e vulgar do modo de vida cotidiano, podem ser os representantes dos limites extremos da arte, da criação mais elevada; por outro lado, refletindo em si apenas instantes seletos, elevados da vida, eles podem ficar privados de qualquer poesia, privados de arte... São o tipo mais amplo e universal de poesia, em que o talento sente-se ilimitadamente livre. Neles se ligam todos os outros gêneros de poesia, tanto a lírica, como expansão dos sentimentos do autor, por causa do acontecimento descrito por ele, como a dramaturgia, como o meio mais vivaz e destacado de fazer os caracteres se expressarem. A digressão, a discussão, a didática, intoleráveis nos outros gêneros de poesia, podem ter um lugar legítimo no romance e na novela. O romance e a novela dão total vazão ao escritor em relação à propriedade predominante de seu talento, de seu caráter, gosto, tendência

e assim por diante. Eis o porquê de haver tantos romancistas e romancistas nos últimos tempos. E por isso mesmo, hoje em dia, os próprios limites do romance e da novela alargaram-se: além do “romance”, que há tempos existia na literatura como um tipo baixo e mais fácil de novela, os assim denominados de fisiologia - os esboços de características dos diversos aspectos do modo de vida social, receberam o direito à cidadania na literatura há pouco tempo. Por fim, as próprias memórias, completamente alheias a qualquer fantasia, valorizadas apenas na medida de sua transmissão fiel e precisa dos acontecimentos reais, as próprias memórias, se escritas com maestria, são como o último limite no domínio do romance. O que há em comum entre as invenções da fantasia e o que foi retratado da realidade de forma estritamente histórica? Ora, a arte da exposição. Não é à toa que chamam os historiadores de artistas. E para se fazer arte (no sentido próprio da palavra) lá onde o escritor está ligado às fontes, aos fatos, deve ele se empenhar somente em reproduzir esses fatos o mais fiel possível? Mas a questão está em a reprodução fiel dos fatos ser impossível com a ajuda apenas da erudição, é necessária a fantasia também. Os fatos históricos, contidos nas fontes, não são mais do que pedras e tijolos: apenas o artista pode erigir um edifício elegante desse material. No nosso primeiro artigo, já falamos que sem talento criativo é tão impossível copiar fielmente da natureza como criar ficções parecidas com a natureza. A aproximação da arte com a vida, da ficção com a realidade manifestou-se especialmente no romance histórico em nosso século. Bastou um passo para a concepção verdadeira das memórias, em que os esboços de caracteres e personagens representam um papel importante. Se os esboços são vivos, atraentes, significa que eles não são cópias, não são decalques sempre pálidos que nada expressam, mas uma reprodução artística de personagens e acontecimentos. Assim apreciamos os retratos de Van Dyck, Ticiano, Velásquez, sem nos interessar, de modo algum, em conhecer a partir de quem esses retratos foram pintados: apreciamos-os como quadros, como obras artísticas. Essa é a força da arte: o rosto que não é admirável em si recebe um significado geral pela arte, igualmente interessante a todos, e a pessoa que em vida não chamava nenhuma atenção, os séculos olham para ela graças ao artista que lhe deu uma nova vida com seu pincel! O mesmo se dá nas memórias, nos contos, em qualquer tipo de cópias da natureza. Aqui o grau de mérito das obras depende do grau de talento do autor. Num livro você pode admirar uma pessoa com a qual não seria desejável encontrar-se em nenhum lugar, que talvez fosse considerada como uma criatura vazia e entediante. Os estéticos atrasados afirmam que “a poesia não deve ser uma pintura, porque na

pintura toda a questão está na representação fiel do objeto apanhado num determinado momento”⁸⁴. Mas se a poesia encarrega-se de representar um personagem, um caráter, um acontecimento, em suma, os quadros da vida, é evidente por si que, nesse caso, ela assume a mesma responsabilidade que a pintura, isto é, ser fiel à realidade que se pôs a reproduzir. Essa fidelidade é a primeira exigência, primeira tarefa da poesia. Antes de tudo aqui se deve julgar um talento poético fundamentando-se em até que ponto ele satisfaz essa exigência, resolve essa tarefa. Se ele não é um pintor é um sinal claro de que ele não é um poeta, que ele não tem nenhum talento. Mas que a poesia não deve ser apenas uma pintura, isso é, mais uma vez, outra questão com a qual não se pode deixar de concordar. O pensamento deve estar nos quadros do poeta, a impressão produzida por eles deve agir na mente do leitor, deve dar uma ou outra orientação ao olhar dele para determinados aspectos da vida. Por isso, o romance e a novela são, juntamente com as obras similares a eles, o gênero mais conveniente de poesia. Está predestinado, sobretudo, à representação dos quadros da sociabilidade, a análise poética da vida social.

O ano passado de 1847 foi especialmente rico em romances, novelas e contos notáveis. Pelo enorme sucesso de público, sem dúvida nenhuma, o primeiro lugar pertence a dois romances: *Quem é o culpado?* e *Uma história ordinária*, por essa razão iniciaremos o nosso panorama das belas-letas por eles.

O senhor Iskander⁸⁵ já é conhecido pelo público há tempos como autor de diferentes artigos que se destacam pela inteligência notável, pelo talento, pela argúcia, pela originalidade do olhar para o objeto e pela originalidade da expressão. Mas como romancista ele é um talento novo, conseguindo uma atenção especial do público russo somente a partir do ano passado. É verdade que, em *Otetchestviennye zapiski*, foram publicadas duas experiências dele na arte de narrar: *Anotações de um jovem* (1840) e *Ainda das anotações de um jovem* (1841), em que foi possível prever no autor um futuro romancista dotado a julgar pela fidelidade e vivacidade desses ligeiros esboços. O senhor Gontcharov, autor de *Uma história ordinária*, é uma figura

84 As linhas citadas por Belínski aludem à tese conhecida de Lessing: “Na obra de pintura, onde tudo se dá somente de forma simultânea, em coexistência, é possível representar apenas um momento da ação...” (“Лаокоон” [“Laocoonte”], ОГИЗ [OGIZ], 1933, p. 111). A fonte da citação não é determinada. Sem dúvida que Belínski não se referia ao próprio Lessing. [N. E.]

85 Pseudônimo de Aleksander I. Herzen (1812 – 1870). [N. T.]

completamente nova em nossa literatura, mas que já ocupou nela um dos lugares mais visíveis. Talvez por isso ambos os romances, *Quem é o culpado?* e *Uma história ordinária*, tenham aparecido quase ao mesmo tempo e dividido entre si a honra de um sucesso incomum; não só falam sobre eles em conjunto como também os comparam entre si como fenômenos similares. Uma revista, declarando recentemente o romance de Iskander como uma obra artística de alto nível, manifestou sua insatisfação com o romance do senhor Gontcharov com base em não ter encontrado no último os méritos do primeiro⁸⁶. Também temos a intenção de, na análise desses romances, colocá-los juntos, mas não para mostrar a semelhança entre eles, que não há nem sombra dela, pois são obras completamente diferentes em suas essências, e sim para traçar a peculiaridade de cada um e mostrar seus méritos e defeitos com uma mútua contraposição.

Ver no autor de *Quem é o culpado?* um artista incomum significa não compreender de modo algum o seu talento. É verdade que ele é dotado de uma capacidade admirável de transmitir fielmente os fenômenos da realidade, seus esboços são definidos e fortes, seus quadros, intensos e atirados aos nossos olhos de uma vez só. Mas mesmo essas qualidades comprovam que a força principal dele não está na criação, no caráter artístico, mas, no pensamento, profundamente sentido, completamente consciente e desenvolvido. A potência dessa força é o cerne do seu talento; a maneira artística de apanhar fielmente os fenômenos da realidade é uma força secundária, auxiliar de seu talento. Arranque dele a primeira, e a segunda se mostrará demasiado inconsistente para uma atividade original. Semelhante talento não é algo particular, excepcional, casual. Não, tais talentos são naturais assim como os talentos puramente artísticos. A atividade deles forma uma esfera peculiar de arte, na qual a fantasia aparece em segundo lugar, e a inteligência, em primeiro.⁸⁷ Prestam pouca atenção a essa diferença, por isso uma terrível confusão vem dar na teoria da arte. Querem ver na arte um tipo de China intelectual, fortemente separada de tudo por fronteiras precisas, o que não é arte no sentido rigoroso da palavra. Entretanto, essas linhas fronteiriças existem mais hipoteticamente do que na realidade; pelo menos, ninguém as apontará com o dedo, como as fronteiras de um Estado no mapa. A arte, à medida em que se aproxima de uma ou de outra fronteira sua,

86 P 318 russo

87 P 318 russo

vagarosamente perde algo de sua essência e imbui-se da essência daquilo com que se limita, de forma que, em vez de uma linha demarcatória, tem-se uma região de transição entre os lados.

O poeta-artista é mais pintor do que pensam. Toda a sua natureza está no sentido da forma. Rivalizar eternamente com a natureza na capacidade de criar é o seu mais elevado prazer. Apanhar um dado objeto em toda a sua verdade, fazer-lhe, por assim dizer, emanar vida: eis em que está a sua força, o seu triunfo, a sua satisfação, o seu orgulho. Mas a poesia está acima da pintura, seus limites são mais amplos do que os limites de qualquer outra arte. E por isso o poeta, sem dúvida, não pode limitar-se a uma pintura, aliás, já falamos sobre isso; de qualquer maneira, a força principal dele está na pintura poética. Ele possui a capacidade de rapidamente alcançar todas as formas da vida, transmutar-se em qualquer caráter, em qualquer personalidade e, para isso, ele não precisa de experiência, de estudo, bastando, por vezes, uma alusão ou um rápido olhar. Dois ou três fatos e a sua fantasia reconstitui um mundo inteiro à parte, fechado em si mesmo, com todas as suas condições e atitudes, com um colorido próprio dele e com nuances. Assim, Cuvier chegou até a arte através da ciência por um fóssil de osso para reconstituir de forma inteligente o organismo inteiro do animal a que pertencia. Mas aqui agiu o gênio, desenvolvido e subsidiado pela ciência; o poeta apoia-se de preferência em seu sentido, em seu instinto poético.

A outra categoria de poetas, sobre a qual começamos a falar e a qual pertence o autor do romance *Quem é o culpado?*, pode representar fielmente apenas aqueles aspectos da vida que marcaram em especial seu pensamento, seja pelo que for, e são especialmente conhecidos por eles. Eles não compreendem o prazer de apresentar fielmente o fenômeno da realidade só para apresentá-la fielmente. Para eles, não bastará nem a paixão, nem a paciência para esse trabalho inútil, na opinião deles. O objeto não é importante para eles, mas o sentido do objeto, e a sua inspiração irrompe-se apenas para tornar evidente e palpável o sentido por meio da apresentação fiel do objeto. Portanto, eles têm uma meta definida e claramente consciente para tudo, e a poesia é apenas um meio de acesso a essa meta. Por isso o mundo da vida que seu talento atinge define-se pelo pensamento íntimo, pelo olhar à vida; este é um círculo mágico do qual eles não podem escapar impunemente, isto é, sem perder de repente a capacidade de representar a realidade de modo poeticamente fiel. Arranque deles esse pensamento que os anima, faça-os desistir de seu modo de olhar para o objeto, e eles ficarão sem talento; sempre que o talento do poeta-artista estiver nele, a vida se moverá ao seu redor, seja ela qual for.

O que é o pensamento íntimo de Iskander, que lhe serve como fonte para sua inspiração e, em sua representação fiel dos fenômenos da vida social, às vezes eleva-o à arte? O pensamento sobre a dignidade humana, que é rebaixada pelos preconceitos, pela ignorância, ora pela injustiça do homem para com o seu próximo, ora pela própria deturpação espontânea. O herói de todos os romances e novelas de Iskander, por mais que ele escreva, sempre foi e será o mesmo: é o Homem, o conceito comum, genérico, em toda a amplitude dessa palavra, em todo o caráter sagrado de seu significado. Iskander é sobretudo o poeta da humanidade. Por isso em seu romance há um sorvedouro de personagens, em sua maior parte esboçados magistralmente, mas não há herói nem heroína. Na primeira parte, despertando-nos o interesse pelo casal Negrov, ele nos descreve Krutsiferski e Liubonka como heróis do romance. Num episódio, escrito para ligar ambas as partes, aparece Beltov como herói; mas a mãe de Beltov e o seu preceptor genovês provavelmente são mais interessantes para o leitor do que ele. Na segunda parte, aparecem Beltov e Krutsiferskaia como heróis, quando se revela por completo a ideia fundamental do romance, que aparece desde o começo como um enigma em seu título *Quem é o culpado?*. Mas devemos reconhecer que essa ideia, de tudo, é o que menos nos interessa, já que Beltov, o herói, parece-nos o personagem mais desafortunado em todo o romance. Quando Krutsiferski tornou-se noivo de Liubonka, o doutor Krupov disse-lhe: *Saiba que não é para você essa noiva – aqueles olhos, aquela cor da face, aquele tremor que às vezes percorre o rosto dela: ela é uma tigresinha, que ainda não conhece a própria força; e você, o que é? É uma noiva; você, irmãozinho, é uma alemã; você é que será a esposa, isto lhe serviria?* Nessas palavras está o enredo do romance, que, pela intenção do autor, deveria apenas ter começado pelo casamento em vez de terminar com ele. O autor, que nos apresenta Beltov, conduz-nos ao refúgio pacífico do jovem casal que se deleita já há quatro anos com a sossegada felicidade familiar; mas, lembrando o vaticínio sombrio do oráculo no rosto do médico cético, o leitor involuntariamente espera que, no próprio quadro da felicidade familiar dos Krutsiferski, o autor mostre-lhe o embrião, o princípio das desgraças futuras. Krutsiferski realmente não se tornou um marido, mas uma esposa; não casou, foi casado. Sua esposa estava demasiado acima dele, assim ela o excedia em muito. É natural que ele fosse completamente feliz com ela, mas não é natural que ela fosse pacatamente feliz, sem sonhos preocupantes, sem ensimesmar-se durante o dia. Ela podia respeitar e até amar seu marido, como um ser de pureza e dignidade juvenis, que, além disso, arrancara-a do inferno da casa paterna; mas é esse o amor que podia satisfazer uma

mulher, preencher suas exigências, aqueles desejos de sua natureza, que quanto mais atiçados, mais indefinidos e incôscios? A relação com Beltov, logo convertida em amor, devia apenas abrir-lhe os olhos para a sua situação, despertar nela a consciência de que ela não podia ser feliz com um homem como Krutsiferski. Mas o autor não fez isso. A ideia era excelente, repleta de uma significação profundamente trágica. É ela quem atraiu a maioria dos leitores e impediu-os de reparar que toda a história do amor trágico de Beltov e Krutsiferski foi contada de modo inteligente, muito inteligente, e mesmo hábil, mas, em compensação, nem um pouco artístico. É uma narrativa magistral, mas sem vestígio de um quadro poético vivo. A ideia salvou e levou o autor: com inteligência ele compreendeu verdadeiramente a situação de seus heróis, mas a transmitiu apenas como um homem inteligente que entendeu bem a questão, não como um poeta. Assim ocorre às vezes com um ator dotado que assume um papel que não condiz de modo algum com seus recursos e talento; embora não o estrague, executa-o inteligente e habilmente em vez de interpretá-lo. A ideia do papel não se perde, e o sentido trágico da peça compensa a insuficiência da execução do papel principal, mas o espectador descobre, subitamente, que ele foi apenas arrebatado, e não satisfeito por completo.

Isso se comprova, entre outras coisas, pelo fato de o caráter de Beltov sofrer uma mudança arbitrária na segunda parte do romance. De início era ele um homem que, sedento por uma realidade útil, não a encontra em nada como consequência da educação errada que recebeu de um nobre sonhador genovês. Beltov sabia muito e tinha uma compreensão ampla sobre tudo, mas não conhecia de modo algum aquele meio social em que se poderia atuar de forma útil. Tudo isso não é apenas expressado, mas também mostrado pelo autor com maestria. Acharmos que sobre isso o autor ainda poderia apontar de leve para a natureza de seu herói, nem um pouco prática, e estragada pela riqueza de modo considerável e também pela educação. Para aquele que nasceu rico, é preciso receber da natureza uma vocação especial para alguma atividade, para não viver ocioso no mundo e não se entediar com a indolência. E essa vocação não se percebe de modo algum na natureza de Beltov. Sua natureza era extremamente rica e variada, mas, nessa riqueza de variedade, nada tinha raiz duradoura. Ele tem muita inteligência, mas uma inteligência contemplativa, teórica, que apenas resvala no objeto sem se aprofundar nele. Ele era capaz de entender muito, praticamente tudo, mas é essa multilateralidade de simpatias e interesses que impede essas pessoas de concentrar todas as suas forças num objeto, de

direcionar para ele toda sua vontade. Essas pessoas ficam eternamente se lançando a uma atividade, tentando encontrar seu caminho e, é claro, não o encontram.

De modo que Beltov foi condenado à sede de realização que nunca é saciada e à melancolia do ócio. O autor transmitiu-nos magistralmente as suas tentativas infelizes de servir, de tornar-se um médico, depois um ator. Se não se pode dizer que ele traçou e elucidou esse caráter, todavia em seu livro há um personagem bem esboçado, compreensível e natural. Mas, na última parte do romance, Beltov surge bruscamente diante de nós com uma natureza superior genial, para a qual a realidade não apresenta um campo digno de sua atuação... Já não é mais aquele homem que tão bem conhecíamos antes; esse já não é mais Beltov, mas algo semelhante a Petchórin. Sem dúvida, o Beltov anterior era muito melhor como um homem comum, que representa o seu próprio papel. A semelhança com Petchórin é desvantajosa para ele. Não entendemos para que o autor precisou desviar de seu caminho para um alheio! Será que com isso ele quis erguer Beltov até Krutsiferskaia? Em vão! Ele seria bastante interessante para ela em seu estado anterior; e ele ficaria ao lado do pobre Krutsiferski como um colosso ao lado de um pigmeu. Ele era um homem maduro, um homem em sua maioridade, pelo menos na inteligência e no modo de olhar para a vida; já ao lado do Beltov anterior, Krutsiferski, com seus devaneios nobres em vez de uma compreensão das pessoas e da vida, se mostraria uma criança cujo desenvolvimento é barrado por alguma doença.

Krutsiferskaia, por sua vez, aparece muito mais interessante na primeira parte do romance do que na última. Não se pode dizer que lá o seu caráter tenha sido delineado nitidamente, mas, em compensação, a sua situação na casa dos Negrovy era delineada com mais nitidez. Lá ela é uma boa pessoa em silêncio, sem palavras, sem ações. O leitor distingue-a, ainda que não escute dela quase nenhuma palavra. O autor mostrou uma maestria incomum no delineamento da condição dela. Apenas nos trechos de seu diário, ela se pronuncia no livro. Mas não ficamos completamente satisfeitos com essa confissão. Além do fato do leitor conhecer a heroína do romance por meio de suas anotações ser uma maneira velha, batida e falsa, as anotações de Liubonki soam um tanto artificiais: pelo menos não é qualquer um que acreditará que foram escritas por uma mulher... É evidente que aqui o autor saiu da esfera de seu talento. O mesmo nós diremos também sobre os excertos de Krutsiferski no final do romance. Num ou noutro caso, o autor habilmente se livrou da tarefa, cujo esforço estava além do que ele podia. No geral, tornando-se Krutsiferskaia, Liubonka deixou de ser um caráter, um personagem e

converteu-se numa ideia magistral e desenvolvida de forma inteligente. Ela e Beltov são os dois únicos personagens que o autor não dominou como deveria. Mas neles não se pode deixar de admirar a sua habilidade e arte de manter nosso interesse até o fim e de impactar, de comover a maioria dos leitores lá onde qualquer outro com seu talento, mas sem a sua inteligência e olhar fiel para o objeto, apenas seria motivo de riso.

E assim, no quadro do amor trágico de Beltov e Krutsiferskaia é necessário buscar os méritos do romance de Iskander. Vimos que isso não é absolutamente um quadro, mas um processo de instrução magistralmente relatado. De modo geral, *Quem é o culpado?* não é propriamente um romance, mas uma série de biografias, magistralmente escritas e habilmente ligadas num todo por uma imagem exterior, a saber, pelo pensamento que o autor não conseguiu desenvolver poeticamente. Mas nessas biografias há uma ligação interna, embora sem qualquer relação com o amor trágico de Beltov e Krutsiferskaia. Essa é a ideia que se arraigou no fundamento delas, deu vida e alma a cada traço, a cada palavra da narrativa, transmitiu-lhe essa persuasão e essa atração que, de modo igualmente irresistível, agem sobre os leitores que simpatizam ou não com o autor, sejam pessoa instruídas ou não. Essa ideia aparece no autor como um sentimento, como uma paixão; em suma, é visível em seu romance que a ideia constitui-se tanto no *páthos* de sua vida como no de seu romance. O que quer que ele fale, seja qual for a razão de uma digressão sua, ele nunca a esquece, continuamente retorna a ela, como se ela própria se manifestasse nele involuntariamente. Essa ideia está consolidada em seu talento; nela está a sua força; se ele se desinteressasse dela, renegasse-a, ele se privaria subitamente de seu talento. Que ideia é essa? É o sofrimento, a doença aos olhos da dignidade humana não reconhecida, ofendida de propósito, e mais ainda sem propósito; isso é o que os alemães chamam de *Humanität*. Para aqueles que parece incompreensível a ideia que se encerra nessa palavra, encontrarão a sua melhor explicação nas obras de Iskander. Dizem dessa palavra que os alemães fizeram-na a partir da palavra latina *humanus*, que significa humano. Aqui ela é tomada em contraposição à palavra animal. Quando uma pessoa procede com as outras como deve proceder uma pessoa com os próximos, com os irmãos por natureza, ela procede humanamente; do contrário, ela procede de acordo com um animal. A Humanidade é o humanitarismo, mas desenvolvido pela consciência e pela educação. Uma pessoa que educa um órfão pobre, não por cálculo nem por vaidade, mas pela vontade de fazer o bem, educando-o como um irmão de sangue e, junto com isso, porém, faz-lhe sentir que é seu benfeitor, que gasta

com ele, e coisa e tal, esta pessoa, é claro, merece o título de bom, de moral, de filantrópico, mas de modo algum de humano. Nele há muitos sentimentos, muito amor, mas eles não são desenvolvidos nele pela consciência, estão recobertos por uma casca grossa. A sua inteligência tosca não desconfia que, na natureza humana, há cordas finas e delicadas que devem ser tocadas cuidadosamente para que não se faça uma pessoa infeliz, apesar de todas as condições aparentes de felicidade, ou para que não se brutalize, não se avilte uma pessoa que poderia tornar-se correta, apesar de receber o tratamento mais humano. Entretanto, quantos há no mundo desses benfeitores que atormentam, destroem aqueles em quem despejam os seus benefícios sem qualquer má intenção, às vezes amando-os ardentemente, sinceramente desejando-lhes todo o bem, e depois se admiram, de alma limpa, com o fato de, ao invés de afeição e respeito, ser pago com frieza, indiferença, ingratidão, até com ódio e inimizade; ou se admiram ainda com o fato de seus pupilos saírem patifes depois de lhes ter dado a educação mais moral! Quantos pais e mães há que acreditam amar realmente seus filhos, mas consideram, como uma obrigação sagrada, repetir-lhes constantemente que eles devem aos seus pais a vida, a roupa, a educação! Esses infelizes sequer suspeitam que eles mesmos abdicam dos próprios filhos ao substituí-los por crianças abandonadas ou órfãos que eles adotaram por sentimento de caridade. Eles repousam tranquilamente na regra moral do dever das crianças amar seus pais, e depois, na velhice, com um suspiro, repetem a sentença batida que nada se deve esperar dos filhos além de ingratidão. Mesmo essa terrível experiência não tira a crosta grossa de gelo de suas mentes entorpecidas e não os faz entender por fim que o coração humano age por suas próprias leis e não quer e não pode reconhecer quaisquer outras, que o amor por dever e por obrigação é um sentimento contrário à natureza humana, sobrenatural, fantástico, impossível e inexistente; que o amor se dá apenas como amor, que não se pode exigir amor como algo que nos cabe por direito, mas que qualquer amor precisa ser adquirido, merecido, de quem quer que seja, tanto faz se do mais superior ou se do mais inferior de nós, seja de pai para filho ou de filho para pai. Veja as crianças: ocorre frequentemente de a criança olhar muito indiferentemente para a sua mãe, embora ela a alimente com seu peito, e dá um tremendo grito se, ao despertar, não vir imediatamente a ama que ela acostumou a ver junto de si o tempo todo. Se vê que a criança, que é a expressão plena e acabada da natureza, oferece seu amor àquele que lhe prova amor de fato, que recusou todos os prazeres por ela e, como os elos de uma corrente de ferro, está presa à criança pela existência sofrida e frágil.

O sentimento de humanidade não se encontra nem um pouco em contradição com o respeito à condição social elevada e ao grau, mas se encontra em total contradição com o desprezo por quem quer que seja, exceto pelos patifes e canalhas. Ele reconhece veementemente a superioridade social de uma pessoa, mas apenas a considera mais a partir de um aspecto interior do que exterior. A Humanidade não obriga cobrir de cortesias incomuns uma pessoa de baixa extração com maneiras e hábitos grosseiros; ao contrário, ela impede isso, porque tal atitude criaria a situação delicada de suscitar a desconfiança de troça ou má intenção. Uma pessoa humana trata uma pessoa rude e inferior com cortesia sem que pareça estranha ou extravagante, sem admitir que a pessoa se rebaixe diante dela: não permite que a pessoa faça vênias; não ficará chamando-a de Vanka ou Vaniukha, e semelhantes nomes parecidos com os de cachorro; não ficará dando puxadinhas na barba como sinal da sua disposição afetuosa para com ela, para que a outra, com um risinho vulgar, diga-lhe servil: “Por gentileza, permita-me?”. O sentimento de Humanidade ofende-se quando as pessoas não respeitam nos outros a dignidade humana; ofende-se ainda mais e sofre quando a pessoa não respeita sua própria dignidade.

Aí está o próprio sentimento de Humanidade que constitui, por assim dizer, a alma das criações de Iskander. Ele é o seu pregador, seu advogado. As personagens postas em cena por ele não são pessoas más, aliás, a maior parte é boa; elas afligem a si mesmas e aos outros e perseguem a si e os outros frequentemente mais com boas intenções do que com más, mais por ignorância do que por maldade. Mesmo aquelas personagens que causam repulsa pela vilania de sentimentos e a torpeza dos procedimentos são apresentadas pelo autor mais como vítimas da sua própria ignorância e do meio em que vivem do que de uma natureza má própria. Ele representa os crimes que não estão sujeitos à instância das leis e são compreendidos pela maioria como ações racionais e morais. Há poucas pessoas más em sua obra: nas três novelas, até agora publicadas, apenas em *Soroka-Vorovka* foi representado um maldoso, mas do tipo que muitos hoje estão dispostos a considerá-lo uma pessoa virtuosa e moral. O principal instrumento de Iskander, que ele domina com uma maestria surpreendente, é a ironia, que não raro eleva-se ao sarcasmo, mas que, mais frequentemente, revela-se uma brincadeira leve, graciosa e de uma bonomia incomum: lembre do bondoso chefe dos correios que, por duas vezes, quase matou Beltov: no começo, por pesar, depois, por felicidade, e esfregou as mãos com tanta ingenuidade, e saboreou tanto o sucesso da surpresa que “não há no mundo coração cruel

que encontre em si força para repreendê-lo por isso e que não lhe sugira ficar de bico calado”. E no entanto, nesse traço, nem um pouco revoltante, mas apenas divertido, o autor permanece fiel a sua cara ideia. Tudo que concerne a essa ideia no romance *Quem é o culpado?* distingue-se pela fidelidade à realidade, pela exposição magistral, que estão acima de quaisquer elogios. Aqui, e não no amor de Beltov e Krutsiferskaia, está o aspecto brilhante do romance e o triunfo do talento do autor. Nós dissemos acima que esse romance é uma série de biografias ligadas entre si por um pensamento, mas diversificadas sem fim, profundamente verazes e ricas de significado filosófico. Aqui o autor está por completo em sua esfera. O que há de melhor nessa parte do romance que está toda iluminada pelo amor trágico de Beltov e Krutsiferskaia, senão a biografia do respeitadíssimo Karp Kondratitch, da sua resoluta cômpute Maria Stepânovna e da pobre filha deles Varvara Karpovna, para os íntimos Vavy, uma biografia incluída aqui como episódio? Quando são interessantes no romance Krutsiferski e Liubonka? Somente quando eles vivem na casa dos Negrovy e sofrem devido a tudo que os cerca. Tais situações são propícias para o autor, que é um mestre incomum ao desenhá-las. Quando o próprio Beltov é interessante? Quando lemos a história da sua educação deformada e errada e depois a história das suas tentativas desafortunadas de encontrar o seu caminho na vida. Isso também entra na esfera do talento do autor. Ele é sobretudo um filósofo e, entretanto, um pouco poeta também, aproveitando-se disso para expor seus conceitos sobre a vida por meio de parábolas. Isso melhor do que tudo é comprovado pelo seu conto *Das obras do Doutor Krupov sobre as doenças espirituais em geral e sobre o desenvolvimento epidemiológico dos particularmente citados*. Nele o autor nem por um traço, nem por uma palavra não saiu da esfera de seu talento, por isso aqui seu talento está mais claro do que nas suas outras obras. A ideia é a mesma, mas aqui ela recebeu um tom exclusivamente irônico, para uns muito alegre e divertida, para outros triste e pungente, e apenas na representação do vesgo Liovka, uma figura que faria a honra de qualquer artista, o autor fala seriamente. Pela ideia e pela execução, essa é decisivamente a melhor obra do ano passado, embora ela não tenha causado no público uma impressão especial. Mas o público está certo nesse caso; no romance *Quem é o culpado?* e em algumas obras de outros escritores, ele encontrou verdades mais próximas a ele, por isso mais necessárias e úteis, entretanto, na última obra, há aquele mesmo espírito, aquele mesmo conteúdo que na primeira. No geral, repreender o autor por unilateralidade significaria absolutamente não compreendê-lo. Ele pode representar fielmente apenas o mundo que se sujeita às atribuições da sua cara ideia

íntima, seus traços magistrais estão baseados na observação inata e na investigação de um determinado aspecto da realidade. Uma natureza suscetível e impressionável, o autor conservou na memória suas muitas imagens que o marcaram ainda na infância. É fácil compreender que as personagens representadas por ele não são criações puras da fantasia, elas são mais magistralmente curtidas e às vezes são materiais absolutamente refeitos, inteiramente tomados da realidade. Afinal, falamos que o autor é mais filósofo e só um pouquinho poeta...

Nesse sentido, o autor de *Uma história ordinária* contrapõe-se a ele por completo. Ele é um poeta, um artista, e mais nada. Ele não tem nem amor pelos personagens criados por ele, nem hostilidade: eles não o alegram, não o zangam; ele não dá nenhuma lição de moral neles nem no leitor; é como se ele pensasse: um em dificuldades, outro indo bem, eu não tenho nada a ver com isso. Entre todos os escritores atuais ele está sozinho, ele é o único que se aproxima do ideal puro de arte, já que todos os outros afastam-se disso numa distância imensurável, e assim têm tempo. Todos os escritores atuais têm algo mais além do que talento, e este algo é mais importante do que o próprio talento e consiste na sua força; o sr. Gontcharov não tem nada além de talento; ele, mais do que qualquer outro atual, é um poeta-artista. O talento dele não é de primeira, mas é forte e admirável. A incomum maestria para desenhar os caracteres femininos pertence às especialidades de seu talento. Ele nunca se repete, nenhuma de suas mulheres lembra a outra, e todas são perfeitas como retratos. O que há em comum entre a estúpida e má Agrafenaia, ainda que capaz de sentimentos delicados a sua maneira, e a mulher mundana, sonhadora e de nervos abalados? E cada uma delas é uma obra artística, magistral em seu gênero. A mãe do jovem Aduiev e a mãe de Nadienka – ambas velhinhas, ambas muito boas, ambas adoram muito seus filhos, ambas são igualmente nocivas a seus filhos, por fim, ambas são tolas e vulgares. Entretanto, ambas são personagens distintas: uma é uma fidalga provinciana da época antiga, não lê nada e não entende nada além das miudezas domésticas – em suma, uma boa neta da senhora biliosa Prostakova; a outra é uma fidalga da capital, que lê romances franceses e nada entendem além dos afazeres domésticos: em suma, uma boa bisneta da senhora má Prostakova. Na representação dessas personagens vulgares e rasas, privadas de qualquer independência e originalidade, por vezes, o talento se manifesta melhor do que tudo, porque realçá-las por algo peculiar é o mais difícil de tudo. O que há em comum entre essa Nadenka viva, estouvada, voluntariosa e um tanto ardilosa e aquela Lisa tranquila na aparência, mas como um fogo devorador por dentro? A tia do herói do romance é uma personagem

incidental, superficialmente esboçada, mas que personagem feminino maravilhoso! Como ela está ótima na cena que encerra a primeira parte do romance! Não nos estenderemos mais, para tratar ainda da maestria com que os caracteres masculinos são delineados: sobre os femininos não poderíamos deixar de reparar, porque até agora eles raramente foram conseguidos entre nós, mesmo pelos talentos de primeira; a mulher em nossos escritores ou é uma criatura fingidamente sentimental, ou um seminarista de saia, com frases livrescas. As mulheres do sr. Gontcharov são criações vivas e fiéis da realidade. Essa é a novidade na nossa literatura.

Atentemos para os dois personagens masculinos principais do romance: o jovem Aduiev e o seu tio, Pedro Ivântch: sobre o último não se pode deixar de falar algumas palavras quando se fala do primeiro, porque, por contraposição, ele faz o herói do romance se sobressair ainda mais. Falam que o tipo do jovem Aduiev é ultrapassado, que tais caracteres já não existem na Rússia. Não, não desapareceram e nunca desaparecerão esses caracteres, porque eles nem sempre são produzidos pelas circunstâncias da vida, mas algumas vezes pela própria natureza. O progenitor deles na Rússia é Vladimir Lenski, de descendência direta de Werther, de Goethe. Púchkin foi o primeiro a reparar na existência dessas naturezas em nossa sociedade e apontá-las. Com o decorrer do tempo, eles mudam, mas sua essência será a mesma... O jovem Aduiev, chegando em Petersburgo, sonha com a alegria que abraçará seu adorável tio e o êxtase em que o tio ficará. Ele para numa estalagem e teme que o tio se zangue com ele por não ir vê-lo imediatamente. A fria acolhida do tio, porém, desfaz seus sonhos provincianos. Até aqui o jovem Aduiev aparece mais como um provinciano do que um romântico. Ele até fica atingido pelo fato do tio ter chamado Zaezjalov de bobo e a tia interiorana, com suas flores amarelas, de imbecil, nas cartas mais estúpidas enviadas para ele. Os provincianos frequentemente são muito engraçados nas suas relações com os familiares e conhecidos. Nas pequenas cidades, a vida é uniforme, estreita, miúda, todos se conhecem e, se não brigam entre si, necessariamente têm a mais estreita amizade: não há relações intermediárias. E eis que um jovem de uma cidadezinha se avia para a capital em busca da felicidade: todos se ocupam dele, acompanham-no, desejam-lhe toda a felicidade, pedem para não lhes esquecer. Ele torna-se um senhor na capital, sua cidadezinha natal representa-lhe uma visão vaga; sob a influência das novas impressões, das novas relações, das amizades, dos interesses, ele se esqueceu há tempos tanto do nome como do rosto daqueles que tão intimamente conhecia na infância e lembra-se apenas dos mais próximos dele, e, mesmo assim, eles permanecem para ele do jeito como os deixou, embora eles já tenham

mudado muito desde de então. Pelas cartas deles, ele vê que não há mais nada em comum; respondendo-lhes, ele simula o tom deles, suas concepções; não seria de admirar que ele lhes escreve cada vez mais raramente e, por fim, pare de escrever completamente. A ideia da chegada na capital de um parente ou conhecido assusta-o tanto quanto assusta aos habitantes duma cidade de fronteira, nos tempos da guerra, a ideia de que o inimigo vem ao seu encontro. Na capital o amor à distância não é compreendido; pensam que o amor, a amizade, o coleguismo e a camaradagem dependem de relações pessoais, que esfriam e são arruinadas com a separação e a ausência. Na província, pensam totalmente ao contrário; devido à monotonia da vida, lá é admiravelmente desenvolvida uma reverência ao amor e à amizade. As pessoas são felizes entre si; interferir na vida do outro, não dar sossego, é considerado o dever mais sagrado. Se os parentes e conhecidos pararem de importunar alguém, este se considera a pessoa mais desafortunada, a mais ofendida do mundo. Quando de repente viaja uma horda de parentes para um provinciano que vive numa pequena cidade, e sua pequena casa é transformada num barril abarrotado de sardinhas, ele, por fora, não cabe em si de alegria, corre com o rosto alegre, fica azafamado, regala toda aquela turba, e, no fundo de sua alma, amaldiçoa-a. Entretanto, experimente essa gente não ficar na casa dele na próxima vez: ele nunca os perdoará por isso. Essa é a lógica patriarcal da província! Com essa mesma lógica às vezes chega o provinciano a negócios na capital, com toda sua família. Ele tem um parente lá, que faz já uns vinte anos saiu do seu lugarejo, há muito tempo esqueceu de todos os seus parentes e conhecidos. O nosso interiorano corre para aquele de braços abertos, com as queridas crianças, que precisam ser colocadas em estabelecimentos escolares, e com a adorável esposa, que chegou para se encantar com as lojas de moda da capital. *Ah!s* e *Oh!s*, gritos, pipilos e ganidos alegam o ar. “Nós viemos direto para cá, não paramos nem na estalagem!”. O parente da capital empalidece, não sabe o que fazer, o que dizer; ele parece o habitante da cidade tomada pelo inimigo em cuja casa irrompeu uma multidão de soldados inimigos entregues à pilhagem. E nesse meio tempo já lhe é detalhadamente explicado como ele é amado, como ele é lembrado, como falam nele constantemente e como confiam nele, como estão certos de que ele ajudará sem falta a arranjar, na escola de cadetes, Kostenka, Petenka, Fedena e Mitenka, e, no Instituto de Moças, Machenka, Sachenka, Liubotchka e Tanietchka. O parente da capital vê que a sua ruína ou a sua salvação depende desse minuto, enche-se de coragem e, com uma polidez fria, explica ao destacamento inimigo que não pode de modo algum recebê-los em casa; que o seu apartamento é apertado já

para sua própria família; que, na escola e no instituto, as crianças ingressam por concurso e por ordem legal: nenhuma proteção ajudará se não houver vagas ou se as crianças forem mais velhas ou mais novas do que a idade permitida, ou não passarem no exame, tanto mais a proteção de uma pessoa desimportante como ele, que, além do mais, trabalha num departamento completamente diferente e não conhece nenhum dos diretores dos estabelecimentos escolares. Os interioranos desiludidos tiram-se furiosos, gritam contra o egoísmo da capital e a depravação e falam sobre o seu parente como sobre um monstro.⁸⁸ Entretanto, talvez ele seja uma pessoa correta; toda a sua culpa está no fato de que ele não quis transformar seu apartamento num acampamento detestável; privar-se de todo o aconchego de sua própria casa, de qualquer possibilidade de se ocupar sossegado com os negócios do serviço em seu gabinete, de receber as pessoas em casa à noite, sejam amigos ou pessoas úteis e necessárias ao seu trabalho, por ter de tolher-se, submeter-se a árduas privações em função de pessoas completamente estranhas a ele, com as quais ele não gostaria de manter um relacionamento habitual. Entretanto, também esses provincianos, a seu jeito, são pessoas boas, e não são estúpidas; toda a culpa deles está no fato de que, ao se aviarem para a capital, estão certos de encontrar nela, a despeito da imensidão, da suntuosidade das lojas de moda, a sua cidadezinha, com aqueles mesmos costumes, hábitos e concepções. Eles, à sua maneira, são atraídos pela exuberância e suntuosidade, embora sem gosto; tendo meios, estão prontos a decorar suas salas de qualquer modo; quanto ao gabinete, não têm nem noção, nem sabem para que serve; o quarto das crianças sempre é o cômodo mais sujo; não lhes custa nada se abarrotarem e se espremerem, acostumaram-se com o aperto, gostam dele, como se diz: a casa cheira melhor quando se vive espremido. Eles se estimam e, conforme as palavras de Piotr Ivânytch, mesmo tarde, a janta é preparada. Conforme a observação de seu parente, esse traço é uma virtude dos russos com a qual Piotr Ivânytch não concorda de modo algum. “Que virtude há nisso? – ele diz – Qualquer canalha é estimado lá por causa do tédio; é bem-vindo, come o quanto quer, diverte-se como se numa festa, ajuda a matar o tempo, e dá uma olhada em você: afinal, algo novo; comida não faltará; isso não nos custa nada... Que virtude asquerosa!”. Piotr Ivânytch expressou-se de forma um tanto dura, mas não completamente injusta. Na realidade, a

88 É evidente que essas linhas foram escritas por Belínski sob a impressão do esboço dramático *É melhor um velho amigo que dois novos*, recém-publicado na *Sovremennik* (1848, v. VII, nº 2, seção IV, p. 108 – 125) [N. E.]

estima e a hospitalidade provincianas fundamentam-se mais do que tudo na indolência, na ociosidade, no tédio, no costume. Eles medem a força das pessoas da capital não pelo lugar que ocupam nem pelas ligações que têm ou pela influência que exercem, mas pela patente, e são convencidos, no fundo da alma, de que se uma pessoa é um conselheiro de Estado efetivo, necessariamente é uma figura poderosa, que basta dizer uma palavra para que decidam na hora a favor deles o processo que se arrasta há quinze anos, para que aceitem suas crianças no estabelecimento de ensino, deem-lhe um lugar vantajoso, patente e condecoração. Negue-lhe algum pedido, que por sua vontade seria realizado, mas que é impossível de se realizar, e eis que você é a pessoa mais imoral do mundo, um arrogante, um *nariz em pé* que despreza os interioranos. Para eles a primeira virtude é jamais vangloriar-se diante de alguém, nunca se recusar a conhecer alguém e estar pronto para atender a todos. É verdade que em nenhum lugar existe tal pose e afetação devido à idade, ao grau e ao título; mas esse vício, perigoso para a paz e a harmonia, é atenuado pela prontidão virtuosa de constranger-se na presença da pessoa que tem um grau acima, sem, no entanto, rebaixar sua dignidade diante de quem tem um grau abaixo. Aliás, essa virtude floresce na capital, ainda que de forma tênue. Nas províncias, porém, isso ocorre de forma verdadeiramente arcádica “Ei, parceiro, (diz o proprietário de terras ou o funcionário importante para um outro proprietário ou funcionário mais pobre), você se esqueceu de mim ou me alimentou mal, o que está havendo; acho que sempre ofereci um prato para você, está se fazendo de desentendido!”. O pobre fica um pouco confuso, balbucia desculpas, mantendo uma pose respeitosa diante de seu patrão, mas há satisfação em seus olhos: ele sabe que onde há raiva pode haver brandura e que na bronca pode haver mais amor que nas palavras carinhosas. “Bem, tudo bem, Deus lhe perdoa, vamos comer agora, o almoço está pronto”. E ambos ficam satisfeitos: um porque seguiu com exatidão as leis da hospitalidade patriarcal e deu atenção ao homem pobre, o outro porque foi bem recebido e tratado por uma pessoa de importância. E o pobre sempre prefere a sociedade local dos aristocratas ou dos seus inferiores do que a dos seus iguais, porque ele só sente sua dignidade quando se rebaixa diante dos que estão acima dele ou se ostenta diante dos que estão abaixo. É claro que tudo que foi dito aqui não pode, de modo algum, referir-se a todos os provincianos; por toda parte há gente instruída, inteligente e digna, mas elas são a minoria em todo lugar, e falamos sobre a maioria. A influência imediata do meio circundante sobre uma pessoa é tão forte que os melhores provincianos não são alheios aos preconceitos locais, mas os perdem quando vêm para a capital

na primeira vez. Aqui tudo é selvagem para eles, tudo é diferente do que eles conhecem. A vida lá é simples, patente; um vai na casa do outro sem cerimônias. Os vizinhos se visitam: na entrada, ou não há ninguém, ou há no vestibulo sujo um lacaio com barba por fazer ou um moleque esfarrapado que dorme porque não há nada para fazer, embora a sujeira ao redor e o fedor pudessem dar-lhe trabalho para uns dois dias. E eis que a visita entra no salão e não há ninguém na sala de estar nem no quarto, quando, de repente, ressoa um sonoro *ah!* e então a visita fala numa agradável perturbação: desculpa-se, recua vagarosamente para a sala de estar, uma pessoa corre em sua direção expressando sua felicidade pela visita, e ambos riem do divertido incidente. E aqui, na capital, tudo é fechado, sininhos por toda parte, por toda parte o indefectível: *quem devo anunciar?* E depois, ora a pessoa não está, ora não se sente bem, ora pedem desculpas por estar ocupada; mas, quando recebe, recebe expansivamente, é claro, mas, em compensação, de forma indiferente, fria, sem cordialidades, não convidam nem para desjejuar, nem para almoçar...

Mas voltemos para o herói de *Uma história ordinária*. Nele há o sentimento da delicadeza e do decoro; embora ele estivesse convencido de que o tio o receberia com êxtase e o alojaria num quarto em casa, por algum sentimento obscuro impôs-se-lhe parar numa estalagem. Se ele tivesse o bom hábito de ponderar sobre as coisas mais imediatas, teria refletido sobre o sentimento obscuro que o impôs ir para uma estalagem e não direto para a casa do tio, e logo compreenderia não haver razões para esperar do tio uma recepção que não fosse cordial e indiferente e que não tinha nenhum direito de se hospedar na casa dele. Mas, infelizmente, ele estava acostumado apenas a considerar sobre o amor, a amizade e outros objetos elevados e distantes, por isso surge para o tio como um interiorano da cabeça aos pés. As palavras cheias de inteligência e bom senso do tio não lhe aclararam nada, apenas produziram-lhe uma impressão triste e desconfortável e fizeram-no sofrer romanticamente. Ele era triplamente romântico – por natureza, por educação e por circunstâncias da vida, enquanto que basta uma dessas razões para fazer uma pessoa correta perder o tino e cometer uma porção de besteiras. Alguns acham que ele, com seus sinais concretos de relações imateriais e com algumas saídas demasiadamente infantis, não é totalmente provável, especialmente em nossa época. Não discutiremos, talvez haja nessa observação um quinhão de verdade; mas a questão está no fato de que a representação plena do caráter do jovem Aduiev precisa ser procurada não nisso, mas em suas aventuras amorosas. Ele está por inteiro nelas, nelas ele é o representante de

numerosas pessoas parecidas com ele como duas gotas de água que realmente existem neste mundo. Diremos algumas palavras sobre essa espécie a que pertence esse animalzinho romântico, ainda que ela não seja nova, é interessante mesmo assim.

Essa espécie de gente que a natureza dotou prodigamente de uma sensibilidade exaltada, chega muitas vezes a uma suscetibilidade (*susceptibilité*) doentia. Cedo elas descobrem a noção tênue das sensações indefinidas e dos sentimentos, adoram persegui-las, observá-las e consideram isso deleitar-se com a vida interior. Por isso, frequentemente são divagadoras e gostam ou do isolamento, ou do círculo de amigos seletos, com os quais elas poderiam falar sobre suas sensações, sentimentos e ideias, embora tenham poucas ideias enquanto as sensações e os sentimentos são muitos. Em geral, elas são dotadas com fartura pela natureza de capacidades espirituais, mas a realização de suas capacidades é mero entusiasmo: algumas delas sabem muito, mas nenhuma é capaz de fazer algo, de produzir; podem ser um pouco músico, um pouco pintor, um pouco poeta, até um pouco crítico e literato quando necessário, mas todos esses seus talentos são tais que não pode obter deles não só a fama e o renome como também o sustento básico. E todas as capacidades intelectuais nessas pessoas estimulam a imaginação e a fantasia de fato, mas não aquela fantasia pela qual o poeta cria, mas a que faz a pessoa preferir o prazer dos devaneios ao prazer da efetivação do bom da vida. Isso elas chamam de viver uma vida elevada, inacessível à turba desprezível, flutuar sobre a montanha, enquanto a turba desprezível rasteja pelo vale. Elas são muito boas, simpáticas e capazes de gestos magnânimos por natureza; mas basta a fantasia dominar-lhes a razão e o coração, logo atingem o desprezo consciente pelo “bom senso vulgar, que é, na opinião delas, o mérito das pessoas práticas, toscas e nulas, para as quais não existe o elevado e o belo”⁸⁹; o coração delas, que é constantemente violado em seus instintos e tendências pela sua vontade, pela gerência da fantasia, logo carece de amor, e tornam-se egoístas terríveis e déspotas, sem que elas próprias o percebam e, contrário a isso, são conscienciosamente convictas de que são as pessoas mais amorosas e abnegadas. Porque na infância eles surpreenderam a todos pelo desenvolvimento rápido e prematuro de suas capacidades e mostraram, tanto pelos seus méritos como também pelos seus defeitos, uma forte influência sobre os seus coetâneos, entre os quais alguns eram superiores a eles; naturalmente que eles eram incensados desde cedo e se tinham em alta conta. A Natureza

89 Fonte da citação não determinada. [N. E.]

também garantiu-lhes um amor-próprio bem maior do que é necessário para o equilíbrio da vida humana; seria de se surpreender que os êxitos brilhantes, fáceis e pouco merecidos fortalecessem o amor-próprio deles num grau inacreditável? Mas o amor-próprio neles é sempre tão escamoteado que eles conscientemente não o percebem, tomando-o francamente por uma aspiração genial à fama, a tudo que é grandioso, elevado e belo. Eles frequentemente são maníacos por três ideias: fama, amizade e amor. Todo o restante não existe para eles: acham que é o patrimônio da turba desprezível. Todos os tipos de fama são igualmente sedutoras para eles e, no começo, eles hesitam por muito tempo quanto a que caminho escolher para alcançá-la. Não lhes entra na cabeça que, quem se considera igualmente capacitado para todos os campos da fama, é incapaz para qualquer um; que todos as grandes pessoas não sabiam de sua genialidade antes de fazer algo grandioso e genial e souberam isso não pela sua própria consciência, mas pelas aclamações entusiásticas e afirmativas da turba. Eis que a fama militar acena-lhes e eles adorariam ser Napoleão, mas apenas sob a condição de dar-lhes de imediato o comando de um exército pequeno ou de cem mil homens, para que eles pudessem agora mesmo começar a série brilhante de suas vitórias. Acene-lhes a fama civil, mas só sob a condição de dar-lhes diretamente um ministério e agora mesmo reformar o Estado (eles sempre têm prontos na cabeça projetos excelentes para qualquer tipo de reforma, só falta sentar e escrever). Mas como a inveja das pessoas impossibilita os saltos geniais das pessoas geniais e exige que qualquer um comece suas atividades do começo, e não do fim, impedindo assim de comprovar a genialidade na prática, e não apenas nas palavras, então os nossos gênios, a contragosto, logo se voltam para outros caminhos da fama. Às vezes agarram-se à ciência, mas não por muito tempo: a matéria é árida e entediante, é necessário estudar muito, trabalhar muito, e não há nenhum alimento para o coração e para a fantasia. Resta a arte: mas qual escolher? A Arquitetura, a Escultura, a Pintura e a Música não fazem nenhum gênio sem um trabalho árduo e contínuo e - o que é pior e mais pesaroso de tudo para os românticos, no começo o trabalho é puramente material e mecânico. Resta a Poesia, e eis que eles se atiram a ela com todo o ímpeto e, ainda sem fazer nada, em seus devaneios enfeitam-se com a auréola chamejante da glória poética. O equívoco principal deles consiste ainda não na convicção absurda de que na poesia é necessário apenas talento e inspiração, que quem nasceu para poeta não é necessário estudar, não precisa conhecer nada: quem de fato tiver um grande talento, por força do próprio talento entenderá o absurdo dessa ideia e começará a estudar tudo, examinando e ouvindo tudo com

esforço aonda maior. Não, o equívoco principal e desastroso deles consiste no fato de terem confiado em sua vocação poética como numa verdade absoluta, de terem crescido com esse pensamento infeliz, daí a frustração implicar em perda total da crença em si e na vida, e tornam-se um velho paralítico na flor da idade. E eis que o nosso romântico começa a escrever versos e a falar neles sobre o que já foi dito, há muito tempo antes dele, pelos grandes e pequenos poetas e pelos que não são de modo algum. Ele canta seus sofrimentos, os quais nunca vivenciou; fala sobre as suas vagas esperanças, das quais se percebe que ele mesmo não sabe o que quer; oferece abraços calorosos às pessoas irmãs e quer, ao mesmo tempo, estreitar no peito toda a humanidade ou ainda se lamenta, com amargura, de a turba rejeitar friamente seus abraços fraternais. O coitado não compreende que, ao ficar num gabinete, não custa nada se inflamar do amor mais frenético pela humanidade, pelo menos é mais fácil do que passar nem que seja uma noite sem dormir junto a cama de um doente grave. É comum os românticos atribuírem ao sentimento um valor extremo, acham que apenas eles são cometidos por sentimentos fortes, e os outros são privados disso porque não gritam seus sentimentos. É claro que o sentimento é um aspecto importante da natureza humana, mas nem todos sempre procedem na vida de acordo com a sua capacidade profunda e forte de sentir. Ocorre que quanto mais forte sente, mais insensível se é para a vida: soluça por causa de versos, da música, da representação viva das desgraças humanas no romance ou na poesia, e passa indiferente diante do sofrimento real que há diante de seus olhos. Um administrador, de origem alemã, com lágrimas de emoção nos olhos, lê para seu Minchen uma carta arrebatadora de Schillher para Laura e, ao acabar o último verso, vai açoiar os mujiques, não com menos prazer, porque eles se atreveram a aludir acanhadamente ao seu benevolente senhor que não estão completamente satisfeitos com os cuidados paternos do administrador em relação ao bem-estar deles, com os quais apenas um engorda e todos os outros emagrecem. Os versos do nosso romântico são fluentes, brilhantes, não carecem nem de elaboração poética; embora haja neles um pendor retórico, vislumbra-se sentimento em algumas passagens, às vezes até brilha uma ideia (como eco de uma ideia alheia); em suma, é perceptível algo semelhante a talento. Seus versos são publicados nas revistas, muitos deles são elogiados e, se ele aparecer com eles numa época de transição da literatura, ele pode obter até um reconhecimento maior. Mas as épocas de transição da literatura são especialmente danosas para tais poetas: sua celebridade é obtida por alguma coisa num rápido momento e, num rápido momento também, desaparece simplesmente por

nada; de início seus versos param de ser elogiados, depois, de ser lidos e, por fim, de ser publicados. Mas o jovem Aduiev não conseguiu deleitar-se sequer por um instante nem com a falsa celebridade: não lhe permitiram isso, nem o momento em que ele publicou seus versos, nem o tio inteligente e franco. Sua infelicidade não estava no fato de que ele não tinha talento, mas que ele tinha um meio talento, o que na poesia é pior do que a inaptidão, porque atrai a pessoa para falsas esperanças. Os senhores se lembram o que custou a ele a frustração de sua vocação poética...

A amizade também é estimada pelos românticos. Qualquer sentimento para ser verdadeiro deve ser antes de tudo natural e simples. Uma amizade às vezes se ata pela afinidade e às vezes pela contraposição das naturezas; mas, de qualquer forma, ela é involuntária, porque é espontânea: o coração deve regê-la, e não a razão ou a vontade. Não se pode procurar um amigo como um empreiteiro para uma obra; não se pode escolher um amigo; as pessoas se tornam amigas casualmente e sem perceber; uma amizade é fortalecida pelo hábito e pelas circunstâncias da vida. Os verdadeiros amigos não dão nomes à simpatia que os une, não conversam sobre ela constantemente, não exigem nada um do outro em nome da amizade, mas fazem o que podem um pelo outro. Há casos em que a pessoa não suporta a morte de seu amigo e morre em seguida; outros, em que uma pessoa alegre torna-se melancólica por toda sua vida por causa da perda de seu amigo; e ainda aqueles em que a pessoa lamenta, sofre, mas consegue consolar-se, e se ela guarda para sempre sua memória, que deve ser, ao mesmo tempo, triste e prazerosa, ela estará sendo um amigo verdadeiro do morto, mesmo que ela não morra por causa da sua perda nem se desalente, nem se torne melancólica, encontrando força para ser razoavelmente feliz na vida mesmo sem o amigo. O grau e o caráter de amizade dependem da personalidade dos amigos; o principal aqui é não haver nos relacionamentos nada de forçado, de artificial, de exagerado, nada parecido com dever e obrigação, e há aqueles que estão prontos a tais sacrifícios pelo amigo, e Deus sabe como!, para dizer a si mesmo e às vezes aos outros: “Veja que tipo de amigo eu sou!” ou “Veja que tipo de amizade eu sou capaz!”. Este tipo de amizade os românticos adoram. Eles se tornam amigos de acordo com um programa estabelecido com antecedência, onde com precisão estão definidos a essência, o direito e a obrigação da amizade; eles só não fecham contratos com seus amigos. A amizade é necessária a ele para surpreender o mundo e mostrar-lhe como as naturezas grandiosas distinguem-se das pessoas comuns, da turba. O que os arrasta para uma amizade não é tanto a vontade de

simpatia, tão forte nos anos jovens, mas o desejo de ter perto de si alguém com que eles pudessem constantemente falar sobre sua própria figura preciosa. Expressando-se em estilo elevado, para eles um amigo é um recipiente valioso para se derramar os sentimentos mais sagrados e íntimos, os pensamentos, as esperanças, os devaneios e assim por diante; enquanto na realidade, aos seus olhos, amigo é uma tina aonde eles jogam a lavadura da sua vaidade. Em compensação, eles não sabem o que é a amizade, logo acham que seus amigos são ingratos, traiçoeiros, monstros, e eles ficam com muito mais raiva das pessoas que não foram capazes e não quiseram compreendê-los e apreciá-los...

O amor é ainda mais caro a eles, porque esse sentimento por si só é mais vivo e mais forte do que os outros. Comumente o amor é dividido em muitos gêneros e tipos; todas essas divisões são absurdas em sua maior parte porque são feitas por pessoas que estão mais aptas a devanear e refletir sobre o amor do que a amar. Antes de tudo, dividem o amor em material, ou sentimental, e platônico, ou ideal, desprezam o primeiro e encantam-se com o segundo... Realmente, há pessoas tão toscas que podem entregar-se apenas aos prazeres animais do amor, sem se preocupar mesmo com a beleza e a juventude; mas até esse amor, por mais tosco que ele seja, mesmo assim é melhor do que o platônico, porque é mais natural do que ele: o último é bom apenas para os guardiões dos haréns orientais... Um homem não é uma fera nem um anjo; ele não deve amar de forma animal nem platônica, mas humanamente. Por mais que idealizem o amor, como não ver que a natureza dotou as pessoas com esse belo sentimento tanto para a felicidade delas, quanto para a multiplicação e preservação do gênero humano? Os gêneros do amor são muitos, assim como são muitas as pessoas na terra, porque cada um ama de acordo com seu temperamento, personalidade, concepções e assim por diante. E todo amor é verdadeiro e belo a sua maneira, desde que ele esteja no coração, e não na cabeça. Mas os românticos são especialmente sedentos pelo amor da cabeça. De início eles compõem um programa de amor, depois procuram uma mulher digna deles e, na falta de uma, amam temporariamente uma qualquer: não lhes custa nada se obrigar a amar, pois a cabeça manda-lhes em tudo, não o coração. Eles precisam do amor não para a felicidade, não para o prazer, mas para justificar na prática a sua elevada teoria do amor. Eles amam de acordo com o caderninho e temem, mais do que tudo, deixar escapar nem que seja um parágrafo de seu programa. A principal preocupação deles é aparecer no amor como um grandioso e não se rebaixar de forma que os assemelhe às pessoas comuns. No entanto, no amor do jovem Aduiev

por Nadenka havia tanto sentimento vivo e verdadeiro; a natureza fez o romantismo dele silenciar com o tempo, mas não o venceu. Ele podia ser feliz por muito tempo, mas foi apenas por um minuto, porque ele mesmo estragou tudo. Nadenka foi mais inteligente do que ele e, o principal, mais simples e natural. Uma criança caprichosa e estragada, mas ela o amava de coração, e não com a cabeça, sem teoria e sem pretensões à genialidade; ela via no amor apenas o seu lado claro e alegre, por isso amava como brincando: brincava, coqueteava, bulia com Aduiev e seus caprichos. Mas ele amava “triste e sofrido”⁹⁰, completamente asfixiado, espumando como um cavalo que arrasta um carga pesada pela montanha. Como um romântico, ele era também um pedante: a leveza, a brincadeira ofendiam, aos seus olhos, o sentimento sagrado e elevado do amor. Ao amar, ele quis ser um herói teatral. Ele logo quis tagarelar com Nadenka sobre os seus sentimentos, coube-lhe repetir o velho, e Nadenka queria que ele ocupasse não só seu coração, mas também sua mente, porque ela era ardente, impressionável, sequiosa pelo novo; todo o habitual e uniforme entediava-a. Mas para isso Aduiev era o mais incapacitado no mundo, porque a sua mente dormia especialmente um sono profundo e pesado: considerando-se um grande filósofo, ele não pensava, mas devaneava, sonhava acordado. Com essas atitudes para o objeto de seu amor, qualquer rival era-lhe perigoso: ainda que pior do que Aduiev, desde que não se parecesse com ele e pudesse ter para Nadenka o encanto da novidade, de repente surge o conde, uma pessoa com uma formação brilhante e mundana. Aduiev acreditava conduzir-se como um verdadeiro herói em relação ao conde, por isso mesmo conduzia-se como um moleque estúpido, mal educado e, com isso, estragou tudo. O tio explicou-lhe, embora tarde e inutilmente, que ele era o único culpado em toda a história. Como é lamentável esse mártir infeliz de natureza deturpada e limitada em sua última explicação a Nadenka e depois na conversa com o tio! Seus sofrimentos são insuportáveis; ele não pode deixar de concordar com os argumentos do tio e, entretanto, não pode entender de forma alguma a questão no seu sentido verdadeiro. Como?! Rebaixá-lo aos assim chamados ardis, a ele, que então amou para surpreender a si e ao mundo com a sua paixão imensa, embora o mundo não pensasse em se preocupar nem com ele, nem com o amor dele! Pela sua teoria, o destino devia enviar-lhe uma grande heroína, como ele próprio e, em vez disso, enviou uma

90 O editor indica que se trata de uma citação do poema de Púchkin *Os ciganos*, na parte do monólogo do cigano Velho. Em tradução livre: Console-se, amigo; ela é uma criança,/Teu desânimo é insensato/ Você ama triste e sofrido/Mas o coração feminino brinca. [N. T.]

mocinha frívola, uma coquete insensível! Nadenka, que ainda há pouco estava aos olhos dele acima de todas as mulheres, de repente ficou abaixo de todas! Tudo isso seria muito engraçado se não fosse tão triste⁹¹. As falsas razões produzem os mesmos sentimentos torturantes que as verdadeiras. Mas eis que pouco a pouco ele sai do desespero sombrio para o desânimo frio e, como um verdadeiro romântico, começou a exhibir e a coquetear a “sua tristeza elegante”. Passou um ano, e ele já despreza Nadenka, falando que no amor dela não havia nada de heroísmo e de abnegação. À pergunta da tia sobre que amor ele queria de uma mulher, ele responde: “Eu quero dela a primazia em seu coração; a mulher amada não deve perceber, ver outros homens além de mim; todos eles devem parecer-lhe insuportáveis; eu sou o único acima, o mais belo (aqui ele se aprumou), o melhor, o mais distinto de todos. Cada instante vivido sem mim é um instante perdido para ela; de meus olhos, de minhas conversas, ela deve haurir o deleite sem conhecer outro; por mim, ela deve sacrificar tudo: as vantagens desprezíveis, os cálculos, sacudir de si o jugo despótico da matéria, do marido, correr, se necessário, para o fim do mundo, suportar energicamente todas as privações, por fim, desprezar a própria morte – aí está o amor!”

Como essa galimatias se parece com as palavras de um déspota oriental que fala a seu eunuco principal: “Se uma das minhas odaliscas falar um nome de homem durante o sono que não seja o meu, ponha imediatamente num saco e jogue no mar!”⁹² O pobre devaneador está convicto de que em suas palavras expressa-se a paixão a que estão aptos apenas os semideuses, e não os simples mortais; entretanto, aqui se expressam apenas o amor-próprio mais indomável e o egoísmo mais repugnante. Ele precisa não de uma amante, mas de uma escrava que ele possa torturar impunemente com os caprichos de seu egoísmo e da sua vaidade. Antes de exigir tal amor de uma mulher, ele deveria perguntar-se se ele mesmo é capaz de retribuir tal amor; o sentimento assegurava-lhe de que ele era capaz, mas nesse caso não se pode confiar nem no sentimento, nem na mente, apenas na experiência; mas para os românticos o sentimento é a única autoridade infalível na solução de todas as questões da vida. No entanto, se ele fosse capaz de tal amor, isso deveria ser razão para ele temer o amor e fugir dele, porque esse amor não é humano, mas animal, um tormento mútuo. O amor exige liberdade; entregando-se um ao outro por um tempo, os amantes temporariamente querem pertencer à mesma família. Aduiev

91 O editor indica que se trata de uma paráfrase da passagem do poema de Liérmontov, *A. O. Smirnovoi* (1840). Em tradução literal: Tudo seria engraçado/ Quando não fosse tão triste. [N. T.]

92 Fonte da citação não determinada. [N. E.]

exige um amor eterno, sem entender que quanto mais vivo e mais apaixonado é o amor, aproximando-se assim do ideal amoroso dos poetas, tanto mais fugaz, mais rápido esfria-se e transforma-se em indiferença e às vezes em repulsa. E, ao contrário, quanto mais calmo e silencioso é o amor, isto é, quanto mais prosaico, tanto mais duradouro é: o hábito fortalece-o por toda a vida. O amor poético e apaixonado é a flor da nossa vida, da nossa juventude; são raros os que o experimentam, e apenas uma vez na vida, embora alguns ainda amem algumas vezes, mas já não da mesma forma, porque, como disse o poeta alemão, maio floresce apenas uma vez na vida⁹³. Shakespeare não fez Romeu e Julieta morrerem em vão no final de sua tragédia: por meio disso eles permaneceram na memória do leitor como heróis do amor, da sua apoteose; permanecessem vivos, e eles representariam para nós os cônjuges felizes, que, sentados juntos, bocejam e às vezes brigam, e não haveria nenhuma poesia nisso.

Mas eis que o destino mandou para o nosso herói justamente uma mulher conforme ele queria, problemática, com o coração e o cérebro virados do avesso. No começo, ele ficou mergulhado em embevecimento, esqueceu e largou tudo, passava o dia com ela, de manhã até a noite. Mas em que consistia o seu embevecimento? Nas conversas sobre o seu amor. E esse jovem homem apaixonado, sentado a sós com a bela mulher jovem que o ama, e a quem ele ama, não enrubescia, não empalidecia, não desvanecia por causa dos sentimentos aflitivos; ele ficava satisfeito com as conversas sobre o amor recíproco deles!... Aliás, isso é compreensível: a forte tendência ao idealismo e ao romantismo quase sempre testemunha a ausência de temperamento; essas são pessoas assexuadas, o mesmo que no reino vegetal são os cogumelos criptogâmicos, por exemplo. Nós compreendemos essa adoração vacilante, acanhada pela mulher que não inclui nenhum desejo ousado, mas isso não é platonismo: isso é o primeiro momento do primeiro amor fresco e virginal, isso não é ausência de paixão, mas a paixão que ainda teme expressar-se por si mesma. Daí inicia-se o primeiro amor, mas parar nele é tão ridículo e tolo como querer permanecer por toda a vida como uma criança e brincar no cavalinho de pau. O amor tem as suas leis de desenvolvimento, suas fases, como as flores, como a vida humana. Ele tem a sua primavera exuberante, o seu verão quente, por fim, o outono, que para uns é tépido, claro e frutífero, para outros é frio, sombrio e infrutífero. Mas o nosso herói não queria saber das leis do coração, da natureza, da realidade, ele compôs as suas próprias,

93 Belínski refere-se aos versos do poema de Friedrich Schiller, *Resignation*: “Des Lebens Mai blüht einmal und nicht wieder.” [N. E.]

orgulhosamente reconhecia o mundo existente como um fantasma, e o fantasma criado pela sua fantasia como o mundo realmente existente. Para contrariar o provável, ele obstinadamente quis parar no primeiro momento do amor por toda a sua vida. Entretanto, as efusões íntimas a Tafaieva logo começaram a afligi-lo; ele pensava em consertar o assunto com uma proposta de casamento. Sendo assim, era necessário apressar-se; mas ele achava que havia se decidido e apenas precisava de um objeto para os novos devaneios na realidade. Tafaieva começava a importuná-lo mortalmente com o seu amor afetuoso; ele começava a tiranizá-la da forma mais rude e asquerosa por não amá-la mais. Ainda antes disso ele começou a entender que a liberdade no amor não é uma coisa ruim, que é agradável visitar a mulher amada assim como é agradável ter o direito de dar uma volta pelo Neva, quando se quer, comer com os colegas e amigos, passar a noite com eles, enfim, que não é preciso largar o trabalho pelo amor. Tendo torturado a pobre mulher da forma mais bárbara, tendo descarregado nela toda a culpa pela infelicidade de que ele era muito mais culpado do que ela, ele se resolveu, enfim, dizer para si que não a ama e que era hora de terminar com ela. Dessa forma, o seu estúpido ideal de amor foi estilhaçado pela experiência. Ele mesmo enxergou a sua inconsistência no amor com o qual sonhou toda a vida. Ele enxergou claramente que de modo algum é um herói, mas uma pessoa comum, pior do que aquelas que desprezava, que ele é um vaidoso sem méritos, um exigente sem direitos, um presunçoso sem força, um orgulhoso e convencido sem merecimento, um ingrato, um egoísta. Essas descobertas caíram sobre ele como um raio, mas não o fizeram buscar uma conciliação com a vida, seguir por um caminho autêntico. Ele caiu numa apatia mortal e resolveu vingar-se da natureza e da humanidade pela sua nulidade, ligando-se ao animal Kostiakovi e entregando-se a prazeres vãos, sem nenhuma paixão nisso. Sua última história amorosa é abjeta. Foi por tédio que ele quis arruinar uma pobre moça apaixonada sem poder justificar isso nem pela fúria dos desejos sensíveis, embora essa justificativa seja também ruim, especialmente quando há nesse caso um caminho mais direto e honrado. O pai da moça deu uma lição terrível para a vaidade do nosso herói: ele prometeu bater nele; o herói quis jogar-se no Neva de desespero, mas acovardou-se. O concerto, para o qual a tia arrastara-o, remexeu-lhe os devaneios anteriores e levou-o a se explicar francamente com a tia e o tio. Aqui ele culpou o tio por todas as suas infelicidades. O tio, a sua maneira, havia errado numa série de coisas, mas sempre fora ele mesmo: não mentia, não fingia, falava com convicção o que pensava e sentia; se as suas palavras agiram sobre o sobrinho de modo mais pernicioso do que útil, o problema era a

natureza limitada, doentia e estragada do nosso herói. Ele é uma daquelas pessoas que às vezes até enxerga a verdade, mas, tendo se atirado para ela, ou seu impulso não a alcança, ou a ultrapassa, de forma que fica apenas perto dela, mas nunca nela. Quando saiu de Petersburgo para a aldeia, ele vingou-se do tio com frases e versos, citando o poema de Púchkin “O artista-bárbaro com o pincel indolente...”⁹⁴. Esses senhores não ficam nem por uma hora sem seus monólogos e versos – uns tagarelas!

Ele chegou à aldeia como um cadáver ambulante; sua vida moral estava completamente paralisada; a própria aparência dele se modificara bastante, a mãe mal o reconheceu. Ele a tratou com respeito, mas friamente, não lhe disse nada, nada explicou. Por fim, ele compreendeu que entre ele e ela não havia nada em comum, que se ele comesse a explicar-lhe por que seus cabelos haviam crescido ralos, ela entenderia isso como *Ievsei e Agrafena*. Os carinhos e os cuidados da mãe logo se tornaram um estorvo para ele. Os lugares que testemunharam sua infância revolveram os antigos sonhos, e ele começou a lastimar sua perda irremediável. Essa é a convicção comum a todas as naturezas frouxas, fracas, mal acabadas. De fato, parece que a experiência mostrou-lhe suficientemente que todos os seus infortúnios decorreram justamente do fato dele entregar-se aos enganos e sonhos: imaginava ter um imenso talento poético, quando não tinha nenhum; que era feito para alguma amizade heróica e abnegada e um amor colossal, quando não havia nada de heróico, de abnegado nele. Ele era uma pessoa comum, mas de modo algum vulgar. Ele era bom, amoroso e não era tolo, não carecia de estudos; todos os seus infortúnios decorreram do fato de que, sendo uma pessoa comum, ele quis representar o papel de uma incomum. Quem na juventude não sonhou, não se entregou a enganos, não correu atrás de fantasmas, e quem não se frustrou com eles, e a quem essas frustrações não custaram apertos no coração, melancolias, apatias, e quem depois não se riu deles de alma lavada? Essa lógica prática da vida e da experiência é útil às naturezas saudáveis: por causa dela, elas se desenvolvem e amadurecem moralmente; os românticos perecem...

Quando lemos pela primeira vez a carta do nosso herói à tia e ao tio, escrita depois da morte da mãe e repleta de serenidade espiritual e bom senso, a carta provoca-nos um efeito um tanto estranho; mas a entendemos como a vontade do autor de querer enviar o seu herói de

94 Primeiro verso do poema Возрождение [Renascimento] (1819).

novo a São Petersburgo, para que ele complete meritoriamente suas atividades quixotescas com novas tolices. A segunda parte do romance é concluída por essa carta; o epílogo se inicia quatro anos depois da chegada do nosso herói à São Petersburgo. Piotr Ivânytch está em cena. Esse personagem é introduzido não por sua causa, mas para que, pelo contraste, o herói ganhe mais destaque. Isso lançou uma certa nuance didática a todo o romance, pelo que muitos repreenderam o autor sem razão⁹⁵. Mas o autor soube aqui se mostrar uma pessoa de talento incomum. Piotr Ivânytch não é uma ideia abstrata, mas um personagem vivo, uma figura desenhada de corpo inteiro com o pincel ousado, amplo e fiel. Ele é julgado por uns como uma boa pessoa, por outros como má, mas em ambos os casos de forma errônea. Uns querem ver nele algo ideal, um modelo para a imitação: essas pessoas são positivas e ponderadas. Outros vêem nele quase um monstro: esses são os sonhadores. Piotr Ivânytch é uma pessoa muito boa à sua maneira: ele é inteligente, muito inteligente, porque compreende bem os sentimentos e as paixões que ele não tem e que ele despreza; mesmo sem ser poético compreende a poesia mil vezes melhor do que o seu sobrinho, que, a partir das leituras de Púchkin, tentou imbuir-se de um espírito que só poderia ser adquirido nos trabalhos dos fraseadores e dos retóricos. Piotr Ivânytch é um egoísta, um frio por natureza, incapaz de gestos magnânimos, mas, juntamente com isso, ele não é simplesmente mal, e sim positivamente bom. Ele é honrado, nobre, não é um cínico, não é um fingido, pode-se confiar nele, ele não promete o que não pode ou o que não quer fazer e o que promete fará irremediavelmente. Em suma, é uma pessoa correta no pleno sentido, oxalá existissem mais pessoas assim! Ele se colocou regras permanentes para a vida, de acordo com sua natureza e bom senso. Ele não se orgulhava e não se gabava delas, mas as considerava irrepreensivelmente corretas. Efetivamente, o manto da sua filosofia prática era costurado com uma matéria estável e firme capaz de protegê-lo bem dos percalços da vida. Que espanto e terror foram quando, vivendo até sentir dor nas costas e ter cabelos brancos, ele de repente percebeu em seu manto um buraco – é verdade que apenas um, mas em compensação que buraco. Ele não se ocupava da felicidade familiar, mas tinha certeza de que consolidara uma condição familiar em base estável, e de repente viu que sua pobre mulher era vítima da sua sabedoria, ele martirizou a sua vida sufocando-a numa atmosfera fria e opressora. Que lição para as pessoas positivas, representantes do bom senso! É evidente que uma pessoa precisa de

95 Por isso Gontcharov foi repreendido, por exemplo, pelo crítico A. D. Galakhov da *Otetchestviennie zapiski* no artigo *A literatura russa no ano de 1847* (1848, v. LVI, n° 1, seção V, p. 20-21). [N. E.]

algo mais além do que bom senso! É evidente que, mais do que tudo, o destino nos espreita na fronteira dos extremos. É evidente que as paixões são indispensáveis para a plenitude da natureza humana, mas não é possível sempre impor ao outro a felicidade que nos contenta, afinal, uma pessoa pode ser feliz apenas de acordo com a sua própria natureza! Piotr Ivânytch calculou astuta e sutilmente que ele precisava dominar as opiniões, convicções e as tendências de sua esposa, sem deixar ela perceber isso, para conduzi-la pela estrada da vida de forma que ela achasse que seguia por si mesma; mas ele cometeu um erro importante nesse cálculo: com toda a sua inteligência, ele não atinou que, para isso, era necessário escolher uma mulher indiferente a qualquer paixão, a qualquer exigência de amor e de simpatia, fria, boa, apática, de preferência vazia e até um tanto tola. Mas, com uma assim, talvez sua vaidade o impedisse de casar-se; nesse caso, ele não deveria casar-se de modo algum.

Piotr Ivânytch é sustentado do começo ao fim por uma fidelidade espantosa; mas não reconhecemos o herói do romance no epílogo: este personagem é absolutamente falso, inatural. Uma transformação dessa nele só seria possível se ele fosse um palrador e fraseador incomum, que repete as palavras alheias sem entendê-las, se conferisse a si mesmo sentimentos, êxtases e sofrimentos que nunca vivenciou; mas o jovem Aduiev, para a sua infelicidade, frequentemente era autêntico demais em seus equívocos e tolices. O seu romantismo estava na sua natureza; tais românticos nunca se tornam pessoas positivas. O autor teria mais direito de fazer seu herói ficar abandonado na tolice aldeã da apatia e da preguiça do que fazê-lo servir em São Petersburgo e casar-se com um grande dote. Ainda melhor e mais natural para ele seria torná-lo um místico, um fanático, um sectário; mas melhor de tudo e mais natural seria torná-lo, por exemplo, um eslavófilo. Aqui Aduiev permaneceria fiel a sua natureza, continuaria a sua antiga vida enquanto acharia que ele sabe-se lá como foi em frente; no entanto, em essência, ele apenas carregou velhas bandeiras de seus sonhos para um novo solo. Antes ele sonhava com a fama, com a amizade, com o amor, e aqui ele ficaria pensando sobre os povos e as tribos; sobre o amor destinado aos eslavos, e a inimizade aos teutônicos; sobre os tempos de Gostomysl em que os eslavos tinham uma civilização superior e exemplar, que a Rússia contemporânea rapidamente vai na direção dessa civilização, que isso não veem apenas os cegos e empedernidos pela razão, e todos os que veem e estão amolecidos pela fantasia enxergam isso

há muito tempo. Então o nosso herói seria um romântico totalmente moderno, e ninguém engoliria que as pessoas dessa têmpera possam existir ainda hoje...

O enredo criado pelo autor estraga a impressão de toda essa obra bela, porque ele é artificial e falso. No epílogo, são bons apenas Piotr Iványtch e Lizaveta Aleksandrovna; já o herói do romance, nem precisamos ler o epílogo... Como um talento tão forte pode incorrer num erro estranho desse? Ou ele não controlou o seu objeto? Nada disso! O autor foi atraído pela vontade de provar as suas forças num solo estranho a ele, no solo do pensamento consciente – e deixou de ser poeta. Aqui, mais claro do que tudo, externa-se a diferença entre seu talento e o talento de Iskander: o autor de *Uma história ordinária* incorreu num erro importante exatamente porque impediu o domínio do talento espontâneo por um minuto. Em Iskander, o pensamento está sempre adiante, ele sabe de antemão o que e para que escreve; ele representa com uma fidelidade impactante a cena da realidade apenas para dizer sobre ela a sua palavra, para proferir um julgamento. O senhor Gontcharov desenha as suas figuras, caracteres, cenas antes de tudo para satisfazer sua exigência e deliciar-se com sua capacidade de desenhar; para falar, e julgar, e extrair delas consequências morais, ele precisa abandonar seus leitores. Os quadros de Iskander distinguem-se nem tanto pela fidelidade do desenho e sutileza do pincel como pelo significado profundo da realidade representada por ele: eles se distinguem mais pela verdade factual do que pela poética, são atraentes por um estilo não bem poético, mas cheio de inteligência, pensamento, humor e argúcia, sempre de originalidade e novidade impactantes. A principal força do talento do senhor Gontcharov está sempre na elegância e sutileza do pincel, na fidelidade do desenho; ele inesperadamente cai na poesia até na representação das circunstâncias miúdas e corriqueiras, como na descrição poética do processo de combustão das obras do jovem Aduiev na lareira. No talento de Iskander, a poesia é um agente secundário, e o principal é o pensamento; no talento de Gontcharov a poesia é o primeiro e único agente...

Apesar do epílogo infeliz, ou, dizendo melhor, estragado, o romance de Gontcharov permanece uma das obras mais notáveis da literatura russa. A propósito, a língua limpa, correta, leve, livre, fluente faz parte de seus principais méritos. A narrativa do sr. Gontcharov, nesse sentido, não é um livro impresso, mas uma improvisação viva. Alguns se queixaram da extensão e da chateação das conversas entre o tio e o sobrinho. Mas para nós essas conversas pertencem aos melhores aspectos do romance. Nelas não há nada de abstrato que não vá diretamente ao ponto; elas não são disputas, mas discussões vivas, apaixonadas, dramáticas, em

que cada personagem revela-se a si mesmo como pessoa e caráter, defende, por assim dizer, sua existência moral. É verdade que em diálogos desse gênero, especialmente pelo leve colorido didático posto no romance, seria muito fácil um talento tropeçar; mas tanto mais crédito ao sr. Gontcharov, que de modo muito feliz resolveu por si só a tarefa difícil e permaneceu poeta lá onde facilmente escambaria para o tom de moralista.⁹⁶

Chegou a vez de *Notas de um caçador*⁹⁷, do senhor Turguiênev. O talento do senhor Turguiênev tem muita analogia com o talento de Luganski (sr. Dal). O gênero autêntico de um e de outro são os esboços fisiológicos dos diferentes aspectos da vida russa e da gente russa. O senhor Turguiênev começou sua atividade literária com a poesia lírica. Entre seus pequenos poemas, há três ou quatro peças nada ruins, como *O velho fazendeiro*, *Balada*, *Fédia*, *Um homem como tantos*; mas ele se saiu bem nessas peças porque nelas não há nenhum lirismo ou porque o principal não é o lirismo, mas as alusões à vida russa. Os poemas particularmente líricos do sr. Turguiênev mostram ausência total de talento lírico autônomo. Ele escreveu alguns poemas longos. O primeiro deles, *Paracha*, foi logo notado pelo público pelo verso animado, pela ironia alegre, pelos quadros fiéis da natureza russa e, principalmente, pelos felizes esboços fisiológicos detalhados da vida de fazendeiro. Mas o que atrapalhou o êxito durável do poema é que o autor não se preocupou em escrever um esboço fisiológico, mas se ocupou em escrever um poema sem ter talento autônomo para esse gênero de poesia. Por isso, o brilho do melhor dele é casual, acidental. Depois ele escreveu o poema longo, *Conversa*; seus versos são sonoros e fortes, há muito sentimento, inteligência e pensamento, porém, como esse pensamento é alheio, emprestado, numa primeira leitura pode até agradar, mas na segunda já não agrada. No terceiro

96 Nessa passagem do artigo na *Sovremennik* existe a seguinte observação: “O romance de Gontcharov saiu há dias em separado em dois tomos muito bonitos. Está sendo vendido no escritório da *Sovremennik*, o preço é 1 rublo e 60 copeques de prata, com envio 2 rublos-prata.”

97 O volume foi traduzido para o português como *Memórias de um caçador*, mas dessa forma desconsidera, entre outros aspectos, o fato do volume reunir esboços fisiológicos, que enfatizam a observação do narrador e não a experiência íntima do vivido. A tradução do título como *Notas de um caçador* fica mais adequado ao gênero, conforme à distinção que Belinski faz sobre a narrativa do período, na primeira página deste artigo, diferenciando a narrativa de fisiologia das memórias. Importante considerar que os contos que compõem o livro foram publicados desde o começo, quando não havia a reunião deles, com o subtítulo *Zapiski okhótника*, remetendo à concepção observadora do narrador típico do esboço fisiológico. Vale destacar ainda dois argumentos que reforçam essa compreensão, que são encontrados no ensaio Turguiênev apura o ouvido, mencionado na bibliografia final, a saber: o narrador não compartilha afetivamente as experiências narradas, prevalecendo a atitude de observador, fato reforçado pela meticulosa contraposição que se estabelece entre os contos *Khor e Kalínitch* e *Tchertopkhánov e Nedopiúskin*, a qual é esquematizada no ensaio referido. [N. T.]

poema longo de Turguiênev, *Andrei*, há muito coisa boa, porque há muitos esboços fiéis da vida russa; mas o poema falha novamente porque é uma novela de amor, representá-la não está no talento do autor. A carta da heroína ao herói do poema longo é comprida e forçada, há mais sentimentalismo nela do que *pathos*. Em geral, nessas experiências do sr. Turguiênev notou-se talento, mas um tanto vacilante e indefinido. Ele se provou também na novela; escreveu *Andrei Kólossov*, em que há muitos esboços de caracteres e da vida russa excelentes, mas, como novela, a obra é estranha, incompleta, desajeitada a ponto de poucos perceberem o que havia de bom nela. Foi comentado que o sr. Turguiênev procurava seu caminho e ainda não o encontrou, porque isso não é sempre fácil a todos nem conseguido rapidamente. Por fim, o sr. Turguiênev escreveu um conto versificado, *O fazendeiro*; não é um poema, mas um esboço fisiológico do modo de vida da fazenda, uma brincadeira se quiser, mas essa brincadeira como que saiu infinitamente melhor do que todos os outros poemas do autor. O verso epigramático desenvolvido, a ironia alegre, a fidelidade dos quadros, junto com a sustentação da obra integral, do começo ao fim, tudo demonstra que o sr. Turguiênev caiu no verdadeiro gênero do seu talento, encontrou-se e não há nenhuma razão para ele deixar os versos de vez. Na mesma época, foi publicado o seu conto em prosa, *Três retratos*, do qual se vê que o sr. Turguiênev também na prosa encontrou um caminho autêntico. Por fim, no primeiro fascículo da *Sovremennik*, foi publicado seu conto *Khor e Kalynitch* no ano passado. O sucesso de público desse pequeno conto, colocado na *Miscelânea*, foi inesperado para o autor e o fez continuar com os contos de caçador. Aqui seu talento evidenciou-se completamente. É evidente que ele não tem o talento da criatividade pura, que ele não pode criar caracteres, colocá-los numa relação entre si conforme os romances e as novelas. Ele pode representar a realidade, visível e pesquisada por ele, ser convincente, criar, mas a partir do material pronto dado pela realidade. Isso não é uma cópia simples da realidade, ela não dá a ideia ao autor, mas as indica, sugere, por assim dizer. Ele elabora o conteúdo pronto tomado de acordo com o seu ideal, e disso sai um quadro mais vivo, mais eloquente e pleno de sentido do que o caso de fato que tenha lhe dado motivo para escrevê-lo; e para isso é imprescindível um talento poético em certa medida. É verdade que às vezes toda a sua habilidade está apenas em transmitir fielmente o personagem conhecido por ele ou o acontecimento do qual foi testemunha, pois, na realidade, às vezes ocorrem fenômenos que basta apenas reconstruir fielmente no papel para que eles tenham todos os traços de um enredo artístico. Mas também para isso é imprescindível talento, e

talentos desse gênero têm seus graus. Em ambos os casos o sr. Turguiênev possui talento extremamente notável. O principal traço característico de seu talento está no fato de que ele dificilmente conseguiria criar de modo fiel um caráter que não tivesse um semelhante na realidade. Ele sempre deve manter-se no solo da realidade. Para esse tipo de arte foram-lhe dados ricos recursos da natureza: o dom da observação, a capacidade de compreender e avaliar fiel e rapidamente qualquer fenômeno, de desvendar pelo instinto as causas e conseqüências dele e, dessa forma, suprir pela conjectura e concatenação o cabedal imprescindível de conhecimentos quando as indagações pouco esclarecem.

Não é de se admirar que a pequena peça *Khor e Kalinytch* tenha tido tal sucesso: nela o autor aproximou-se do povo por um ângulo pelo qual ainda ninguém havia feito antes dele. Khor, com senso e natureza práticos, com inteligência rude, mas firme e clara, com profundo desprezo pelas “mulheres” e com um forte desgosto pela limpeza e asseio, é um tipo de mujique russo que soube criar para si uma situação significativa em meio a circunstâncias demasiadamente adversas. Mas Kalinytch é um tipo ainda mais acabado e fresco de mujique russo: é a natura poética na natureza simples. Com certo interesse e bonomia, o autor descreve-nos seus heróis; como ele sabe fazer os leitores amarem-nos de toda a alma! Todos os sete contos de caçador foram publicados na *Sovremennik* no ano passado⁹⁸. Neles o autor apresenta aos seus leitores diversos aspectos do modo de vida interiorano, pessoas de diferentes condições e graus. Nem todos os seus contos são de mesmo mérito: uns são melhores, outros mais fracos, mas entre eles não há nenhum que não seja interessante, digno de atenção, instrutivo por alguma coisa. *Khor e Kalinytch* permanece até agora como o melhor de todos os contos do caçador; em seguida vem *O gerente*; depois dele, *O odnodvóriets Ovsianikov* e *O escritório*.⁹⁹ Só se pode desejar que o sr. Turguiênev escreva ainda volumes inteiros de contos desse tipo.

98 O editor indica que foram publicados estes sete esboços de *Notas de um caçador* na *Sovremennik* no ano de 1847: v. I, n° 1, seção IV, *Khor e Kalínitch*; v. III, n° 5, seção I, *Iermolai e a moleira*, *Meu vizinho Radílov*, *O odnodvóriets Ovsianikov*, *Lgov*; v. V, n° 9, seção I, *O gerente*, *O escritório*. É peculiar que Belínski, ao elencar os melhores contos de *Notas de um caçador*, tenha mencionado os esboços *O gerente* e *O escritório*, isto é, os que foram escritos por Turguiênev sob a influência imediata de Belínski e escritos por ocasião de sua carta a Gógol, no período da estadia conjunta em Salzbrunn no verão de 1847. Nesses esboços, Turguiênev não apenas representava os camponeses com simpatia, mas também escrevia formas diferentes de protesto que amadureciam nas massas populares. Na *Sovremennik* no ano de 1848 (v. VII, n° 2), foram publicados ainda seis esboços de *Notas de um caçador*: *Água de framboesa*, *O médico do distrito*, *Biriuk*, *Lebedian*, *Tatiana Borissovná e seu sobrinho*, *Morte*. Belínski destacou como os melhores entre esses *Biriuk* e *Morte*. Ver nota 16.[N. T.]

99 São usados aqui os títulos de acordo com a tradução em português do volume *Memórias de um caçador* pela Editora 34, com tradução de Irineu Franco Perpétuo.

Embora o conto do sr. Turguiênev, *Piotr Petróvitch Karatáiev*, publicado no segundo fascículo da *Sovremennik*, no ano passado, também não pertença à série dos contos de caçador, ele é igualmente um esboço fisiológico magistral do caráter puramente russo e, além disso, com nuances moscovitas. Nele, o talento do autor manifestou-se com a mesma plenitude que há nos melhores contos de caçador.¹⁰⁰

Não podemos deixar de mencionar a maestria incomum do sr. Turguiênev para representar os quadros da natureza russa. Ele ama a natureza não como um diletante, mas como um artista, por isso nunca se empenha em representá-la apenas em seus aspectos poéticos, mas apanha-a como ela se lhe apresenta. Seus quadros sempre são fiéis, você sempre reconhecerá neles nossa natureza russa natal...

O sr. Grigoróvitch dedicou seu talento exclusivamente à representação da vida das classes pobres do povo. Em seu talento também há muita analogia com o talento do sr. Dal. Ele também constantemente se mantém no solo da realidade bem conhecida e pesquisada por ele, mas suas duas últimas experiências *A aldeia (Otetchestviennye zapiski, 1846)* e, em especial, *Anton-Goremyka (Sovremennik, 1847)* são muito mais do que esboços fisiológicos. *Anton-Goremyka* é mais do que uma novela: é um romance em que tudo é fiel à ideia básica, tudo se refere a ela, o enredo e o desfecho saem espontaneamente da própria essência do problema. Apesar de todo o aspecto externo do conto girar em torno da perda do rocim do mujique; apesar de Anton ser um mujique simples, de modo algum do tipo desenvolvido e ardiloso, ele é um personagem trágico, no sentido pleno dessa palavra. Essa é uma novela tocante, cuja leitura sobrepõe pensamentos tristes e importantes.¹⁰¹ Desejamos de todo o coração que o sr. Grigoróvitch continue seguindo por essa estrada, na qual se pode esperar muita coisa de seu talento... E que ele não se incomode com a ofensa dos difamadores: esses senhores são úteis e necessários para a definição exata da dimensão de um talento, quanto maior o bando deles no enalço do êxito, tanto maior o significado do sucesso...

No último fascículo da *Sovremennik*, no ano passado, foi publicada *Polinka Saks*, uma novela do sr. Drujinin, um rosto completamente novo na literatura russa. Muito dessa novela

100 O conto depois foi incluído em *Notas de um caçador* por Turguiênev. [N. T.]

101 Em nota da edição é comentado que, nos artigos destinados à revista, Belínski não podia falar abertamente sobre o sentido de antisservidão das obras de Grigoróvitch. Em cartas para V. P. Botkin (1811 - 1869), Belínski comentou sobre isso. [N. T.]

ressoa como um pensamento imaturo, como exagero, a personagem Saks é um tanto ideal; apesar disso, há muita verdade na novela, muito calor sincero e uma compreensão ciente e fiel da realidade, há muito talento, e no talento há muita originalidade, daí a novela atrair imediatamente para si a atenção geral. O caráter da heroína da novela é especialmente bem estruturado; é evidente que o autor conhece bem a mulher russa. A segunda novela do sr. Drujinin, que apareceu no presente ano, confirma a opinião que manifestamos sobre a primeira novela: o autor tem um talento independente, esperamos muito dele no futuro.¹⁰²

A novela do sr. Dal, *Pavel Alekceievitch Igrivy (Otetchestviennye zapiski)* pertence às novelas notáveis do ano passado. Karl Ivanovitch Gonobobel e o capitão de cavalaria Chilokhvastov como caracteres, como tipos pertencem aos esboços mais magistrais da pena do autor. Aliás, todos os personagens nessa novela são esboçados de forma excelente, especialmente os pais adoráveis de Liubonka; o jovem Gonobobel e seu amigo Chilokhvastov também são criações geniais. Esses tipos são bastante conhecidos por muitos na vida real, mas a arte aproveitou-os pela primeira vez para oferecer uma apresentação agradável ao público. Essa novela agrada não pelos detalhes e particularidades como todas as grandes novelas do sr. Dal. Na verdade, ela *quase* permanece por inteiro como uma novela e dizemos *quase* porque a ocorrência trágica com o herói da novela produz no leitor uma impressão de algo inesperado e incompreensível. O homem amava a mulher a ponto de fazer o que fez por ela; ela, pelo visto, amava-o muito; seu marido devasso morre e o amigo apressa-se para encontrá-la no exterior, animado com as esperanças do amor, mas a encontra casada com outro. O fato é que o autor não quis enfeitar seu conto com aquele colorido pelo qual o leitor veria a naturalidade desse desfecho. Igrivy é um homem que chega a ser acanhado e envergonhado de modo cômico, razão dos dois patifes conseguirem arrancar-lhe a amada. Na época dos sofrimentos da vida de casada dela, ele se conduzia como um homem digníssimo e delicadíssimo, mas nem um pouco como amante; por isso o sentimento apreensivo e amedrontado dele em relação a ela logo transformou-se em gratidão, respeito, admiração e, por fim, veneração; ela via nele um amigo, um irmão, um pai, a virtude personificada, por isso mesmo não o via como um amante. Dessa maneira, entende-se o desfecho e o fato de Igrivy ter se tornado um tipo de palhaço insano para o resto da vida.

102 Em nota da edição, explica-se que a passagem refere-se ao Conto de Aleksei Dmitri (Sovremennik 1848, v. VII, nº 2). Belínski comentou sobre as novelas de A. V. Drujinin e cartas para V. P. Botkin e P. V. Ánnenkov. [N. T.]

Na *Biblioteka dlia tchtenia*, *As aventuras tiradas do mar da vida*, do sr. Veltman, duraram ao longo do ano passado e terminaram no segundo fascículo da revista neste ano. Como esse romance começou, parece, no ano de 1846, já tivemos a oportunidade de falar sobre ele¹⁰³. E por isso repetimos novamente que, nessa obra, o romance está misturado com a *skázka*, o incrível com o crível, o impossível com o possível. Assim, por exemplo, Dmitritski, o herói do romance, aproveitando-se dos documentos e vestimentas do jovem comerciante simplório, que, de modo conveniente, era muito parecido com ele, aparece diante do pai de seu sócia como filho. Ele representa tão habilmente seu papel que nem o pai, nem a mãe, nem ninguém de casa suspeitou da identidade do impostor nem por um minuto. O impostor casa-se com uma noiva rica e, ao saber, na noite do casamento, que o autêntico filho apareceu, imediatamente abandona do ninho alheio com o enorme molho de notas recebidas pelo dote da noiva e, a partir de então, começa a representar na alta roda moscovita o papel de um rico magnata húngaro. Um tanto complicado! Mas, tendo colocado as suas personagens em situações incríveis, o autor, não obstante, descreve suas aventuras de modo atrativo. No entanto, onde o romance não é forçado, o talento do autor aparece sob uma luz mais propícia. Assim, por exemplo, as aventuras do filho autêntico que se prepara, mas de modo algum se decide por atirar-se aos pés de seu “papai”, temendo que o parente querido acabe com ele, estão repletas de verdade profunda da realidade e são de grande interesse. Há muitos desses episódios belos no romance do sr. Veltman. O melhor dele está nas representações do modo de vida dos comerciantes, dos pequenos-burgueses e do povo simples. O mais fraco de tudo são os quadros da alta sociedade. Assim, por exemplo, nele tem um papel importante o jovem Tcharov da alta sociedade, cujo modo de ser mundano consiste mais no fato de dizer a todos os seus chegados e conhecidos: você é tão comum! Apesar de toda a estranheza e, pode-se dizer, absurdo do romance do sr. Veltman, de qualquer modo essa é uma obra notável.

Agora mencionaremos algumas obras menos notáveis. Em *Otetchestviennye zapiski*, foi publicada a novela *Sboiev*, do sr. Nestroiev. Nela é esboçada, com grande arte, o modo de vida familiar interior de um funcionário moscovita. De modo especialmente original e delicado, é delineado o caráter da pobre esposa de Ivan Kirilovitch, Ana Ivanovna. Um grande espelho estilhaçado por acidente cria no leitor um terror involuntário: assim o autor soube aludir com maestria a que a pobre família devia esperar de seu chefe respeitável... Mas isso é apenas o pano

103 Belínski escreveu sobre esse romance no artigo já mencionado aqui *Uma visão da literatura russa de 1846*. [N. T.]

de fundo da novela; a base principal está no amor de Sboiev por Olga, a filha do conselheiro titular e no caráter original desses dois personagens. Mas é esse aspecto principal da novela que não saiu bem. As personalidades do herói e da heroína são um tanto artificiais, não porque tais pessoas não possam existir na natureza, elas apenas não foram bem captadas pelo autor da novela. Não é de se estranhar que, logo no começo, o próprio autor diga que sua novela foi retirada de uma novela alheia: os pensamentos emprestados raramente são bem-sucedido. No final está prometida uma nova novela, que deverá servir como encerramento da primeira: promessas desse tipo também raramente são bem-sucedidas... Na *Sovremennik* foi publicada uma novela daquele mesmo autor, *Sem alvorecer*. O pensamento da novela é belo e poderia prometer um sucesso maior do que o anterior; parece-nos que a causa disso foi o motivo das personagens secundárias terem sido delineadas de modo mais ou menos feliz: o caráter do marido da heroína é até magistral, mas o caráter da heroína ficou extremamente descolorido. Essa é uma criatura débil, sem qualquer resistência às circunstâncias opressoras; ela poderia angariar para si alguma simpatia dos leitores? Não seria essa a questão de Polinka Saks?! A criação que recebeu fez dela uma criança, mas a experiência da vida despertou nela a consciência e tornou-a mulher. Morrendo, ela escreve a sua amiga: “Em vão teu irmão dorme junto às minhas pernas e decifra as minhas vontades pelos meus olhos. Eu não posso amá-lo, eu não posso compreendê-lo, ele não é um homem, é uma criança: eu sou velha para o seu amor. Ele é uma pessoa, um homem no sentido pleno da palavra: sua alma é grandiosa e serena... Eu o amo, não deixarei de amá-lo”.

Resta-nos mencionar ainda as *Anotações de um homem*, de Sto-odin (*Otetchestviennye zapiski*), *Kiriuche*, conto de um autor desconhecido, e *O judeu*, do sr. Turguiêniev¹⁰⁴, para terminarmos nossa lista crítica de tudo que apareceu de notável no ano passado por parte de romances, novelas e contos. Mas nós devemos dizer ainda algumas palavras sobre *A senhoria*, uma novela do sr. Dostoiévski¹⁰⁵, extremamente notável, mas não no sentido total das que falamos até agora. Fosse assinada por um nome qualquer desconhecido, não mencionaríamos

104 Em nota da edição é explicado que *Anotações de um homem* é de A. D. Galakhov, pseudônimo Sto-odin; o autor da novela *Kiriuche* é P. V. Ánnenkov, ela e *O judeu*, de Turguiêniev, foram publicados na *Sovremennik*. [N. T.]

105 *A senhoria*, de Dostoiévski, foi publicada na *Otetchestviennye zapiski* em 1847, v. LIV, LV, n°10, 12. Em português, está traduzida por Fátima Bianchi. [N. T.]

nenhuma palavra sobre ela. O herói da novela é um tal Ordynov, profundamente envolvido em atividades científicas, sem que o autor diga quais são e torne a curiosidade dos leitores legítima. A ciência deposita seu selo não apenas nas opiniões, mas também nas ações da pessoa: lembre do doutor Krupov. Pelas palavras e ações de Ordynov, não dá para se perceber de forma alguma de que ciência ele se ocupa, mas pode-se deduzir que ele se ocupava firmemente da cabalística, da necromancia, em suma, tcharamutchue¹⁰⁶... Mas isso não é de fato ciência, e sim puro disparate; não obstante, ela pôs em Ordynov seu selo, isto é, tornou-o parecido com um perdido, um lunático. Ordynov encontra em algum lugar a bela mulher de um comerciante; não lembramos se o autor disse ou não algo sobre a cor dos dentes dela, mas eles devem brancos, por exceção, graças à grande poesia da novela. Ela andava de braços dados com um comerciante velho, vestido à caráter e barbudo. Em seus olhos, havia tanta eletricidade, galvanismo e magnetismo, que algum fisiologista proporia a ele uma boa soma para que ele lhe fornecesse de vez em quando se não os olhos, pelo menos uns olhares instantâneos e faiscantes para observações e experiências científicas. Nosso herói nesse mesmo instante apaixonou-se pela mulher do comerciante; apesar dos olhares magnéticos e do sorriso venenoso do comerciante fantástico, o herói não só soube onde eles viviam como se apresenta para eles na condição de locatário e ocupa um cômodo individual. Aqui se passam cenas curiosas: a mulher desanda a falar uns disparates que não entendemos nenhuma palavra, enquanto Ordynov ficava desfalecido quando a escuta. O comerciante intrometia-se frequentemente, com seus olhares chamejantes e com seu sorriso sardônico. O que eles falavam um para o outro, por que tanto acenavam as mãos, faziam caras e poses, suspiravam, paralisavam, voltavam a si, nós decididamente não sabemos, porque de todos esses longos monólogos patéticos não entendemos nenhuma palavra. Não só o pensamento como o sentido dessa novela, que deve ser muito interessante, permanece e permanecerá um mistério para a nossa compreensão, enquanto o autor não fornecer os esclarecimentos e as explicações necessários para esse enigma admirável da sua fantasia extravagante. O que é isso, desmando ou pobreza de talento que quer aparecer pelo próprio esforço e parece temer seguir por caminhos comuns, buscando assim algum caminho singular? Não sabemos; só nos pareceu que o autor quis tentar conciliar Marlinski com Hoffmann ao acrescentar um pouco de humor num gênero novíssimo e

106 Novamente o autor faz uso do neologismo que significava magia negra, mas que não vingou. [N. T.]

envernizar tudo isso fortemente com o caráter russo. Não nos admira que tenha saído algo extraordinário, que faz lembrar agora os contos fantásticos de Tit Kosmokratov, que entretinha o público com eles nos anos vinte desse século¹⁰⁷. Na novela toda não há nenhuma palavra ou expressão simples e viva: tudo é rebuscado, forçado, com muletas, artificial e falso. Que são essas frases: Ordynov era açoitado por um certo sentimento brando e persistente; chama sua pombinha amada e pergunta de que céu ela voara para o seu. Mas basta, tememos entusiasmar-nos com citações de frases esquisitas dessa novela, não haveria fim. O que é isso? Que coisa estranha! Que coisa incompreensível!...

Dos livros de belas-letas publicados em separado no ano passado é notável apenas *Notas de viagem*, de T. Tch.¹⁰⁸. Esse é um pequeno livro com uma bela publicação, que saiu em Odessa; uma mulher é a autora; isso é notório por tudo, especialmente pelo modo de olhar para o objeto. Há muito calor afetivo, muito sentimento, a vida nem sempre é compreendida ou é compreendida de modo muito feminino, mas nunca é pintada ou maquiada, nem exagerada, nem deturpada, é uma narrativa arrebatadora, uma linguagem bonita: eis o valor, a qualidade das duas narrativas da sra. T. Tch.. O primeiro conto é especialmente interessante, *Três variações sobre um velho tema*. Uma moça adulta apaixonou-se por um rapaz. Depois ela o perde de vista e casa-se com um homem bom e correto, mas por quem ela não sentia nada de especial. De repente, ela se encontra com Liolai, que agora já se tornou Aleksis. Algo das relações especiais acontece entre eles, que é resolvido com um beijo apaixonado, uma declaração cabal e a partida de Aleksis, conforme a exigência persistente da heroína, que tem seu amor vencido pelo sentimento de dever. Depois ela parte com seu marido doente para um balneário no exterior. Lá ela recebe a carta de uma de suas amigas e fica sabendo que Aleksis ama-a loucamente. A carta deixa-a extremamente atordoada. Certa vez, tendo relido a carta e sonhado com Aleksis, ela escuta de repente um barulho estranho no cômodo ao lado onde ficava seu marido. Ela entra correndo e o vê quase desmaiado: tinha sido acometido por um terrível ataque de tuberculose. Refazendo-se um pouco, ele começou a falar-lhe sobre a morte próxima, agradeceu-a pela atenção e cuidado com ele, alegrava-se de não deixá-la sem recursos e

107 Refere-se a V. P. Titov, autor de artigos sobre estética e contos, publicados em diversos periódicos nos anos de 1820.

108 T. Tch. é Anastassia Iakovlevna Martchenko, que publicava suas obras também sob o pseudônimo A. *Temrisova*. [N. E.]

aconselhou-a a casar, já que ela era nova, bonita e eles não tinham crianças. Como é de costume com todas as mulheres exaltadas, ela repudiou com terror a última proposta. Em seguida, os remorsos da consciência começaram a atormentá-la. Não poderia ser de outra forma: seu marido morria e agradecia-lhe pelo amor e pela atenção dada a ele, enquanto ela pensava em outro, amava outro. A pobre mulher por pouco não contou seu segredo ao marido moribundo: por sorte, ela desmaia sem fazer essa confissão desnecessária e disparatada que só podia envenenar os últimos minutos de um homem bom e digno. Essa é a lógica de uma mulher exaltada! O marido da heroína morreu; ela tinha trinta e cinco anos, quando viu Aleksis Petrovitch casado e ambicioso. Nossa heroína mal pode conter sua agitação ao vê-lo, mas ele a tratou com uma cortesia fria. Então ela se desiluiu completamente com os *homens-monstro* e chorou amargamente. Como! Ele esquecera tudo! Mas o que havia para recordar? Um beijo? Uma história de amor que não dera em nada e fora interrompida já em seu começo, uma das tantas histórias que ocorrem com muitos homens mais de uma vez na vida? Um homem tem muitos interesses na vida, por isso sua memória retém apenas histórias que são mais sérias do que um beijo. A mulher é outra coisa: ela vive toda exclusivamente para o amor, quanto mais sensações interiores, mais obrigada a escondê-las. As mulheres são especialmente ávidas por histórias amorosas que não terminam em nada sério, pelas quais não é necessário arriscar nada, sacrificar nada, pode substituir o marido no coração e permanecer formalmente fiel ao seu voto, satisfazer a exigência do amor e sagradamente cumprir as obrigações impostas pela sociedade. A heroína da segunda novela é uma governanta, uma daquelas mulheres cuja fantasia prevalece sobre o coração, que precisa ser impressionada mentalmente, isto é, antes de tudo é necessário surpreender com algo, impactar, despertar a curiosidade: se não é a beleza, é a feiúra; se não é a inteligência, é a estupidez; se não é a qualidade, é a bizarrice; se não é a virtude, é o vício. Ela é cortejada por um homem que não a ama nem um pouco e é amada loucamente por um homem belo e digno. Ela sabe o valor de ambos e, como uma mariposa para luz, se atira para o primeiro. A novela é bem narrada, mas visivelmente a heroína não atraiu para si um interesse especial, por isso a primeira novela agradou mais a todos do que a segunda. O talento é notório em ambas e se podem esperar bons resultados se ele for sendo desenvolvido.

Dos romances estrangeiros notáveis na *Sovremennik* e na *Otetchestviennye zapiski*, foi traduzido *Lucrécia Floriani* (já foi falado sobre ele em nossa revista) e continua sendo traduzido

Dombey & Filho: quando esse romance excelente, que deixou para trás todas as obras anteriores de Dickens, estiver inteiramente em língua russa, trataremos dele.

Anotações ou recordações do passado também pertencem à categoria das belas-letas. Dois artigos interessantes desse gênero foram publicados na *Sovremennik: Das anotações do artista, de X*, e *Ivan Filipovitch Vernet, suíço de origem e escritor russo*, do sr. L. Em seguida, mencionaremos o artigo bonito e interessante pelo conteúdo e pela exposição do sr. Nebolcin: *Contos sobre as lavras siberianas de ouro*, que se estenderam por muito tempo na seção *Miscelânea*, da *Otetchestviennye zapiski*. *Cartas sobre a Espanha* (na *Sovremennik*), do sr. Botkin, foram uma nova surpresa agradável na literatura russa. A Espanha é para nós uma terra incógnita. As notícias políticas fazem qualquer um que queira alcançar alguma compreensão sobre a situação dessa terra perder a cabeça. O principal mérito do autor das cartas sobre a Espanha está no fato de ele olhar para tudo com olhos peculiares, sem se empolgar com os julgamentos prontos sobre a Espanha, espalhados em livros, revistas e jornais; você sente em suas cartas que ele primeiramente investigou, ouviu, indagou e pesquisou e depois estabeleceu a sua compreensão sobre o país. Por isso, seu olhar sobre ele é novo, original e assevera tudo ao leitor com sua fidelidade, com aquilo que ele conhece não como algum país fantástico, mas realmente existente. A exposição arrebatadora aumenta ainda mais o valor das cartas do sr. Botkin. *As cartas da avenue Marigny* foram acolhidas pelos leitores quase que com desprazer, embora tenham encontrado aprovação da maioria. De fato, o autor incorreu no erro de julgar o estado da França contemporânea com uma compreensão muito estreita do significado da palavra *bourgeoisie*. Por essa palavra, ele entende apenas os capitalistas ricos e excluiu dela a massa mais numerosa e, por isso, mais importante dessa classe... Apesar disso, nas *Cartas da avenue Marigny* há muito de vivaz, arrebatador, interessante, inteligente e verdadeiro que não se pode deixar de lê-las com prazer, mesmo sem concordar com o autor em muita coisa. Incluímos nessa mesma categoria de artigos de conteúdo diverso, mas que pela forma pertencem mais às belas letras *Novas variações sobre velhos temas*, de Iskander (na *Sovremennik*); *Contos do sr. Ferry* (*ibid.*); *As peregrinações do português Fernão Mendes Pinto, descritas por ele mesmo e publicadas no ano de 1614*, a tradução do português antigo é do sr. Botkin, e *Antônio Perez e Filipe II*, do sr. Mignet (na *Otetchestviennye zapiski*).

No ano passado, nossas revistas estiveram especialmente fartas de artigos científicos admiráveis. Citaremos aqui os mais importantes. Na *Otetchestviennye zapiski: Os proletários e a*

pobreza na Inglaterra e na França (três artigos); *Síntese físico-astronômica do sistema solar*, de D. M. Perevochtchikov; *Os Estados Unidos da América do Norte* (três artigos); *As descobertas de Hencke e Leverrier*, de D. M. Perevochtchikov; *As causas da oscilação dos preços dos cereais*, de A. P. Zablotski. Na *Sovremennik: Uma visão sobre a vida jurídica da Rússia Medieval*, de K. D. Kavelin; *Uma pesquisa sobre os mistérios eleusinos*, do Conde S. S. Uvarov; *Danilo Romanovitch, O Rei gaulês*, de S.M. Soloviev; *A importância e os êxitos da fisiologia*, K. Littré; *Ensaio popular sobre como o novo planeta Netuno foi descoberto*, de A. Savitch; *Constantinopla no Século IV; Sobre a possibilidade de medidas determinantes de confiança nos resultados das ciências de observação e particularmente na estatística*, do acadêmico Buniakovski; *A economia estatal com Pedro, O Grande* (dois artigos), de A. Afanassiev; *Maltus e seus oponentes*, de V. Miliutin; *Alexander von Humboldt e seu cosmos* (dois artigos) N. G./H. Frolov; *Irlanda*, de N. Satin. Na *Biblioteka dlia tchteniiia* durou, por mais de meio ano, um artigo muito curioso com o título de: *As viagens e descobertas do tenente Zagoskin na América Russa*, publicada agora num livro a parte com outro título.

O artigo do sr. Kavelin, *Uma visão sobre a vida jurídica da Rússia medieval*, e o artigo do sr. Zablotski, *As causas da oscilação dos preços dos cereais*, sem dúvida pertencem aos acontecimentos mais admiráveis da nossa literatura científica do ano passado. Também é extremamente admirável em seu gênero os artigos do sr. Porochin, que foram publicados nos *Boletins de São Petersburgo*.

Não vamos enumerar aqui obras de diversos tipos que foram publicadas como livros separados no ano passado, pois a maior parte foi analisada na *Sovremennik* na parte de crítica e bibliografia enquanto as outras foram nomeadas na *Notícias bibliográficas*, incluída nas edições VII e XII da revista no ano passado.

Os livros admiráveis de artigos críticos do ano passado são os seguintes: *Excertos histórico-críticos*, do sr. Pogodin; *Estudos, anotações e palestras de M. Pogodin sobre a história russa; Palestras na sociedade imperial de história e antiguidade russas na Universidade de Moscou; As seitas religiosas judaicas na Rússia*, do sr. Grigoriev; *As obras de Fonvizin*, publicado por Smirdin (na *Otetchestviennye zapiski*). Os dois últimos artigos, além de sua qualidade intrínseca e extrínseca, são especialmente interessantes ainda mais por pertencerem a um autor que não havia publicado em nenhum lugar até agora. Nos artigos do sr. Dudychkin é notório o conhecimento do assunto; ele faz um bom uso do estudo histórico do desenvolvimento para

explicar as obras literárias de determinada época. Normalmente a principal falha dos primeiros artigos está na extensão e na prolixidade; às vezes, num artigo desse, quase nada se fala sobre o livro sobre o qual se escreve, mas se diz muita coisa boa em outras, mas sempre são sobre matérias fora de propósito, absolutamente alheias ao livro analisado. O sr. Dudychkin soube evitar esses defeitos; é notório que ele tomou a tarefa com um conteúdo já pronto de cabeça, que domina inteiramente o seu pensamento, mas sem deixar que esse se disperse ou que o leve ora para um, ora para outro lado, mantendo constantemente o pensamento no objeto dado: por isso começa no princípio e termina no fim, fala com precisão e dá a conhecer ao leitor o objeto sobre o qual escreve. Não podemos tratar sobre todos os artigos críticos publicados na *Sovremennik* no ano passado: a proximidade de algumas pessoas com esta revista, às quais pertencem os artigos, não nos permite isso. Por isso, devemos apenas nos limitarmos a elencar os artigos: *Os últimos romances de George Sand*, do sr. Kroneberg; *A literatura histórica na França e na Alemanha no ano de 1847*, do sr. Granovski; *Ensaio sobre a riqueza popular ou sobre os princípios políticos da economia*, obra do sr. Butovski (três artigos do sr. Miliutin); artigos do sr. Kavelin sobre a *História das relações entre os príncipes da Casa de Rurik*, obra do sr. Soloviev. Acrescentamos a isso que a *Sovremennik* apresentou constantemente boletins completos sobre todos as publicações notáveis em relação a história russa. Mas, junto com isso, a *Sovremennik* deve reconhecer que, por razões totalmente alheias à redação, não correspondeu em outros aspectos à expectativa do público por completo em relação à crítica.

A crítica russa tem agora bases mais sólidas: além de algumas revistas, também o público dão seu apoio, devido ao gosto cada vez mais desenvolvido e à educação. Isso deve favorecer extremamente o desenvolvimento da própria crítica: ela já é um assunto que se submete ao juízo da opinião pública, não é uma tarefa livresca sem ligação com a vida. Hoje já não é qualquer um que delibera, que pode ser um crítico; não é qualquer opinião que se aceita apenas por ter sido impressa. A parcialidade das facções não pode liquidar um bom livro e promover um ruim. Na crítica atual frequentemente encontramos convicções, e as pessoas que não as têm em absoluto, empenham-se em, no mínimo, refugiar-se nelas. A luta de opiniões que se manifesta na crítica testemunha que a literatura russa vai rapidamente em direção à sua maioria, mas ainda não a alcançou. É claro que por toda parte há pessoas que são destinadas pela própria natureza a detrazer os outros e a incitar continuamente discussões, barulho, ofensas. Além da propensão natural, que não é vencida por nada, incita-os também o amor-

próprio irritadiço e os interesses pessoais mesquinhos que não tem a ver com literatura. Pessoas desse tipo são o mal inevitável em toda parte, que até têm seu lado útil: essas pessoas involuntariamente tomam para si o mesmo papel perante a sociedade que os espartanos faziam os hilotas representar diante de seus filhos... Mas é estranho e lamentável que o tom dessas pessoas seja adotado por outras que não parecem ter nada em comum com elas, pessoas que parecem movidas por convicções profundamente cultivadas, enfim, pessoas que, pela sua posição pessoal, pelos anos, pela reputação estão obrigadas a dar o exemplo do bom tom e do respeito ao decoro na literatura. Eis alguns dos exemplos mais recentes. No nº 01 de *Otetchestviennye zapiski*, do ano passado, foi dito e mostrado que o trabalho do sr. Chevyriôv é “um belo castelo feito de nuvens; uma utopia encantadora, uma volta ao passado”. Isso se refere mais à parte teórica do texto; na parte prática, a resenha vê apenas uma compilação. O crítico de *Otetchestviennye zapiski* ocultou seu nome, mas não ocultou sua erudição, sua familiaridade com as fontes bizantinas e búlgaras. Por isso, seu artigo atingiu tanto o sr. Chevyriôv, que se encontrou em condições de respondê-lo apenas um ano mais tarde.

Quanto mais forte for o ataque ao sr. Chevyriôv, tanto mais dignidade deve-se esperar de sua defesa. Assim procedeu o sr. Chevyriôv? Antes de tudo, ele exprimiu a sua insatisfação com o crítico de *Otetchestviennye zapiski* por ter ocultado o nome, como se o problema fossem os nomes, e não a ciência, as ideias, as convicções. Provavelmente como decorrência da sua insatisfação com o deplorável anonimato, o sr. Chevyriôv sem mais, nem menos atacou o sr. Nadiejdin. Ele o denomina ironicamente de “esse homem da ciência”, “filólogo de elevado conhecimento”, achincalha suas opiniões sobre os dialetos eslavos, sem sequer suspeitar que seu sal do Ático vale para todo o mundo alguns centavos eslavos. Pode-se e deve-se refutar opiniões alheias, se elas lhe parecem injustas; mas se deve fazer isso, em primeiro lugar, de modo oportuno e, em segundo lugar, com respeito ao decoro. Não seria mal para o sr. Chevyriôv lembrar que ele é um estudioso, que ele desfruta de, pelo menos, vinte anos de reputação na literatura russa, e que tudo isso o obriga a ser um exemplo positivo, e não negativo, para os jovens literatos. Também não seria mal o sr. Chevyriôv lembrar-se que o sr. Nadiejdin foi outrora colega de universidade, assim como professor. Mas o sr. Chevyriôv está totalmente privado da serenidade literária que compõe a força das pessoas que se desenvolveram com a ciência e com a experiência da vida; ele, ao contrário, é apreensivo e alarmado com a literatura, por isso constantemente incorre em extremismos e descuidos próprios das pessoas jovens que

se atiraram à atividade literária assim que deixam a escola. Eis mais um exemplo: ao falar sobre um conhecido colaborador antigo da *Otetchestviennye zapiski*, que hoje trabalha na *Sovremennik*, o sr. Chevyriôv se permitiu falar que ele “traiu as bandeiras da *Otetchestviennye zapiski*”! Não há nessa frase o reflexo do estado irritadiço e alarmado de que falamos? Será que o sr. Chevyriôv acredita nas próprias palavras? Não, ele quis espicaçar o oponente e esqueceu que se espicaça com a verdade, e não com invencionices. A pessoa de quem ele fala fez a coisa mais natural: considerou mais conveniente e melhor para si publicar seus artigos em outra revista e tinha todo o direito de fazê-lo, porque não se considera amarrado a nenhuma revista. Esse tipo de tirada lembra uma ideia continuamente repetida por muitos de que Gógol, com a renúncia de seus trabalhos anteriores, teria colocado-nos numa situação difícil, de forma que não sabemos o que fazer. Mais de um ano se passou depois do aparecimento desse livro, e já falamos algumas vezes sobre as obras de Gógol no mesmo espírito com que falávamos antes do aparecimento de seu livro. Em geral, sempre elogiamos as obras de Gógol, e não Gógol em si; elogiamos graças a elas mesmas, e não graças ao autor delas. Suas obras anteriores são para nós hoje o mesmo que foram antes; e não nos diz respeito o que Gógol pensa hoje sobre suas obras anteriores. Mas a mesma tirada doentia do sr. Chevyriôv implica Iskander: a atitude de espírito extremamente intranquila do sr. Chevyriôv em relação a esse autor fez-lhe tomar para si um tom nada literário; ele retirou do romance *Quem é culpado?* todas as frases e palavras em que ele quis enxergar uma deformação da língua russa. Algumas dessas frases e palavras realmente podem ser submetidas a uma avaliação, mas a maior parte mostra apenas o desgosto do sr. Chevyriôv com Iskander. Não entendemos quando é que o sr. Chevyriôv acha tempo para ocupar-se com tais miudezas, dignas da diligência apenas de um professor de eloquência e artifícios poéticos, conhecido pela memória ditosa! E o que acontece se alguém tiver a ideia de extrair do artigo do sr. Chevyriôv períodos inteiros como esse: “O que para uma alma russa hoje que não compreende o verdadeiro sentido da vida russa medieval parece exclusivamente bizantino e uma sabedoria teórica e “até uma especulação trivial” *aquilo que* em si contém as verdades mais simples e elevadas, *isso não significa outra coisa senão o fato de que* a alma russa rompeu o elo com as bases radicais da vida do povo russo e isolou-se em sua personalidade abstrata, de cujas estreitas molduras vê de modo particular seus fantasmas, e não a coisa em si”. Aliás, num período desse tipo não podemos ver a deformação da língua russa, mas vemos apenas a deformação da língua do sr. Chevyriôv, e, é claro que em relação a Iskander é preciso

ser mais rigoroso, que é um escritor de alcance; mas de qualquer maneira arrumar pretexto com tais miudezas significa externar mais desgosto pelo oponente do que amor pela língua russa e pela literatura, e ameaçar de longe seu inimigo com um prego ou um alfinete quando não há possibilidade de atingi-lo com uma lança.

No ano passado a atenção da crítica voltou-se preferencialmente para a *Correspondência de Gógol com os Amigos*. Pode-se dizer que a recordação desse livro é hoje mantida apenas pelos artigos sobre ele. O melhor de todos os artigos escritos contra ele pertence a N. F. Pavlov. Em suas cartas a Gógol, ele adota o ponto de vista do escritor para demonstrar-lhe a inconsistência de seus próprios princípios. A agudeza do pensamento, a habilidade na dialética, junto com a exposição no mais elevado grau de elegância, faz da carta de N. F. Pavlov um fenômeno exemplar e absolutamente singular em nossa literatura. Será uma pena se toda a questão acabar em três cartas!

O nosso famoso livreiro, sr. Smirdin, com suas publicações de autores russos, preparou trabalhos e afazeres para a crítica russa e pretende preparar ainda mais. Ele já publicou Lomonósov, Derjávin, Fonvizin, Ozerov, Kantemir, Khemnitser, Muraviov, Kniajnin e Liérmontov. Foi comentado num jornal um lançamento em breve das obras de Bogdanovitch, Davidov, Karamzin e Izmailov. Também asseguraram que depois deles serão impressos: *História do Estado russo*, de Karamzin; as obras da imperatriz Ecaterina II, as obras de Sumarokov, Kheraskov, Trediakovski, Kostrov, do príncipe Dolgorukov, Kapnist, Nakhimov, Nariejni e que, além disso, há esforços para se adquirir os direitos de publicação das obras de Jukovski, Batiuchkov, Dmitriev, Gnieditch, Khmelnitski, Chakhovski e Baratinski. Haja trabalho para a crítica! Que cada um expresse a sua opinião, sem se incomodar com a forma diferente de outros pensarem. É preciso ter tolerância com as opiniões alheias. Não se pode fazer com que todos pensem igualmente. Rebatemos as opiniões alheias de que discordamos, mas sem persegui-las com sanha apenas porque elas são contrárias; não procuremos expô-las numa abordagem desfavorável sem relação com a literatura. Pode-se pagar caro: ao querer ganhar mais espaço com suas opiniões, talvez, dessa maneira, elas percam terreno.

BIBLIOGRAFIA:

ABRAMS, Meyer H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ANDERSON, Benedict *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacioanalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDREW, Joe, OFFORD, Derek and REID, Robert *Turgueniev and Russian culture. Essays to honour Richard Peace*. Amsterdam/ New York, Studies in Slavic literature and poetics, 2008.

ANNENKOV, P. V. *The extraordinary decade*. Translated by Irwin R. Titunik. Michigan, The University of Michigan, 1968.

ARMSTRONG, Judith M. *The true origins of the superfluous man. Russian Literature XVII*, North-Holland, 1985, p. 279-296

ARISTÓTELES Poética. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Editora Ars Poetica, 1993, 2ª edição.

BELÍNSKI, Vissariôn G. *Pólnoe sobránie sotchinénii v trinádtsati tomákh*. Moskvá, Izdatelstvo Akadémii Naúk SSSR, 1953, tt. I, X.

BERLIN, Isaiah, Sir *Pensadores russos*. Org. Henry Hardy e Aileen Kelly. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura, São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CANDIDO, Antonio et alii *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

GABEL, Margarita O. *Piérvaia póvest I. S. Turguiêneva "Andrei Kólossov": (v póiskakh nóvogo gueróia)*. Utchiénye zapísiki Kharkovskogo gossudárstvennogo bibliotéchnogo institúta. Kharkov, 1961, Vyp. 5. S. 135 – 159.

GOMIDE, Bruno Barretto (org.) *Antologia do pensamento crítico russo (1801 – 1901)*. Trad. de Cecília Rosas e outros. São Paulo: Editora 34, 2013, 1ª edição.

LEATHERBARROW, W. and OFFORD, Derek *A history of Russian thought*. Cambridge University Press, 2010.

NOVAES, Carlos *Turguêniev apura o ouvido. Uma leitura de Tchertopkhánov, Relíquia viva e Pancadas!* Disponível em : http://novaes-c-politico.com.br/?page_id=935 Acessado em 28/01/2018.

PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria; e TEIXEIRA, Maria Juliana G. (org) *O romantismo europeu. Antologia bilíngue*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

RIASANOVSKY, Nicholas V. *A history of Russia*. New York/ Oxford, Oxford University Press, 2000, sixth edition.

SCHAPIRO, Leonard B. *Turgenev. His life and times*. New York, Random House, Inc., 1978, First American Edition.

SOARES, Sônia Branco *Figurações críticas e literárias na Rússia oitocentista*, UFRJ, tese de doutorado, 2014.

TROYAT, Henri *Turgenev*. Translated by Nancy Amphoux. New York, E. P. Dutton, 1988, First American Edition.

TURGUIÊNEV, Ivan S. *Memórias de um caçador*. Tradução, posfácio e notas de Irineu Franco Perpétuo. São Paulo: Editora 34, 2013, 1ª edição.

_____ *Águas de primavera*. Tradução de Sônia Branco. Barueri, SP: Amarilys, 2015.

_____ *Ássia*. Tradução Fátima Bianchi. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____ *Pais e filhos*. Tradução Rubens Figueiredo, São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____ *Perepiska russkikh pissatelei. Perepiska I. S. Turguiêniewa v dvukh tomakh*. Redaktor toma K. I. Tiukin. Moskvá, Khudojiéstvennaia literatura, 1986.

_____ *Pólnoe sobránie sotchiniénii v trídtsatykh tomákh*. Disponível em: <http://rvb.ru/turgenev/toc.htm> Acessado em 28/01/2018.

_____ *Povesti*. Moskvá, Soviétskaia Rossíia, 1980.

_____ *Rúdin*. Tradução, posfácio e notas de Fátima Bianchi. São Paulo: Editora 34, 2012, 1ª edição.

_____ Sobránie sotchiniénii. Disponível em: http://az.lib.ru/t/turgenev_i_s/
Acessado em 28/01/2018.

_____ *Sotchiniéniiia v piatnádtsati tomákh. Stikhotvoriéniiia, poémy, státi i retsenzii. Prozaítcheskie nabroski. 1834 – 1849*. Redaktor toma B. M. Eikhenbaym. Moskvá – Leningrad, Izdátelstvo Akadiémii Naúk SSSR, 1962, t. I.

_____ *Vospominániiia o Belínskom*. In: *V. G. Belínski v vospominániakh sovremiénnikov*. Moskvá, Khudojiéstviennaia literatúra, 1977.

_____ *Vctriétcha moiá s Belínskom (Pisma k N. A. Osnovskomu)* In: *V. G. Belínski v vospominániakh sovremiénnikov*. Moskvá, Khudojiéstviennaia literatúra, 1977.