UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA RUSSA

**ASPECTOS ÉTICOS DA MELANCOLIA
NA LÍRICA DE MIKHAIL IU. LÉRMONTOV**

Pedro Augusto Pinto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa, do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras. Trabalho realizado com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

São Paulo, 2020

O grande risco do mundo atual, com sua múltipla e avassaladora oferta de consumo, é a tristeza individualista que brota do coração comodista e mesquinho, da busca desordenada de prazeres superficiais, da consciência isolada. Quando a vida interior se fecha nos próprios interesses, deixa de haver espaço para os outros, já não entram os pobres, não se ouve a voz de Deus, não se goza a doce alegria do seu amor, nem fervilha o entusiasmo de fazer o bem.

Francisco, *Evangelii Gaudium*, 2

Agradecimentos

Tenho de agradecer profundamente a todas as pessoas que, em dois anos e meio, possibilitaram este trabalho que agora se encerra, e que é, no fundo, apenas o produto visível e cristalizado de uma parte da vida que ficou para trás. Desde 2017, ou mesmo antes, sabemos o quanto as coisas mudaram: para quem, como eu, nasceu logo na esteira da Redemocratização, estes últimos anos têm sido uma experiência um tanto inédita de instabilidade política e econômica permanente, coisa que sempre me acostumei a ver nos livros de História, ou no noticiário internacional. Um estudo, portanto, sobre a melancolia em um contexto conturbado como o do Leste Europeu, e de toda a Europa, imediatamente após a aventura napoleônica, haveria fatalmente de se misturar à maneira como eu mesmo vivi e vivo as tribulações dos nossos dias. Talvez seja uma obviedade, mas foi vivendo o meu tempo que vivi minha pesquisa, e nada mais justo que agradecer aqui a quem esteve comigo ao longo de ambos.

Agradeço em primeiro lugar à minha professora de russo, e terceira avó, Svetlana Jidunova, pelo ensino paciente e bem humorado destes últimos 11 anos, sem o qual esta pesquisa seria inviável. Amante de Lérmonov, a quem considera melhor do que Púchkin (raridade entre russos), foi com ela que eu o li no original pela primeira vez, e com quem tirei todas as dúvidas linguísticas relativas às traduções que se encontram nesta pesquisa. A ela, minha mais profunda gratidão e o mais terno carinho. Agradeço igualmente à União Cultural pela Amizade dos Povos, à Guaraci, ao Rafael e à saudosa Dona Naíde, graças a quem ainda hoje posso estudar por um preço acessível e dispor de uma formidável biblioteca, onde, aliás, se encontra a primeira versão original de *Um herói de nosso tempo* com que tive contato. A este grande espaço, à sua história e a quem faz ele ser o que é, meu reconhecimento sincero e a minha enorme admiração.

Agradeço também ao meu orientador Mário Ramos, pela confiança e pelo apoio que me dá desde 2011, ainda nos cursos de Poesia Russa e sobretudo no grupo de estudos em tradução de

poesia, e que prosseguiram ao longo de todos os projetos que desenvolvemos desde então. Do mesmo modo, sou grato à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, assim como à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, sem as quais este e tantos outros trabalhos dificilmente teriam acontecido. Pela etapa na Rússia, devo registrar meus agradecimentos ao Instituto Górkí de Literatura Mundial e ao professor Andrei Kofman, bem como à professora Marina Scherbakova, ao professor Gueórgui Moskvín da Universidade Estatal de Moscou e à professora Irina Kisselíova da Universidade Regional de Moscou.

Deixo aqui também minha gratidão particular aos professores Elias Saliba e Bruno Gomide, com quem tive a oportunidade de estudar em minha graduação. O primeiro foi responsável por me apresentar ao vasto diálogo entre a História, a Filosofia e a Literatura, sendo ainda, em alguns semestres de profundo desânimo, a minha grande motivação para ir à faculdade. Já o segundo sempre me mostrou ser possível realizar este mesmo diálogo no campo específico da literatura, da história e da crítica russas. A ambos, minha sincera admiração e minha gratidão. Agradeço também ao professor Anderson Gonçalves, pelo interesse, pela paciência e pela ajuda que me ofereceu ao longo do último ano, as mesmas razões que tenho para agradecer à professora Cilaine Alves Cunha e ao professor Márcio Suzuki.

Em termos de paciência e de ajuda, jamais poderia ou poderei agradecer o suficiente à minha companheira Luiza Heyden Zerbinatti, que esteve do meu lado durante toda a duração desta pesquisa, e com quem compartilhei as alegrias, tristezas, angústias e esperanças destes últimos anos. A ela, além do meu amor, minha eterna e indescritível gratidão, quando menos pela quantidade infinita de vezes em que me ouviu e aconselhou. Em termos de proximidade e de ajuda direta, também jamais poderei agradecer suficientemente à minha família: à Vany, à Yeda e à Eva, com quem vivia, ao meu pai Augusto, com quem almoçava, aos meus avós Diana e Augusto, à Juliana e ao João, aos outros primos e à prima, às tias e ao tio, minha humilde alegria por esse amor irretribuível.

Agradeço também ao doutor Rafael, por me ter ouvido falar tanto sobre esta pesquisa. É certo que ganhou para isso, e é coisa sabida que quem tem sua recompensa na terra, não a receberá no Reino dos Céus. Ainda assim, a sanidade mental de que precisei para levar este trabalho a cabo foi em grande parte garantida pelo seu trabalho, mesmo ele dizendo que não, que fui eu mesmo. A ele, todavia, meus sinceros agradecimentos.

Igualmente impossível teria sido suportar o trabalho e o noticiário sem o carinho de tantas amizades, sobretudo a do Artur e a do João, aos atropelos, decerto, mas sempre presentes. Se devo a alguém nesta vida essa paixão teimosa pela arte, e em particular pela literatura, é a esses dois. O amor ao Romantismo em sua expressão musical, devo-o certamente ao Ivan Dantas. Ao Miguel, devo a companhia no deserto inóspito dos concursos públicos, e a bússola das conversações políticas, econômicas, e sobretudo anedóticas.

Pelo mesmíssimo alento de refletir sobre o jornal que lemos, sobre o governo em que metemos a língua e sobre a vida de que nos queixamos, sou grato aos alunos e amigos, agora mais que tudo irmãos, Ivan de Sampaio e Zé, a quem devo ainda a alegria e o acolhimento de dias particularmente difíceis. Muito deste trabalho seria impossível sem eles, e particularmente sem o Ivan, em quem eu haveria de reconhecer um byroniano inveterado e, portanto, com sua mistura de ironia cáustica e generosa grandeza moral, um raro interlocutor em assuntos pelos quais tão pouca gente se interessa. Ao ex-aluno e, agora, eterno amigo Thiago, devo outra: se há nestas páginas algumas tentativas de me valer da filologia para fins de análise poética, foi porque, de aluno, fazia-se o meu professor com frequência, sempre um interlocutor interessado e, de quando em quando, um grande companheiro de bar. Entre amigos, alunos e professores, tenho de agradecer também ao Felipe, responsável pelos rudimentos de alemão que estão espalhados por esta pesquisa, e ainda pelas discussões e diferenças (“O que te estragou, irmão, foram os alemães!”), dizia uma exasperada personagem de Tchêkhov) que tivemos e que sempre haveremos de ter. O mesmo pode ser dito da Bia Chnaiderman, em quem, entre aulas, entendimentos e desentendimentos, encontrei sempre o

conhecimento profundo da psicanálise e o amor possivelmente hereditário pela cultura russa, para além de uma amiga culta e atenciosa. A ela, devo a gentileza de ter revisado teoricamente o primeiro capítulo, para ver se eu não tinha escrito bobagens sobre assuntos que não entendia. À Lilian “Schiller”, por fim, que por tantas vezes foi uma quase aluna, sendo invariavelmente uma grande amiga, eu agradeço pelo interesse permanente pela minha pesquisa e pelas ótimas conversas, unidos que sempre fomos pelo amor à Rússia, à literatura, à música e, como o pseudônimo denuncia, ao Romantismo.

Aliás, deixo registrado o meu agradecimento e o meu carinho à Patrícia e ao Rafael, colegas dos séculos XVIII e XIX, e aquela, ademais, irmã de luta e de fé. Pelas conversas sobre versificação, Romantismo, Classicismo, Catolicismo, enfim, não poderia esquecer deles aqui. Como também não poderia esquecer a professora Sônia Branco, o tenente Ismael Marques, o maestro Bruno Brandão, o companheiro Rodrigo Ianhez, a querida Polina, o maravilhoso Andrei Chêinov, a brilhante Elena Zakryjévskaja e o professor Boris Maksímov, pessoas com quem compartilhei meus dias mais difíceis em Moscou, bem como o amor à literatura, à história e, sobretudo, à vida.

Amor este pelo qual finalmente agradeço a toda a companheirada do Cordão Cheiroso, e em particular às amizades de tão longa data, à Anaís, ao Micael, à Biba, à Tarsila, à Luíza, ao Papaes, à Marie, ao Ramsés, à Bia, ao Jabu, e a todas as pessoas maravilhosas que esse bloco de carnaval vem pondo no meu caminho. Sem essa alegria, seria certamente impossível fazer qualquer coisa que prestasse. E também sem esperança: por isso agradeço, por fim, e com um carinho especial, a todos os companheiros da Pastoral Operária, e em particular ao Lucas e ao Padre Miguel, por seu testemunho de luta, de indignação, e de uma vida dedicada a ambas. Ao Padre Celso, o Vieira da Vila Ida, sou grato pelas palavras dominicais invariavelmente inspiradoras. Que a melancolia possa ser sempre convertida na *nostalgia da vida* de que falava Belínski, na *Wehmut* ou na *Sehnsucht* alemãs, dor e ânsia por uma outra existência, fundada na plenitude humana e no amor ao próximo. Por estes e outros dons, enfim, dou graças, sempre e a todo momento.

RESUMO

Através da análise formal e estudo de poemas líricos de M. I. Lermontov (1814-1841), compreendidos no contexto maior de sua obra e de sua realidade histórica, a presente pesquisa visou elucidar o ideal ético da tônica melancólica em sua criação poética. Embora ele se encontre com mais clareza em seus poemas de cunho político ou filosófico, e a melancolia, em poemas de temática amorosa ou existencial, identifica-se uma profunda relação entre os dois no que se constitui em um ideal melancólico da sociedade e do mundo, presente em alguns de seus poemas mais renomados, como “A morte de um poeta”, “Borodínó”, “Meditação”, entre outros. Para compreender a relação entre esse ideal e o contexto literário e histórico de Lermontov, buscou-se articular a análise dos poemas o conceito histórico de Romantismo, devidamente entendido sob a luz das especificidades da Rússia a época de Lermontov.

Palavras-chave: Poesia lírica; Romantismo; Literatura Russa; Melancolia.

ABSTRACT

Through a formal analysis and study of M. I. Lermontov's (1814-1841) lyric poetry, taken in the broader context of his works and historical reality, the present project aimed at elucidating the ethical ideal of melancholy in his works. Although the former may be seen more clearly in his poems of political or philosophical nature, whereas the later may be found in those about love or existential subjects, one may nevertheless identify a deep relation between both in what becomes a melancholic ideal of society and the world, present in some of his most famous poems, such as “Death of the Poet”, “Borodino”, “Meditation”, and others. To understand the connection between this ideal and Lermontov's literary and historical context, we have intended to articulate the poems' analysis with the historical concept of Romanticism, duly understood in the light of Russia's singularities in Lermontov's epoch.

Keywords: Lyric Poetry; Romanticism; Russian Literature; Melancholy

Sumário

PRIMEIRA PARTE

Capítulo I – Um conceito para o vazio.....	9
Capítulo II – "Não, não é a ti que eu amo tanto assim".....	44
Capítulo III – "Cáucaso! Terra distante!".....	76
Capítulo IV – "Qual tu és, meu amigo de ferro".....	116

SEGUNDA PARTE

Capítulo V – Ética e poética após 14 de dezembro de 1825.....	156
Capítulo VI – "Eu – serei Deus, ou então ninguém!".....	187
Capítulo VII – "Com tristeza contemplo nossa geração!".....	224
Bibliografia.....	256

PRIMEIRA PARTE

Capítulo I

Um conceito para o vazio

À guisa de introdução

O que é a melancolia, para que a possamos encontrar na poesia de Lérmontov? O termo é problemático por diversas razões: é de uso tão disseminado quanto impreciso, e remeteu-se ao longo de mais de 2 mil anos de história a fenômenos de naturezas distintas. De sua origem, cristalizaram-se as marcas na própria palavra de raiz grega: *mélan*, 'tinta', 'pigmento preto', e *kholé*, 'bile', ou seja, 'bile negra'. A teoria dos humores, que orientou a medicina europeia desde a Antiguidade até a Renascença, associava os comportamentos que denominamos 'melancólicos' ao acúmulo desta substância negra e espessa tanto no cérebro quanto nos hipocôndrios (de onde outro termo corrente, 'hipocondria'), tratando-se portanto, em primeiro lugar, de um problema de ordem física. Supunha-se que, por sua espessura, o excesso da substância no cérebro dificultasse a circulação de outros fluidos, gerando os sintomas que desde então caracterizam a pessoa melancólica – apatia, tristeza, reflexão excessiva, sintomas que hoje seríamos tentados a associar à depressão.¹ Intimamente ligado a esta compreensão humoral do corpo e da mente humana, compilou-se por mais de dois mil anos um vasto receituário médico – incluindo de purgativos e sanguessugas a viagens e banhos quentes (cf. Starobinski 2012) –, atentando desde cedo, pela própria natureza do fenômeno, para a importância de se distinguir o quadro melancólico de um luto

1 “Mas é importante não confundir depressão e melancolia. Muito menos imaginar que a diferença entre uma e outra seja de grau, sendo a melancolia uma forma mais grave de depressão. Apesar das diversas coincidências *sintomáticas*, a depressão é muito diferente da melancolia. A desesperança no melancólico, por exemplo, tem a ver com fato de o Outro, em sua primeira versão imaginária (materna), não ter conferido ao recém-nascido um lugar em seu desejo. O melancólico ficou preso em um tempo morto, um tempo em que o Outro deveria ter comparecido, mas não compareceu. Já o tempo morto do depressivo funciona como refúgio contra a urgência das demandas de gozo do Outro” (Kehl 2009 : 20-21). A ideia de uma recusa do Outro em conceder ao recém-nascido um lugar em seu desejo parece coincidir com a hipótese de Lambotte (2000: 41) de uma ausência de reconhecimento como responsável pela irrupção de um distúrbio narcísico, de que trataremos mais adiante.

ou uma tristeza com razões evidentes (como também faria Freud, no século XX), ou ainda de uma inteligência simplesmente aguçada, absorta em suas próprias elucubrações.

Mesmo sendo tentados, do alto da superioridade científica deste século XXI, a dispensar a compreensão humoral como uma pseudociência ultrapassada, há, porém, na visão de melancolia da teoria dos humores muitos pontos que ainda hoje são dignos de atenção. Em primeiro lugar, como bem pontua Starobinski (2012), enxergar a melancolia como um fluido negro acumulado no organismo representava, no fundo, uma compreensão bastante precisa sobre o assunto, ainda que expressa em termos metafóricos e, portanto, de pouca ou nula aplicabilidade terapêutica:

A longa sobrevida da teoria da atrabile [bile negra] não deve nos surpreender. Ela não se deve apenas à inércia científica, à docilidade obtusa, à ausência de espírito crítico. A atrabile é a condensação imagética da experiência direta que podemos fazer da melancolia e do homem melancólico. Até que a ciência estivesse munida de métodos anatómicos e químicos suficientemente precisos para demonstrar que a atrabile era uma visão do espírito, este humor negro continuava sendo a representação mais satisfatória e sintética de uma existência dominada pela inquietação do corpo, acrescida com o peso da tristeza, pobre em iniciativas e em movimento. Não podemos nos negar a admitir, hoje, a pertinência simbólica e expressiva da imagem da bile negra (Starobinski 2012: 70, tradução nossa).²

Assim, observamos como já nos primeiros marcos do estudo da melancolia se destacou um traço profundamente importante para a sua futura interpretação psicanalítica, e que conseqüentemente, dadas as nossas opções metodológicas, será central para a investigação que desenvolvemos aqui: a hipertrofia do espírito em relação ao corpo e, sobretudo, ao mundo.³ É o que

2 “La longue survie de la théorie de l'atrabile ne doit pas nous surprendre. Elle n'est pas due seulement à l'inertie scolaire, à la docilité obtuse, à l'absence d'esprit critique. L'atrabile est la condensation imagée de l'expérience directe que nous pouvons faire de la mélancolie et de l'homme mélancolique. Jusqu'à ce que la science fût armée de méthodes anatomiques et chimiques assez précises pour démontrer que l'atrabile était une vue de l'esprit, cette humeur noire restait la représentation la plus satisfaisante et la plus synthétique d'une existence dominée par le souci du corps, alourdie de tristesse, pauvre en initiatives et en mouvement.”

3 Comentando o diagnóstico freudiano acerca da melancolia, Lambotte faz algumas observações a esse respeito. Segundo a psicanalista francesa, a “carência em excitação somática, característica da melancolia, apresentaria, em contrapartida, uma espécie de deficiência no psiquismo, devida a seu isolamento do âmbito somático; daí essa hiperatividade do psiquismo que, em razão da falha de uma energia somática própria para 'fixar' as ideias, se esgota numa ronda de pensamentos condenados a girar no vazio. Por isso o *Manuscrito E* (junho 1894) [de Freud] sublinha que os melancólicos *'aspiram ardentemente ao amor sob sua forma psíquica... que eles sentem uma grande tensão erótica psíquica (psychische Liebespannung)'*. Distinta da neurastenia concebida como uma acumulação sexual somática, a melancolia seria devida a uma acumulação sexual psíquica, fonte da excitação ideativa que caracteriza uma forma de discurso por vezes bem próxima do discurso obsessivo e até paranoico” (2000 : 45, grifo nosso). Este ponto é crucial para se compreender o amor no Romantismo, e é uma chave para analisarmos as figuras do amor na poesia de Lermontov.

se pode notar, por exemplo, nas considerações de Aristóteles sobre o assunto, onde a melancolia é positivamente associada ao heroísmo, ao gênio poético ou filosófico e a estadistas ou artistas excepcionais (Starobinski 2012: 24, 164).⁴ Tal relação surge ainda em uma série de epístolas falsamente atribuídas a Hipócrates, em que se narra a suspeita da população da cidade de Abdera quanto à sanidade mental do filósofo Demócrito – narrativa esta que nos é de particular interesse: primeiro por ter se tornado um caso emblemático, e depois por abordar, de maneira clara, uma problemática de natureza ética, ao discutir o comportamento do filósofo em quem se suspeita que haja um quadro melancólico.⁵ A história epistolar que consagraria, na iconografia europeia, a imagem de Demócrito como “o filósofo que ri” se inicia com um pedido de ajuda dos abderitas ao renomado médico Hipócrates: o pensador a quem se atribui a invenção do atomismo, grande orgulho para a cidade de Abdera, parecia ter perdido o juízo, isolando-se do convívio social e rindo de tudo e de todos.

O pior dos perigos ameaça agora a nossa cidade, Hipócrates, um varão dos nossos, no qual se esperava tanto no tempo presente quanto nos tempos vindouros eterna glória para a cidade; se bem que sua sorte, por todos os deuses, agora não seja de se invejar. *Tendo adoecido em virtude da grande sabedoria que o possui*, chega a dar medo de que, destruída completamente a razão de Demócrito, nossa cidade não venha a ser totalmente abandonada. *Esquecido, pois, de tudo e principalmente de si mesmo, acordado de dia e de noite, rindo de todas as coisas, pequenas e grandes, segue vivendo e pensa que a vida toda não é nada*. Um se casa, o outro negocia, um terceiro faz discursos, aquele comanda, viaja em embaixada, é contratado, demitido, adocece, é ferido ou morto, e Demócrito ri de tudo, vendo uns cabisbaixos e sombrios, e os outros jubilantes (Hipócrates 1861: 321-324, tradução e grifos nossos).⁶

4 Segundo Kristeva, a melancolia seria para Aristóteles um atributo fundamental do filósofo: “La mélancolie qu'il (Aristote) évoque n'est pas une maladie du philosophe, mais sa nature même, son ethos.” (Kristeva 1989: 17).

5 Não temos pretensões a um estudo consequente e articulado deste documento da Antiguidade, mas pretendemos apenas, a exemplo do que faz Starobinski (2012), explorar a narrativa pseudo-hipocrática em seu caráter exemplar. Seu interesse está no fato de mobilizar uma série de questões e situações éticas ainda hoje pertinentes para o estudo literário da melancolia. Assim, a leitura do texto que apresentamos aqui é inteiramente calcada na interpretação de Starobinski, e é inegavelmente um tanto anacrônica. O mesmo vale para a tradução dos trechos que apresentamos: tendo conhecimentos apenas elementares de grego clássico, julgamos mais adequado arriscar uma tradução direta do que optar pela intermediação do francês, razão pela qual citamos tanto o texto original quanto a tradução de Littré. Para um estudo aprofundado e uma tradução profissional do texto pseudo-hipocrático, recomendamos o trabalho de Rogério de Campos (cf. Hipócrates 2011), que só pudemos consultar depois de já elaborado este capítulo, e uma vez já feita a tradução dos trechos nele citados.

6 “Κινδυνεύεται τὰ μέγιστα τῇ πόλει νῦν, Ἰππόκρατες, ἀνὴρ τῶν ἡμετέρων, ὃς καὶ τῷ παρόντι χρόνῳ καὶ τῷ μέλλοντι αἰεὶ κλέος ἡλπίζετο τῇ πόλει· μηδὲ νῦν ὅδε, πάντες θεοὶ, φθονηθεῖη· οὕτως ὑπὸ πολλῆς τῆς κατεχούσης αὐτὸν σοφίης νενόσηκεν, ὥστε φόβος οὐχ ὁ τυχῶν, ἄν φθαρῇ τὸν λογισμὸν Δημόκριτος, ὄντως δὴ τὴν πόλιν ἡμῶν

Como se pode ver, tem-se aí um quadro curioso: por um lado, os abderitas associam logo de início a “doença” de Hipócrates à sua grande sabedoria, e não negam que ele seja a glória da cidade, mesmo que não desejassem estar no seu lugar. Por outro, os conterrâneos do filósofo mostram-se perplexos com a indiferença quase olímpica que ele demonstra pelas atividades ditas normais – motivo de júbilo e de tristeza para os abderitas –, e até mesmo pela vida como um todo. A contradição surge ainda em outras expressões dos preocupados cidadãos, quando, exortando Hipócrates para que vá depressa em auxílio de Demócrito, sugerem que o médico “imagine ser o próprio saber que vai em embaixada ao [seu] encontro, suplicando para ser liberto deste delírio” (Hipócrates 1861: 324, tradução nossa),⁷ ou ainda quando lamentam:

Ah, como até as coisas boas, quando em excesso, tornam-se doenças! Quanto mais, pois, Demócrito se elevou rumo aos cumes da sabedoria, tanto mais corre ele agora o risco de cair paralisado pela loucura do juízo e pela estupidez. Já os outros, a maioria dos abderitas, permanecendo na ignorância, possuem um juízo comum, mas têm agora muito mais discernimento para julgar a doença do sábio, eles, que antes eram tolos (Hipócrates 1861: 325, tradução nossa).⁸

O que se depreende do texto é, assim, uma inversão completa dos valores sociais referentes

Αβδηριτῶν καταλειφθήσεσθαι. Ἐκλαθόμενος γὰρ ἀπάντων καὶ ἑωυτοῦ πρότερον, ἐγρηγορῶς καὶ νύκτα καὶ ἡμέρην, γελῶν ἕκαστα μικρὰ καὶ μεγάλα, καὶ μηδὲν οἰόμενος εἶναι τὸν βίον ὅλον διατελεῖ. Γαμῖ τις, ὁ δὲ ἐμπορεύεται, ὁ δὲ δημηγορεῖ, ἄλλος ἄρχει, πρεσβεύει, χειροτονεῖται, ἀποχειροτονεῖται, νοσεῖ, τιτρώσκεται, τέθνηκεν, ὁ δὲ γελᾷ πάντα, τοὺς μὲν κατηφεῖς τε καὶ σκυθρωποὺς, τοὺς δὲ χαίροντας ὀρῶν.” “Le plus grand péril menace en ce moment notre cité, Hippocrate, en menaçant un de nos citoyens, en qui, pour le présent et pour l'avenir, la ville voyait une gloire perpétuelle. Certes, maintenant, ô grands dieux! il ne serait pas un objet d'envie; tant il est devenu malade par la grande sagesse qui le possède; de sorte qu'il y a crainte non petite que, si Démocrite perd la raison, la ville de nous Abdéritains ne soit véritablement abandonnée. En effet, oublieux de tout et d'abord de lui-même, il demeure éveillé de nuit comme de jour, riant de chaque chose grande et petite, et pensant que la vie entière n'est rien. L'un se marie, l'autre fait le commerce, celui-ci harangue, d'autres commandent, vont en ambassade, sont mis dans les emplois, en sont ôtés, tombent malades, sont blessés, meurent; lui rit de tout, voyant les uns tristes et abattus, les autres pleins de joie.”

7 “Αὐτὴν δὲ δόκει παιδείαν πρεσβεύειν πρὸς σὲ τῆς παρακοπῆς ταύτης ἀπαλλαγῆναι δεομένην.” “Imagine que c'est le savoir même qui semble en ambassade auprès de toi, te demandant à être délivré de ce délire.”

8 “Φεῦ, ὥς καὶ τὰ ἀγαθὰ περιτεύσαντα νοῦσοι τυγχάνουσιν· ὁ Δημόκριτος γὰρ ὅσον ἐρρώσθη πρὸς ἄκρα σοφίης, ἴσα κινδυνεύει νῦν ἀποπληξίᾳ διανοίας καὶ ἡλιθιότητι κεκακῶσθαι. Οἱ δ' ἄλλοι ὅσοι πολλοὶ εἰσὶν Ἀβδηριτῶν, μείναντες ἐν ἀπαιδευσίῃ, τὸν γε κοινὸν κατέχουσι νοῦν, ἀλλὰ νῦν γε φρονιμώτεροι νοῦσον σοφοῦ κρίνουν, οἱ πρὶν ἄφρονες.” “Hélas ! comme le bien même, quand il vas dans l'excès, se tourne en maladie ! Car, autant Démocrite s'élève aux sommités de la sagesse, autant maintenant il est en péril de succomber à la paralysie de l'intelligence et à la stupidité. Au lieu que le gros des Abdéritains, qui sont restés étrangers au savoir, conservent le sens commun, et même, devenus plus intelligents, ils savent juger la maladie d'un sage, eux qui, naguère, n'étaient qu'un vulgaire ignorant.”

ao conhecimento e à virtude – esferas que, para os gregos, tendiam a não se dividir (Valls 1994: 26). Ou seja: por excesso de saber, Demócrito se tornou tolo, enquanto, por sua falta, os abderitas comuns são agora elevados à sabedoria. Destarte, a narrativa epistolar prepara, logo em sua primeira carta, uma formidável ironia, em que o comportamento do filósofo e os valores éticos por ele implicados surgem numa oposição direta à vida e às ideias dos abderitas. No fim das contas, apenas um entre estes dois polos poderá ser o verdadeiro sábio, enquanto o outro há fatalmente de ser o verdadeiro tolo: juntos, ambos se anulam, ironizam-se mutuamente, e portanto um dos dois terá mais cedo ou mais tarde de admitir *a verdade*⁹ – problema central para o nosso assunto, segundo Lambotte (2000: 41, 87-99) – por detrás de um comportamento oposto ao seu, e assim deparar-se com o vazio e o absurdo de tudo o que antes considerava como razoável ou são.

O problema se remete ao nosso estudo na medida em que Hipócrates cogita justamente se tratar de um caso de melancolia (Hipócrates 1861: 331, 347). Diante do renome de seu potencial paciente e da insistência dos abderitas, o médico aceita ir pessoalmente até Abdera ao encontro de Demócrito, e se prepara para administrar-lhe o heléboro, purgativo que se consagraria na medicina humoral como remédio adequado para tal moléstia.¹⁰ Disposto, porém, a inquirir o suposto doente antes de prescrever o tratamento, e desconfiado de que não se tratasse de loucura, mas justamente de uma grande sabedoria,¹¹ eis que Hipócrates se vê em uma situação curiosa: o espetáculo do isolamento de Demócrito, cercado de animais dissecados (onde o filósofo buscava, ironicamente,

9 A narrativa pseudo-hipocrática coloca o problema da verdade em uma curiosa alegoria: em um sonho que auspicia a Hipócrates a sanidade de Demócrito, o médico é guiado até o local em que iria pernoitar por uma mulher que lhe diz que, no dia seguinte, o encontraria *junto de Demócrito*. Ao indagar-lhe o seu nome, a mulher lhe diz chamar-se Verdade (*Alétheia*), ao mesmo tempo em que aponta para uma outra mulher, que se chamaria Opinião (*Doxa*) e que habitaria junto aos abderitas (Hipócrates 1861: 341-343).

10 “Irritant pour les muqueuses, l'extrait d'ellébore peut provoquer des selles noires ou hémorragiques: les anciens avaient ainsi l'illusion d'avoir débarrassé l'organisme d'un surcroît d'atrabile” (Starobinski 2012: 27).

11 Hipócrates cogita em diversos momentos da narrativa epistolar que o caso de Demócrito não se trata de uma melancolia, mas sim de “um vigor excessivo da alma”, pontuando a estreita e sugestiva proximidade entre o quadro melancólico e a superioridade do espírito: “Ce n'est pas folie, c'est excessive vigueur de l'âme qui se manifeste en cet homme n'ayant plus dans l'esprit ni enfants, ni femme, ni parents, ni fortune, ni quoi qu'il soit, concentré en lui-même jour et nuit, vivant isolé, dans des antres, dans des solitudes, sous les ombrages des bois, ou sur les herbes molles, ou le long des eaux qui coulent. Sans doute il arrive souvent que ceux qui sont tourmentés par la bile noire en font autant; ils sont parfois taciturnes, solitaires et recherchent les lieux déserts; ils se détournent des hommes, regardant l'aspect de leurs semblables comme l'aspect d'êtres étrangers; mais il arrive aussi à ceux que le savoir occupe de perdre toutes les autres pensées devant la seule affection à la sagesse” (Hipócrates 1861: 331, grifos nossos).

identificar a sede da bile negra),¹² e uma breve conversa com o suposto doente não apenas convencem o médico de que doença, ali, não havia nenhuma, como também dão ao seu quase paciente a oportunidade de discursar sobre a loucura – não sua, mas daqueles que o acusavam de insanidade: imersos em labutas e buscas vãs, dedicam suas vidas a obras pouco louváveis, enquanto Demócrito apenas se isolara para perseguir o conhecimento e outros fins verdadeiramente nobres. Indagado sobre a razão de seu riso aparentemente despropositado, Demócrito desenha um formidável e impiedoso retrato da vida humana, digno de ser citado na íntegra, e do qual não escapam os seus detratores:

[...] rio unicamente do ser humano, cheio de ignorância, vazio de obras corretas, infantil em todos os seus desejos, e se torturando, por causa de qualquer vantagem, em tarefas intermináveis, percorrendo os confins da terra, seus abismos infinitos, e fundindo o ouro e a prata sem jamais se cansar de adquiri-los, sempre preocupado em ter sempre ainda mais, por medo de ser menos. E não sente nenhuma vergonha em dizer que é feliz, pois revolve as cavidades da terra com as mãos de pessoas acorrentadas, das quais uma parte perece com o desabamento de terras porosas, e a outra, tendo esta obrigação por muito tempo, permanece em meio a este castigo tal qual este castigo fosse a sua própria pátria. Perseguindo a prata e o ouro, investigando raspas e traços de poeira, amontoando areia ora para lá ora para cá, e rasgando as veias da terra, quebram blocos de pedra em nome do lucro, fazendo da terra, de mãe, uma terra inimiga, e admiram-na enquanto a devoram, ela, que é sempre a mesma. Como ele é engraçado, o esforçado amante da terra abscondita, violador da terra que nós todos vemos! Um compra cachorros, outro, cavalos, outro ainda cerca terras numerosas e as registra como suas, desejando ser senhor de muitas coisas sem poder sequer ser o senhor de si mesmo. Apressam-se em casar com mulheres que, em pouco tempo, repudiam; amam, e em seguida odeiam; geram com vontade filhos que, uma vez crescidos, também repudiam. Quão vazio e estúpido é todo esse esforço, que em nada se distingue da loucura! Guerreiam com os seus próximos, dispensam a tranquilidade. Conspiram contra reis que conspiram contra eles, fazem massacres, escavam a terra em busca de prata;

12 A descrição de Demócrito e de seu entorno prima pelo contraste entre a sua tranquilidade e a nobreza de suas atividades, de um lado, e descontrolo dos abderitas, de outro: “De là on apercevait le logis de Démocrite, et Démocrite lui-même assis sous un platane épais et très bas, vêtu d'une tunique grossière, seul, le corps négligé, sur une siége de pierre, le teint très-jaune, amaigri, la barbe longue. Près de lui, à droite, un filet d'eau, courant sur la pente de la colline, murmurait doucement. Sur cette colline était un temple consacré, autant que je conjecturais, aux nymphes et tapissé de vignes nées spontanément. Démocrite tenait avec tout le soin possible un livre sur ses genoux; quelques autres étaient jetés à sa droite et à sa gauche; et de nombreux animaux entièrement ouverts étaient entassés. Lui, tantôt, se penchant, écrivait d'une teneur, tantôt il cessait, arrêté longtemps et méditant en lui-même. Puis, peu après, cela fait, il se levait, se promenait, examinait les entrailles des animaux, le déposait, revenait et se rasseyait. Cependant les Abderitains, qui m'entouraient, affligés et bien près d'avoir les larmes aux yeux: tu vois, me disaient-ils, la vie de Démocrite, ô Hippocrate, et comme il est fou, ne sachant ni ce qu'il veut, ni ce qu'il fait. Et l'un d'entre eux, voulant démontrer encore plus sa folie, poussa un gémissement aigu semblable à celui d'une femme pleurant la mort de son enfant; puis un autre se lamenta imitant à son tour un voyageur qui avait perdu ce qu'il portait. Démocrite, qui les entendit, sourit pour l'un, éclata de rire pour l'autre, et cessa d'écrire, secouant fréquemment la tête” (Hipócrates 1861: 351-353).

achando a prata, querem comprar terras; comprando as terras, vendem seus frutos; vendidos os frutos, voltam a receber prata. Em que confusão não estão, em que vileza! Não tendo riquezas, buscam-nas; tendo riquezas, escondem-nas, perdem-nas. Eu rio desses malfeitores, gargalho destes desafortunados que desrespeitam as leis da verdade, que competem em ódio uns contra os outros e criam brigas com irmãos, parentes e concidadãos por causa de posses que, quando mortos, não poderão possuir. Degolam-se entre si; vivendo conscientemente sem nenhum princípio, ignoram a pobreza dos amigos e da pátria, dão valor a coisas espúrias e inanimadas, adquirindo estátuas com a sua riqueza porque a estátuas parecem falar – mas odeiam quem fala de acordo com a verdade. (Hipócrates 1861: 360-364, tradução nossa)¹³

São portanto os abderitas, e não Demócrito, quem verdadeiramente carece de tratamento.¹⁴ A

13 “[...] ἐγὼ δὲ ἓνα γελῶ τὸν ἄνθρωπον, ἀνοίης μὲν γέμοντα, κενεὸν δὲ πρηγμάτων ὀρθῶν, πάσῃσιν ἐπιβουλῇσι νηπιᾶζοντα, καὶ μηδεμιῆς ἔνεκεν ὠφελείης ἀλγέοντα τοὺς ἀνὴντούτους μόχθους, πείρατα γῆς καὶ ἀορίστους μυχοὺς ἀμέτροισιν ἐπιθυμίῃσιν ὀδεύοντα, ἄργυρον τήκοντα καὶ χρυσὸν, καὶ μὴ παυόμενον τῆς κτήσιος ταύτης, αἰεὶ δὲ θορυβεύμενον περὶ τὸ πλεόν, ὅπως αὐτοῦ ἐλάσσων μὴ γένηται· καὶ οὐδὲν αἰσχύνεται λεγόμενος εὐδαίμων, ὅτι χάσματα γῆς ὀρύσσει δεσμίῳ χερσίν, ὧν οἱ μὲν ὑπὸ σομφῆς ἐπιπεσοῦσης τῆς γῆς ἐφθάρησαν, οἱ δὲ πολλῶ χρόνῳ ταύτην ἔχοντες τὴν ἀνάγκην ὡς ἐν πατρίδι τῇ κολάσει παραμένουσιν, ἀργύριον καὶ χρυσίον μαστεύοντες, ἱχνη κόνιος καὶ ψήγματα ἐρευνῶντες, ψάμμον ἄλλην ἀλλαχόθεν ἀγείροντες, καὶ τῆς γῆς φλέβας ἐκτέμνοντες, ἐς περιουσίην αἰεὶ βωλοκοπέοντες, ποιέοντες ἐκ γῆς τῆς μητρὸς πολεμίνην γῆν, καὶ τὴν αὐτὴν εὐῶσαν καὶ θαυμάζουσι καὶ πατέουσιν· ὅσος γέλως, ἐπιμόχθου καὶ κρυφίης γῆς ἐρῶσι τὴν φανερὴν ὑβρίζοντες. Κύνas ὠνεῦνται, οἱ δ' ἵππους, οἱ δὲ χώραν πολλὴν περιορίζοντες ἰδίην ἐπιγράφουσιν, καὶ πολλῆς ἐθέλοντες δεσπόζειν οὐδὲ αὐτέων δύνανται· γαμεῖν σπεύδουσιν, ἃς μετ' ὀλίγον ἐκβάλλουσιν, ἐρῶσιν, εἴτα μισέουσι, μετ' ἐπιθυμίας γεννῶσιν, εἴτ' ἐκβάλλουσιν τελείους. Τίς ἢ κενὴ σπουδὴ καὶ ἀλόγιστος, μηδὲν μανίης διαφέρουσα; πολεμοῦσιν ἔμφυλον, ἡρεμίην οὐχ αἰρετίζοντες· ἀντενεδρεύουσι βασιλέας, ἀνδροφονέουσι, γῆν ὀρύσσοντες ἀργύριον ζητοῦσιν, ἀργύριον εὐρόντες γῆν ἐθέλουσι πρίασθαι, ὧν ἡσάμενοι γῆν καρποὺς πιπράσκουσι, καρποὺς ἀποδόμενοι πάλιν ἀργύριον λαμβάνουσιν. Ἐν ὅσῃσι μεταβολῇσιν εἰσὶν, ἐν ὅσῃ κακίῃ· οὐσίην μὴ ἔχοντες οὐσίην ποθέουσιν, ἔχοντες κρύπτουσιν, ἀφανίζουσιν. Καταγελῶ ἐφ' οἷσι κακοπραγέουσιν, ἐπιτείνω τὸν γέλωτα ἐφ' οἷς δυστυχεοῦσι, θεσμούς γὰρ ἀληθείης παραβεβήκασι, φιλονεικέοντες ἔχθρην πρὸς ἀλλήλους, δῆριν ἔχουσι μετὰ ἀδελφῶν καὶ τοκῆων καὶ πολιτέων, καὶ ταῦτα ὑπὲρ τοιούτων κτημάτων ὧν οὐδεὶς θανὼν δεσπότης ἐστίν, ἀλληλοκτο νέουσιν, ἀθεσμόβια φρονεῦντες φίλων καὶ πατρίδων ἀπορίην ὑπερορῶσι, πλουτίζουσι τὰ ἀνάξια καὶ τὰ ἄψυχα, ὅλης τῆς οὐσίης ἀνδριάντας ὠνεῖνται, ὅτι δοκεῖ λαλεῖν τὸ ἄγαλμα, τοὺς δὲ ἀληθῶς λαλέοντας μισεῦσιν.” “[...] mais, au vrai, je ne ris que d'un seul objet, l'homme plein de déraison, vide d'œuvres droites, puéril en tous ses desseins, et souffrant, sans aucune utilité, d'immenses labeurs, allant, au gré d'insatiables désirs, jusqu'aux limites de la terre et en ses abîmes infinis, fondant l'argent et l'or, ne cessant jamais d'en acquérir, et toujours troublé pour en avoir plus, afin de ne se pas déchoir. Et il n'a pas honte de se dire heureux, parce qu'il creuse les profondeurs de la terre par les mains d'hommes enchaînés, dont les uns périssent sous les éboulements de terrains trop meubles, et les autres, soumis pendant des années à cette nécessité, demeurent dans le châtement comme dans une patrie. On cherche l'argent et l'or, on scrute les traces de poussière et les raclures, on amasse un sable d'un côté, un autre sable d'un autre côté, on ouvre les veines de la terre, on brise les mottes pour s'enrichir, on fait de la terre notre mère une terre ennemie, et, elle qui est toujours la même, on l'admire et on la foule aux pieds. Quel rire en voyant ces amoureux de la terre cachée et pleine de labeur outrager la terre qui est sous nos yeux! Les uns achètent des chiens, les autres des chevaux; circonscrivant une vaste région, ils la nomment leur, et, voulant être maîtres de grands domaines, il ne peuvent l'être d'eux mêmes; ils se hâtent d'épouser des femmes que bientôt après ils répudient; ils aiment, puis haïssent; ils veulent des enfants, puis, adultes, ils les chassent. Quelle est cette diligence vaine et déraisonnable, qui ne diffère en rien de la folie? Ils font la guerre à leurs propres gens et ne veulent pas le repos; ils dressent des embûches aux rois qui leur en dressent, ils sont meurtriers; fouillant la terre, ils cherchent de l'argent; l'argent trouvé, ils achètent de la terre; la terre achetée, ils en vendent les fruits; les fruits vendus, ils refont de l'argent. Dans quels changements ne sont-ils pas et dans quelle méchanceté? Ne possédant pas la richesse, ils la désirent; la possédant, ils la cachent, ils la dissipent. Je me ris de leurs échecs, j'éclate de rire sur leurs infortunes, car ils violent les lois de la vérité; rivalisant de haine les uns contre les autres, ils ont querelle avec frères, parents, concitoyens, et cela pour de telles possessions dont aucun à la mort ne demeure le maître; ils s'égorgent; pleins d'iniquité, ils n'ont aucun regard pour l'indigence de leurs amis ou de leur patrie; ils enrichissent les choses indignes et inanimées; au prix de tout leur avoir ils achètent des statues, parce que l'œuvre semble parler, mais ils haïssent ceux qui parlent vraiment.”

14 Com efeito, uma das chaves para a compreensão da narrativa nos parece estar na constante crítica, tecida tanto pela voz de Hipócrates quanto pela de Demócrito, à cupidez (*filargurié*) e à predominância do dinheiro sobre outras

duplicidade, ou seja, a caracterização simultaneamente física e moral com que era interpretada a melancolia se presta assim, na narrativa, a uma súbita inversão, redundando em uma crítica satírica dos costumes ou, em outras palavras, em uma *crítica ético-moral*. De fisicamente perturbado, Demócrito ascende à posição de detentor de uma sabedoria ignorada pela maioria dos mortais – ainda que o discurso do filósofo, em sua impiedosa denúncia, atinja as raiais da pura e simples misantropia (Hipócrates, 1861: 372-374).

Conforme já dissemos, são algumas as razões que fazem com que a narrativa pseudo-hipocrática apresente um grande interesse para a nossa pesquisa. A mais importante, porém, é porque postula *um vínculo estreito entre uma melancolia mórbida, carente de tratamento médico, e uma sabedoria superior, inacessível ao vulgo*, e que por isso mesmo surge para o comum dos mortais apenas como um sintoma de loucura. Independentemente do diagnóstico final de Hipócrates, o fato de um cidadão se isolar para se dedicar a atividades pouco claras para a comunidade, e de desprezar assim o que a maioria enxerga como motivos normais para a alegria e para a tristeza, já se afigura como algo digno de suspeita médica.

Agora compare-se com os seguintes versos de Lérmonov (Lérmonov 1964, v.1: 183, 131, tradução nossa):

Монолог	Monólogo
Поверь, ничтожество есть благо в здешнем свете.	Creia-me, o nada é uma ventura neste mundo

relações humanas. O assunto é colocado logo na primeira carta, dirigida a Hipócrates pela assembleia (*boulé*) dos abderitas, em que estes chegam a oferecer dinheiro ao médico para que este fosse tratar Demócrito (Hipócrates 1861: 323). Em resposta, Hipócrates aponta o quão inadequado é ao exercício da medicina trabalhar em troca de dinheiro, o que reduziria, segundo o médico, um ofício livre à condição de escravo, e geraria diversos problemas morais, como a possibilidade de se enganar o paciente em virtude do lucro ou ainda de se curar, em troca de dinheiro, um povo inimigo do seu (Hipócrates 1861: 327-329). O médico compara a própria ganância a uma doença, para cuja cura todos os médicos deveriam se unir: “Misérable certes est la vie humaine, pénétrée qu'elle est toute entière par l'intolérable cupidité d'argent comme par un souffle d'orage. Et plût au ciel que tous les médecins se réunissent pour guérir cette maladie plus fâcheuse que la folie! Car on tient à bonheur ce qu'est maladie et fait tant de mal. Pour moi, je regarde toutes les maladies de l'âme comme des folies intenses qui créent dans la raison certaines opinions et fantaisies dont on guérit purgé par la vertu” (Hipócrates 1861: 328). Hipócrates ainda descreve, ao encomendar as plantas medicinais que pretende usar no tratamento de Demócrito, a cupidez como uma raiz nociva que devesse ser arrancada: “Plût au ciel, Cratevas, que tu pusses extirper la racine amère de la cupidité, sans en laisser aucun reste! nous purgerions, sache-le bien, avec le corps, les âmes malades des hommes” (Hipócrates 1861: 345).

<p>К чему глубокие познания, жажда славы, Талант и пылкая любовь свободы, Когда мы их употребить не можем? Мы, дети севера, как здешние растенья, Цветем недолго, быстро увядаем... Как солнце зимнее на сером небосклоне, Так пасмурна жизнь наша. Так недолго Ее однообразное течение... И душно кажется на родине, И сердцу тяжело, и душа тоскует... Не зная ни любви, ни дружбы сладкой, Средь бурь пустых томится юность наша, И быстро злобы яд ее мрачит, И нам горька остылой жизни чаша; И уж ничто души не веселит.</p>	<p>De que serve a ciência profunda, ou a glória, O talento, o ardente amor da liberdade Quando deles não podemos nos servir? Nós, filhos do norte, quais as plantas daqui, Florescemos depressa, e logo murchamos... Como o céu invernal sobre a abóbada cinza É assim nublada a nossa vida. É assim breve Seu monótono e uniforme transcorrer... E a pátria parece sufocante E o coração nos pesa, a alma se entristece... Sem saber do amor, ou da doce amizade Esvai-se a mocidade em vãs procelas E o veneno do ódio ofusca a alvorada E a taça da vida é amarga, e congela; E nossa alma não se alegra mais com nada.</p>
<p>Пророк</p> <p>4 С тех пор как вечный судия Мне дал всеведение пророка, В очах людей читаю я Страницы злобы и порока.</p> <p>8 Провозглашать я стал любви И правды чистые ученья: В меня все ближние мои Бросали бешено каменья.</p> <p>12 Посыпал пеплом я главу, Из городов бежал я нищий, И вот в пустыне я живу, Как птицы, даром божьей пищи;</p> <p>16 Завет предвечного храня, Мне тварь покорна там земная; И звезды слушают меня, Лучами радостно играя.</p> <p>20 Когда же через шумный град Я пробираюсь торопливо, То старцы детям говорят С улыбкою самолюбивой:</p> <p>24 «Смотрите: вот пример для вас! Он горд был, не ужился с нами: Глупец, хотел уверить нас, Что бог гласит его устами!</p> <p>28 Смотрите ж, дети, на него: Как он угрюм, и худ, и бледен! Смотрите, как он наг и беден, Как презирают все его!»</p>	<p>O profeta</p> <p>Desde quando o Juiz Eterno Deu-me o dom da onividência Leio os olhos, quais cadernos De maldade e de indecência.</p> <p>Pus-me a pregar o amor, E a verdade, limpa e pura: E os meus, ao meu redor Jogaram pedras e juras.</p> <p>Coberto de cinzas, eu, Miserável, pus-me a andar, Como com as aves de céu: Fiz do deserto o meu lar.</p> <p>Obediente às leis eternas, Seguem-me as feras, pacatas. As estrelas me ouvem, ternas, Dançando em raios de prata.</p> <p>Se por ruidosa cidade Eu corro em minhas andanças, Com um sorriso de vaidade Dizem os velhos às crianças:</p> <p>“Eis um exemplo pra vocês! Não quis ouvir-nos, os sábios! O imbecil diz que Deus fez As palavras dos seus lábios!</p> <p>“Olhem crianças, pra ele! Como é sombrio, ressequido, Como é pobre e mal vestido, Como ninguém gosta dele!”</p>

No primeiro poema, onde a solidão é posta desde o título,¹⁵ o eu lírico convoca já na primeira estrofe, por meio do imperativo do verbo 'crer', uma segunda pessoa imaginária a observar a vaidade de sua existência. O nada, ou a insignificância, *nichtójestvo*, surge no contexto do poema como o único bem espiritual (*blago*) no mundo em que se encontram (o que, no contexto do poema, pode tanto se referir ao 'norte', quanto ao mundo em geral), cujo vazio e limitação são como que expressos na repetição sonora embutida em *zdiéchniem sviete*, onde *zdies'*, 'aqui', ecoa na palavra 'mundo', *sviet*, sugerindo a absoluta falta de transcendência a que suas vidas estão condenadas. Uma expressão interrogativa de finalidade (*K tchemu*) introduz em seguida uma série de elementos que, pelo fato de virem após a afirmação inicial, surgem como outras supostas venturas: os “conhecimentos profundos”, a “sede de glória”, o “talento” e o “amor ardente da liberdade” são assim confrontados com sua inutilidade no contexto do eu lírico (“o norte”, uma referência clara à Rússia). As rimas se eximem de emprestar alguma ordem ou lógica ao conjunto, enquanto associações sonoras isoladas dão harmonia às ideias particulares (*jajda slávy, // Talant i pýlkaia liubov' svobody*), servindo de coesão entre a sede e a glória, entre o talento e o amor ardente pela liberdade. Observe-se, todavia, esta importante diferença em relação a Demócrito: se para o filósofo grego a dedicação ao conhecimento ainda era uma forma louvável de passar seus dias, para Lérmontov até mesmo o conhecimento é engolido pela vaidade do mundo ou de sua terra, tanto mais quanto as expressões “Para quê” (*k tchemu*) e “profundos” (*glubókiie*) formam uma espécie de espelho sonoro através da vogal 'u' e da consoante 'k', sugerindo que a profundidade do

15 O título também nos remete a certa *teatralidade*, enfatizada pela exortação a uma segunda pessoa imaginária, e sobretudo pelo tom grandiloquente dos versos, particularmente nos primeiros quatro. Tal efeito empresta, por um lado, uma maior dramaticidade ao poema, que, dado o seu teor, assume assim ares trágicos, reforçando a desolação que ele transmite. Por outro lado, a teatralidade é apontada por Lótman (2006: 190-191, 205-206) como um elemento central para certas esferas de sociabilidade da nobreza russa entre os séculos XVIII e XIX, entendida como uma forma de legitimação sentimental e até mesmo existencial capaz de remeter comportamentos e experiências individuais a um registro entendido socialmente como heroico, elevado, e que se expressava através de aforismos, frases de efeito e confissões sentimentais. Exploraremos o assunto mais à frente, mas o poema em questão adianta um aspecto notável desta problemática no que tange à poesia de Lérmontov: *a elevação simbólica da experiência do vazio*, que a dignifica eticamente e compensa, assim, no plano da linguagem, o que é negado ao eu lírico no plano semântico. Há, ademais, certa tragicidade na versificação, toda ela longa e parcialmente sem rimas – os dois primeiros versos aliás, são hexâmetros, que segundo Gaspárov trazem a “auréola semântica” da antiguidade, da imitação de seus correlatos grego e latino (2012: 305-307), e reforçando-lhes assim a solenidade.

conhecimento só leva a novas interrogações. Sutilezas à parte, esta é uma distinção significativa entre as concepções de mundo da Grécia clássica, onde o conhecimento era visto como componente fundamental da virtude,¹⁶ e das de um nobre russo em 1829, imbuído de ideias vindas da Europa ocidental ao mesmo tempo em que era impossibilitado, por razões políticas, de aplicá-las em seu meio. Lérmontov, ademais, era um notório leitor da literatura romântica da Europa ocidental, onde o *Fausto* já havia mostrado o abismo em que a busca pelo conhecimento deságua quando é levada ao extremo, sobretudo quando desvinculada de outras esferas da vida.¹⁷

Para além de estar inteiramente rimada – sugerindo, no processo em que se desdobram as consequências morais da vaidade da vida, certa ordem melódica, e emprestando-lhe ênfase aforística e dramática –, a parte final do poema de 1829 (escrito por um rapaz de então apenas 15 anos) nos interessa por hora pela presença da palavra 'amor', que liga estes versos aos que o poeta compôs 12 anos depois, levando-nos de volta ao texto pseudo-hipocrático. Se em “Monólogo” somos informados que “Sem saber do amor, ou da doce amizade // Esvai-se a mocidade em vãs procelas”, em “O profeta”, escrito 12 anos depois, podemos observar as consequências sociais que ameaçam quem tenta fazer do amor e da verdade a sua razão de vida: pior do que Demócrito, que fora apenas tido como louco e se isolara por vontade própria, o profeta de Lérmontov é apedrejado e obrigado a se exilar do convívio humano. Embora as referências explícitas à Rússia sumam em meio ao estilo parabólico, é possível intuir que Lérmontov não tenha perdido completamente de

16 A respeito das concepções morais na filosofia antiga, diz Valls: “O sábio não é, então, um cientista teórico, mas um homem virtuoso ou que busca a vida virtuosa e que assim consegue estabelecer, em sua vida, a ordem, a harmonia e o equilíbrio que todos desejam. O sábio faz penetrar em sua vida e em seu ser a harmonia que vem do hábito de submeter-se à razão. Dialética e virtude devem andar juntas, pois a dialética é o caminho da contemplação das ideias e a virtude é esta adequação da vida pessoal às ideias supremas” (Valls 1994 : 26).

17 Já no século XX, Unamuno expressaria o caráter essencialmente negativo da razão, incapaz de conceder ao melancólico (ou, em suas palavras, à pessoa acometida pelo “sentimento trágico da vida”) a imortalidade a que ele anseia. Evidentemente, tal problema é representado pela personagem do doutor Fausto: “El progresismo no satisfacía tampoco. Progresar, ¿para qué? El hombre no se conformaba con lo racional, el *Kulturkampf* no le bastaba; quería dar finalidad final a la vida, que esta que llamo la invalidad final es el verdadero *ὄντως ὄν*. Y la famosa *maladie du siècle*, que se anuncia en Rousseau, y acusa más claramente que nadie el Obermann de Sénancour, no era ni es otra cosa que la pérdida de la fe en la inmortalidad del alma, en la finalidad humana del Universo. Su símbolo, su verdadero símbolo, es un ente de ficción, el doctor Fausto.” (Unamuno 1999 : 268).

A análise de Unamuno e seu recurso à doutrina católica coincidem com a descrição de Kehl para a melancolia no início da Idade Moderna: “O melancólico, face às descobertas científicas que propunham uma nova abordagem – racional e investigativa – dos mistérios da natureza, sentiria a *nostalgia da verdade revelada*. A possibilidade, ou pelo menos o desejo de domínio racional do real teria deixado o homem renascentista diante da perda do sentido metafísico do mundo” (2009 : 70).

vista a realidade social e política em que vivia, e que se fez sentir de modo agudo em sua vida por meio de seus dois exílios, em 1837 e em 1840.

Nos dedicaremos com maior profundidade ao assunto destes poemas mais adiante, sobretudo quando nos debruçarmos sobre a oposição entre o poeta e a multidão e sobre as implicações sociopolíticas da melancolia lermontoviana. O que ainda interessa apontar em relação ao texto de 1841, conforme o que foi colocado também pela narrativa pseudo-hipocrática, é a relação social essencialmente irônica que o melancólico põe em jogo ao se contrapor ao mundo. Mencionando ainda as epístolas sobre o riso de Demócrito, Starobinski (2012: 211) resume o problema da seguinte maneira:

Duas questões, ao menos, estão aí implicadas. A primeira é: quem está louco? Seria o filósofo solitário, que partiu para viver além dos muros da cidade? Segundo o julgamento de Hipócrates, o verdadeiro doente é a coletividade, ingenuamente preocupada em curar o grande homem. Segunda pergunta: quem é o juiz competente? Quem é o árbitro qualificado para discriminar saúde e loucura?¹⁸

A primeira pergunta, no caso de Lérmontov, poderia ser filosoficamente aprofundada e dramatizada: *quem tem a verdade*, ou ainda *quem é verdadeiramente moral*? Evidentemente, a verdade do poema de 1841 (“E a verdade, limpa e pura”, *I právdý tchístýie utchién'ia*) se liga a conhecimentos distintos dos “conhecimentos profundos” do poema de 1829 – em antecipação aos ensinamentos (*utchéń'ia*), está a pureza (*tchístýie*), e não a profundidade, e por “pureza” podemos entender uma verdade livre de excessos, depurada, e por isso mesmo precisa.¹⁹ Como quer que seja,

18 “Deux questions, pour le moins, s'y trouvent impliquées. La première est: Qui est fou? Est-ce le philosophe solitaire, qui s'en est allé vivre hors les murs? Au jugement d'Hippocrate, le véritable malade est la collectivité, naïvement soucieuse de guérir le grand homme. Seconde question: Qui est le juge compétent? Qui est l'arbitre qualifié pour discriminer santé et folie?”

19 A relação da melancolia com uma percepção de descoberta da verdade é ilustrada em um caso clínico descrito por Jules Cotard (apud Starobinski: 516): “Peu de temps après son placement à une époque dont elle même fixe la date, elle a compris la *vérité* – c'est ainsi qu'elle qualifie les conceptions délirantes négatives que j'ai indiquées en commençant – et elle s'est livrée, pour faire comprendre cette *vérité*, à toutes sortes d'actes de violence, qu'elle appelait des *actes de vérité*, mordant, griffant, frappant les personnes qui l'entouraient.”

Ao lado dessa verdade negativa e violenta, está por vezes uma verdade simples, como a descrita por Lérmontov, ou a que Unamuno (1999 : 269) indica ter redimido Fausto através da figura de Gretchen: “¿Y quién no conoce a su Fausto, nuestro Fausto, que estudió Filosofía, Jurisprudencia, Medicina, hasta Teología, y sólo vio que no podemos saber nada, y quiso huir al campo libre – *hinaus ins weite Land!* – y topó con Mefistófeles, parte de

é esta verdade que configura, no poema, a chave para o conflito do eu lírico com os seus próximos.

Qual dos dois, afinal, está com a razão? Tanto no texto pseudo-hipocrático quanto nos poemas de Lérmontov, não se deixa o texto em aberto numa irresolução puramente irônica, e é aí que entra em cena a segunda pergunta de Starobinski. No primeiro caso, é a figura do médico que, dando voz ao suposto doente, transmitirá aos leitores o diagnóstico que garante a sanidade de Demócrito, implicando uma condenação moral dos abderitas que o haviam taxado de louco. Já no segundo texto de Lérmontov, o juiz que determina qual dos dois contendores tem a razão é dado na primeira linha – é o “juiz eterno”,²⁰ fiador mesmo dos dons proféticos do eu lírico, numa íntima relação que se expressa nas rimas da primeira estrofe (*sudiiá – iá*).²¹

Na ausência de uma figura divina capaz de exercer diretamente, como em “O profeta”, esse papel de juiz, encontraremos frequentemente na poesia de Lérmontov uma série de ideais pressupostos positivamente, cuja função discursiva imediata é justificar, no âmbito do poema, a ruptura do eu lírico ou de outra figura igualmente apartada em relação ao seu meio ou à sua sociedade, servindo assim como um terceiro elemento capaz de resolver o impasse entre dois polos que, de outro modo, se contraporiam de maneira simétrica. Nesse sentido, ideias ligadas ao destino, a uma superioridade moral, à fidelidade amorosa etc. surgem como complementos necessários à contraposição do melancólico a um mundo em que ele, por definição, não se adéqua. Isto, no plano poético, que é o foco de nossa pesquisa. Em termos psicanalíticos, porém, aos quais nos remetemos em busca de uma maior precisão do conceito de melancolia, tal necessidade corresponde a uma *ausência de referência* – oriunda, no psiquismo, de um distúrbio narcísico – e à própria fidelidade

aquella fuerza que siempre quiere el mal haciendo siempre el bien, y este le llevó a los brazos de Margarita, del pueblo sencillo, a la que aquel, el sabio, perdió; pero merced a la cual, que por él se entregó, se salva, redimido por el pueblo creyente con fe sencilla?”.

20 Seria importante descobrir se, no texto original, a expressão era grafada com letras maiúsculas ou minúsculas. Nas edições soviéticas, numa das quais nos baseamos, era de praxe grafar em todos os textos qualquer referência ao Deus judaico-cristão em minúscula, dado o ateísmo oficial e militante do regime, de modo que não temos como saber no presente momento se a grafia em caixa baixa foi uma opção do autor ou uma imposição do século XX. A figura originalmente judaica do profeta, assim como a presença do amor nas pregações da personagem do poema (sugerindo um elemento cristão) nos levaram a optar, em nossa tradução, pelas letras maiúsculas.

21 Note-se que, na tradução que apresentamos, esta rima extremamente sugestiva foi sacrificada no conjunto do trabalho tradutório, não sendo, na ocasião, nossa intenção crítica destacar a relação que agora mencionamos. O mesmo irá fatalmente ocorrer com outras das traduções que apresentaremos ao longo desta pesquisa, razão pela qual iremos sempre nos referir, em nossas análises, ao original russo.

do sujeito ao objeto cuja perda justifica sua melancolia.

Embora exemplar, a história de Demócrito (assim como as interpretações de Starobinski, nas quais baseamos quase que exclusivamente a nossa análise) não nos oferece uma definição dos mecanismos da melancolia que permita correlacionar suas potenciais e distintas manifestações.²² Diante da vasta história deste fenômeno outrora considerado como um distúrbio somático, cuja utilização como termo corrente é ampla e cuja definição tende a ser bastante volúvel, optamos assim por fundamentar primordialmente as nossas análises no texto clássico de Freud, “Luto e melancolia” (*Trauer und Melancholie*), escrito em 1912. Evidentemente, como já pudemos observar, o interesse do fundador da psicanálise no texto em questão é por fenômenos psíquicos concretos, enquanto o nosso é por textos literários. Ainda assim, sua descrição geral do quadro melancólico nos termos de um investimento psíquico nos permite correlacionar etiologicamente diversos fenômenos que, tradicionalmente vinculados à melancolia, seriam de outro modo unidos apenas de maneira superficial, numa espécie de catálogo arbitrário de características. Com tal expediente, espera-se que questões recorrentes na poesia de Lérmontov, como o destino, a fidelidade amorosa, a contemplação da natureza, a indignação política ou ainda o uso recorrente da alegoria possam surgir intimamente ligadas entre si, revelando a melancolia como uma ferramenta privilegiada para a compreensão da poesia de Lérmontov, e quiçá de todo o Romantismo.

Outra possibilidade, mais interessante do ponto de vista histórico, mas que não seguiremos, seria buscar uma conceitualização da melancolia que fosse contemporânea à obra do poeta ou mesmo que surgisse no seu próprio seio. A primeira opção implicaria a pesquisa em uma história nosológica – afinal, no período em questão, sob o nome de “monomania triste”, a melancolia era

²² Em algumas passagens dos textos que consultamos, Starobinski faz breve menção às interpretações fenomenológicas da melancolia, que parecem fundamentar a sua abordagem do assunto: “Chez les auteurs médicaux de notre siècle qui se réclament de la phénoménologie, la mélancolie se caractérise par le prévalence du rapport au passé (défini par Tellenbach comme rémanence, par Binswanger comme *retentio*), au détriment du rapport au présent (*presentatio*), et du projet orienté vers l’avenir (*protentio*)” (2012 : 445). Todavia, o crítico não se vale de tal interpretação, que coincide parcialmente com a que iremos apresentar, de maneira sistemática. Por sua vez, nossa opção pela teoria psicanalítica foi guiada pelas leituras que fizemos ao longo do levantamento bibliográfico, e surgiu por termos constatado sua adequação aos objetos que pretendíamos investigar. Evidentemente, uma abordagem que se utilizasse sistematicamente de outro corpo teórico acerca da melancolia poderia chegar a resultados distintos, e seria, por isso mesmo, de grande interesse.

considerada de fato uma doença – de pouca relevância para a análise propriamente literária a que nos propusemos, enquanto a segunda possibilidade implicaria decretar a falência de nossa pesquisa nesta mesma linha: ao que nos conste, não se encontra precisamente o termo 'melancolia' na obra de Lérmontov, muito menos em sua poesia, ainda que termos como 'tédio' (*skuka*), 'entediarse' (*skutchat', skutchno*), 'tristeza' (*grustno, toská*) possam ser encontrados com bastante frequência.²³ Não é, todavia, a forma como Lérmontov define a melancolia em sua poesia o que nos interessa aqui, mas sim a forma como o emprego heurístico do conceito pode nos ajudar a correlacionar, em sua obra, imagens e temáticas díspares.

Assim, à semelhança do que fizemos em pesquisas anteriores, em relação à conceitualização do Romantismo a partir dos estudos do professor Elias Saliba (2003) e de Löwy e Sayre (2015), de modo a torná-lo operacional em uma análise histórico-literária, buscaremos conceitualizar a melancolia de modo a torná-la uma ferramenta útil para a compreensão da lírica de Lérmontov, atentos para o risco (inerente a esta tentativa) de acabarmos nos desviando do estudo da obra para um estudo da personalidade do autor – uma empreitada relevante e, ao nosso ver, até necessária, mas que não nos interessa no presente momento. Por outro lado, não ignoramos o potencial anacrônico de se utilizar uma análise do século XX para compreender textos do século XIX; mas nos parece que a caracterização do período que estudamos como um marco no advento da modernidade (cf. Hobsbawm 2010), e portanto da subjetividade moderna, serve como fiador da proximidade entre nós, Freud e Lérmontov. Ademais, o estudo do passado jamais poderá se livrar das preocupações do presente, conforme nos lembram as palavras do grande estudioso da obra de Lérmontov, Boris Eikhenbaum:

[...] qualquer teoria é uma hipótese de trabalho, sugerida pelo interesse pelos fatos

23 De acordo com a Enciclopédia de Lérmontov, a ocorrência na poesia de Lérmontov das palavras que listamos é respectivamente 17, 34, 52, 36 e 143 – números não desprezíveis quando somamos as palavras derivadas das mesmas raízes, mas ainda assim pequenos comparados com outras palavras como, significativamente, 'eu' (*iá*), com 10.976 ocorrências (segunda palavra mais frequente em toda a sua produção, atrás apenas da conjunção 'e' (*i*), e 'só' ou 'um' (*odin*), com 1.472. 'Melancolia' (*melankholiia*), por sua vez, jamais foi utilizada pelo poeta, e o cognato russo para 'hipocondria' (*khandrá*) aparece somente três vezes (cf. Manuilov, 1981).

em si: ela é indispensável para separar e reunir os fatos necessários em um sistema, e apenas isso. A própria necessidade destes ou de outros fatos, a própria exigência por este ou por outro sinal semântico é ditada pela contemporaneidade – pelos problemas que estão na ordem do dia. A história é, em sua essência, a ciência das analogias complexas, uma ciência de visão dupla: os fatos do passado se distinguem diante de nós como fatos relevantes e adentram em um sistema, invariável e inevitavelmente, sob o signo dos problemas contemporâneos. Assim certos problemas dão lugar a outros, alguns fatos são cobertos por outros. A história, nesse sentido, é um método particular de estudo do presente com o auxílio dos fatos do passado (1987: 428, tradução nossa).²⁴

Nesse sentido, o problema das depressões no século XXI, e sua correlação com o que poderíamos chamar de um vazio moral na sociedade contemporânea emprestam grande importância aos estudos da melancolia e às tentativas de vinculá-la a determinadas configurações históricas²⁵ – entre as quais se inclui a nossa pesquisa, mesmo que focada em objetos literários e não em pessoas de carne e osso. Buscamos assim ao menos contribuir para a compreensão da dimensão textual, discursiva, deste fenômeno, em uma época em que a disseminação de um texto literário, *Os sofrimentos do jovem Werther*, havia pouco não apenas consagrado socialmente a figura do sonhador

24 “[...] всякая теория - рабочая гипотеза, подсказанная интересом к самим фактам: она необходима для того, чтобы выделить и собрать в систему нужные факты, и только. Самая нужда в этих или других фактах, самая потребность в том или другом смысловом знаке диктуется современностью - проблемами, стоящими на очереди. История есть, в сущности, наука сложных аналогий, наука двойного зрения: факты прошлого различаются нами как факты значимые и входят в систему, неизменно и неизбежно, под знаком современных проблем. Так одни проблемы сменяются другими, одни факты заслоняются другими. История в этом смысле есть особый метод изучения настоящего при помощи фактов прошлого.”

25 Segundo Kristeva, “Les époques qui voient s’écrouler idoles religieuses et politiques, les époques de crise sont particulièrement propices à l’humeur noire. Il est vrai qu’un chômeur est moins suicidaire qu’une amoureuse délaissée mais, en temps de crise, la mélancolie s’impose, se dit, fait son archéologie, produit ses représentations et son savoir.” (Kristeva 1989: p. 18). A esse respeito, merece destaque a obra já clássica de Kehl (2009), que trabalha, conforme mencionado, com uma distinção operacional entre depressão e melancolia, enxergando também uma linha divisória no que tange à representatividade sócio-histórica de cada uma. A psicanalista afirma que “[...] a melancolia, depois de Freud, veio a perder seu antigo potencial de sintoma do mal-estar na civilização. Que sintomas, hoje, podem ser entendidos como formas contemporâneas de mal-estar? Penso que esse potencial analisador do laço social representado desde a Antiguidade pela(s) melancolia(s) deslocou-se, hoje, para o campo das depressões” (2009 : 49). Segundo Kehl, tal deslocamento se teria operado por Freud na medida em que uma experiência que até então tinha amplas dimensões culturais e espirituais teve o seu mecanismo transferido para o âmbito exclusivamente individual (2009 : 78). No que diz respeito à época que nos interessa nesta pesquisa, pode-se indagar em que medida a própria afirmação progressiva da individualidade enquanto instância social autônoma não teria sido responsável pela experiência de cisão em que se origina a melancolia – de onde a sua profunda atualidade e relevância para o início do século XIX. Por outro lado, Saliba (2003 : 19) considera que o “imaginário romântico alimentou-se de uma quebra de continuidade da história europeia na passagem para o século XIX: a Revolução Francesa e a Revolução Industrial”. Ora, se, como sugere Kristeva, a percepção coletiva de fenômenos históricos for considerada uma causa legítima para que praticamente toda a intelectualidade de uma época seja acometida pela melancolia (ou *mal du siècle*, ou ainda *spleen*, para usar os termos literários então na moda), temos aí uma chave importante para se entender a relevância da melancolia para o Romantismo, ao mesmo tempo em que a “influência de Saturno” pode assumir proporções profundamente históricas ao analisarmos o período em questão. O estudo de Saliba sobre as utopias românticas, sem se dedicar especificamente ao assunto, parece seguir precisamente esse caminho, no que denuncia a centralidade do estudo de Löwy (2015) para a sua interpretação do impulso utópico romântico, entendido como negação do tempo presente.

tristonho, quanto bastara para desencadear um surto de suicídios por toda a Europa. O texto era, além do mais, uma das leituras prediletas de ninguém mais ninguém menos que Napoleão Bonaparte (Goethe 1990: 14-15), de onde é possível depreender o seu caráter icônico para toda uma época, sua capacidade de encarnar problemáticas e atitudes que reverberaram intensamente na mentalidade europeia de então.

Passando ao texto de Freud, em “Luto e melancolia” o psiquiatra austríaco parte de seus estudos anteriores sobre o fenômeno do luto para assim esboçar, por analogia, uma compreensão da melancolia psicogênica. Nesse sentido, segundo ele,

o luto costuma ser a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração posta em seu lugar, como a pátria, a liberdade, um ideal, etc. Sob influências idênticas, manifesta-se em muitas pessoas – nas quais nós, por esta razão, suspeitamos de uma disposição mórbida –, no lugar do luto, uma melancolia (Freud 1991: 428-429, tradução nossa).²⁶

Guardaremos este breve catálogo de Freud – uma pessoa amada, a pátria, a liberdade, um ideal – para reencontrá-lo ao longo de toda a poesia de Lérmonov, para não dizer de toda a poesia romântica, sob o eterno signo da perda. Os efeitos psicológicos assim causados, e descritos por Freud, podem ser resumidos em uma permanência do desejo pelo objeto perdido, o que implica, em termos econômicos, em uma impossibilidade de investi-lo em qualquer outro objeto que o mundo possa oferecer – gerando uma inibição. Dois aspectos, no entanto, intrigam Freud, e servem como ponto de partida para que ele investigue as especificidades psicopatológicas da melancolia: em primeiro lugar, tem-se nesta uma autoincriminação e uma perda na autoestima que não podem ser encontradas no luto; depois, constata-se que, *neste, é possível saber perfeitamente qual foi a perda*

26 “Trauer ist regelmäßig die Reaktion auf den Verlust einer geliebten Person oder einer an ihre Stelle gerückten Abstraktion wie Vaterland, Freiheit, ein Ideal usw. Unter den nämlichen Einwirkungen zeigt sich bei manchen Personen, die wir darum unter den Verdacht einer krankhaften Disposition setzen, an Stelle der Trauer eine Melancholie.”

que a causou a inibição – enquanto nos quadros melancólicos tem-se uma inibição sem causa aparente –, de modo que, ao menos por sabermos a sua causa, o luto tende a não nos parecer um fenômeno patológico (Freud 1991: 429). Tal percepção se reforça à medida que o luto é acompanhado por um trabalho psíquico rumo à sua superação: lenta e dolorosamente, a libido é retirada do objeto de desejo que a prova da realidade²⁷ demonstrou não existir mais (Freud 1991: 430). O processo, evidentemente, não é fácil, e implica a desvinculação afetiva de toda uma cadeia de recordações e associações ligadas àquilo que se perdeu.

Como, porém, se dará esse processo no caso da melancolia? Freud busca explicá-lo a partir do que pôde constatar na análise do luto:

Em uma série de casos, fica claro que [a melancolia] também pode ser uma reação à perda de um objeto amado; em outras ocasiões, pode-se reconhecer que a perda é de uma natureza mais ideal. O objeto talvez não tenha realmente morrido, mas ele se perdeu enquanto objeto de amor (por exemplo, no caso de uma noiva abandonada). Ainda em outros casos, crê-se ser necessário manter-se firme na hipótese de semelhante perda, mas não se consegue reconhecer com clareza o que foi que se perdeu, sendo portanto tanto mais lícito supor que nem mesmo o doente consegue apreender conscientemente o que foi que ele perdeu. De fato, este caso poderia se dar também quando a perda que provocou a melancolia é conhecida pelo doente, na medida em que, embora sabendo *quem*, ele não sabe *o que* perdeu nessa pessoa. Isso nos induziria a relacionar de algum modo a melancolia a uma perda de objeto subtraída à consciência, à diferença do luto, no qual nada é inconsciente no tocante à perda.

No luto, encontramos a inibição e a perda de interesse completamente explicados pelo trabalho de luto que absorve o eu. Na melancolia, a perda desconhecida também terá como consequência um trabalho interno similar e responde, portanto, pela inibição melancólica. Só que esta nos transmite uma impressão enigmática, por não podermos ver o que é que absorve o doente de maneira tão completa (Freud 1991: 430-431, tradução nossa).²⁸

27 O conceito de *Realitätsprüfung* é complexo e central para a teoria psicanalítica. Traduzimo-lo de maneira livre e sem pretensões interpretativas, uma vez que não o utilizaremos de maneira sistemática – o mesmo vale para o conjunto da teoria de Freud, da qual nos serviremos apenas em parte.

28 “In einer Reihe von Fällen ist es offenbar, dass auch sie Reaktion auf den Verlust eines geliebten Objekts sein kann; bei anderen Veranlassungen kann man erkennen, dass der Verlust von mehr ideeller Natur ist. Das Objekt ist nicht etwa real gestorben, aber es ist als Liebesobjekt verlorengegangen (z.B. der Fall einer verlassenen Braut). In noch anderen Fällen glaubt man an der Annahme eines solchen Verlustes festhalten zu sollen, aber man kann nicht deutlich erkennen, was verloren wurde, und darf um so eher annehmen, dass auch der Kranke nicht bewusst erfassen kann, was er verloren hat. Ja, dieser Fall könnte auch dann noch vorliegen, wenn der die Melancholie veranlassende Verlust dem Kranken bekannt ist, indem er zwar weiß *wen*, aber nicht, *was* er an ihm verloren hat. So würde uns nahegelegt, die Melancholie irgendwie auf einen dem Bewusstsein entzogenen Objektverlust zu beziehen, zum Unterschied von der Trauer, bei welcher nichts an dem Verluste unbewusst ist.

Bei der Trauer fanden wir Hemmung und Interesselosigkeit durch die das Ich absorbierende Trauerarbeit restlos aufgeklärt. Eine ähnliche innere Arbeit wird auch der unbekannte Verlust bei der Melancholie zur Folge haben und darum für die Hemmung der Melancholie verantwortlich werden. Nur dass uns die melancholische

Tem-se, portanto, uma perda com um caráter mais abstrato do que no caso do luto, o que faz com que ela possa ser sofrida pelo melancólico sem que ele nem ao menos entenda o que é que lhe foi subtraído. Outra importante distinção em relação ao luto, porém, se segue: *o trabalho necessário para a superação da perda parece não ter um final claro, de modo que o melancólico entrincheira a sua libido numa fidelidade ao que se perdeu que nenhuma experiência real alheia ao objeto da perda é capaz de romper*. Freud descreve esse processo através de um mecanismo de identificação: ao se constatar a perda, o vínculo amoroso se rompe para depois se ligar não a um novo objeto, mas a uma representação interna à própria subjetividade, que deste modo se cinde em duas instâncias para poder interiorizar o seu conflito e absorver em si o que a realidade lhe nega. A perda do objeto, assim, se transforma em uma perda de si (Freud 1991: 435).²⁹ Kristeva, bastante inspirada na tradição freudiana (inclusive no que tange à indistinção entre os conceitos e fenômenos da depressão e da melancolia),³⁰ resume o processo da seguinte maneira:

Posso assim encontrar antecedentes para o meu colapso atual em uma perda, uma morte ou um luto, de alguém ou de algo, que eu outrora amei. O desaparecimento deste ser indispensável continua me privando da parte mais valiosa de mim mesma: eu o vivo como um ferimento ou uma privação, para descobrir todavia que o meu penar é tão somente a atualização do ódio ou do desejo de apropriação que nutro por aquele ou por aquela que me traiu ou abandonou. Minha depressão me indica que eu não sei perder: talvez eu não tenha sabido encontrar uma contrapartida equivalente à perda? Daí se segue que toda perda acarreta a perda de meu ser – e do Ser mesmo (Kristeva 1989: 14-15, tradução nossa).³¹

Hemmung einen rätselhaften Eindruck macht, weil wir nicht sehen können, was die Kranken so vollständig absorbiert. ”

29 “Es hatte eine Objektwahl, eine Bindung der Libido an eine bestimmte Person bestanden; durch den Einfluss einer *realen* Kränkung oder Enttäuschung von Seiten der geliebten Person trat eine Erschütterung dieser Objektbeziehung ein. Der Erfolg war nicht der normale einer Abziehung der Libido von diesem Objekt und Verschiebung derselben auf ein neues, sondern ein anderer, der mehrere Bedingungen für sein Zustandekommen zu erfordern scheint. Die Objektbesetzung erwies sich als wenig resistent, sie wurde aufgehoben, aber die freie Libido nicht auf ein anderes Objekt verschoben, sondern ins Ich zurückgezogen. Dort fand sie aber nicht eine beliebige Verwendung, sondern diente dazu, eine *Identifizierung* des Ichs mit dem aufgegebenen Objekt herzustellen. Der Schatten des Objekts fiel so auf das Ich, welches nun von einer besonderen Instanz wie ein Objekt, wie das verlassene Objekt, beurteilt werden konnte. Auf diese Weise hatte sich der Objektverlust in einen Ichverlust verwandelt, der Konflikt zwischen dem Ich und der geliebten Person in einen Zwiespalt zwischen der Ichkritik und dem durch Identifizierung veränderten Ich. ”

30 Kristeva justifica a sua abordagem pela presença, segundo ela, de uma estrutura comum tanto a uma quanto a outra (1989: 20).

31 “Je peux trouver ainsi des antécédents de mon effondrement actuel dans une perte, une mort ou un deuil, de quelqu'un ou de quelque chose, que j'ai jadis aimés. La disparition de cet être indispensable continue de me priver de la part la plus valable de moi-même : je la vis comme une blessure ou une privation, pour découvrir, toutefois, que ma peine n'est que l'ajournement de la haine ou du désir d'emprise que je nourris pour celui ou pour celle qui m'ont

Para que semelhante operação de uma “perda eternizada” tenha lugar, Freud afirma ser necessária uma condição psíquica aparentemente paradoxal: por um lado, constata-se uma intensa fixação em relação ao objeto perdido, mas, por outro, o investimento libidinal tem de ser frágil o bastante para se deixar romper e se reconverter rumo à identificação. O que tornaria esse paradoxo possível seria o fenômeno da regressão narcísica: ligada na teoria psicanalítica à fase oral, ou canibal, do desenvolvimento da libido, quando o desejo se realiza através da completa absorção em si do objeto visado, a identificação está na base das primeiras escolhas por objetos de afeto (Freud 1991 : 435),³² e possibilita que se formem simultaneamente a imagem de si mesmo e, através desta, a imagem do que se deseja. Nesse primeiro momento, há uma confusão na representação do que nos proporciona o prazer e na representação de nós mesmos. *Quando essas duas representações se turvam e se confundem permanentemente, tem-se um quadro melancólico: a perda de um objeto de amor se torna a perda de si mesmo* – afinal, o que o outro, distinto de nós, levou, nos constituía, de onde a permanente sensação de vazio e de incompletude que caracteriza o melancólico.

Lambotte (2000: 40-41, 88) aponta como causa para semelhante distúrbio, em um momento fundador para a patologia psicogênica, a ausência de um olhar materno aprovador e benevolente capaz de garantir à criança os contornos de sua identidade. Daí surgiria a libido paradoxalmente frágil e fixa, pois o que o melancólico buscaria, na verdade, seriam os traços de si mesmo outrora negados, traços estes que ele enxerga eventualmente dispersos em objetos variados, cujo único interesse para ele é fornecer-lhe a imagem de si que lhe foi originalmente sonegada. Tão logo o

trahie ou abandonnée. Ma dépression me signale que je ne sais pas perdre : peut-être n'ai-je pas su trouver une contrepartie valable à la perte ? Il s'en suit que toute perte entraîne la perte de mon être – et de l'Être lui-même.”

- 32 “Es muss einerseits eine starke Fixierung an das Liebesobjekt vorhanden sein, andererseits aber im Widerspruch dazu eine geringe Resistenz der Objektbesetzung. Dieser Widerspruch scheint nach einer treffenden Bemerkung von O. Rank zu fordern, dass die Objektwahl auf narzisstischer Grundlage erfolgt sei, so dass die Objektbesetzung, wenn sich Schwierigkeiten gegen sie erheben, auf den Narzissmus regredieren kann. Die narzisstische Identifizierung mit dem Objekt wird dann zum Ersatz der Liebesbesetzung, was den Erfolg hat, dass die Liebesbeziehung trotz des Konflikts mit der geliebten Person nicht aufgegeben werden muss. Ein solcher Ersatz der Objektliebe durch Identifizierung ist ein für die narzisstischen Affektionen bedeutsamer Mechanismus; [...] Er entspricht natürlich der *Regression* von einem Typus der Objektwahl auf den ursprünglichen Narzissmus. Wir haben an anderer Stelle ausgeführt, dass die Identifizierung die Vorstufe der Objektwahl ist und die erste, in ihrem Ausdruck ambivalente Art, wie das Ich ein Objekt auszeichnet. Es möchte sich dieses Objekt einverleiben, und zwar der oralen oder kannibalischen Phase der Libidoentwicklung entsprechend, auf dem Wege des Fressens.”

objeto se descola dos indícios narcísicos que o interessam, o vínculo se rompe, e o melancólico volta a investir sua libido no substituto interno que criou para si por meio da identificação, e que se mantém, conforme mencionado, na forma de um intenso erotismo psíquico.³³ Deslocado para o plano filosófico, o problema da identidade narcísica se configuraria como o problema da verdade (Lambotte 2000: 41), e a consciência amarga do capricho que se esconde atrás de toda autorrepresentação humana – contrapartida lógica da eterna falta melancólica – implicaria a superioridade simultaneamente irônica e trágica do hipocondríaco sobre os seus semelhantes.

O melancólico não seria o sujeito que já sabe, antes mesmo do advento da fala, e que o horror deste saber relegaria eternamente ao banco dos réus? E este saber não seria relativo a seu próprio estatuto se, diante do espelho, a ilusão da imagem não tivesse cumprido seu papel e a criança tivesse se achado brutalmente diante do erro supremo de um reflexo de que ela só mais tarde teria compreendido a verdade fatal, a da ignorância de sua identidade?

Por falta de um olhar próximo que lhe teria significado seu contorno, a criança não pôde, naquele estádio do espelho, nem cair na ilusão da semelhança do duplo, nem assumir a verdade do erro. Engolido na falha da identificação originária, o melancólico está condenado ou a errar à margem de seus irmãos ou a agarrar-se a sinais de reconhecimento que ele teria elegido em um deles. Por isso, quando este referente é levado a desaparecer, o melancólico vê-se remetido ao vazio de sua identidade e ao mero recurso do canibalismo arcaico (Lambotte 2000: 40-41).

Assim, para Lambotte, o melancólico buscaria nas coisas o que deveria estar antes ou atrás delas – a aprovação materna que lhe falta. Tal processo terminaria, já segundo Kristeva, por constituir uma experiência de perda e fidelidade a uma espécie de objeto abstrato, que, como o sol negro de Nerval, tinge com as cores da falta toda a existência do melancólico (Kristeva 1989: 163). Na base desta alegoria, jaz a ideia de uma libido que no fundo é incapaz de se investir de fato em um objeto concreto, exterior a si, e que gira ao redor de si mesma. A pensadora búlgara opera uma distinção entre Coisa [*Chose*], que é a forma pré-erotizável do desejo, vinculada à simbiose entre a

33 Para Kristeva, a tristeza melancólica serve também para manter a unidade do sujeito contra o risco de seu despedaçamento. Não tendo seus contornos claros devido à ausência do reconhecimento materno, o melancólico passaria a se identificar com a própria perda como forma de autodefinição: “Consécutif à la déflexion de la pulsion de mort, l’affect dépressif peut être interprété comme une défense contre le morcellement. En effet, la tristesse reconstitue une cohésion affective du moi qui réintègre son unité dans l’enveloppe de l’affect. L’humeur dépressive se constitue comme un support narcissique certes négatif, mais néanmoins offrant au moi une intégrité, fût-elle non verbale” (Kristeva 1989: 29).

criança e a figura materna,³⁴ e Objeto [*Objet*], entendido como existência real exterior à subjetividade, na qual seria possível investir a libido: o melancólico seria destarte aquele que está preso à Coisa, sendo portanto incapaz de projetar o seu desejo sobre um objeto concreto, que a rigor, para ele, inexistente. Resta-lhe então o amor à própria falta, manifesta através de suas efêmeras encarnações, seja na forma de amores fortuitos e aventuras vãs, seja sob o envólucro sublimador da linguagem artística:

[...] o depressivo tem a impressão de ter sido deserdado de um bem supremo e inominável, de qualquer coisa de irrepresentável, que apenas talvez uma devoração poderia figurar, uma *invocação* poderia indicar, mas que nenhuma palavra saberia significar. Tampouco qualquer objeto erótico saberá substituir para ele a percepção insubstituível de um lugar ou de um pré-objeto que aprisiona a libido e rompe os elos do desejo. Por se saber deserdado de sua Coisa, o depressivo foge em busca de aventuras e de amores sempre decepcionantes, ou então se tranca, inconsolável e afásico, a sós com a Coisa inominável. [...] Como se aproximar deste lugar? A sublimação faz uma tentativa neste sentido: através de melodias, ritmos, polivalências, semânticas, a forma dita poética que decompõe e refaz os signos é o único “continente” que parece garantir uma posse incerta, mas adequada, sobre a Coisa (Kristeva 1989: 23-24, tradução nossa).³⁵

Ao retornarmos para nossos objetos literários, todas as elucubrações sobre a ausência da benevolência materna, sobre a regressão narcísica, sobre a devoração do objeto ou outros aspectos indissociavelmente atrelados ao psiquismo vivo não fatalmente de retroceder ao plano de pressupostos interpretativos, projetando no prosaário do texto poético apenas os seus efeitos e manifestações visíveis à leitura. A vantagem de nossa opção pela teoria psicanalítica da melancolia,

34 Para Kristeva, a falta melancólica é resultado de um luto não completamente elaborado do objeto materno (1989: 72)

35 “Depuis cet attachement archaïque, le dépressif a l'impression d'être déshérité d'un suprême bien innommable, de quelque chose d'irreprésentable, que seule peut-être une dévoration pourrait figurer, une *invocation* pourrait indiquer, mais qu'aucun mot ne saurait signifier. Aussi, aucun objet érotique ne saura-t-il remplacer pour lui l'irremplaçable aperception d'un lieu ou d'un pré-objet emprisonnant la libido et coupant les liens du désir. De se savoir déshérité de sa Chose, le dépressif fuit à la poursuite d'aventures et d'amours toujours décevantes, ou bien s'enferme, inconsolable et aphasique, en tête à tête avec la Chose innommée. [...] Comment approcher ce lieu? La sublimation fait une tentative dans ce sens: par mélodies, rythmes, polyvalences sémantiques, la forme dite poétique qui décompose et refait les signes est le seul «contenant» qui paraisse assurer une emprise incertaine mais adéquate sur la Chose.”

assim, conforme havíamos adiantado, é permitir-nos correlacionar fenômenos das mais diversas ordens, sobretudo muitos daqueles elementos que são tradicionalmente associados ao Romantismo. Tem-se aí, por exemplo, o apego às lembranças, às ruínas. Nelas, guarda-se intacta a plenitude subjetiva que a perda infligida pelo tempo acabaria fatalmente por destruir, constituindo uma espécie de futuro do pretérito que, em sua infinitude hipotética, torna-se uma forma de eternização (Keats 2010 : 46-49, grifo nosso):

Ode to a Grecian Urn	Ode a sobre uma urna grega
<p>Heard melodies are sweet, but those unheard Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on; Not to the sensual ear, but, more endear'd, Pipe to the spirit ditties of no tone: <i>Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave Thy song, nor ever can those trees be bare;</i> Bold Lover, never, never canst thou kiss, Though winning near the goal yet, do not grieve; <i>She cannot fade, though thou hast not thy bliss, For ever wilt thou love, and she be fair!</i></p> <p><i>Ah, happy, happy boughs! that cannot shed Your leaves, nor ever bid the Spring adieu; And, happy melodist, unwearied, For ever piping songs for ever new; More happy love! more happy, happy love! For ever warm and still to be enjoy'd, For ever panting, and for ever young; All breathing human passion far above, That leaves a heart high-sorrowful and cloy'd, A burning forehead, and a parching tongue.</i></p>	<p>É doce a melodia que se escuta; mais ainda Aquele que não se ouve; soai pois, ó brandas frautas; Não para o ouvido material, porém mais gratas Tocai-nos para o espírito árias insonoras: Formoso jovem sob as árvores, não podes mais cessar Tua canção, nem estas árvores despir-se; Jamais, jamais, afoito amante, podes tu beijar, Embora próximo da meta – entanto não te aflijas; Ela não pode se fanar: se não alcanças teu prazer, Para sempre a amarás e ela será formosa!</p> <p>Felizes, ah! felizes ramos! não podeis perder As vossas folhas, nem dizer adeus à primavera; Melodista feliz, infatigável, Para sempre a modular cantigas para sempre novas; Oh mais feliz amor! Oh mais feliz, feliz amor! Ardendo para sempre e sempre a ser fruído, Arfando para sempre e para sempre jovem! Amor acima da paixão dos homens que respiram, Essa que deixa o coração desconsolado e farto A testa em fogo e ressequida a língua.</p>

Sem adentrar em uma análise profunda da grande obra de Keats, dificilmente outro poema romântico expressou com maior perfeição a eternização da perda do que esta ode. Nela, é possível se ver como, num procedimento paradoxal à primeira vista, o fato de nenhum dos elementos presentes na urna grega existirem mais é justamente o que torna possível que eles existam para sempre – seu momento de glória e de realização plena resta como uma eterna possibilidade, e eterna

precisamente porque jamais se consumiu, nunca chegou ao fim. Antecipando a sua morte, a melancolia torna as cenas descritas eternamente salvas – porque eternamente perdidas (cf. Givone 2001). A própria urna – em si, uma ruína, um artefato de um passado que já se foi – comporta assim uma enorme série de outras ruínas, e se torna um símbolo preciso para o apego ao passado característico da melancolia em sua manifestação romântica.³⁶

A frustração melancólica pela perda do objeto essencial não se limita necessariamente a ele, podendo assumir dimensões existenciais, e o sujeito passa assim a desejar a eternização de todos os seus objetos de afeto, e de sua própria vida. A isso, o espanhol Miguel de Unamuno (1999) – discípulo devoto da referência obrigatória, ao se tratar da melancolia, que foi Søren Kierkegaard – deu o nome de “sentimento trágico”: trata-se da contradição fundamental entre a finitude humana e o anseio pela eternidade, necessária para uma existência que garanta a autodeterminação subjetiva, a existência efetiva através da escolha. Tem-se aí o paradoxo melancólico: seu anseio é um anseio impossível, caracteriza um desejo por algo que a realidade inexorável da morte e da perda impossibilitou, ao que o sujeito reage *desejando a imortalidade de tudo*. Se isso não for possível, vinga-se da vida finita com a apatia e a indiferença.³⁷ No Romantismo, tais confabulações se

36 “Este apego [ao objeto amado e jamais abandonado], aliás, apresenta um caráter paradoxal; segundo a regra do ‘ou tudo ou nada’, a eleição do objeto permanece sem contexto, intangível, até que um detalhe, insignificante na maioria das vezes, venha derrubar o pedestal sobre o qual o melancólico se comprouvera em içar seu vencedor. Tão radical foi a escolha, tão intransigente a ruptura. Mas esta foi apenas uma aparência; incapaz de romper os laços que parecia ter tão fortemente instaurado, o melancólico não renunciou a um ideal tão selvagemmente defendido e, em vez de deixá-lo esvanecer-se, devorou-o para conservá-lo para sempre.

Se a morte ceifa os vivos, ela não tem, em contrapartida, poder algum sobre as imagens que deles guardam aqueles que ficam e que buscam ressuscitá-los por intermédio de um verdadeiro culto; os mortos tornam-se assim mais vivos do que jamais foram no espírito daqueles que deles se lembram. E é uma curiosa troca que se segue, em que uns revivem enquanto que outros consentem em se apagar para lhes deixar o lugar. O melancólico acha-se nesse caso, ele que se obrigou a matar para mais bem conservar intacto o modelo ideal que ele havia colado no objeto de eleição. Uma vez morto e devorado, o ser amado revive na reminiscência, paramentado de todas as perfeições e protegido da renegação” (Lambotte 2000 : 79).

37 Embora o pensamento de Unamuno esteja associado a uma época e a um contexto bastante diferentes dos que aqui nos ocupam, com fortes influxos cientificistas e irracionalistas, é curioso que muitas de suas referências no ensaio a que fazemos menção sejam românticas, como o *Fausto* de Goethe, o *Obermann* de Sénancour, o “Cain” de Byron, ou obras esparsas de Leopardi, Kleist, Vigny e Chateaubriand. O escritor espanhol também faz uma curiosa menção aos antigos diagnósticos gástricos da melancolia hipocondríaca, ao conceder que sua preocupação obsessiva com a vida eterna pode ser apenas o fruto de uma dispepsia (Unamuno 1999 : 89).

A inibição provocada pela receio da morte (gerando consequentemente a demanda pela imortalidade) foi objeto igualmente de um texto de Freud (1991: 358-361) de 1916, *Vergänglichkeit* (“Transitoriedade”) em que o psicanalista relata a recusa de dois amigos em apreciar a beleza de uma paisagem veranil diante da sua fatal efemeridade. Freud relaciona tal comportamento a uma *antecipação do luto* que traria consigo a repulsa instintiva da dor, ameaçando, portanto, a fruição do belo, mas não investiga (trata-se de um texto curto) o que é que faz com que certas pessoas vejam a transitoriedade como um perigo para o seu prazer enquanto para outras ela não seja

confundem com a busca filosófica pelo absoluto, com as propostas de remitologização do mundo, ou até mesmo com ideais nacionais e revolucionários – promessas de reintegração do indivíduo cindido a uma totalidade maior, onde seus atos e ideias fossem salvos do isolamento, do malogro e da morte.

A plenitude perdida também será buscada nas terras longínquas e nos amores impossíveis: sua sugestividade e sua distância convidam a fantasia a completá-las com as imagens e associações que mais lhe aprazem, tiradas do passado e, no fundo, do seu próprio e abstrato desejo.³⁸ Não por acaso, uma vez tornadas experiências reais, com toda a contrariedade que a realidade sempre implica, a distância e o amor perdem para o melancólico todo o seu apelo. Tem-se aí o Don Juan tematizado por Byron, por Púchkin e por Kierkegaard, ou ainda a figura de Ahasverus, o judeu errante, cuja versão romântica e secularizada simboliza o desespero de uma busca vã e interminável (Starobinski 2012 : 531), e que, num poema de Castro Alves, enquadra-se na tão infeliz quanto distinta categoria kierkegaardiana dos seres humanos que se entendiam tanto mais a si mesmos quanto mais divertem os outros (Kierkegaard 1987 v. 1: pp. 288-289; Castro Alves 1969 : 37):

Ahasverus e o gênio

O Gênio é como Ahasverus... solitário

A marchar, a marchar no itinerário

Sem termo do existir.

Invejado! a invejar os invejosos,

Vendo a sombra dos álamos frondosos...

E sempre a caminhar... sempre a seguir...

Pede uma mão de amigo — dão-lhe palmas;

Pede um beijo de amor — e as outras almas

Fogem pasmas de si.

E o misero de glória em glória corre...

Mas quando a terra diz: — “Ele não morre”

Responde o desgraçado: — “Eu não vivi!...”

empecilho nenhum.

38 “Compreendemos, por conseguinte, esse amor unicamente psíquico a que aspira o melancólico como o filme ultrapassado de seus gozos arcaicos passados e mal compreendidos, na repetição dos quais não há lugar para a realidade efetiva (*Wirklichkeit*), enquanto um primeiro objeto de amor, perdido na memória dos tempos, não tiver podido ser reencontrado. A um só tempo tornado febril por uma agitação ideativa incessante devida à sua aspiração jamais satisfeita e anestesiado pela inanidade de seus esforços devida à rigidez do modelo que o ocupa, tal é a contradição na qual se fecha o melancólico que, ao mesmo tempo que o incita à ação, lhe retira os meios de cumpri-la” (Lambotte 2000 : 47).

Se por um lado, conforme ilustrado em “O profeta” de Lérmonov, essa eterna insatisfação com a realidade pode se tornar uma crítica social, tanto pela fidelidade a um ideal perdido quanto pela intransigência para com critérios de felicidade e bom comportamento falsos, mas moralmente aceitos, ela também pode constituir o que Kierkegaard chamou de vida estética.³⁹ Nela, abandonada a esperança de se reorganizar o mundo objetivo,⁴⁰ o indivíduo se contenta em organizar as suas próprias experiências subjetivas, de tal maneira que o sentimento do vazio e a busca incessante pela sugestividade (na forma do interessante) redundam em uma completa abstenção existencial: o sujeito que opta pelo estetismo não se envolve com nada que não seja uma projeção de sua própria fantasia, limitando, assim, sua relação com o que existe fora de si a um teatro de sombras, projetado pela meia-luz de seus próprios sonhos (cf. Kierkegaard 1987).

Quando, ademais, toda a experiência humana se dá sob o signo da perda, o mundo, por sua vez, passa a girar sob o estigma do absurdo, e a melancolia se associa estreitamente ao humor e a ironia – esta última, não raro, em uma forma destruidora ou francamente niilista, dado que a oposição inconciliável entre a realidade e a subjetividade melancólica faz com que ambas se anulem mutuamente. O pensamento torna-se ridículo por, independentemente do quanto se esforçar por compreender a realidade, jamais atingi-la em toda a sua plenitude, assim como a realidade, diante do ideal, surge sempre como mesquinha, essencialmente limitada, sobretudo quando comparada às suas infinitas possibilidades. O resultado, por vezes, é o impasse:

Casa-te, e arrepender-te-ás; não te cases, e também te arrependerás; se te casares ou se não te casares, arrepender-te-ás de ambas as coisas; ou te casas, ou não te casas, e arrepender-te-ás de ambas as coisas. Ri das loucuras do mundo, e arrepender-te-ás; chora sobre elas, e também te arrependerás; rias tu das loucuras do mundo, ou chores tu sobre elas, e arrepender-te-ás de ambas as coisas; ou te ris das loucuras do mundo, ou choras sobre elas, e arrepender-te-ás de ambas as coisas. Confia numa rapariga, e arrepender-te-ás; não confies nela, e também te arrependerás; confies tu numa rapariga, ou não confies tu nela, e arrepender-te-ás de ambas as coisas; ou confias numa rapariga ou não confias, e arrepender-te-ás de ambas as coisas. Enforca-te, e arrepender-te-ás; não te enforques, e também te arrependerás; se te enforcas ou se não te enforcas, arrepender-te-ás de ambas as coisas. Meus

39 “[...] que, segundo sua hierarquia das esferas, constitui o lugar da abjeção na vida do homem” (Adorno 2010 : 27).

40 Conforme já mencionado, a energia utópica da melancolia é central para Löwy e Sayre (2015) e Saliba (2003), e é mencionada por Starobinski (2012 : 212) em sua abordagem da obra de Burton como um desdobramento da crítica melancólica do mundo: “Ce monde à l'envers demande lui-même à être redressé. Ici prend naissance la tentation utopique, comme si l'énergie critique se transmuait en volonté réformatrice.”

senhores, esta é a quintessência de toda a sabedoria de vida (Kierkegaard 2013 v. 1: 73).

A “preleção extática” do Sr. A, personagem de uma das primeiras obras do filósofo dinamarquês, resume tanto o caráter trágico da ironia melancólica quanto a aporia que ela implica. Em primeiro lugar, o trecho que citamos pertence ao que Kierkegaard chama de um 'interlúdio musical' (*diapsalmo*), que também poderíamos designar como aforismo ou fragmento: é um raciocínio sem pretensões de continuidade discursiva, que se impõe pela presença de espírito e sugere assim uma certa disposição mental, tal como uma música eufórica sugere a alegria.⁴¹ Em outras palavras, trata-se de uma espécie de ruína lírica: autossuficiente em sua incompletude, infinitiza-se pela ironia e apenas sugere sua continuidade ao estabelecer seu tom (adicione-se qualquer dilema ao elenco citado, e o raciocínio prossegue – a lista é cansativa, mas não exaustiva). Porém, por detrás deste engenhoso jogo de palavras, marcado por um paralelismo sintático que termina por nivelar poeticamente opções tão díspares quanto o casamento, o enforcamento e o riso, esconde-se o mais absoluto vazio, onde suicídio, vida e tudo o mais se equivale num mesmo e fatal arrependimento. Como no riso de Demócrito, mas novamente sem o recurso à “beleza e à nobreza” gregas, a ironia aqui é fruto da vaidade humana contraposta, novamente, a uma verdade ignorada pelo vulgo, e que implica no século XIX a impossibilidade de se agir em qualquer direção que se imagine.

Voltamos assim ao poema de Lérmontov de 1829, onde o eu lírico convocava seu interlocutor a contemplar a vaidade de qualquer esforço humano supostamente digno de louvor – ao

41 A relação entre poesia e musicalidade no sentido da *produção de um estado de espírito* é elucidada por Schiller em seu ensaio *Poesia ingênua e sentimental*, e está estreitamente atrelada ao que denominamos aqui de *sugestividade*, isto é, à capacidade de ocasionar semelhantes disposições sem se prender a um objeto único. Nesse sentido, a questão da musicalidade poética se associa estreitamente à concepção de melancolia que apresentamos aqui, e que elucidamos no comentário ao poema de Keats: “Ich sage *musikalischen*, um hier an die doppelte Verwandtschaft der Poesie mit der Tonkunst und mit der bildenden Kunst zu erinnern. Je nachdem nemlich die Poesie entweder einen bestimmten *Gegenstand* nachahmt, wie die bildenden Künste tun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, bloß einen bestimmten *Zustand des Gemüts* hervorbringt, one dazu eines bestimmten Gegenstandes nötig zu haben, kann sie bildend (*plastisch*) oder musikalisch genannt werden. Der letztere Ausdruck bezieht sich also nicht bloß auf dasjenige, was in der Poesie, wirklich und der Materie nach, Musik ist, sondern überhaupt auf alle diejenigen Effekte derselben, die sie hervorzubringen vermag, ohne die Einbildungskraft durch ein Bestimmtes Objekt zu beschränken [...]” (Schiller 2008: 756).

menos no “norte”, onde o poema é enunciado. Conforme se vê, a melancolia traz consigo a contrapartida da verdade, verdade esta que se reflete sobre o agir humano e que, portanto, tem implicações ético-morais. Tanto em Kierkegaard como na narrativa de Demócrito ou no poema de Lermontov, a proclamação da inutilidade dos esforços humanos é sempre feita a partir de alguém que alega *já saber disso*, e que transforma, portanto, o resto do mundo em sua vítima irônica. Tal percepção foi igualmente observada por Freud, ao destacar a tendência nos pacientes melancólicos de se queixarem de si mesmos – tendência esta oriunda, para o psicanalista, da identificação com o objeto de desejo do qual o melancólico gostaria de se vingar.⁴²

Em algumas outras de suas autoacusações, [o doente] nos parece igualmente ter razão e apenas captar a verdade de maneira mais aguda que as outras pessoas que não são melancólicas. Quando ele se descreve, numa autocrítica exagerada, como uma pessoa mesquinha, egoísta, desonesta, dependente, que faz tudo sempre com o único fim de ocultar as fraquezas de seu ser, ele pode, ao nosso ver, ter se aproximado bastante do autoconhecimento, e nós nos perguntamos apenas por que é que é necessário se ficar doente para se ter acesso a semelhante verdade (Freud 1991 : 432, tradução nossa).⁴³

A ênfase em uma autoagressividade exagerada parece nos indicar que o grande psicanalista tem diante de si mais um sintoma do que hoje chamamos de depressão do que da melancolia propriamente dita, dado que na época não havia uma distinção precisa entre os dois conceitos.⁴⁴ Não obstante, o que nos interessa no trecho em questão é o fato de a autocrítica, seja ela mais ou menos

42 O que Freud não explicita suficientemente, e que nos é de particular interesse, é que a severidade do melancólico, aparentando se voltar contra si mesma, tem na verdade o outro em sua mira – o que se dá pelo artifício ambíguo da identificação: depreciando a si mesmo, o discurso melancólico visa secretamente atingir o objeto da identificação. Tal expediente é interessante para entendermos a forma como Lermontov opera, em sua poesia, uma crítica geracional melancólica e impiedosa.

43 “In einigen anderen Selbstanklagen scheint er uns gleichfalls recht zu haben und die Wahrheit nur schärfer zu erfassen als andere, die nicht melancholisch sind. Wenn er sich in gesteigerter Selbstkritik als kleinlichen, egoistischen, unaufrichtigen, unselbständigen Menschen schildert, der nur immer bestrebt war, die Schwächen seines Wesens zu verbergen, so mag er sich unseres Wissens der Selbsterkenntnis ziemlich angenähert haben, und wir fragen uns nur, warum man erst krank werden muss, um solcher Wahrheit zugänglich zu sein.”

44 É o que surge, por exemplo, na interpretação de Kristeva. Partindo da suposta indistinção entre os fenômenos, a crítica e psicanalista búlgara se vê todavia obrigada a indicar uma variedade narcísica da depressão – o que aqui chamamos de melancolia: “Loin d'être une attaque cachée contre un autre imaginé hostile parce que frustrant, la tristesse serait le signal d'un moi primitif blessé, incomplet, vide. Un tel individu ne se considère pas lésé, mais atteint d'un défaut fondamental, d'une carence congénitale. Son chagrin ne cache pas la culpabilité ou la faute d'une vengeance ourdie en secret contre l'objet ambivalent. Sa tristesse serait plutôt l'expression la plus archaïque d'une blessure narcissique non symbolisable, innommable, si précoce qu'aucun agent extérieur (sujet ou objet) ne peut lui être référé. Pour ce type de déprimé narcissique, la tristesse est en réalité le seul objet: elle est plus exactement un ersatz d'objet auquel il s'attache, qu'il apprivoise et chérit, faute d'un autre. Dans ce cas, le suicide n'est pas un acte de guerre camouflé, mais une réunion avec la tristesse et, au-delà d'elle, avec cet impossible amour, jamais touché, toujours ailleurs, telles les promesses du néant, de la mort” (Kristeva 1989: 21-22).

intensa, derivar da *sensação de se possuir uma verdade antes desconhecida*.

Estreitamente ligada à percepção da verdade e ao sentimento aguçado do vazio, surge a inquietação permanente do destino.⁴⁵ Afinal, a nulidade de todo gesto humano, embora dada ao melancólico aprioristicamente, surge de suas sucessivas frustrações que se revelam a posteriori, isto é, de ações que depois de se esboçarem e redundarem no fracasso passam a implicar por dedução a inutilidade de todo movimento, que só pode levar a um invariável e indiferente arrependimento. O melancólico passa, assim, a inquirir os astros (dentre os quais Saturno, ou Cronos, é tradicionalmente associado à disposição melancólica), Deus, a fortuna, etc., de modo a buscar, sob a aparência do caos e do vazio que a existência lhe impôs no momento mesmo em que o arrancou de si, alguma lógica maior que justifique a separação dolorosa, o descompasso em relação aos semelhantes, o pensamento excessivo, a invariável frustração do agir. Numa passagem formidável, Lambotte coloca o problema nos termos de um jogo de cartas, cujo resultado é invariavelmente irônico:

Não se escolhem impunemente as cartas do jogo que presidem a nosso destino. Elas estão todas ali no entanto, desde o começo do drama, e nos achamos suficientemente audaciosos para designar algumas à nossa conveniência, sem prejudicar uma sorte que não nos cabe. Ora, é da impudência desta escolha que se vai nutrir o desfecho, como que para se vingar ironicamente de nossos esquecimentos. Com efeito, as cartas desprezadas, que não podemos deixar de reconhecer, vão ressurgir uma a uma para destruir o castelo que havíamos construído sobre fundações frágeis, o Destino, como sabem todos, só se manifestando uma vez nossos projetos realizados. O problema da verdade é de fato, então, o da reaparição das cartas que não havíamos utilizado e cuja ausência brilhava pelos vazios que elas deixavam de propósito na construção inacabada do sujeito (Lambotte 2000 : 193).

O destino é portanto capaz de assumir a responsabilidade pela onipresença da falta na existência melancólica, e passa a rondar insistentemente todas as suas ações, que, afinal, terão de se

45 A melancolia traz consigo “[...] um sentimento de exceção sob o efeito do qual o sujeito é posto em contato direto com as exigências do Destino. Sondar os enigmas que contornam o campo de seu pensamento condenando o campo de sua ação, é esta a contradição na qual se atola o melancólico e à qual se abandona não sem dela tirar um certo gozo, em razão da natureza excepcional de sua missão. Por essa missão impossível, o Destino com efeito se responsabiliza; assediado pelo recuo indefinido de uma lógica toda ideal, o sujeito vê-se sem cessar acuado por novos problemas que ele se esforça em resolver até o esgotamento, sustentado em seu esforço pelo gozo de uma busca impossível e sempre renovada” (Lambotte 2000 : 51-52). O destino, vê-se, surge assim também como uma compensação simbólica, uma forma, por um lado, de amor por si mesmo em sua excepcionalidade, e por outro de amor à falta e ao seu objeto, via identificação.

realizar sob os auspícios de uma trama já determinada. Tem-se aí, mais uma vez, a proposição de uma problemática ético-moral, porque diretamente relacionada ao *agir* e, conseqüentemente, à *escolha*. No contexto histórico europeu à época de Lérmonov, ademais, o problema do destino guarda uma pertinência singular ao considerarmos as colocações de Koselleck (2006) sobre a experiência histórica surgida na esteira da Revolução Francesa, e também a forma como, segundo Saliba (2003), esta experiência veio a ser representada pelos artistas românticos.

Para concluirmos esta nossa introdução teórica, busquemos observar como todos esses problemas derivados da melancolia se configuram na poesia de Lérmonov. Não será demais repetir que, a despeito de nosso recurso a elementos da teoria psicanalítica, não se pretende de nenhuma maneira psicanalisar a figura do autor de maneira póstuma, remetendo a sua obra a experiências pessoais que pudessem explicá-la com associações simples e diretas. Em primeiro lugar, se existe algum interesse pela figura do autor, é por causa de sua obra, e não o contrário: é através dela que tomamos contato com o seu criador, pois foi ela que ele nos legou, e não a si mesmo em sua imediatez concreta.⁴⁶ Em segundo lugar, *o mecanismo da regressão narcísica, conforme a descrição de Freud, nos interessa apenas na medida em que nos permite identificar nos poemas de Lérmonov o elemento comum de uma falta fundamental* (independentemente do que possa ter levado o poeta até ela), correlacionando deste modo as suas diversas formas de expressão objetiva (algumas das quais pudemos descrever brevemente) através da linguagem poética.

Vejamos como isso se dá em um poema de 1830 (Lérmonov 1964, v.1: 202, tradução nossa):

46 “Ce n'est donc pas l'expérience affective elle-même qui s'offre à nous: seule la part de l'expérience affective qui a passé dans un énoncé peut solliciter l'historien” (Starobinski 2012 : 257).

Кавказ	Cáucaso
<p>5 Хотя я судьбой на заре моих дней, О южные горы, отторгнут от вас, Чтоб вечно их помнить, там надо быть раз: Как сладкую песню отчизны моей, Люблю я Кавказ.</p>	<p>Embora o destino, ao raiar dos meus dias, De vós, o montanhas, me tenha levado, A eterna memória medrou do passado: Canção doce e pátria, comigo virias, Ó Cáucaso amado.</p>
<p>10 В младенческих летах я мать потерял. Но мнилось, что в розовый вечера час Та степь повторяла мне памятный глас. За это люблю я вершины тех скал, Люблю я Кавказ.</p>	<p>Criança, perdi minha mãe muito cedo. Porém, certas tardes, de um céu nacarado, Ouvi vir da estepe o seu claro chamado. Por isso eu adoro os teus cumes, penedos, Ó Cáucaso amado.</p>
<p>15 Я счастлив был с вами, ущелия гор; Пять лет пронеслось: все тоскую по вас. Там видел я пару божественных глаз; И сердце лепечет, вспомя тот взор: Люблю я Кавказ!..</p>	<p>Feliz fui em meio aos teus desfiladeiros, Passaram-se os anos, e estás ao meu lado. Em ti foi que eu vi um par de olhos sagrados; E o peito, ao lembrar deste olhar, diz ligeiro: “Ó Cáucaso amado!...”</p>

Apesar do título se referir a um local específico – o Cáucaso, paisagem constante da obra do poeta e do Romantismo russo em geral –, cujo nome ecoa como estribilho ao longo das três estrofes, mesmo uma leitura superficial do poema é logo capaz de identificar que o local em si, em sua especificidade cultural ou geográfica, ocupa apenas parcialmente as divagações do eu lírico. Excluindo-se as menções aos “montes do sul” (*iújnyie góry*), “estepe” (*stiep'*) “cumes dos rochedos” (*verchíny tiekh skal*) “desfiladeiros das montanhas” (*uschiéliia gor*), elementos paisagísticos vagos e portanto sem grande teor de especificação, o poema é todo regido pelas associações que o próprio eu lírico propõe para essas imagens, numa dinâmica que, utilizando a classificação do quase contemporâneo Schiller (1991), poderíamos chamar de *sentimental* – o eu lírico discorre sobre a forma como o mundo o afeta, e não sobre o mundo em si, processo que culmina na infinitização do objeto ou, ainda, na sua transformação em uma ideia. Seria possível argumentar que tanto os elementos montanhosos quanto a referência ao sul em uma poesia em língua russa são por si mesmos indicadores relativos do espaço caucasiano. Todavia, até isso constitui parte do elemento autorreferencial, ainda que de maneira coletiva e não subjetiva: o Cáucaso, montanhoso, fica ao sul *da Rússia, plana*, coletividade em que o eu lírico se coloca.

Assim, o Cáucaso surge no poema sobretudo como o elo comum entre algumas experiências subjetivas – daí seu papel de título e estribilho –, ecoando o terceiro verso, em forma de aforismo,⁴⁷ sobre o instante e a eternidade, a voz evocativa da mãe perdida e os olhos divinos – experiências estas que, não fosse pela relação pessoal do eu lírico com o espaço, não teriam nenhuma relação óbvia entre si. Neste eco constante, porém, o Cáucaso também ecoa a *falta* que o une, como denominador comum, às experiências subjetivas listadas, e com a qual ele é apresentado metonimicamente logo no início do poema: sendo as montanhas um índice da sua espacialidade concreta, o eu lírico coloca que foi delas apartado já na aurora de seus dias. E isso por ninguém mais, ninguém menos, do que pelo próprio destino, agente da oração passiva onde ocorre a cisão do sujeito. Cisão esta, aliás, expressa na própria ordem sintática, pouco natural para a língua russa – o destino se coloca literalmente entre o eu (*iá*) e a aurora de seus dias (*na zarié moikh dnei*) –, no fato de o eu estar num verso distinto do das “montanhas do sul”, e no fato de estas estarem, elas mesmas, isoladas, tanto do verso anterior quanto da continuação do verso em que se encontram, pelas vírgulas que marcam o vocativo. Todavia, mesmo cindido (ou, talvez, justamente porque cindido), o Cáucaso ecoa nas experiências do eu lírico – e na própria experiência de separação, uma vez que 'separado' (*ottórgnut*) ecoa a palavra 'montanhas' (*góry*) –, que se opõe à determinação do destino e se coloca ele mesmo como um prolongamento da adversativa que inicia o poema (*khotiá iá*).

A associação entre um determinado local e uma série de experiências subjetivas nos remete ao fenômeno originalmente designado por 'nostalgia', a “doença” cujo nome foi inventado por Johannes Hofer em 1688 para traduzir com raízes gregas (*nóstos*, 'retorno para casa', e *algis*, 'dor, aflição') o que o alemão já designava como *Heimweh*, a dor do lar (Starobinski 2012 : 261), dando-lhe assim seriedade científica, e que era encontrada sobretudo entre os mercenários suíços levados a servir em regiões distantes de sua terra. Não é por acaso que encontramos no poema de Lérmontov

47 Na nossa tradução, o caráter de aforismo simplesmente desapareceu. Restou “A eterna memória medrou do passado”, que é infelizmente incapaz de resgatar o elemento do poema que nos interessa na presente análise.

a palavra 'pátria' (*ottchizna*), mesmo que o texto indique, pelos elementos relativos que já mencionamos, pertencer à voz de um eu lírico russo. Mas não há nenhuma contradição nisso: como já bem observava Kant em sua antropologia (apud Starobinski 2012 : 271), o desejo do nostálgico não se remete a um lugar, mas a um tempo que se perdeu para sempre, e que se torna, pela sua ausência, o verdadeiro lar do sujeito deslocado no presente. Se retomarmos o poema de Castro Alves, veremos que, não importa onde esteja, o lar do melancólico está sempre alhures, preferencialmente com as coisas que se perderam e que jamais retornarão, ou nas terras mais distantes que houver.⁴⁸ O poema de Lérmonov nos deixa isso claro ao transformar o Cáucaso num índice da mãe perdida, ou da visão metonímica do “par de olhos divinos”. Assim como na ode de Keats, todas as experiências citadas em “Cáucaso” se eternizam, tal como o próprio Cáucaso, por um mecanismo explicitado no aforismo do terceiro verso: “para lembrar-se deles eternamente, é preciso estar lá uma vez”. O instante singular, ao se perder e se deslocar para o passado, assume para o eu lírico melancólico dimensões absolutas: são fragmentos ou ruínas de um todo maior, absoluto, a ser completado pela atividade infinita da memória evocativa.

O caráter de evocação é ainda reforçado pelo ritmo do poema: o andamento anfibráquico, ao se iniciar com uma sílaba breve e uma longa para depois prosseguir em um intervalo regular de duas breves e uma longa (U – UU – U), reproduz no tempo o próprio efeito da sugestão na memória, que a partir de um primeiro impulso externo ganha embalo e se desdobra a partir de si mesma. O predomínio de sílabas breves e a posição fixa e marcada das longas, que dão ao poema agilidade e regularidade rítmica, assim como o recurso ao estribilho, emprestam aos versos uma musicalidade, um aspecto de canção. E a musicalidade, nos lembra Lambotte, é justamente uma forma de harmonizar o sentimento de falta de acordo com o diapasão do desejo sublimado:

[...] a exigência de uma euritmia formalmente mantida proporciona à visão estética um poder de apaziguamento sobre os destinos mais cruéis, até transfigurá-los em pretextos de gozo, e a arte pela qual esta prática atinge sua maior perfeição

48 “Dire que l'objet de mon chagrin est moins ce village, cette maman ou cet amant qui me manquent ici et maintenant que la représentation incertaine que j'en garde et que j'orchestre dans la chambre noire de ce qui devient en conséquence mon tombeau psychique, situe d'emblée mon malaise dans l'imaginaire. Habitant de ce temps tronqué, le déprimé est nécessairement un habitant de l'imaginaire” (Kristeva 1989: 72).

aproxima-se através disso do reinado musical. Mesmo no sofrimento, declara Hegel, “o doce som da queixa deve atravessar e transformar as dores a ponto de levar a pensar que vale a pena sofrer assim para ouvir queixa igual. Tal é o papel da doce melodia, do canto em toda arte”. Para que a série dos acontecimentos constitua a trama da melodia, o esteta se esforça em ordená-los num alcance musical ritmado cujo código harmônico serve de chave aos sinais do desejo (2000 : 163).

O ritmo dá ordem e sentido a experiências que, de outro modo, surgiriam de maneira caótica e dolorosa, dado que a ausência se faz paradoxal e insistentemente presente em todas elas. A poesia termina por realizar o que Kehl (2009 : 64) caracteriza como a “opção ética pelo destino que se dará ao sofrimento”: no caso de todos os poetas românticos bem sucedidos – se acaso não for demasiado ingênuo acreditar que viveram algo do que registraram pela palavra inscrita –, o sofrimento pôde ser plenamente realizado na escolha ética pela criação literária formalmente impecável. Mas teremos a oportunidade de analisar especificamente as relações entre melancolia e lírica ao longo das próximas páginas.

Pôde-se ver, assim, como a complexa e intrincada problemática suscitada pela melancolia traz à tona, por si mesma, questões de ordem ética (a fidelidade ao objeto perdido, a consciência da verdade, vinculação a um destino através da ação), estética (estruturação e sublimação da falta em um objeto artístico) e histórica (capacidade da melancolia em reverberar questões de abrangência não limitada à esfera estreita da subjetividade que a sofre). Antes, porém, de abordá-los de modo mais específico, passaremos agora à análise poética de alguns temas diretamente ligados ao conceito que apresentamos aqui, a começar, por razões óbvias, pela figura da *amada*. Em seguida, trataremos de algumas figurações da *natureza* na poesia de Lérmonov, ante a importância do tema tanto para a sua obra quanto para o Romantismo como um todo. Por fim, encerrando a primeira parte, trataremos das relações entre melancolia e *alegoria*, norteados por algumas das referências que já explicitamos neste primeiro capítulo, sucedâneo de uma introdução. Uma vez exploradas algumas possibilidades críticas que vislumbramos aqui, em nossa busca por um conceito de melancolia, voltaremos a nossa atenção para duas delas em particular, por permitirem, ao nosso ver,

que enraizemos nosso debate na paisagem histórica da Rússia no início do século XIX – contexto em que viveu e morreu, em um duelo, o aristocrata e oficial exilado Mikhail Iúrevitch Lérmonov, aos 26 anos de idade.

Capítulo II

“Não, não é a ti que eu amo tanto assim”

A amada

Ao outro sexo, a natureza reservou a suprema perfeição no caráter ingênuo. Não há nada por que lute tanto o coquetismo feminino quanto pela *aparência do ingênuo*; prova suficiente, se não se dispusesse de nenhuma outra, de que o maior poder desse sexo reside em tal qualidade. Visto, porém, que os primeiros dominantes na educação feminina estão em eterno conflito com esse caráter, é igualmente difícil para a mulher no plano moral, como para o homem no intelectual, conservar incólume esse magnífico presente da natureza juntamente com as vantagens da boa educação; e a *mulher* que alia esse ingênuo dos costumes a um comportamento adequado ao grande mundo é tão digna de apreço quanto o douto que une liberdade genial de pensamento a todo o rigor da escola (Schiller 1991: 52).⁴⁹

Se introduzimos a parte prática de nossa pesquisa com uma citação um tanto controversa de Schiller (um dos autores da predileção de Lérmonov),⁵⁰ não é para abordar seus pontos claramente problemáticos. Aos olhos de hoje, como aos de certas mentes perspicazes da época de Lérmonov, a ontologização da mulher e sua associação à natureza (em contraposição à ênfase no caráter “racional”, “cindido” do homem) são evidentes simplificações, não raro mal intencionadas, e que convocam a toda uma investigação que considere a categoria de gênero, assim como a sua manifestação particular nas sociedades europeias de inícios do século XIX.⁵¹ Na verdade, o que nos

49 “Dem andern Geschlecht hat die Natur in dem naiven Charakter seine höchste Vollkommenheit angewiesen. Nach nichts ringt die weibliche Gefallsucht so sehr als nach dem Schein des Naiven; Beweis genug, wenn man auch sonst keinen hätte, dass die größte Macht des Geschlechts auf dieser Eigenschaft beruht. Weil aber die herrschenden Grundsätze bei der weiblichen Erziehung mit diesem Charakter in ewigem Streit liegen, so ist es dem Weibe im moralischen eben so schwer als dem Mann im intellektuellen mit den Vorteilen der guten Erziehung jenes herrliche Geschenk der Natur unverloren zu behalten; und die Frau, die mit einem geschickten Betragen für die große Welt diese Naivetät der Sitten verknüpft, ist eben so hochachtungswürdig als der Gelehrte, der mit der ganzen Strenge der Schule Genialische Freiheit des Denkens verbindet” (SCHILLER, 2008, p. 720).

50 De acordo com Fiódorov, na Enciclopédia de Lérmonov, Schiller teria sido, ademais, o primeiro autor estrangeiro a quem Lérmonov se dirigiu, em 1828, em busca de ideias e motivos próximos aos seus próprios anseios literários. Seu contato com o gênio alemão se deu através de montagens de sua famosa peça *Os bandoleiros*, assim como por intermédio de Jukóvski, divulgador da obra de Schiller na Rússia, sendo que o próprio Lérmonov também viria a fazer um razoável número de traduções próprias do autor, ainda que, como veremos, bastante livres para a nossa compreensão do termo (cf. Fiódorov, 1981). Fiódorov nada diz, todavia, a respeito das obras teóricas de Schiller, i.e., o quanto eram conhecidas por Lérmonov, em particular, e na Rússia em geral, mencionando apenas que o contato do país eslavo com o autor datava já de finais do século XVIII.

51 Para um breve panorama a esse respeito na Rússia sob Nicolau I, vale se referir ao texto de Engel sobre o papel social da mulher russa (leia-se nobre) na primeira metade do século XIX. De acordo com a autora, ao contexto setecentista, de mistura entre a estrutura social essencialmente patriarcal e certas iniciativas emancipatórias (como a educação feminina, direito a veto nos casamentos arranjados – anulado em 1775 –, etc.) tomadas desde Pedro I no quadro maior do projeto de ocidentalização do país, o período em questão adicionou o influxo sentimentalista

interessa aqui é apenas partir das reflexões do poeta e filósofo alemão, a despeito de seu inegável ressaibo, entendendo-as como um *dado da época* capaz, portanto, de lançar uma luz sobre o papel simbólico desempenhado pela mulher – aqui representada, sobretudo, pelo pronome 'tu'⁵² – nos poemas que iremos analisar.⁵³

No trecho em questão, o conceito fundamental associado à figura feminina é o de *ingênuo*, e designa uma experiência estética de fundo moral. Nele, em linhas gerais, vê-se a perfeição finita se desenhar na união indissolúvel entre razão e sensibilidade, entre entendimento e imaginação, e é por esta união que se caracteriza a atuação necessária da natureza e de seus correlatos – tais como as crianças ou, como vimos, as mulheres, ou ainda os verdadeiros gênios poéticos (posto que, para Schiller, estes sempre são natureza, e quando não podem sê-la, buscam-na e vingam-na). Porém, se o cerne de tal experiência harmônica está de fato na percepção de seu caráter moral, é apenas porque ela é apreendida de um ponto de vista em que a *cisão* ou *desarmonia* entre as faculdades

importado junto com a literatura e manuais de conduta europeus, que exaltavam justamente o papel maternal e sentimental da mulher enquanto companheira de seu marido e guia de seus filhos – uma mudança de perspectiva que se operou até mesmo na visão oficial da Igreja Ortodoxa Russa a respeito do matrimônio. O reinado de Nicolau I, ademais, teria sido marcado precisamente pela divulgação oficial deste ideal patriarcal modificado, em consonância com as novas ideias familiares. Assim, a vida familiar do monarca passou a ser publicamente representada como a de um esposo devotado, e a da tsarina Aleksandra Fiódorovna, como a de uma mãe amorosa e carinhosa. Tal “idílio familiar” teria sido divulgado em pinturas e gravuras voltadas para um público não apenas de elite, mas também mais amplo, e propagou no país a divisão entre esferas masculina e feminina, respectivamente pública e privada, que se operava na própria Europa ocidental. Engel questiona, todavia, em que medida tal divisão de esferas teria de fato penetrado na Rússia como se enraizou na Europa ocidental, e aponta algumas nuances relevantes, sobretudo de ordem jurídica: a submissão da mulher na letra da lei coexistia com o seu direito também legal de possuir e administrar propriedades fundiárias, um direito de que se valiam tanto viúvas quanto mulheres solteiras, e até mesmo casadas, que podiam assim comprar e vender terras e assinar contratos como raramente se via na Europa de então (Engel 2006: pp. 310-311).

52 Em relação ao pronome, cumpre observar que o uso da segunda pessoa faz com que, nos poemas que analisaremos, as indicações explícitas de gênero sejam relativamente escassas: apenas uma no primeiro, nenhuma no segundo (sabemos se tratar de um tu feminino por dados biográficos) e, significativamente, três no último, nas formas verbais passadas 'usar' (*upotrebila*) e 'trair' (*izmenila*) e no predicativo 'feliz' (*stchástliva*). Não por acaso, veremos que este último poema (que é o primeiro em ordem cronológica) é o único dos três aqui presentes a expressar certo *ressentimento*, com o que esta associação, entre o gênero e tais verbos, torna-se bastante eloquente quanto à sensibilidade do eu lírico para com o sexo oposto.

53 Na fase de seleção dos poemas analisados – antecedida pelos estudos sobre a melancolia, que nos serviram de critérios –, deparamo-nos com a possibilidade de incluir ou excluir, na ideia de “melancolia amorosa”, os poemas de Lérmontov dedicados à *amizade* (pensemos, por exemplo, em “O vizinho”, “*Sossied*”, de 1837, onde a nostalgia é claramente identificável). O segundo caminho nos pareceu preferível por duas razões: 1) Acreditamos haver uma diferença, na poesia de Lérmontov, entre a tematização do amor e da amizade, apesar do parentesco afetivo entre ambas. Enquanto o primeiro trata propriamente da *perda de si no outro*, na segunda o que enxergamos é a prevalência da *cumplicidade moral* entre o eu e o tu, de modo a exigir uma abordagem a parte; 2) Presente com certa recorrência nos versos de Lérmontov, a relação entre amizade e melancolia nos pareceu ainda assim ser algo marginal em comparação com os outros eixos temáticos que levantamos. Seria ingênua (no mau sentido do termo) a ambição de fazer desta uma pesquisa exaustiva, e deixamos mais este caminho, como tantos outros ao longo do percurso, em aberto para outros trabalhos.

humanas já se fez presente. O ingênuo, portanto, não se dá propriamente em todas as cenas de comovente simplicidade no agir, mas exige o contraste com a artificialidade, de modo a, precisamente, envergonhá-la. Com isso, percebe-se como é apenas através da *perda* de semelhante estado de natureza que se pode contemplar o seu aspecto de *ideal moral* – um ideal que surge como algo a se recuperar não mais pela necessidade, mas sim pela liberdade, resultando em um movimento de aproximação infinita.⁵⁴

Ao analisarmos, a seguir, alguns poemas de Lérmontov que tratam especificamente da experiência amorosa, iremos nos deparar com um movimento geral de contornos análogos, ainda que não se trate, aqui,⁵⁵ do fenômeno do ingênuo, em termos schillerianos ou não. Através da perda da amada, constante nos três poemas que escolhemos estudar, vemos surgir ao longo dos versos os traços de verdadeiros *ideais*, morais em um sentido mais ou menos explícito, conforme cada caso. Não obstante, é constante o papel norteador que desempenham para o eu lírico, e abandonam, por conta disso, as suas formas concretas, pessoais, para se tornarem quase como símbolos de experiências ou valores subjetivos, oscilando entre o passado perdido e o eterno desejável. Neste movimento, como ademais no que permeia os próprios conceitos de Schiller, ética e melancolia se

54 “Solange der Mensch noch reine, es versteht sich, nicht rohe Natur ist, wirkt er als ungeteilte sinnliche Einheit und als ein harmonisierendes Ganze. Sinne und Vernunft, empfangendes und selbsttätiges Vermögen, haben sich in ihrem Geschäfte noch nicht getrennt, viel weniger stehen sie im Widerspruch miteinander. Seine Empfindungen sind nicht das formlose Spiel des Zufalls, seine Gedanken nicht das gehaltlose Spiel der Vorstellungskraft; aus dem Gesetz der *Notwendigkeit* gehen jene, aus der *Wirklichkeit* gehen diese hervor. Ist der Mensch in den Stand der Kultur getreten, und hat die Kunst ihre Hand an ihn gelegt, so ist jene *sinnliche* Harmonie in ihm aufgehoben, und er kann nur noch als *moralische* Einheit, d.h. als nach Einheit strebend sich äußern. Die Übereinstimmung zwischen seinem Empfinden und Denken, die in dem ersten Zustande *wirklich* stattfand, existiert jetzt bloß *idealisches*: sie ist nicht mehr in ihm, sondern außer ihm; als ein Gedanke, der erst realisiert werden soll, nicht mehr als Tatsache seines Lebens. Wendet man nun den Begriff der Poesie, der kein anderer ist, als der *Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben*, auf jene beiden Zustände an, so ergibt sich, dass dort in dem Zustande natürlicher Einfalt, wo der Mensch noch, mit allen seinen Kräften zugleich, als harmonische Einheit wirkt, wo mithin das Ganze seiner Natur sich in der Wirklichkeit vollständig ausdrückt, die möglichst vollständige *Nachahmung des Wirklichen* – dass hingegen hier in dem Zustande der Kultur, wo jenes harmonische Zusammenwirken seiner ganzen Natur bloß eine Idee ist, die Erhebung der Wirklichkeit zum Ideal oder, was auf eins hinausläuft, *die Darstellung des Ideals den Dichter machen* muss. Und dies sind auch die zwei einzig möglichen Arten, wie sich überhaupt der poetische Genius äußern kann. Sie sind, wie man sieht, äußerst voneinander verschieden, aber es gibt einen höhern Begriff, der sie beide unter sich fasst, und es darf gar nicht befremden, wenn dieser Begriff mit der Idee der Menschheit in eins zusammentrifft” (Schiller 2008: 733-734).

55 Embora certamente o encontremos na acepção que o pensador alemão faz da palavra. Em poemas como “Ao nascer a criança querida” (*Rebionka milogo rojdiénii*), de 1839, ou ainda em “Ela canta – e os sons desmancham” (*Oná poiót – i zvuki táiut*), embora não se encontrem *ações* ingênuas no sentido das classificações de Schiller (ingênuo da surpresa e ingênuo da intenção), notam-se ainda assim, na descrição da mulher que canta, ou nos votos de felicidade e firmeza moral à criança recém-nascida, uma singeleza e uma naturalidade profundas, refletidas na simplicidade do léxico e do estilo em geral, e na pureza dos gestos e das intenções do eu (Lérmontov 1964, v. 1: 40, 52)

tornam fenômenos muito próximos, seja pelas questões de ordem moral que o amor melancólico suscita em suas dinâmicas narcísicas,⁵⁶ seja pelo pretexto que ele oferece para a formulação poética de ideais de conduta e de vida, confundidos com a silhueta difusa de um ser desejado e mistificado.

Assim sendo, é com a falta da *amada* que nossa análise se inicia, seja em virtude de nossa opção pela conceituação psicanalítica, seja por se tratar, possivelmente, da forma mais conhecida de melancolia – certamente um dos temas poéticos mais populares do Romantismo, e quiçá até dos nossos tempos. O tema é central para a poesia de Lérmontov, como não poderia deixar de ser em uma lírica marcada pelo tom confessional, inclusive em termos de sua circulação: inúmeros de seus poemas intitulam-se justamente “Para...” [K ***], ou reproduzem as iniciais de alguma dama da sociedade, demonstrando, junto com seus epigramas e poemas de sabida divulgação manuscrita (como “A morte de um poeta”), a circulação bastante *mundana* (*sviétskii*) da poesia de Lérmontov, ligada ainda em larga medida à cultura dos salões e dos círculos familiares. Não obstante, o tema surge em sua poesia de maneira independente da imediaticidade social, e é elaborado por vezes até mesmo em formulações góticas, quando a obsessão pela fidelidade e pela eternidade do amor deságuam em um eu lírico agonizante, que promete assombrar a amada se ela se casar depois de sua morte (como em “A carta”, *Pis'mó*, ou ainda “O amor de um cadáver”, *Liubov' mertvetsá* – Lérmontov 1964, v.1: 154-155), ou que valoriza no tu o sofrimento moral (IDEM, *ibid.*, p. 170) – ponto que também certamente requer uma investigação sob a perspectiva de gênero.⁵⁷

Tais extremos, porém, não abrangem toda a lírica de Lérmontov, ainda que a *fidelidade* permaneça como ponto médio entre suas manifestações macabras e obras-primas como “Não, não é a ti que eu amo tanto assim” (*Niet, ne tebiá tak pylko iá liubliú*), de 1841, e “Guardo – sim, nos separamos” (*Rasstális' my, no tvoi portriet*), de 1837, onde o que surge é a fidelidade do eu lírico a

56 Embora este ponto surja vagamente no primeiro poema que iremos comentar, ele é certamente mais visível no único romance acabado de Lérmontov, *Um herói de nosso tempo*, e seu estudo à luz especificamente do conceito de melancolia seria de grande interesse, quando menos pela possibilidade de justapô-lo, sob tal viés, com obras aparentadas, como *Os sofrimentos do jovem Werther*, o *René*, de Chateaubriand, o *Adolphe*, de Benjamin Constant, ou o *Obermann*, de Sénancour.

57 Merece destaque, neste sentido, o trabalho que nossa colega Patrícia Guimarães de Souza realizou sobre a obra de Álvares de Azevedo, “Entre cartas e poemas: as relações de gênero na obra de Álvares de Azevedo”. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-02042018-122212/pt-br.php>>. Acesso em: 18 fev. 2020.

'ela', ou ao tu. O primeiro destes dois, aliás, destaca-se precisamente por colocar tais pronomes em uma relação antagônica, marcada pelo reconhecimento resignado de um engano (Lérmontov 1964, v.1: 126):

*** (Нет, не тебя так пылко я люблю)	*** (“Não, não é a ti que eu amo tanto assim”)
<p>1 Нет, не тебя так пылко я люблю, Не для меня красы твоей блистанье: Люблю в тебе я прошлое страданье И молодость погибшую мою.</p>	<p>1 Não, não é a ti que eu amo tanto assim, Teu brilho e encantos não me dizem mais nada. O que eu amo em ti é uma dor já passada E o tempo de moço, que jaz morto em mim.</p>
<p>2 Когда порой я на тебя смотрю, В твои глаза вникая долгим взором, Таинственным я занят разговором, Но не с тобой я сердцем говорю.</p>	<p>2 Se acaso eu observo teu rosto um instante, Lançando, em teus olhos, olhar demorado, Já não é contigo que estou ocupado: Meu peito conversa com uma voz distante.</p>
<p>3 Я говорю с подругой юных дней, В твоих чертах ищу черты другие, В устах живых — уста давно немые, В глазах — огонь угаснувших очей.</p>	<p>3 Converso em segredo com a amiga de outrora, Procuro, em teus traços, os traços velados, Nos lábios que vivem, os lábios calados, E o fogo que falta nos olhos de agora.</p>

Tendo-se conhecimento da obra poética de Lérmontov, não é difícil notar que este poema foi escrito no último ano de vida do autor. Nele, observam-se uma calma desilusão e uma tristeza resignada, visíveis na pontuação simples, na ausência de hipérboles, na linguagem direta e no rebaixamento do estilo⁵⁸ acentuados pela longura do metro, e sobretudo na gravitação do poema em torno da negatividade, que perpassa sua expressão do sentimento amoroso – seja pela recusa (como nos versos 1, 2 e 8), seja pela oposição, instituída já na primeira estrofe, e que implica na afirmação do segundo termo (versos 3, 7 e toda a última estrofe) a negação velada do primeiro. Semelhante negatividade parece englobar toda a relação do eu lírico com o tu, conforme o poema se abre com a negativa enfática e, por assim dizer, pura: *Niet*, equivalente ao francês *non* e ao inglês *not*, ou seja,

58 Em sua monografia de 1924, Eikhenbaum comenta o rebaixamento do estilo poético de Lérmontov ao tratar especificamente do poema “Tédio e tristeza” (“*I skútno, i grústno*”, 1840), ao observar nele o uso de construções prosaicas e de uma entonação “melancólico-coloquial” (*razgovórno-melankholícheskaia intonátsiia*). Embora, ao nosso ver, não se encontrem prosaísmos nestes versos (ao menos comparáveis aos que Eikhenbaum aponta), o início do poema certamente se enquadra no segundo conceito (Eikhenbaum 1924: 19).

uma forma negativa sintaticamente autônoma. É apenas em um segundo momento, e após uma pausa, que o 'não' se determina em sua forma adjunta (*ne*) em uma oração. Ainda mais precisamente, especifica por sua posição sintática o termo a que se refere: o objeto direto *tebiá*, 'te' ou 'a ti'. Ama-se, sim, mas *não a ti*.

Antecedido, assim, de um lado por uma negação absoluta, e de outro por duas negações concretas (versos 1 e 2), o terceiro verso dá finalmente lugar a duas orações afirmativas – ligadas ao passado e, paradoxalmente, ao sofrimento. É curioso notar, entretanto, que tal positividade já havia sido antecipada na própria negação: primeiramente, pela ordenação sintática do primeiro verso, que poupa o verbo ao anteceder o complemento (“*ne tebiá tak pylko iá liubliú*”) e abre o caminho para o desenvolvimento, explicativo, da estrofe (“não te amo, mas sim algo em ti, que é...”). Em segundo lugar, esse mesmo verbo poupado pelo 'não' é acompanhado por um advérbio de intensidade, *tak pylko*, “tão ardentemente assim”, gerando um aparente paradoxo que, como tal, resume a experiência do poema, onde a negação do amor presente é inseparável da intensidade do amor do eu lírico, e onde este só é capaz de afirmar o seu amor “assim ardente” na medida em que nega o tu. Temos aí, já de largada, o “intenso erotismo psíquico” de que falava Freud, assim como a onipresente *falta* melancólica, involuntariamente dialética, posto que postula e vislumbra na recusa do presente aquilo pelo que de fato anseia.

Deixando, todavia, a dialética de lado, mais do que nos contentarmos com a mera constatação da adequação do conceito ao fenômeno poético, interessa-nos pensar o quanto semelhante abordagem é reveladora acerca desta obra lírica, ou seja, o quanto a ideia de melancolia enquanto *perda essencial* é eloquente em relação aos elementos dispostos no poema de Lérmontov. E de fato: ao considerarmos o seu desenvolvimento, observamos um movimento que 1) parte da constatação da falta, ou da negação, na primeira estrofe; 2) na segunda, transforma-a em um pretexto digressivo ou evocativo, na medida em que o eu, ainda concedendo certa atenção ao tu (versos 5 e 6), já afirma entabular uma conversa com o amor ausente; e por fim 3) na terceira

estrofe, o poema conclui com uma justaposição entre a evocação e a realidade, dando à primeira, por efeito de sua relação com os verbos, maior concretude do que à segunda, ao menos no que diz respeito às suas relações com o eu lírico. Assim, o poema desenha um movimento de *dissolução do tu*, ou ainda, em outras palavras, de *afastamento do eu*, conforme a constatação é sucedida pela evocação, que em seguida assume certos contornos, decerto vagos, mas que tomam por completo a atenção e a ação do eu lírico. Na última estrofe, tudo o que se refere ao tu surge apenas como *local*, no prepositivo locativo, e se põe entre o eu e aquilo que (agora se sabe) se refere a 'ela', copartícipe do verbo 'falar', e cujos traços são o objeto da busca do eu.⁵⁹

Tal movimento, inegavelmente melancólico, de negação da segunda pessoa e de vago esboço da terceira, nos leva de volta ao problema da *sugestividade*, cuja presença se impõe na terceira linha com a mudança do tu do acusativo de objeto direto para o prepositivo locativo: *v tebié* 'em ti'. Ademais, de maneira sutil, é possível notar como os pronomes pessoais, da primeira e segunda pessoas, permanecem sempre na 3ª e na 4ª sílabas, formando uma espécie de paralelismo cuja sucessão vai do tu ao eu e novamente ao tu, porém na forma de adjunto, e não mais de complemento, do verbo *liubit'*, 'amar'. Detalhe igualmente minucioso, é possível também notar como neste terceiro verso o pronome se interpõe entre o verbo e o seu sujeito, ou seja, entre o amor e seu sujeito, de modo a podermos dizer que a negação do tu, identificável nos primeiros dois versos, resolve-se no 'em ti' do terceiro, na medida em que o tu se revela um *local de sugestão e de rememoração*, um pretexto para que o eu reencontre, no fundo, *a si mesmo*. Afinal, são suas próprias experiências que surgem nos versos 3 e 4, e a estrofe é ela mesma sugestivamente enquadrada na rima em anel entre 'amo' (*liubliú*) e 'minha' (*moiú*). Como a rima, o eu também forma um círculo, indo ao tu apenas para retornar para si mesmo. A “amiga dos jovens dias” é, no poema,

59 Nesse mesmo sentido, é curioso observar a presença no poema do prefixo 'u', que surge apenas na última linha, no participio *ugásnuvchikh*, 'apagados'. Como se sabe, o referido prefixo costuma designar ações definitivas, ou levadas às suas últimas consequências (como nos verbos *ubit'* ou *uti*, 'matar' e 'ir embora', formados a partir da adição do prefixo aos verbos 'bater' e 'ir'), de modo que sua presença no final dos versos de Lérmontov, na qualificação do olhar de fato buscado, parece apontar para a *irreparabilidade* da perda. Nesse sentido, designa também o caráter trágico de toda a situação lírica. Afinal, a terceira estrofe apenas desenvolve a situação iniciada na segunda, elucidando a intenção do eu ao lançar “em teus olhos, olhar demorado”, de tal modo que o resultado de sua observação é, assim, a constatação de um apagamento e de uma mudez irreversíveis.

sobretudo uma memória que o eu leva em si, *atualizada apenas na medida em que é evocada e negada pelo tu*.

É justamente esta relação entre o eu, o tu e esta hipotética terceira pessoa – que se dissolve, nos termos da oposição, em contornos vagos (“sofrimento passado”, “minha juventude perdida”, “secreta conversa”, “amiga dos dias jovens”, “outros traços”, “lábios calados”, e por fim “o fogo de olhos apagados”), confundindo o eu com seu objeto de amor – que traz deste núcleo melancólico (ou, talvez, nostálgico) do poema algumas reflexões de natureza ética, posto que, ainda que em termos puramente pronominais, trata-se inegavelmente de uma relação intersubjetiva, ou, de maneira talvez mais precisa, de sua *falta*.

Ao contrário de outros poemas do autor, sobretudo de sua primeira fase, onde semelhantes questões costumam apontar para ideais éticos mais ou menos unívocos, parece haver nesses versos mais uma rede de contradições do que um fechamento do poema em torno de um ideal ético em particular. Conforme observamos, o tu concreto é reduzido a um índice dos desejos do eu, e é através da oposição entre o de fato desejado e o real que ambos se estruturam no poema, surgindo sob o signo da negação e fazendo do eu, nesse sentido, seu ponto médio. O tu termina, assim, por exercer a função de ponte negativa entre o eu e seu objeto, dificilmente distinguível de si mesmo, de modo que a existência da segunda e da terceira pessoas é, em certa medida, relativa. Sua autonomia poderia ser considerada até mesmo negada, não fosse pela relativização do próprio eu que surge no segundo verso e que é retomada na última estrofe: “*Ne dliá meniá krassý tvoiei blistán'ie*”, “não é para mim o brilho de tua beleza”. Ou seja: reconhece-se a autonomia do tu, mesmo que apenas no instante de se reconhecer, simultaneamente, sua inadequação ao eu lírico. Assim, se entendermos o primeiro e o segundo versos como desdobramentos da negação primordial do poema – aquele “Não” com que o conjunto da obra se inicia – o segundo verso frisarà, melancolicamente, a negação *do próprio eu*, e não apenas a negação do tu. O eu lírico do poema admite a *sua própria* inadequação, reconhecendo na segunda pessoa o “brilho da beleza” e identificando em si mesmo a

origem de seu desamor para com a pessoa a quem se dirige. É essa admissão que empresta ao poema o seu tom resignado, posto ser incabível ressentir-se, espantar-se, queixar-se, etc. uma vez que se reconheceu que a situação é um mal-entendido, e não qualquer inadequação mútua, efetivamente objetiva, exterior.

É importante lembrar que semelhante clareza, mistura de dignidade com uma singela desesperança, é uma das mais nítidas marcas da transformação poética empreendida por Lérmontov em seus últimos anos de vida. Todavia, não se deve nem por isso compreender sua obra *apenas* nos termos de uma *ruptura*, ainda que tal noção seja fundamental para se entender o conjunto de seu desenvolvimento poético ao longo de sua curta carreira literária. Exemplo disso é a inamovível presença do ideal de *fidelidade*, que perpassa seus poemas tanto da juventude quanto da madureza, mesmo que sob formas diversas. Nos versos que acabamos de analisar, encontramos-lo de certo modo *pressuposto*, na medida em que não é tematizado diretamente pelo eu lírico, mas surge em última instância como causa de toda a situação poética. Afinal, não fosse a fixação na “amiga dos jovens dias”, não haveria razão para o eu sequer se interessar pelo tu, ou ainda pode-se supor que, uma vez liberto de tal obsessão, poderia até quem sabe se abrir para a beleza da segunda pessoa, beleza esta que ele mesmo reconhece. Mas não é este o caso: o que temos diante de nós é um eu lírico *aferrado à perda* de algo que, se se nos afigura de modo bastante vago, conforme já observado ao listarmos os seus traços e atributos, nem por isso deixa de ser o objeto da *fidelidade* do eu. E se tal vagueza, como já dissemos, permite que o eu e ela se confundam e se sobreponham numa imagem turva, tanto melhor: é assim, afinal, que o que se perdeu pode assumir contornos sedutoramente subjetivos, ao sabor da fantasia de quem sofre de saudade. O turvamento lhe empresta o que ele mesmo exige para amar, e resulta, como bem o notou Starobinski (cf. 2012), em Pigmalião esculpindo Galateia.

Narcisismo, sem dúvida. Porém, ao mesmo tempo, como já observamos no início deste capítulo, semelhante procedimento possibilita uma profunda *moralização* da perda idealizada, isto

é, sua composição através de atributos morais valorizados pelo eu, mesmo que tão vagos quanto a própria imagem que se forma do objeto de desejo. Aqui, novamente, a vagueza não é um problema, mas, antes, uma vantagem, na medida em que é capaz de operar uma identificação plena entre o desejo do eu e a imagem que se forma do objeto desejado, mesclando-os a ambos. O resultado, quando menos, é que semelhante identificação transforma o amor perdido em um *símbolo moral*, de tal modo que também a fidelidade à perda se torna, por si mesma, algo extremamente ético. É o que se observa no outro poema já mencionado, “Guardo – sim, nos separamos –” (*Rasstális' my, no tvoi portriet*), de 1837 (Lérmontov 1964, v.1: 34):

*** (Расстались мы, но твой портрет)	*** (“Guardo – sim, nos separamos –”)
<p>Расстались мы, но твой портрет Я на груди моей храню: Как бледный призрак лучших лет, Он душу радует мою.</p> <p>И, новым преданный страстям, Я разлюбить его не мог: Так храм оставленный — всё храм, Кумир поверженный — всё бог!</p>	<p>Guardo — sim, nos separamos — O teu retrato em meu peito: Qual visão dos doces anos, Com ele sempre me deleito.</p> <p>E entregue às paixões e ao tempo Minha alma não o esqueceu: Tal como a ruína — ainda é templo, A estátua caída — ainda é deus!</p>

Conforme se vê, a obra, ou melhor, a pequena obra-prima que temos aqui gira em torno da permanência de um tu que, agora, é evocado através de um retrato, e não mais rejeitado e oposto a um terceiro elemento, este sim, desejado. A pessoa a quem os versos se dirigem⁶⁰ surge neles sob o

60 Embora tenha sido publicado ainda durante a vida do autor, em sua coletânea de 1840, o poema teria possivelmente sido endereçado a Varvara Lopukhiná, segundo grande amor na vida do poeta. Não obstante, trata-se também de uma reelaboração de poemas anteriores dedicados a Ekaterina Súchkova. Com efeito, Lérmontov reproduziu no encerramento destes versos, sem qualquer alteração, o mesmo aforismo com que conclui um poema seu de 1831, “Eu não te amo; das paixões...” (*Iá ne liubliú tebiá; strastiéi..*). O procedimento que hoje chamaríamos, jocosamente, de *autoplágio* é recorrente na produção do poeta, podendo ser considerado uma parte fundamental de seu desenvolvimento e de sua produção poética (cf. Eikhenbaum 1924). O caso se torna ainda mais emblemático ao se levar em conta a fonte primeira desta poderosa sentença, que se remonta, na verdade, às famosas *Mémoires d'outre-tombe* de François-René Chateaubriand (cf. Vatsuro 1981).

Do ponto de vista de nosso problema particular, Starobínski enfatiza, ao analisar o trabalho magistral de Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, o recurso a empréstimos e citações de terceiros como uma manifestação da melancolia. Quem dela padece, assim, tece sua experiência de si justamente a partir dos retalhos que recolhe junto aos outros, o que aparece na produção textual do autor inglês e, de acordo com a monografia de Eikhenbaum, também na de Lérmontov: “L'ampleur du recours à la citation, chez un auteur qui se déclare lui-même mélancolique, nous invite encore à nous interroger sur le rapport entre la mélancolie et l'insertion perpétuelle d'un discours

pretexto da reafirmação da *fidelidade* do eu lírico (ainda que não de maneira votiva ou confessional, mas sim através da constatação de um penhor), e o poema como um todo aparece como uma manifestação de certa *constância amorosa*, mediada pelo fragmento da segunda pessoa que ele tem diante de si. Deste modo, descreve-se um movimento que, simultaneamente, à maneira de um quiasmo, inverte e prossegue aquele que havíamos identificado no poema anterior: se lá vimos os traços da pessoa amada surgirem confusa e progressivamente, no transcorrer das três estrofes, a partir de uma oposição, aqui o poema parte já de início do vestígio do tu, o retrato, que permite a evocação da pessoa endereçada ao mesmo tempo em que a opõe às “novas paixões”.

Nesse sentido, o retrato cumpre uma função análoga à da segunda pessoa no poema anterior, de *mediador* entre o eu lírico e seu amor perdido, mas com duas diferenças significativas: em primeiro lugar, por se tratar de um índice unívoco da pessoa a quem se é fiel, dispensa a ambivalência, entre negação e sugestão, que havíamos identificado no tu do primeiro poema. Em segundo lugar, trata-se evidentemente de um objeto e, ademais, voltado efetiva e claramente para o cultivo da memória, e não de uma outra subjetividade, desavisadamente enredada nos conflitos de um eu lírico cujo principal interesse é decompor-lhe o rosto em fragmentos de outro alguém. Todavia, no que diz respeito à vagueza dos contornos da pessoa amada, assim como à confusão que, com isso, surge entre eles o eu lírico, tem-se o mesmo resultado: a experiência amorosa é transformada em uma espécie de *símbolo moral*, porém agora concretizando-o em um objeto específico.

São alguns os elementos do poema que parecem apontar nessa direção. Em primeiro lugar, temos a caracterização do retrato, que sucede imediatamente à constatação que abre os versos,

d'emprunt au sein du discours propre. Si c'est là, d'une part, l'attestation d'un savoir, c'est aussi, d'autre part, un aveu d'«insuffisance» (pour reprendre, encore une fois, une expression de Montaigne). Céder si constamment la parole à ceux que l'on tient pour mieux-disants pourrait être la conséquence du sentiment d'infériorité, voire de *dépersonnalisation*, dont souffre la conscience mélancolique: il lui faut des soutiens, des appuis extérieurs, des garants. Elle ne dispose pas de ressources propres en quantité suffisante. Elle se bourre de substance étrangère pour combler son propre vide. Et pourtant, de façon paradoxale, Burton prétend se confesser à nous et nous prendre simultanément pour objet de son livre. L'auto-affirmation ne lui est possible qu'au prix d'une dépendance verbale qui rend indéfiniment suspecte l'intégrité du moi dont nous lisons les «aveux», Celui qui pour se dire a besoin de toutes les grandes voix du passé laisse sa propre identité à la discrétion du lecteur” (Starobinski 2012: 201, grifo nosso).

rasstális' my, “separamo-nos”. O verbo russo se destaca particularmente em virtude do prefixo que carrega, *raz-*, indicando um movimento centrífugo ou de dissolução (conforme evidencia sua segunda e última aparição no poema, no verso 6, com o verbo *razliubit'*, algo como 'desamar'), para logo em seguida dar lugar à adversativa, ao pronome adjetivo e por fim ao retrato. Assim, o que se tem de largada é “Separamo-nos, mas teu retrato”, indicando de antemão um posicionamento antagônico entre a separação, de um lado, e de outro o que o contexto faz exercer, pelo contrário, o papel de *elo*.

Elo este que, não obstante os ares sintáticos de sujeito que o verso e a morfologia do acusativo inanimado russo possam lhe dar, é determinado na linha imediatamente seguinte como objeto direto do verbo *khvaniú*, “guardo”, de modo que o que se tem nos primeiros dois versos é a oposição do retrato à separação e, logo em seguida, a sua relação física e moral com o eu lírico, aprofundada nos versos 3 e 4. Para além de ser levado no peito da primeira pessoa, o retrato é comparado a um “pálido fantasma dos melhores anos” (*Kak bliédnyi prízrak lúтчchikh liet*) que “alegra a minha alma” (“*On dúchu ráduiet moiú*”), ou seja, é caracterizado, assim como o terceiro elemento no poema anterior, a partir de sua relação com o eu. Neste, seu posicionamento é central, junto ao peito, e até parece ser através de tal posição que o retrato opera sua espectral comunicação com a alma do eu lírico, em uma daquelas metáforas irrealizáveis que tanto chamaram a atenção de Eikhenbaum em sua monografia de 1924.⁶¹ Afinal, a ausência da preposição *iz* ('de', indicando

61 Comentando o famoso poema narrativo de Lérmontov “O demônio”, Eikhenbaum chama a atenção para o uso que o poeta faz de *fórmulas*, ou de *ligas* de palavras. Estas seriam unidas não de maneira semanticamente coordenada, mas apenas em torno de determinados efeitos emocionais gerais, como que pressupondo uma leitura apressada e geral, que só apreende o todo, e não se detém portanto sobre os detalhes semânticos ou mesmo sintáticos. Como exemplo, o crítico russo cita os próprios versos de abertura do poema (“Triste demônio, espírito do exílio”), atentando para a estranheza semântica do aposto, que parece designar um 'espírito *exilado*' ou um 'espírito *que exila*', mas ao fim e ao cabo não se identifica nem com um, nem com outro. O que se tem, portanto, é uma *fórmula*, baseada na construção 'espírito *de algo*', e que com a crise da poesia clássica russa (vívda e sintetizada pelo próprio Lérmontov) passa a se autonomizar, independendo da semântica e da sintaxe: “В языке „Демона“ нет ни простоты, ни заостренной точности, какой блещут поэмы Пушкина, но есть тот блеск эмоциональной риторики, который должен был возникнуть на развалинах классической эпохи русского стиха. Лермонтов пишет формулами, которые как будто гипнотизируют его самого, — он уже не ощущает в них семантических оттенков и деталей, они существуют для него как абстрактные речевые образования, как *сплавы* слов, а не как их „сопряжения“. Ему важен общий эмоциональный эффект; он как будто предполагает быстрого читателя, который не станет задерживаться на смысловых или синтаксических деталях, а будет искать лишь впечатления от целого. Семантическая основа слов и словесных сочетаний начинает тускнеть — зато небывалым блеском начинает сверкать декламационная (звуковая и эмоциональная) их окраска. Этот сдвиг в самой природе поэтического языка — перемещение доминанты от одних эффектов, свойственных говорному стиху, к эффектам,

origem) em “*Kak bliédnyi prízrak [iz] lúťchchikh liet*” (“Qual pálido fantasma [vindo] dos melhores anos”) não deixa dúvidas quanto ao papel adnominal do genitivo, de modo que o que se tem em vista é, de fato, a conversão de uma ideia simultaneamente valorativa (superlativa) e temporal (“melhores anos”) em uma figura fantasmagórica, gerando uma imagem vaga, puramente afetiva, posto que não visualizável. Lérmontov parecia atentar para isso ao qualificar o fantasma como “pálido”, isto é: para além de ser um espectro – algo já um tanto apagado e tênue por si só –, é ainda por cima exangue, descorado, de onde se entende que *mal se vê*. Ainda assim, este elemento quase insustentável é capaz de alegrar a alma do eu lírico como em um encontro entre espíritos, e parece ser o responsável por dar vida e ânimo ao retrato levado no peito.

Enxergamos, portanto, em semelhante fantasmagoria a mesma *indefinição* que já havíamos apontado no poema anterior, tendo como resultado a mesma dissolução dos limites entre sujeito, objeto evocante e sujeito evocado, e em plena consonância com a experiência da memória afetiva que nos descreve o eu lírico. É por isso que o retrato tem sobre ele o efeito reanimador apontado no quarto verso (“Ele alegra a alma minha”): como uma ruína (símile perifrasticamente presente entre esses versos, e de maneira nada fortuita), o retrato sugere a reconstrução subjetiva de uma experiência *plena*, em que se fundem tempo e espaço, o eu e o tu, conforme evidenciam, ademais, as próprias rimas da primeira estrofe, *liet/portriet* e *khraniú/moiú* ('anos'/'retrato' e 'guardo'/'meu'). O

свойственным стиху напевному и декламационному — составляет главную особенность, силу и сущность Лермонтовской поэтики. Именно здесь скрывается причина его тяготения к лирическим формулам и самого отношения к ним, как к раз навсегда выработанным клише. Отсюда же — и странность некоторых Лермонтовских оборотов и сочетаний, мимо которых легко пройти — так силен эмоциональный гипноз его речи. Раз остановившись, мы часто недоумеваем. Я уже указывал выше на контаминацию выражений „лишний гость на пиру“ и „ненужный член бытия“ в одно — „ненужный член в пиру“. Начальная формула „Демона“, сложившаяся у Лермонтова с самого первого очерка и дошедшая неизменной до последнего — „Печальный Демон, дух изгнания“ — типична для языка Лермонтова. Из Пушкинского „дух отрицания, дух сомнения“ возникает по аналогии нечто уже не совсем понятное: „дух изгнания“ — что это, дух изгнанный или дух изгоняющий? Ни то, ни другое. Это — языковой сплав, в котором ударение стоит на слове „изгнания“, а целое представляет собой эмоциональную формулу.” (Eikhenbaum 1924: 97-98)

É possível associar este mesmo diagnóstico de Eikhenbaum à descrição que Guínzburg faz de certas normas da poesia elegíaca russa, em parte vigentes ainda sob Púchkin. Estas previam, em primeiro lugar, apenas o uso de metáforas mais ou menos canônicas, e, em segundo, que tais metáforas fizessem sentido tanto metafórica quanto *literalmente* – i.e., que as metáforas fossem realizáveis –, um imperativo resultante dos princípios de *concretude* e *precisão* herdados do racionalismo do século XVIII (Guínzburg 1997: 30-33). Assim, é possível apreender o caráter estrutural das transformações estilísticas operadas por Lérmontov, tal como sugerir, à luz da investigação que aqui de fato nos ocupa, uma relação estreita entre a *vagueza* melancólica que identificamos em sua poesia – e que está associada, como vimos, à musicalidade poética – e as questões estéticas de seu tempo.

que o eu lírico guarda, na verdade, não é o retrato da pessoa amada, mas *a si mesmo*, confundido com a memória e a experiência do passado, e atualizado através da sugestão. Aquele mesmo “si mesmo”, aliás, cuja perda, já vimos, constitui o núcleo da experiência melancólica.

É, portanto, no apagamento entre estes limites intersubjetivos/objetivos que encontramos, novamente, a melancolia e também a ética, na forma da perda (ou retenção simbólica) de si mesmo no outro, e na projeção do que se deseja ser sobre este outro perdido ou retido. Com isso, o retrato, qual “fantasma pálido dos melhores anos”, revela-se capaz de evocar a pessoa amada ao mesmo tempo em que esta evocação se apresenta como um gesto dotado de profundidade moral. O aforismo grandiloquente que encerra o poema, atribuindo ao tu e ao seu índice dignidade verdadeiramente religiosa, empresta a este objeto um conteúdo ético, reforçado pela presença, no campo oposto, do particípio passivo *priédannyi*, “entregue” (verso 5), mas que também traz consigo a ideia de “traição” (*predat'*, 'trair', *predátiel'*, 'traidor') não circunscrita unicamente à esfera amorosa (mais bem expressa pelo verbo *izmenit'*).

Quando menos, tal particípio chama ainda a atenção por ser a única presença, no poema inteiro, do prefixo *pre-* (ou *pere-*). Seu sentido geral é, justamente, o de *transitividade*, como o latino *trans-*, ou o alemão *über-*, e adquire no contexto do poema uma significação bastante sugestiva – a de *transitoriedade*, brilhantemente expressa no aforismo final. A ideia de 'entrega', assim, se mistura no poema às ideias de traição e de efemeridade, no que passa a se identificar com o núcleo da experiência a que o poema se opõe: a separação e o esquecimento. O prefixo *pre-* parece assim se associar àquele outro, já comentado, *raz-*, que surge novamente no verbo *razliubit'* ('desamar') como um movimento de dissolução do sentimento amoroso análogo à dispersão no espaço (*rasstat'sia*) sofrida pelo eu e pelo tu. Com isso, podemos sintetizar a elaboração de um campo semântico em oposição ao qual o poema como um todo, em larga medida, constrói-se: *rasstat'sia*, *predat'* e *razliubit'* estruturam uma ideia de transitoriedade, ou de *finitude*, que dá conteúdo moral ao retrato e à fidelidade que se lhe guarda. Se a separação física, porém, é

constatada logo de início, sua equivalente psíquica (a dispersão do amor) é tida pelo eu lírico como impossível, justamente porque a separação no espaço concedeu ao retrato as dimensões temporais, afetivas e morais com que o poema no-lo apresenta, contrapondo-o já no primeiro verso à experiência da distância. Mesmo transigindo com as “novas paixões”, o eu lírico permanece *incapaz* (“*Iá razliubit' egó ne mog*”, verso 6) de esquecer o retrato e a pessoa por ele evocada. Até porque, possivelmente, esquecer-la equivaleria a esquecer-se a si mesmo.

Assim, tem-se de um lado a entrega traidora às significativamente “novas paixões” (*nóvyim strastiám*), enquanto de outro desponta o retrato, representando não traços físicos (ou psicológicos) do tu dignos de especial atenção, mas a própria fidelidade e constância do eu,⁶² tornando-se, assim, um verdadeiro *símbolo moral*. A oposição surge resumida e amplificada, semântica e sintaticamente, nos aforismos que servem de fechamento ao poema – procedimento, aliás, oratório, e típico de Lérmontov, que segundo Eikhenbaum chegava até mesmo a colecionar sentenças e frases de efeito para delas se servir em sua criação poética, valendo-se do que na literatura francesa de sua época recebia o nome de *pointe* (Eikhenbaum 1924: 27, 40-44). No caso em questão, conforme já vimos, trata-se de certo modo de uma espécie de *duplo empréstimo*, por um lado de si mesmo, e por outro de uma passagem análoga de Chateaubriand. Mas nem por isso se pode dizer que tais aforismos não cumpram neste poema um papel essencial e orgânico, de conclusão e síntese analógica, ao menos sob o ponto de vista que adotamos até aqui.

62 Aqui, mais uma vez, é no mínimo interessante comparar a análise que fazemos da poesia de Lérmontov às reflexões de seu inspirador Friedrich Schiller, em *Poesia ingênua e sentimental*. Com efeito, para Schiller, a reflexão acerca das formas com que o mundo afeta o poeta é um dos traços característicos da segunda modalidade de criação poética, que se alimenta do conflito entre a realidade e o Ideal, mais do que da harmonia finita entre ambos. Assim, o que poderia surgir como um defeito – o abandono poético das formas sensíveis ou, de modo mais geral, da *perfeita imitação* da natureza –, é para Schiller na verdade uma precondição para o restabelecimento da harmonia primordial pela via da liberdade, ao abandonarem-se as formas sensíveis limitadas em prol de ideias ilimitadas, e portanto, em certa medida, abstratas: “[Der sentimentalische Dichter] *reflektiert* über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird, und uns versetzt. Der Gegenstand wird hier auf eine Idee bezogen und nur auf dieser Beziehung beruht seine dichterische Kraft. Der sentimentalische Dichter hat es daher immer mit zwei streitenden Vorstellungen und Empfindungen, mit der Wirklichkeit als Grenze und mit seiner Idee als dem Unendlichen zu tun, und das gemischte Gefühl, das er erregt, wird immer von dieser doppelten Quelle zeugen. Da also hier eine Mehrheit der Prinzipien statt findet, só kommt es darauf an, welches von beiden in der Empfindung des Dichters und in seiner Darstellung *überwiegen* wird, und es ist folglich eine Verschiedenheit in der Behandlung möglich. Denn nun entsteht die Frage, ob er mehr bei der Wirklichkeit, ob er mehr bei dem Ideal verweilen – ob er jene als einen Gegenstand der Abneigung, ob er dieses als einen Gegenstand der Zuneigung ausführen will” (Schiller 2008: 739-740).

Na verdade, até mesmo desconsiderando a investigação específica sobre a melancolia, nota-se no paralelismo sintático e no crescendo entonacional, marcado pela pontuação (dois pontos, vírgula e exclamação), uma culminação grandiosa dos versos, em perfeita consonância com a espécie de crescendo semântico de “templo” para “deus” acompanhado do advérbio 'todo', *vsió*, em sua acepção adversativa russa, de 'permanentemente', 'continuamente', 'apesar de tudo'.⁶³ Tal culminação, ademais, é formidavelmente entremeada por dois travessões (em substituição ao verbo ser, normalmente omitido em língua russa quando em sua forma presente), gerando duas cesuras nas sextas sílabas e, portanto, duas pausas, que arrastam o movimento dos versos na mesma medida em que antecedem precisamente os seus predicados, emprestando a estes um tom grave e dramático. E tudo para concluir com uma palavra de grande significado religioso e existencial, “deus”, de modo a lhe dar efetiva força poética, condizente com seus atributos, no exato momento em que o eu lírico afirma a dignidade perenemente divina do “ídolo tombado”, bem como seu estatuto superior, independente dos revezes do tempo.

Mais do que independente, na verdade: dentro do contexto do poema, ao menos da maneira como temos tentado apresentá-lo, os revezes parecem apenas aumentar a dignidade do templo e do ídolo, na mesma medida em que a importância do retrato surge, já no primeiro verso, de maneira indissociavelmente atrelada à separação. No que diz respeito unicamente ao aforismo, o que vemos é um movimento semelhante se desenhar no último verso, onde a dignidade semântica e entonacional de deus sucede imediatamente a figura melancólica de um ídolo tombado, dando a entender que derrocada e divindade não necessariamente são opostas, mas que, melancólica e dialeticamente, uma tem na outra a condição da afirmação de sua efetiva eternidade. Com isso, os versos de conclusão voltam a surgir em certa correlação com aquele que abre o poema, conforme

63 Conforme já mencionado, com as edições e versões que temos em mãos não nos foi possível estabelecer se a palavra 'deus', no original, se encontrava grafada em caixa alta ou baixa, em virtude da renitência com que as editoras soviéticas se empenhavam em padronizar a versão laica da grafia. Neste poema, o contexto parece se remeter a um referencial pagão, conforme se nota nas palavras 'templo' (*khram*) e 'ídolo' (*kumir*), de modo que optamos por interpretar o termo 'deus' de maneira genérica, i.e., com letras minúsculas. Já nos próximos versos que analisaremos, conforme se verá, a menção ao “altíssimo” (*vseýchnyi*) e a ênfase na ideia de julgamento pareceram-nos bastante atreladas à concepção judaico-cristã da divindade, de modo que optamos pela grafia confessional, em caixa alta.

todos os três estruturam, sintaticamente, como que *sínteses simbólicas* da experiência da permanência, entendida enquanto o oposto da separação (verso 1), do abandono (verso 7) e da derrocada (verso 8) – formas encarnadas, respectivamente, pelo retrato, pelo templo e por deus.

A relação entre estes três termos, aliás, é digna de nota, pois bastante sugestiva. Partindo da mesma oposição à separação que dá sentido moral ao retrato, é possível pensá-lo enquanto um elemento de *presença* no poema, e presença, justamente, do tu a quem o eu lírico se dirige. Assim sendo, também a progressão de 'templo' para 'deus' pode ser pensada nos termos de uma atualização da presença divina, sobretudo ao se ter em conta a relevância deste movimento ascendente ante o caráter direto, quase tautológico, das duas sentenças que encerram o poema, que passam sem explicar qual seria a verdadeira essência de um templo ou de um ídolo para que se possa afirmar, sem titubeios, que seguem sendo o que foram e não se tornaram outra coisa qualquer (como o templo de Ártemis, em Éfeso, foi posto abaixo pelos otomanos para depois erguerem uma mesquita). O resultado de semelhante tautologia poética é que se enfatizam as características relacionais internas, de progressão metonímica ('templo' → 'ídolo' → 'deus'), destacando o templo como o local em que deus se faz presente e, assim, pela analogia, destacando o retrato como o local em que o tu se faz presente, de modo que o tu é equiparado a deus. Temos assim, ainda que de maneira um tanto oblíqua, a renomada *divinização* da pessoa amada, presente aqui sob o viés bastante melancólico da falta e, através dela, como buscamos mostrar, da evocação idealizante, e que em sua divindade sobrepuja o eu lírico na rima *ne mog/ vsió bog* ('não pude/'todo deus'). É tal deus quem parece impossibilitar o eu lírico de esquecer o retrato, como numa relação de mútua fidelidade, divina e humana, que garantisse no eu lírico as virtudes da fortaleza e da constância – se dizê-lo já não for pecar por um excesso de religiosidade interpretativa. Ainda teremos a oportunidade de analisar outros poemas de Lérmontov em que, num procedimento análogo, determinado objeto ou pessoa se reveste de profunda simbologia ética, passando a caracterizar-se de maneira sobretudo sentimental, no sentido schilleriano do termo. Assim como o retrato nos versos

que interpretamos, também um punhal pode assumir análoga carga valorativa a partir de sua relação com o eu lírico, como podem também, diante da total ou pretensa ausência deste último, objetos mais ou menos inanimados, como um veleiro ou uma esarpa, ganharem idêntica significação a partir de sua antropomorfização.

Todavia, cuidando por hora das manifestações melancólicas na lírica propriamente *amorosa* de Lérmonov, interessa notar que o poema que acabamos de comentar é um dos momentos altos da obra do poeta, fruto de um longo processo de amadurecimento ao longo de toda a década de 1830, bem como de um intenso exercício de escrita e reescrita de seus próprios textos. Já em seus primeiros poemas, todavia, a melancolia amorosa costuma assumir formas mais dramáticas e exigentes, fazendo da *fidelidade* – que no poema de 1841 encontramos de maneira subliminar (na fixação do eu pela amada perdida), e no de 1837, de maneira sublimada (através da elaboração simbólica da experiência amorosa) – um *topos* recorrente, explícito e central.

Enxerga-se assim, ao longo do tempo, e ainda que de maneira bastante panorâmica, como uma dinâmica simultaneamente de diferenciação e de unidade se desenha na curta trajetória literária de Lérmonov. Por um lado, a questão da fidelidade amorosa se mantém ao longo de toda a obra do autor; por outro, porém, isso se dá de maneira tão diversa que, por vezes, os poemas que tratam da fidelidade escritos antes e depois de 1836 mal se assemelham, incorrendo ocasionalmente em um certo excesso confessional, desprovido da potência sublimadora dos versos de 1837, ou da franca resignação dos de 1841. Lérmonov, ao que tudo indica, bem o sabia: não foi por acaso que se recusou a publicar suas criações anteriores a 1837, considerando-as indignas da atenção do público e preferindo, como já vimos, reelaborá-las, recortá-las e fundi-las até obter um resultado que lhe fosse satisfatório, mesmo que às custas de inúmeros esboços engavetados, que só viriam à luz após sua morte. Por outro lado, nem por isso o poeta deixou de divulgar suas obras à maneira típica dos círculos familiares, através de manuscritos, anotações em álbuns, declamações, etc.

Isso não quer dizer, todavia, que suas obras ditas jovens sejam despidas de profundidade e

beleza poéticas, em virtude de seu tom trágico, patético, ou ressentido. Na verdade, pode-se dizer que são justamente estes traços – excessivos quando pensamos em sua lírica tardia, que prima justamente por expressar sentimentos semelhantes com tocante simplicidade – que conferem até hoje grande interesse a estas obras simultaneamente pessoais e epocais. Afinal, são sua grandiloquência e sua autodramatização que lhe conferem força expressiva, densidade e relevância histórica. De acordo com Guínzburg (1940: 67), a publicação póstuma dos primeiros versos de Lérmontov, tendo ele morrido já consagrado no mundo das letras, colaborou sobremaneira para o impacto que tais poemas teriam sobre o público, pois emprestaram verossimilhança e tensão ao seu quase que onipresente eu lírico. Este, como veremos, teria se configurado em Lérmontov em um verdadeiro *herói* lírico, dotado de características exigidas pelo seu tempo (Guínzburg 1974: 164), e portanto sempre às voltas com problemáticas que, mesmo enquadradas na sua experiência particular, encontravam respaldo nas inquietações que afligiam o seu público.⁶⁴

No que diz respeito especificamente à sua lírica amorosa, Lótman (2006: 205-206) nos lembra como a teatralidade, entendida aqui como ritualização dos gestos e, ademais, grandiloquência, gravidade e busca pela geração de efeitos sobre o público, era uma forma difundida entre a nobreza ocidentalizada de *legitimação sentimental*, e portanto de dignificação coletiva de experiências individuais. Isso talvez explique como algo que pode nos parecer poeticamente descabido (para não dizer piegas, com o perdão do anacronismo) pode ter se tornado, na verdade, uma das chaves para a receptividade do público à lírica juvenil de Lérmontov, possivelmente através da identificação, quanto ao caso que aqui nos cabe, de suas próprias

⁶⁴ As palavras com que Aleksandr Herzen se refere a Lérmontov – seu colega de geração, e até de estudos da Universidade de Moscou – são sintomáticas a esse respeito. Independentemente de as tomarmos como um testemunho fiável, levados pela confiança enganosa de se tratar de um contemporâneo, elas indicam como a obra do poeta era vista por uma das figuras mais relevantes de seu tempo, e que viveu e expressou em suas obras a mesma crise histórica com que Lérmontov teve de lidar: “Но он принадлежал к тем натурам, в чьих сердцах все струны, связывающие их с эпохой, звучат с такой неистовой силой, что их творческий гений никогда не может полностью освободиться от личных переживаний, впечатлений, раздумий [...]. “Подобные натуры обычно появляются в периоды упадка устоявшихся форм общественной жизни, в переходное время, когда в обществе господствует скептицизм и нравственное разложение. Кажется, что в такие времена в них одних находят убежище чистейшие идеалы человечества; только их устами они провозглашаются. Они клеймят пороки общества, обнажая свои собственные раны, ошибки и внутреннюю борьбу, и в то же время они искупают и исцеляют этот прогнивший мир, раскрывая красоту и совершенство человеческой природы, в тайны которой может проникнуть только гений” (Vatsuro 1989: pp. 135-137).

experiências amorosas com as descritas pelo herói lírico do jovem poeta. Cumpre recordar ainda, nesse mesmo sentido, as condições históricas específicas da sociedade russa letrada na década de 1830, marcadas por uma profunda crise nos setores reformistas da nobreza diante do completo bloqueio de suas vias tradicionais de atuação social. Com isso, conforme explicitado na figura clássica do *homem supérfluo* e em suas notáveis representações literárias, a experiência social de vazio vivenciada por parte significativa do público leitor pode ter tornado a teatralidade a que se referia Lótman (2006: 188-191), para além de um mero código social reconhecido e apreciado, um verdadeiro sintoma histórico ou, ainda, uma estratégia de compensação simbólica, de atribuição de sentido a uma experiência cotidiana frustrante – mesmo que tal sentido fosse descaradamente emprestado dos palcos e obras literárias.

Especulamos, ademais, que o isolamento na vida privada a que tais setores foram direta ou indiretamente condenados após a supressão da revolta de 14 de dezembro parece igualmente ter tornado o amor, tal como o jogo de cartas, o duelo (cf. Lótman 2006) e a metafísica (cf. Koyré 1976), um campo privilegiado de atuação e manifestação das inquietações históricas da nobreza, transferindo para as relações afetivas seus questionamentos acerca do destino e da dignidade individual, tendo em vista os limites de atuação social impostos pelo regime de Nicolau I, e para o imenso azar de quem faliu com o baralho, enredou-se em buscas amorosas fortuitas ou que pereceu com uma bala no peito por qualquer ninharia. Como, aliás, o próprio Lérmontov, logrado em seu amor por Varvara Lopukhiná (posteriormente Bakhmiéteva) e morto em um duelo contra o seu antigo amigo Nikolai Martýnov.

Deixando, porém, a vida de Lérmontov de lado, e voltando à nossa busca pelas possíveis manifestações da melancolia achadiças em sua poesia, encontramos alguns traços característicos de sua primeira lírica amorosa em um dos inúmeros poemas de Lérmontov intitulados “Para...” [“K ***”], de 1831 (embora publicado apenas em 1859), dirigido ao seu amor Natália Fiódorovna Ivánova. futuramente Obriéskova, e portanto pertencente ao assim chamado “Ciclo de Ivánova”

(*Ivánovskii Tsikl*), escrito entre 1830 e 1832, ou seja, entre os 16 e os 18 anos do poeta (cf. Arinstein, Schemelieva 1981).⁶⁵ Em tal contexto pessoal, o poema em questão se destaca por ter sido composto em um momento em que Ivánova já não demonstrava interesse por Lérmontov, possivelmente logo depois ou mesmo durante o rompimento que sucedeu entre ambos, levando o poeta a enxergar no comportamento da amada uma espécie de traição (cf. Arinstein 1981). Todavia, sem nos aventurarmos nos sedutores meandros biográficos do texto, sobretudo quanto à justiça ou à injustiça da indignação que ele expressa, interessa-nos aqui analisar a experiência amorosa elaborada nestes versos, que constituem uma apreensão particular da perda da amada e dão vazão à enunciação de uma série de valores éticos caros ao herói lírico lermontoviano. Assim, contrapõe-se aqui um eu dedicado e puro a um tu que é por ele exortado, exaltado e acusado de trair seu amor e dedicação, num movimento que implica novas oposições entre a virtude de um e o vício de outra, e, num outro plano, entre a realidade do tu (conforme o poema no-la apresenta) e as expectativas por trás da frustração do eu (Lérmontov 1964, v.1: 366-367, tradução nossa):

К *** («Всевышний произнес свой приговор»)	Para *** (“O altíssimo emitiu sua sentença”) (tradução literal)
<p>4 Всевышний произнес свой приговор, Его ничто не переменит; Меж нами руку мести он простер И беспристрастно все оценит. Он знает, и ему лишь можно знать, Как нежно, пламенно любил я, Как безответно все, что мог отдать, 8 Тебе на жертву приносил я.</p>	<p>O altíssimo emitiu sua sentença, Nada a mudará, Estendeu entre nós a mão da vingança E avaliará tudo de maneira desinteressada. Ele sabe, e só ele pode saber, Com que ardor e carinho eu te amei, Com que resignação, tudo que eu podia dar, Eu te trouxe em sacrifício.</p>

65 O caso de Natália Ivánova representa um excelente exemplo do alcance da circulação familiar dos poemas de Lermontov. Guardando consigo, já após o rompimento entre ambos, os versos que o poeta lhe escreveu ou mesmo dedicou em seu álbum, alguns deles seriam posteriormente encontrados copiados no álbum da esposa do governador da província de Kursk, onde Natália se instalou após seu casamento. Divulgação análoga teria ocorrido com outros poemas de Lérmontov deixados no álbum de sua irmã, Dária (MANÚILOV, 1981, pp. 180-181). Diante de tais elementos, que apontam para uma forma bastante particular de consumo e produção de bens literários, é impossível não considerar, ainda que marginalmente, semelhante *interpessoalidade* como um elemento constituinte de tais textos, posto que intimamente ligada à sua produção, reprodução e consumo. Quando menos, semelhante configuração da circulação dos textos literários na Rússia da década de 1830, sobretudo quando combinada com as observações de Eikhenbaum (1924) sobre a importância da oratória para os poemas de Lérmontov, faz-nos pensar sobre o conceito de *auditividade* trabalhado por Rocha (1998) ao tratar da literatura no Segundo Império brasileiro. Não sendo o intuito desta pesquisa investigar este ponto a fundo, contentamo-nos aqui com a indicação de semelhante hipótese investigativa e comparativa, que de resto pudemos abordar com um pouco mais de vagar em um artigo ainda inédito.

12	Во зло употребила ты права, Приобретенные над мною, И мне польстив любовью сперва, Ты изменила – Бог с тобою! О нет! я б не решился проклянуть! Все для меня в тебе святое: Волшебные глаза и эта грудь,	Usaste para o mal os direitos Que conquistastes sobre mim, E me tendo lisonjeado com o amor primeiro Tu traíste – fique com Deus! Oh não! Eu não conseguiria maldizer! Tudo em ti é sagrado para mim: Os olhos encantados e este peito,
16	Где бьется сердце молодое. Я помню, сорвал я обманом раз Цветок, хранивший яд страдания, – С невинных уст твоих в прощальный час	Onde bate um coração jovem. Eu lembro, arranquei por engano certa vez Uma florzinha, que continha o veneno da dor – Dos teus lábios inocentes, na hora do adeus
20	Непринужденное лобзание; Я знал: то не любовь – и перенес; Но отгадать не мог я тоже, Что всех моих надежд, и мук, и слез	Um ósculo espontâneo; Eu sabia: não era amor – e suportei; Mas não podia adivinhar também, Que todas as minhas esperanças, torturas e lágrimas
24	Веселый миг тебе дороже! Будь счастлива несчастьем моим И, услышав, что я страдаю, Ты не томись раскаяньем пустым.	Valiam para ti menos que um instante alegre! Seja feliz com a minha infelicidade E, ao ouvir que eu sofro, Tu não te tortures com o arrependimento vazio.
28	Прости! – вот все, что я желаю... Чем заслужил я, чтоб твоих очей Затмился свежий блеск слезами? Ко смеху приучать себя нужней:	Adeus! Eis tudo o que eu desejo... O que fiz para merecer dos teus olhos O brilho fresco se ofusque com lágrimas? Mais vale acostumar-se com o riso:
32	Ведь жизнь смеется же над нами!	Pois a própria vida ri de nós!

Partindo de uma comparação com os poemas que já analisamos, mesmo um olhar superficial é capaz de perceber algumas diferenças significativas, no sentido de uma maior variedade na pontuação (sobretudo mais pontos de exclamação, até agora presentes uma só vez, como também de reticências e de interrogações, ausentes nos poemas anteriores), e uma consequentemente maior variedade de entonações, assim como de suas respectivas conotações sentimentais. Paralelamente, observa-se também logo de início uma maior extensão do poema, que, não sendo narrativo, apenas busca dar maior dramaticidade às emoções e situações que apresenta (só a despedida proferida pelo eu lírico dura, em sentido lato, oito versos, do 25 até o 32), contrastando assim também com a intensidade sintética dos poemas anteriores, mesmo estando parcialmente disposto, como o primeiro, em pentâmetros, entremeados por tetrâmetros. A partir dessa coordenação métrica pareada, que favorece construções sintáticas mais longas, o poema se estrutura ainda em grupos de quatro versos para cada situação lírica/dramática (sentença divina; invocação de Deus como testemunha do eu lírico; acusação do tu; exaltação do tu; e depois, em grupos de oito, descrição do

engano do eu lírico e, por fim, sua despedida). Com isso, o eu lírico se detém de modo simultaneamente mais demorado e dramático sobre cada uma delas, dando-lhes ares quase patéticos com sua carregada intensidade sentimental.

O mesmo pode ser constatado ao se reparar apenas na maneira como o poema se abre. Enquanto tanto os versos de 1837 quanto os de 1841 começavam com simples constatações, sem buscar, a princípio, qualquer qualificação particularmente grandiosa para a experiência que descreviam (de onde o sentimento de resignação transmitido no primeiro), os de 1831 se iniciam com uma referência a ninguém mais, ninguém menos do que Deus em pessoa (ou em perífrase, sob a alcunha de 'altíssimo', *vsevýchnii*). Com isso, dá-se logo de largada uma grave significação universal para a matéria do poema, apenas reforçada pela continuação do verso, igualmente grave em seu recurso ao verbo 'pronunciar' (*proizniós*) e sobretudo 'sentença' (*prigovor*). Um episódio pessoal da vida do eu lírico, assim, assume proporções tais que a responsabilidade pelo seu desfecho deixa de ser exclusivamente dos seres diretamente envolvidos na situação, e passa a exigir da divindade a emissão de um veredito. Aliás, tamanha é a importância da situação que Deus chega até mesmo a intervir diretamente, como em uma cena do Antigo Testamento, na figura de uma mão apartando o nós a quem o eu lírico se refere. Ao invés de culminar na divindade, como no poema de 1837, apenas depois de acumular uma série de significações postuladas pelo eu, o poema de 1831 já *parte dela*, valendo-se das suas dimensões transcendentais para atribuir análogo significado às suas experiências particulares, e estabelecendo já de início, em tal elevado patamar, o tom com que o poema irá se desenrolar.

Conforme já observamos, não é de todo implausível atribuir semelhantes arroubos poéticos, mais do que a um simples e opaco modismo, a uma forma historicamente determinada de legitimação social da experiência amorosa. Por um lado, a busca pelo efeito e pela teatralização dos sentimentos surge como parte da própria teatralização da vida, operada nos salões, na corte, no exército, e em outros espaços marcados pelo rigor ritualístico estamental (Lótman 2006: 190-191).

Por outro, a julgar pelos problemas críticos que marcaram a década de 1830 (Cf. Guínzburg, 1997; Siérman, 2003), e pelas próprias referências literárias de Lérmontov, a sociedade de que falamos – o público russo letrado, sobretudo a nobreza ocidentalizada frequentadora dos salões (Martinsen 1997: 37-38) – vinha justamente marcada pelo consumo das obras de Byron, Chateaubriand, Constant, Lamartine, Goethe, Schiller etc. Autores que, em suas obras, moldaram uma determinada forma de comportamento, oferecendo assim ao pendor teatral da nobreza russa certa ilusão de naturalidade sentimental, por um lado, e por outro certo conteúdo filosófico ou existencial, vinculado às problemáticas características do surgimento do indivíduo burguês moderno, na Inglaterra ou na França, ou às suas vicissitudes germânicas.

Com isso, o fenômeno da teatralização acaba se identificando com certos aspectos do que viemos tratando como melancolia, particularmente no que diz respeito à projeção de significações transcendentais sobre a ideia da pessoa amada, assim como ao recurso a Deus e ao destino para que atribuam um sentido à experiência amorosa individual, que dele carece para ser reconhecida tanto por quem a expressa quanto pela pessoa amada e pela comunidade a que ambas pertencem. Pode-se, portanto, por um lado, pensar na manifestação literária da melancolia como uma forma de codificação sentimental, mais do que como uma experiência social em si; entretanto, como já comentamos, é possível também relacionar esta busca pela transcendência na experiência amorosa àquela espécie de exílio na vida privada a que foi submetida a nobreza reformista após o fracasso de 1825, fazendo do amor uma compensação social, e da reflexão sobre ele, uma canalização possível para as inquietações que uma experiência histórica bloqueada propiciava.

Seja como for, voltando ao poema que ocasionou nossas reflexões a respeito da época e da sociedade de seu autor, busquemos sintetizar em linhas gerais as principais ideias dispostas ao longo de seus 32 versos. Conforme já brevemente observado, logo após a grandiloquente menção a Deus com que o poema se inicia, segue-se uma longa contraposição entre as virtudes amorosas do eu lírico, de um lado, e de outro a perfídia da amada, que, a bem da verdade, ao menos no contexto do

poema, parece compor um quadro mais de *indiferença* em relação ao eu lírico do que propriamente de uma traição. Observe-se como a acusação (aqui, com todas as letras, temos o verbo *izmenit'*, referente à traição amorosa), no verso 12, é antecedida pela menção aos sacrifícios realizados pelo eu em nome da amada (versos 7 e 8), resultando no uso indevido dos “direitos adquiridos” sobre ele. Do mesmo modo, a acusação também é imediatamente precedida por uma oração coordenada com o uso do gerúndio (que só pode designar, em língua russa, ações simultâneas ou sucessivas), em que se diz que a amada o teria traído “bajulando-o primeiro por meio do amor” (“*I, mnié pol'stiv liubóviu spervá,*”). Ou seja: a ideia de traição, que serve de motivo para a totalidade do poema, parece estar aqui ligada não à traição amorosa efetiva, como a entenderíamos hoje, mas sim à traição das *expectativas amorosas* do eu lírico, geradas com o que se revelou ser apenas uma “bajulação” da parte da amada. Lembrando que, em língua russa, *pol'stit'*, “bajular”, está muito próximo de *obol'stit'*, “seduzir”, distinguindo-se pela prefixação de uma mesma base verbal.

Semelhante retrato de um amor traído – ou incorrespondido – é introduzido nos versos a partir da já comentada referência a Deus com que o poema se abre, e, mais especificamente, a partir da invocação do testemunho d'Ele para confirmar “Com que ardor, com que carinho eu te amei // Com que renúncia, tudo que eu podia dar // Em sacrifício eu te trouxe e te dei” (*Kak niéjno, kak plámenno liubil iá // Kak bezotviétno vsió, tchto mog odat' // Tebié na jértvu prinossil iá*). Com isso, voltamos à questão, que pudemos apresentar brevemente no capítulo anterior, acerca das estreitas correlações entre melancolia e *ironia*, assim como da necessidade daí decorrente de se lançar mão de um *juiz irônico*, capaz de determinar, na dinâmica mutuamente excludente que caracteriza a negatividade melancólica, qual dos dois termos em questão tem a verdade. Embora bastante distinto das situações que observamos no poema de Lérmontov, “O profeta”, ou ainda na narrativa epistolar pseudo-hipocrática, em que o juízo divino era invocado na resolução de conflitos de ordem por assim dizer pública, o conflito amoroso presente nestes versos de 1831 nem por isso deixa de assemelhar-se a eles no caráter de *disputa* que apresentam – ainda que, a bem da verdade,

este poema não elabore nenhum relato ou experiência antagônica à sua, sendo bastante unívoco em sua responsabilização da amada, por um lado, e por outro em sua exaltação moral do amor do eu lírico, tão constante que prossegue em sua deificação (versos 14 e 15) mesmo após a constatação da traição. Ademais, é curioso observar como a presença do “altíssimo” no poema é marcada por certos elementos jurídicos, sobretudo pela palavra 'sentença' (*prigovor*), por sua caracterização como julgador “imparcial” no quarto verso (embora o verbo aqui não seja 'julgar', *sudit'*, mas sim 'avaliar', *otsenit'*), e pela própria invocação de seu testemunho, que, mesmo quando encarada sob uma perspectiva estritamente religiosa, surge como recurso à justiça divina e eterna enquanto critério de avaliação do mundo.

E de fato: em termos morais, trata-se realmente da emissão de um veredito, no qual o eu lírico, em sua abnegada dedicação à amada, é inocentado, posto que *fiel*. A perda do tu torna-se, assim, um pretexto para a autoafirmação do eu enquanto ideal de si mesmo, sublimando a amada que o abandonou através do reforço dos valores morais que professa, e que legitimam no poema a experiência amorosa. Com isso, novamente, a perda se torna pretexto para que surja uma dimensão amorosa mais elevada, na qual o abandono da amada, ao deixar o eu à própria sorte, dá vazão à manifestação do que para ele é a verdadeira natureza do amor: fiel, carinhoso, ardente, etc. Nessa tortuosa dialética, vemos despontar mais uma vez a estreita correlação entre melancolia e ética que a poesia (ou talvez toda a obra) de Lérmontov nos propõe com tanta maestria, e que talvez esteja no centro da comoção que ela ainda é capaz de despertar em nós. E isso a despeito de toda a diferença entre as nossas formas de legitimação sentimental e amorosa, de um lado, e aquelas da Rússia de sua época, que por vezes podem nos surgir como antiquadas ou exageradas, em virtude do processo de vulgarização e mercantilização que muitas ideias caras ao Romantismo sofreriam ao longo do século XIX.

Todavia, deixando de lado os detalhes que o eu lírico nos dá de sua frustração amorosa entre os versos 17-24, assim como a dramática e pretensamente abnegada despedida que daí se segue até

o verso 29, a conclusão destes versos também nos apresenta particular interesse quando analisada à luz da problemática que aqui nos ocupa. Quando menos, chama logo a atenção o fato de ser novamente coroada com o nosso já conhecido *aforismo*, e é gritante a diferença entre o papel que tal recurso exerce aqui e o que exercia, conforme vimos, no poema de 1837 – para não mencionar a radical divergência entre as ideias expressas em cada um desses dois casos.

Em primeiro lugar, no poema de 1837 pudemos observar a construção como que de um sistema de oposições entre permanência e finitude, a partir da qual a *pointe* pôde se estabelecer enquanto síntese e analogia direta com o retrato que serve de motivo para toda a situação lírica. Já aqui, embora os versos, conforme apontado anteriormente, também instituem um sistema de oposições (desta vez, entre a fidelidade do eu e a levandade do tu), o que vemos é o aforismo cumprir um papel contrário ao que cumpria antes, isto é: em vez de recuperar, sintetizar e amplificar a oposição sobre a qual o poema, em larga medida, repousa, os dois versos finais se destacam justamente por *anularem* toda a experiência que vinha sendo elaborada pelo eu lírico, o que se dá pela introdução do *riso* em uma situação que, até agora, não se destacava por sua comicidade, ainda mais do ponto de vista do próprio eu lírico. Com isso, os versos de 1831 emprestam ao suposto humor que lhes serve de arremate um tom bastante *amargurado*, ao que muito colabora a própria conformação que o aforismo aqui recebe: disposta em dois versos de metros distintos, o que dá ao segundo, mais curto, ares particularmente categóricos, a sentença em questão se divide como que em um conselho, no primeiro verso (“Mais vale acostumar-se de uma vez a dar risada”, *K smiékhu priutchat' sebiá nujniéi*), e uma regra geral que lhe serve de fundamento, expressa no segundo, mais curto. Esta última regra é ainda reforçada, em sua natureza inelutável, pela presença de duas partículas, uma explicativa, *vied'* ('pois'), e a outra enfática, *je* ('de fato', 'com efeito', etc.), que emprestam à oração ares de verdade amplamente reconhecida e ainda sugerem, sutilmente, que o próprio tu também está a par do fato, público e notório, de que “a própria vida ri da nossa cara!” (*Vied' jizn' smeiótsia je nad námi!*), conforme fica evidente ainda pelo uso da primeira pessoa do

plural, finalmente retomada, após sua breve aparição no terceiro verso.

Com isso, como dissemos, o saldo final deste aforismo, quando justaposto à totalidade do poema, é a anulação de toda a experiência moral que nele se desenrolara, posto que possui um conteúdo eminentemente *niilista*, i.e., postula como regra, em um contexto tensionado por um conflito amoroso de dimensões absolutas, uma perene contrariedade entre a vida e quem a vive, de modo que retrata a existência como uma esforço inevitavelmente baldado, em que desempenhamos um papel ridículo para a diversão dela mesma. Nesse sentido, torna-se pertinente retroceder um pouco no poema, e atentar para o seu momento imediatamente anterior, a partir do verso 25, em que o eu lírico se prolonga em um adeus tão amargurado quanto o aforismo que comentamos. Neste momento, vemos se desenhar uma nova oposição, desta vez entre o *sofrimento* do eu lírico, de um lado, e a felicidade ou indiferença da amada, de outro, conforme expreso com clareza na ordem “Sê feliz com minha infelicidade” (*Bud' stchástliva nestchástiïem moim*). Na verdade, tal oposição pode ser observada já a partir do verso 22, que serve de transição entre a recapitulação do engano amoroso e a despedida final, de modo que o verso 25 já se destaca não apenas por contrapor a alegria de um à tristeza da outra, mas também pelo emprego do imperativo, que se estende até a própria palavra 'adeus', *prosti* (forma verbal imperativa, em língua russa), no verso 26. As duas exortações que surgem neste intervalo, assim, desenvolvem as antíteses entre o eu e o tu no sentido de uma convocação da amada à *indiferença*, conforme fica evidente nos versos 26 e 27, “E quando acaso ouvires quanto eu sofro // Não te tortures em arrependimentos vãos” (*I, uslykhav, tchto iá stradáiu // Ty ne tomis' raskáian'iem pustym*), movimento que é ainda mais explicitado nos versos seguintes, com o abandono das formas imperativas e a introdução de uma pergunta retórica com esse mesmo sentido, “Que fiz pra merecer que as lágrimas ofusquem // O brilho assim tão fresco dos teus olhos?” (*Tchem zaslužil iá, tchtob tvoikh otchei // Zatmilsia sviéjii bliesk slezámi?*).

Ora, depois de ler as lamúrias de amor que encontramos ao longo deste poema, sobretudo considerando a sua natureza eminentemente *moral*, fica difícil acreditar no sentido literal destas

palavras, que preparam o terreno para o aforismo que encerra a obra em questão. O verdadeiro sentido que se nos surge é, portanto, destacadamente, o da *amargura*, ou seja, um misto de resignação (expressa na maneira direta, exortativa, com que o tu é convidado a menosprezar os sentimentos do eu lírico) e de indignação (visível no modo com que a *crueldade* é evidenciada no próprio movimento exortativo, enfatizando o seu caráter de *descaso* para com o sofrimento de outrem), sentimentos que, conforme vimos, se mantêm no aforismo final. Nisso, observa-se como a conclusão a respeito da fatal ironia da vida é, na verdade, *a culminação da postura ética da amada*, apresentada em tintas carregadas no cinismo, e, o que é mais grave, *constatada enquanto realidade ineludível*, de modo que a oposição entre aquilo que, para o eu lírico, surge como *amoralidade* e *moralidade* assume no poema dimensões *trágicas*, entendendo-se tal termo de acordo com a acepção unamuniana (cf. Unamuno 1999), i.e., como a impossibilidade de realização, na vida, dos únicos ideais morais que a fazem realmente digna de ser vivida. Em contraposição ao poema de 1837, a força do aforismo de 1831 está desta vez na constatação amargurada da vitória prática e final da frieza moral, atribuída, com maior ou menor justiça, à pessoa amada, num completo contraste com os versos que proclamavam grandiosamente que, a despeito de todo tempo, templos e deuses se impõem em sua eternidade. Aqui, tudo o que resta é vaidade.

Entre a condenação ressentida da vacuidade da vida e a proclamação de sua vitória sobre a finitude, todavia, resta um ponto em comum: a idêntica preocupação com o problema da *perda*, não raro presente sob a forma da falta. Constatando-a com frieza, ou elaborando um arrimo simbólico para superá-la, identificam-se em ambos os casos apenas estratégias distintas para lidar com um mesmo problema, que permanece, mais ou menos elaborado através de certa sublimação. Com isso, a experiência amorosa se revela ser, nos poemas de Lérmontov que analisamos, não apenas uma determinada relação com uma segunda ou uma terceira pessoas, mas sim uma esfera de profunda e inalienável significação existencial. Nela, são postos em jogo valores éticos fundamentais para o eu lírico, assim como, de maneira menos acentuada, traços de uma vaga religiosidade, todos

colaborando para posicionar a primeira pessoa em um certo tipo de confronto, seja com a realidade do tu, seja com as forças dissipadoras da vida. Nesta dinâmica, buscamos mostrar como os distintos embates que surgem da experiência amorosa terminam por dar certa forma vaga a ideais mais ou menos morais, mas sempre cruciais para a caracterização poética do próprio eu lírico, com o que demonstram a pertinência heurística do conceito de melancolia que optamos por utilizar.

De todo modo, se retomarmos as ideias de Schiller com que abrimos este breve capítulo, poderemos concluí-lo explorando um último aspecto do conceito de *ingênuo*, que apresentamos rapidamente, assim como deslocar a nossa discussão para o outro conceito central do filósofo e poeta alemão, o de *sentimental*. Com efeito, vimos como ambos os gênios poéticos de Schiller, a despeito de suas grandes diferenças, cruzam-se na pressuposição de uma *cisão* entre cultura e natureza, razão e sensibilidade, implicando o sentimento moral que nos despertam as cenas ingênuas (isto é, ainda integradas) e a busca infinita da recuperação da harmonia pelos meios da liberdade. Vimos igualmente como, neste processo, a perda é a condição para a manifestação da *ideia*, revelando a natureza moral de uma experiência que, tomada por si mesma, jamais poderia vislumbrar a significação que assumiria fora de seus próprios limites. Ora, o que pudemos observar nos versos aqui analisados, e que sem dúvida observaríamos em muitos outros da autoria de Mikhail Lérmontov, foi justamente um processo de transformação da pessoa amada, através da perda, em *símbolos subjetivos* – vago, no primeiro poema; claramente ético, no segundo; e moral pela via da antítese, no terceiro.

Assim, embora não tenhamos condições teóricas de analisá-lo a fundo, até mesmo por não se tratar da prioridade investigativa a que se propôs este trabalho, não deixa de chamar nossa atenção que tal papel simbólico seja desempenhado justamente pela *mulher*, no que o trecho de Schiller com que abrimos este capítulo se mostra revelador. A associação, literária ou não, da mulher à natureza, assim como à espontaneidade que a caracterizaria ou a certa naturalidade sentimental e gestual, termina por enquadrá-la no horizonte negativo do gênio sentimental, que

projeta nela, assim, o oposto da experiência cotidiana. Com isso, ao mesmo tempo em que a eleva à categoria de ideal ético e quase a diviniza, também a desumaniza, negando-lhe a objetividade e a realidade trivial a que todo ser humano, em sua miséria, deveria ter direito. Ao menos uma das causas por detrás da frustração do eu lírico do poema de 1831 não parece ser outra. O próprio Lermontov, aliás, parece ter atentado para os perigos do amor excessivamente melancólico em seu romance *Um herói de nosso tempo*, ao menos conforme a leitura que fazemos do comportamento de seu herói, Grigóri Aleksándrovitch Petchórin.

Isso dito, o fato de tal papel não caber única e exclusivamente à figura feminina, mas se espalhar por uma série de outros fenômenos descritos poeticamente, denuncia o evidente caráter histórico de tais procedimentos que Schiller denominou sentimentais, com o que se tornam, ademais, uma lente relevante para se enxergar tanto a poesia de Lermontov quanto a Rússia de seu tempo. Veja-se, por exemplo, o testemunho de seu já mencionado contemporâneo e colega, Aleksandr Herzen. Independentemente de sua veracidade acerca da personalidade do poeta, interessa observar a *permanente luta moral* sem a qual não o enxergava, e da qual Lermontov e seus símbolos parecem tirar toda a sua relevância para uma notável personalidade de seu tempo:

A vida de Lermontov, apesar de ele dispor de uma completa independência material – este dom do destino tão raro entre os poetas – foi ainda assim um completo rosário de sofrimentos, sobre o que falam, de modo bastante eloquente, os seus poemas. Dedicado e aberto na amizade, inabalável e destemido no ódio, não foi uma só a vez em que teve de experimentar o amargor da desilusão. Com demasiada frequência separaram-no dos verdadeiros amigos, com demasiada frequência o traíram os amigos falsos. Crescido em uma sociedade onde era impossível expressar tudo o que nele transbordava, foi condenado a suportar a mais penosa das torturas humanas: calar ante a visão da injustiça e da opressão. Com uma alma ardente de amor pelo que é belo e livre, ele foi obrigado a viver em uma sociedade que encobria seu servilismo e sua depravação com o brilho falso de um esplendor ostensivo (Vatsuro 1989: 135-137, tradução nossa).⁶⁶

66 “Жизнь Лермонтова, хотя он обладал полной материальной независимостью — этим редким для поэтов даром судьбы, — была тем не менее сплошной цепью страданий, о чем достаточно красноречиво говорят его стихотворения. Преданный и открытый в дружбе, непоколебимый и бесстрашный в ненависти, он не раз должен был испытать горечь разочарования. Слишком часто отторгали его от друзей истинных, слишком часто предавали его друзья ложные. Выросший в обществе, где невозможно было открыто высказать все, что переполняло его, он был обречен выносить тягчайшую из человеческих пыток — молчать при виде несправедливости и угнетения. С душою, горевшей любовью к прекрасному и свободному, он был вынужден жить в обществе, которое прикрывало свое раболепие и разврат фальшивым блеском показного великолепия.”

É diante de semelhante testemunho, finalmente, que se configura o caráter historicamente *sentimental* dos símbolos morais de Lérmonov. Estes oscilam, assim, nos termos do conflito descrito por Schiller, entre a realidade que se rejeita e o ideal que se busca, com o que encarnam invariavelmente a *negação* da realidade – traço central, ainda que implícito, no retrato verbal que Herzen fez de Lérmonov. Assim, encerradas por hora as considerações acerca da melancolia amorosa em sua poesia – assunto que renderia e, espero, renderá ainda inúmeras pesquisas –, atravessamos a ponte de sua *negatividade* para encontrarmos outro elemento de análoga significação: a natureza, fonte primeira da plenitude humana de que tanto falava o autor da “Ode à alegria”, e campo poético historicamente afeito às projeções românticas fundamentadas na perda essencial, isto é, na melancolia, revelando já em suas origens o caráter *moral*, de *recusa do tempo presente*, que se esconde por detrás de seus suspiros e anseios.

Capítulo III

“Cáucaso! Terra distante!”

A natureza

Ao contemplarmos as obras-primas que nos foram legadas pelo Romantismo, dificilmente se poderá negar o prazer ou o espanto que a sua relação com o mundo não humano nos costuma suscitar. Bem o mostram as próprias pinturas de Lérmontov que chegaram aos dias de hoje: nelas, vemos as paisagens do Cáucaso, com sua mistura de picos nevados, correntezas e desfiladeiros, enquanto, num canto, assoma-se sempre uma pequena figura humana, como que apenas para nos transmitir as dimensões de sua pequenez. Neste caso, é de se crer que o sentimento que nos acomete seja o renomado *sublime* romântico, ao menos conforme a conceituação que o termo recebeu de Schiller, em um dos ensaios que dedicou ao assunto (cf. Schiller, 2011). Para o alemão, conforme ainda veremos com mais calma, tratava-se de uma situação em que o humano fosse potencialmente sobrepujado por forças maiores do que as suas, mas onde, justamente por isso, tivesse a oportunidade de se afirmar enquanto *força moral*, elevando-se sobre tudo aquilo ante o que, em matéria de potência, a rigor se apequena. Deixando, porém, o sublime para mais adiante, ao centrarmos nossas atenções sobre a melancolia, outra há de ser a relação estética estabelecida com a natureza, e outro será o papel desempenhado por ela na poesia de Lérmontov. Aqui, nos termos do ensaio que nos guia (cf. Schiller 1991), trata-se de identificar nela a *harmonia* que falta à sociedade humana marcada pela artificialidade, e de apreender o Ideal que, realizado nos limites de sua necessidade, em tese deverá se realizar, doravante, na infinitude da liberdade.

Destarte, ao mesmo tempo em que o sentimento para com a natureza de que vamos tratar não é ainda o da elevação sobre os limites da própria vida, tampouco o que temos diante de nós é uma fuga para um idílio já realizado, diante do qual a vida em sociedade deveria ser considerada

apenas como um estado de incontornável decadência. Pelo contrário: justamente porque enxergamos na natureza a harmonia que nos falta em nossa vida artificial, deveríamos ver nela um incentivo para buscarmos o *restabelecimento* da almejada harmonia, agora pelas vias da liberdade e, conseqüentemente, nos termos de uma aproximação infinita. Quem nos exorta para semelhante movimento é o próprio Schiller, em uma passagem notável do ensaio que já citamos outras vezes:

Pergunta-te, pois, amigo sentimental da natureza, se tua preguiça suspira por seu repouso ou se tua moralidade ofendida suspira por sua harmonia. Pergunta-te, quando a arte te repugna e és impelido à solidão da natureza inanimada pelos abusos da sociedade, se o que nesta abominas são as espoliações, os encargos, as dificuldades ou a anarquia moral, o arbítrio, as desordens. Tua coragem tem de arremeter com alegria contra aqueles abusos e tua compensação tem de ser a própria liberdade de onde eles provêm. Podes muito bem ter remotamente por alvo a tranquila felicidade da natureza, mas apenas se ela é o prêmio de tua dignidade. (Schiller 1991: 54).⁶⁷

Nada de escapismo, portanto. Pelo contrário: o que devemos buscar na natureza é a motivação e a coragem para enfrentar, na sociedade, tudo o que há nela de espúrio, e que apenas por isso nos leva a contemplá-la e por ela suspirar. De modo que, assim como a figura da mulher se nos surgiu volatilizada e tornada em um símbolo moral, também aqui a natureza, em um sentido estrito, surgirá não por um qualquer mérito próprio, mas porque representa para nós o *Ideal*, sendo portanto capaz de contrastar com uma realidade cindida que, infelizmente, ainda hoje não teremos dificuldades em identificar com a nossa própria.

Com isso, é possível notar que, mais uma vez, e em consonância com o conceito de melancolia que optamos por utilizar, deparamo-nos aqui com um movimento essencialmente *negativo*, que permite transformar o mundo natural na antítese de uma realidade vista como corrompida. É o que se depreende, ademais, de uma interpretação decerto posterior, mas ainda assim perfeitamente afinada com a leitura de Schiller na ênfase que ambas atribuem à experiência

67 “Frage dich also wohl, empfindsamer Freund der Natur, ob deine Trägheit nach ihrer Ruhe, ob deine beleidigte Sittlichkeit nach ihrer Übereinstimmung schmachtet? Frage dich wohl, wenn die Kunst dich anekelt und die Missbräuche in der Gesellschaft dich zu der leblosen Natur in die Einsamkeit treiben, ob es ihre Beraubungen, ihre Lasten, ihre Mühseligkeiten, oder ob es ihre moralische Anarchie, ihre Willkür, ihre Unordnungen sind, die du an ihr verabscheust? In jene muss dein Mut sich mit Freuden stürzen und dein Ersatz muss die Freiheit selbst sein, aus der sie fließen. Wohl darfst du dir das ruhige Naturglück zum Ziel in der Ferne aufstecken, aber nur jenes, welches der Preis deiner Würdigkeit ist.” (Schiller 2008: 723).

da cisão, entendida, assim, como um elemento histórico-poético determinante. Ainda que em um contexto distinto de seu antepassado romântico, é na clássica comunicação de seu conterrâneo Theodor Adorno, “Palestra sobre lírica e sociedade” (cf. Adorno 2008), que podemos encontrar como que uma exploração crítica das interpretações idealistas de Schiller, de modo que não parece ser por acaso que, discorrendo sobre importância poética da cisão entre humanidade e natureza, Adorno traga como exemplo os versos de seu famoso parceiro que foi Johann Wolfgang von Goethe:

[...] aquilo que entendemos por lírica, antes mesmo que tenhamos ampliado historicamente esse conceito ou o direcionado criticamente contra a esfera individualista, contém em si mesmo, quanto mais “pura” ela se oferece, o momento da *fratura*. O eu que ganha voz na lírica é um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade; sua identificação com a natureza, à qual sua expressão se refere, também não ocorre sem mediação. O eu lírico acabou perdendo, por assim dizer, essa unidade com a natureza, e agora se empenha em restabelecê-la, pelo animismo ou pelo mergulho no próprio eu. Somente através da humanização há de ser devolvido à natureza o direito que lhe foi tirado pela dominação humana da natureza. Mesmo aquelas composições líricas nas quais não se imiscui nenhum resíduo da existência convencional e objetiva, nenhuma materialidade crua, as mais altas composições conhecidas por nossa língua, devem sua dignidade justamente à força com que nelas o eu desperta a aparência da natureza, escapando à alienação. A pura subjetividade dessas composições, aquilo que nelas parece harmônico e não fraturado, testemunha o contrário, o sofrimento com a existência alheia ao sujeito, bem como o amor a essa existência – aliás, sua harmonia não é propriamente nada mais que a consonância recíproca desse sofrimento e desse amor. Os versos de Goethe “*Warte nur, balde / ruhest du auch*” [Espera um pouco, logo / tu repousarás também] ainda têm o gesto de consolação: sua abissal beleza é inseparável daquilo que eles calam, da representação de um mundo que rejeita a paz. Somente ao compartilhar o luto por essa situação o tom do poema reafirma que, apesar de tudo, há paz (Adorno 2008: 70-71).

Em outras palavras, onde a lírica sugere uma harmonia restabelecida, Adorno vê pressuposta a ruptura experienciada pelo eu lírico, e que também nós, que o lemos, partilhamos. O recurso à natureza testemunharia, assim, o anseio pela sua reintegração com o humano, e sua humanização é, na verdade, o reverso da alienação do eu lírico, de modo que amor e sofrimento surgem em uma união estreita – ou, talvez, melancólica, pois o que temos aqui é um sentimento amoroso motivado, em última análise, pela clara consciência da perda. Não é por acaso, portanto, nem apenas por sua inegável grandeza, que encontramos estes mesmos versos de Goethe mencionados por Adorno em

uma tradução de Lérmontov. Pelo contrário, sua opção por traduzir estes versos do autor alemão parece se remeter a certa *experiência poética e social comum* a ambos, e que lhe teria permitido, portanto, enxergar na obra do polímata algo digno de ser recriado em sua própria língua, ou como algo passível de ser expresso através de sua própria intuição poética, como atesta a natureza algo livre da tradução. Mas passemos ao poema, escrito em 1840 (Lérmontov 1964, v. 1: p. 69):

Из Гете	Wandrer's Nachtlid II	Canto noturno do andarilho⁶⁸
Горные вершины Спят во тьме ночной; Тихие долины Полны свежей мглой; Не пылит дорога, Не дрожат листы... Подожди немного, Отдохнешь и ты.	Über allen Gipfeln Ist Ruh', In allen Wipfeln Spürest du Kaum einen Hauch; Die Vögelein schweigen im Walde. Warte nur, balde Ruhest du auch.	Sobre os picos Paz. Nos cimos Quase Nenhum sopro. Calam aves nos ramos. Logo – vamos – Virá o repouso.

Para compreender estes versos, é necessário em primeiro lugar considerar o caráter de muitas das traduções feitas na época: talvez as entendêssemos hoje mais como *versões* do que propriamente como traduções, a ponto de as encontrarmos plenamente incorporadas à obra poética de Lérmontov; não constituem propriamente um *corpus* tradutório, como testemunha, ademais, o próprio título, “De Goethe” (*Iz Goethe*).⁶⁹ A ideia, porém, de tradução no início do século XIX foge ao nosso escopo, e não nos daremos ao trabalho de cotejar a tradução com o original. Ainda assim, a comparação de certos aspectos do original alemão com a versão que dele fez Lérmontov é capaz de revelar elementos sugestivos para a nossa investigação: já à primeira vista, por exemplo, é possível notar que apenas as duas últimas linhas (e, com alguma boa vontade, também a primeira) foram mantidas em um sentido estrito ao serem vertidas para o russo – quanto às outras, parecem surgir

68 Tradução de Haroldo de Campos. Apud ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum*: alguns temas de Horácio em português. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 40.

69 Em seu artigo para a Enciclopédia de Lérmontov, Danilevski aponta para a existência, ao longo da crítica do século XX, de duas interpretações distintas a respeito deste poema: enquanto uma viu os versos de Goethe apenas como um pretexto para uma completa reelaboração de Lérmontov, outros preferiram enxergá-la de fato como uma tradução. (Danilevski 1981: p. 183). Seria definitivamente interessante analisar tal problema sob o ponto de vista da teoria da *recriação*, de Haroldo de Campos (cf. Campos 2006), se é que ele ainda se revelaria um problema quando visto sob tal ângulo.

mais como uma espécie de variação sobre o tema de Goethe, ainda que Lérmontov tenha curiosamente se atido ao mesmo número de versos que encontramos no original (cf. Danílevski 1981). Partiremos, assim, de alguns elementos que se afiguram claramente como inovações de nosso poeta sobre o texto original, encarando-os como intervenções deliberadas e, portanto, poeticamente significativas, para elaborar nossa interpretação do conjunto de sua obra.

Em primeiro lugar, observa-se como Lérmontov introduziu no corpo do poema dois sistemas de paralelismos sintáticos (entre os versos 1-2 e 3-4, e entre os versos 5 e 6), e alterou, ademais, significativamente a distribuição dos períodos entre os versos, reduzindo-a à identidade, nos versos 5 e 6, precisamente onde Goethe amplia de duas para três linhas (a partir do verso 3) produzindo um efeito de suspensão. O verso 6, longo no original, e representando sobretudo o primeiro período sintático que nele surge completamente disposto em um único verso e na ordem direta sujeito/predicado, foi vertido pelo russo no mesmo número de sílabas do todo, e passou a ser o segundo termo do paralelismo sintático que se inicia no verso anterior. Com isso, poderíamos pensar que Lérmontov de algum modo compensa a alteração rítmica, acelerada quando comparada ao original, que introduzira nos versos 3 e 4, ao dispor em dois versos um período que, em alemão, era disposto em três. Todavia, logo notamos, ao contemplarmos o todo, que o poema ainda assim corre mais rápido a partir do verso 5, que assume assim o papel do verso 6 do original enquanto primeira coincidência plena entre o período sintático e o verso, contrapondo-se à disposição dos períodos em dísticos que impera nas quatro primeiras linhas.

De tais minúcias, interessa-nos observar como o poema de Lérmontov desenha um movimento rítmico crescente, até se deter no verso 7, onde o período volta a se dividir em dois versos. Já o de Goethe, em contrapartida, percorre uma trajetória *decrecente* do verso 3 ao 5, para depois acelerar abruptamente no verso 6 (com a coincidência entre verso e período) e partir então para o imperativo que encerra o poema. Assim sendo, se pensarmos nesta conclusão como um *ponto de chegada* tanto dos versos de Lérmontov quanto dos que lhe serviram de modelo ou

inspiração, poderemos ver como a construção da paisagem na versão russa compõe um quadro de *inquietação progressiva*, reforçando a experiência pressuposta da fratura, que Adorno sugeria ser a base da experiência do poema alemão, através de uma oposição entre a calma semântica e a aceleração sintática dos versos.

Tal reforço, ademais, parece surgir igualmente na presença dos advérbios de negação dos versos 5 e 6: em um poema que se inicia com a marca evidente da descrição concreta e sensível (o mais abstrato que encontramos nos primeiros quatro versos é o adjetivo *notchnói*, 'noturno'), a súbita introdução de caracterizações negativas traz consigo um tão discreto quanto sugestivo contraste. Parece indicar que o eu lírico já possui algo em mente e que não se enxerga ali, ou seja, que leva consigo a ideia de uma outra estrada, cujo pó levantou-se, e de outras folhas para além daquelas que não tremem. Com isso, o consolo que encerra o poema passou a ser precedido pela *insinuação* sutil de caminhos não tão calmos quanto os que nos surgem ali, e que, apesar de meramente insinuados, ganham uma força particular ante o contraste que a paisagem do poema lhe oferece. Vemos, assim, surgir na versão de Lérmontov, sistematizada pela repetição do advérbio de negação, uma espécie de *antecipação* da ideia final do poema, que aparece assim, num primeiro momento (i.e., a partir do quinto verso), apenas sutilmente insinuada, para logo em seguida se assumir francamente no consolo final, explicitando esta espécie de conflito lírico que fundamenta o poema. Também o paralelismo dos versos 5 e 6 parece caminhar no mesmo sentido da aceleração sintática que já havíamos identificado, e pode-se até mesmo supor, a partir dessas observações, a razão da quase completa ausência de negações no original de Goethe. Mesmo a única palavra que poderíamos considerar como tal, o advérbio *kaum*, 'quase não', parece indicar menos um contraste entre o eu lírico e o mundo, como vimos sugerido no poema de Lérmontov, do que um contraste interno à própria brisa. Ao *mal* ser sentida, afinal, esta transmite à cena uma paz muito maior do que se estivesse simplesmente ausente. Ademais, em seu movimento sintático de idas e vindas, o poema de Goethe nos parece dar um caráter mais *súbito* ao consolo final, sobretudo por não traçar uma

progressão como a que identificamos no poema de Lérmontov. A paisagem parece com isso ganhar, no original, como que um ritmo próprio, ora mais rápido, ora mais lento, ao que a percepção do cansaço do tu, em forma de consolo, vem se somar de maneira simultaneamente abrupta e integrada, posto que não impõe nenhuma quebra ao andamento, por si só variado, que a antecede. A única quebra está na própria consolação: nela, enxergamos um encavalgamento bastante acentuado, separando o adjunto *balde*, 'logo', do núcleo do predicado, *ruhest*, 'descansas'.

Também o metro, em suas diferentes configurações, parece-nos colaborar com a sensação simultaneamente abrupta e integrada do consolo final, nos versos de Goethe, ou com a aceleração progressiva, nos versos de Lérmontov. Enquanto o original alemão está disposto no que os russos chamam de *dól'nik* (i.e., versos com um número fixo de sílabas longas, mas sem nenhum intervalo fixo entre si), Lérmontov preferiu estruturar sua tradução em trímetros trocaicos (– ∪ – ∪ – ∪),⁷⁰ metro não muito destacado na poesia russa até então, embora conste entre os primeiros de tipo sílaba-tônico jamais utilizados na versificação do idioma (Gaspárov 2012: 61-64). Assim, se em Goethe os versos finais são anteceditos pelo contraste métrico e sintático do verso 6, em Lérmontov se observa a sucessão regular dos trímetros trocaicos, emprestando maior *constância* ao conjunto do poema. Mesmo com diferenças significativas no andamento, a regularidade métrica descarta variações acentuadas como as de Goethe, colaborando com a aceleração progressiva que havíamos identificado.

Vagamente ligado à forma *canção*, a partir destes versos de Lérmontov o trímetro trocaico passaria a se associar, justamente, a temas ligados à natureza, à morte e à estrada, assim como à estrofe de oito versos (cf. Danílevski 1981; Gaspárov 2012: 64-67).⁷¹ Relativamente curto, o

70 Gaspárov sugere três razões para a opção métrica de Lérmontov: 1) A própria palavra russa 'canção', *piésnia*, em si mesma um pé trocaico; 2) O andamento do primeiro verso no texto de Goethe, *Über allen Gipfeln*, que perfaz um trímetro trocaico a despeito da grande liberdade métrica do original, e 3) A tradução a seu ver quase que espontânea dos versos finais em russo. Estas, ademais, seriam para Gaspárov as razões pelas quais apenas o primeiro e os dois últimos versos foram mantidos no poema de Lérmontov (Gaspárov, 2012, p. 64). Possivelmente por conta de nosso viés interpretativo, abordaremos mais adiante a mesma questão de maneira um tanto distinta.

71 No contexto particular da poesia de Lérmontov, é curioso observar como o troqueu se faz presente também em outro poema de temática análoga, "Saio só pelos caminhos" ("*Výkhoju odin iá na dorógu*", de 1841), ainda que disposto em pentâmetros, com o que se torna mais arrastado (Lérmontov 1964, v. 1: 127-128). De todo modo, a presença da estrada, da noite, assim como de uma paz natural contraposta à inquietação do eu lírico, parece ter tido, na obra de Lérmontov, uma carreira calcada em metros trocaicos, e é até mesmo de se pensar, ainda que como mera conjectura,

trímetro empresta ligeireza ao poema; ao iniciar-se com uma sílaba longa, também o faz o troqueu, impondo o andamento em seu ponto mais forte já no princípio de cada verso – ou ao menos nos quatro primeiros, já que os quatro últimos se iniciam com pés pírricos, i.e., com duas sílabas fracas (UU– U– U). De todo modo, a despeito de todas as variações, na forma como Lérmontov a dispôs a obra adquire desde seu início certa *firmeza rítmica*, que, se por um lado reforça seu aspecto de canção (não por acaso, o poema de Lérmontov foi musicado por Anton Rubinstein já em 1852, como também o de Goethe o foi por Schubert), por outro parece sugerir, dentro do contexto do poema, a firmeza dos passos de um viajante – o mesmo viajante que seu título, “De Goethe” (“*Iz Goethe*”), terminou por suprimir do original alemão (*Wandrer's Nachtlied*, “Canção noturna do viajante”). A impressão geral de uma caminhada é ainda reforçada por uma série de homofonias que, em seu conjunto, parecem gerar, a partir da terceira linha, um encadeamento entre o final de cada verso e o início do seguinte: destarte, a sucessão *dolíny-pólny, mglói-pylit, doroga-drojat, listy-podojdi, e nemnogo-otdokhniotch'* cria um efeito de continuidade bastante afeito à imagem contínua e reta da estrada, e precipita, ademais, discretamente, o poema para o seu final, colaborando com o efeito de aceleração que já pudemos observar.

Assim, podemos perceber como o poema de Lérmontov não apenas apresenta uma aceleração condizente com a sua ideia final, mas também como que a *ambienta concretamente*, sugerindo através do ritmo e, evidentemente, da composição da paisagem tratar-se de fato de uma caminhada. Com isso, a ideia de 'descanso' ao final do poema se torna bastante significativa: tem-se um sujeito⁷² no mesmo isolamento em que no-lo apresenta Goethe, mas disposto ritmicamente em um movimento constante, com o que seu descanso se torna tão mais merecido quanto mais aflitiva é

o quanto a forma destes versos de 1841 não teria sido sugerida já em sua tradução de Goethe.

72 Na verdade, seria interessante buscar determinar o quanto o poema está de fato escrito na segunda pessoa, ou se se trata de uma espécie de autoexortação. A primeira possibilidade permitiria associar a obra a poemas como “Não creias em si” (“*Ne vier' sebiě*”), onde Lérmontov esboça uma espécie de objetificação pronominal de seu próprio eu lírico, separando-o de si mesmo e, de certo modo, analisando-o. Já a segunda possibilidade implica atrelar o poema “De Goethe” à esfera mesma de experiências do herói lírico lermontoviano, à sua caracterização trágica, ao rol mais ou menos estabelecido de seus tormentos, etc. Por não podermos nos debruçar a fundo sobre esta questão aqui, contentamo-nos em falar de um *sujeito lírico*, o que é, admitimo-lo, uma solução um tanto capenga, mas que nos permite ao menos contornar o problema e assim prosseguir, como o viajante de Goethe, com nossa investigação.

a espera a que está condenado. Aliás, nem mesmo o descanso parece escapar, aqui, da inquietação geral destes versos: se retomarmos a análise dos prefixos verbais tal como fizemos no capítulo anterior, iremos encontrar no dístico final uma curiosa antinomia, entre os verbos 'esperar', *podojdat'*, e 'descansar', *otdokhnut'*. Em língua russa, e em particular nos verbos de movimento, os respectivos prefixos *pod(o)-* e *ot(o)-* designam sabidamente movimentos contrários, o primeiro, de aproximação, e o segundo, de afastamento: com isso, a ideia de aproximação, que subjaz ao imperativo da espera, passa a ser subliminarmente contradita no momento mesmo em que deveria se realizar, isto é, no verso seguinte, sugerindo um terrível impasse. Deixando, porém, tais sutilezas de lado, a ideia de inquietação parece ser, no conjunto, inquestionavelmente adequada: diante da calma que o rodeia, tal caminhar, progressivamente acelerado, torna-se particularmente penoso, e encarna de certo modo o isolamento do sujeito em relação ao mundo à sua volta, ou, em outras palavras, sua cisão da natureza e da paz que ela aqui representa.

A associação entre esta e um estado de tranquilidade, aliás, parece-nos fundamental para que se estruture a oposição ao sujeito lírico que identificamos nestes versos. Acontece que, ao contrário do poema de Goethe, onde a própria palavra 'tranquilidade', *Ruhe*, surge já na segunda linha, para ser depois retomada em sua forma verbal (*ruhen*) na promessa que encerra o poema, o poema de Lérmontov se destaca por sua completa ausência. O verbo russo 'descansar', *otdokhnut'*, presente em um dos poucos versos que se manteve relativamente intacto no processo tradutório, remete-se em sua raiz mais à ideia de respiração (*dykhániie*) do que à ideia de repouso, e o mais longe que se poderia ir com ela seria até a palavra 'espírito', *dukh*, que sugere aqui mais a morte do que propriamente a paz.⁷³ Na verdade, a ideia de tranquilidade nos parece surgir no poema de

73 Embora seja evidente a proximidade entre a 'morte' e o 'descanso', parece-nos demasiadamente simples a redução do poema a um contraste entre a azáfama da vida e a tranquilidade do traspasse, como sugere Gaspárov (2012, p. 65), ao apontar que semelhante alegorização da morte é mais forte no texto de Lérmontov do que no de Goethe. Tal caminho interpretativo é certamente viável e profícuo – reforça-o, aliás, a proximidade entre o verbo 'descansar', *otdokhnut'*, e *izdókhnut'*, utilizado para a morte de animais, relação bastante sugestiva em um poema ligado à estrada e à perambulação. Não obstante, preferimos aqui, possivelmente em virtude de nosso problema crítico, seguir as pistas deixadas pelo próprio Lérmontov em outro poema, que já pudemos comentar, “Saio só pelos caminhos” (*Vykhodu odin iá na dorógu*). Nele, é o eu lírico quem rebate a associação natural entre a morte e uma outra ação por ela facilmente alegorizável, o sono, conforme se lê nas estrofes 3 e 4 (LÉRMONTOV, 1964, v. 1, pp. 127-128, trad. nossa):

Lérmontov através de uma série de associações mais ou menos sutis, ao que inclusive colaboram os já mencionados paralelismos sintáticos. O primeiro deles diz respeito aos adjetivos *górnnye*, 'montanhosos', e *tíkhie*, 'calmos', dispostos na mesmíssima posição dos versos 1 e 3, respectivamente. Se, a bem da verdade, parece haver uma antítese entre estes dois versos, na medida em que o primeiro apresenta uma ideia de *altura* e o segundo, de *profundidade*, o caráter descritivo de ambos parece dirimir a contradição em uma espécie de traço panorâmico, e em certa medida sublime, empenhado em captar a totalidade da cena com poucas palavras e em ressaltar as suas dimensões grandiosas, contrastando a altura dos picos com o fundo dos vales. Contraste este que, tornado em algo por si mesmo, passa a contrastar com o próprio sujeito lírico, que nos surge assim, entre um plano quase celeste, e outro firmemente terreno, em minúsculas dimensões. Poderíamos até mesmo nos remeter novamente aos já comentados quadros de Lérmontov, onde se vislumbra esta mesma composição entre o humano e o natural, enfatizando a pequenez de um e o incomensurável da outra. Voltando, todavia, ao poema que nos ocupa, interessa notar como a primeira oposição, entre o alto e o baixo, é na verdade um traço descritivo, enquanto a segunda, entre o humano e a natureza, é um traço essencial – ao menos sob o ponto de vista que adotamos aqui. Destarte, os versos 1 e 3 convergem em sua função paisagística, e colocam os dois adjetivos com que se iniciam em uma relação de equivalência. Esta é, ademais, claramente postulada pelo paralelismo sintático, já comentado, entre os versos 1-2 e 3-4, dispostos identicamente em adjunto e núcleo do sujeito (1 e 3), e depois, de maneira geral, em núcleo do predicado e adjunto (2 e 4, com variações significativas entre si). Quanto aos de número ímpar, chama ainda a atenção que ambos estejam dispostos em duas palavras, todas no plural, com três sílabas cada, e cuja escansão resulta

3

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть;
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть!

4

Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь;

3

Desta vida, já mais nada espero
Nem lamento o que deixou de ser.
Liberdade e descanso: é o que eu quero!
Desejo esquecer-me e adormecer!

4

Não o sono frio do eterno leito...
Eu queria, para sempre, um descanso,
Onde as forças dormissem no peito,
Onde o corpo arfasse em sopro manso.

em no idêntico esquema – UUU– U (*Górnyie verchíny* // *Tíkhie dolíny*). Esta rigorosa semelhança certamente reforça a estrutura paisagística que comentamos, mas também dá visibilidade a um curioso contraste, identificável na natureza distinta dos adjetivos. Enquanto o primeiro, *górnyie*, é meramente a forma relativa de um substantivo concreto, *gorá*, 'montanha', já o segundo, *tíkhie*, se destaca por sua natureza ambivalente, simultaneamente física ('quietos', 'silenciosos') e moral ('calmos', 'tranquilos').

A última conotação ganha particular proeminência quando remetemos o poema ao original alemão. Nele, conforme vimos, a palavra 'tranquilidade', *Ruhe*, presente também no verbo 'descansar', *ruhen*, tem um papel preponderante, e denota de maneira mais clara uma ideia moral ou, pelo menos, ativa, humana, ou minimamente animal, posto que vinculada ao agir e ao cansaço. Enquanto a segunda forma é reservada unicamente ao humano, isto é, ao tu a quem o eu lírico se dirige, a primeira surge como sujeito da primeira oração, não sendo *atribuída* a nenhum elemento da paisagem, mas sendo, antes, apenas *posta* nela. Destaca-se, com isso, no poema de Lérmontov a *atribuição* de um traço ambivalente, simultaneamente físico e espiritual, à *descrição* da paisagem – descrição esta, como vimos, feita com impressionante rigor. O resultado de tal ambiguidade é, como não poderia deixar de ser, dúbio, pois ao mesmo tempo em que *humaniza* a natureza, *naturaliza* o humano: por um lado, vemos surgir de modo discreto, quase imperceptível, a atribuição direta de uma experiência moral à majestade imponente da paisagem. Por outro, vemos uma experiência humana, ou, novamente, animal ao menos, vinculada a uma dimensão muito maior do que si mesma (os “vales tranquilos”, *tíkhie dolíny*), gerando um sentimento de cumplicidade, em primeiro lugar, e, depois, de dignificação da experiência humana, implicando em uma espécie de sugestão panteísta – fenômeno nada raro em se tratando de Romantismo, e ainda menos quando se lembra a importância da Filosofia da Identidade de Schelling para o pensamento russo da década de 1830 (cf. Koyré 1976).

Atendo-nos, porém, aos limites do poema que aqui nos ocupa, a caracterização ambivalente

dos vales (*doliny*), assim como, ainda antes, o uso do verbo 'dormir', *spiat*, predicado metafórico (pois ligado ao mundo animal) dos “cumes dos montes”, parecem antecipar a conclusão do poema em sua explicitação, nos termos de Adorno, do contraste entre a cisão humana e a plenitude natural. Com isso, não apenas os dois versos que o frankfurtiano citava em sua palestra, mas todo o poema – ao menos na leitura que dele fez Lérmontov – surge como que sutilmente permeado pela experiência da fratura social, traída pela projeção de um atributo dúbio, e de um verbo não propriamente condizente com a vida mineral, sobre os elementos topográficos do poema. De maneira discreta, Lérmontov introduz na paisagem a reconciliação entre o humano e o natural – ou melhor, esboça-a, projetando em traços isolados seu desejo de descanso sobre o mundo que o circunda. Nesse sentido, chama a atenção que a tradução não tenha mantido a referência aos 'passarinhos', *die Vögelein*: na medida em que se exclui a vida animal da paisagem, acentua-se a distância entre o sujeito lírico do poema e a paisagem à sua volta, com o que se acentua igualmente o efeito antropomórfico, ou panteísta, das metáforas que já comentamos. Fratura e reconciliação, assim, parecem reforçar-se mutuamente, e fazer de sua indissociável correlação o próprio cerne do poema.

E não por acaso. Se nos remetermos novamente ao ensaio de Schiller, recordaremos que já para ele a condição para se enxergar na natureza a harmonia e a paz que nos faltam está precisamente na *perda* de tal harmonia e de tal paz, ou seja: sua condição está na queda humana do estado natural. Apenas na medida em que deixamos de viver de maneira integrada à natureza – como por exemplo, supõe Schiller, viviam os antigos gregos (Schiller 1991: 56) – é que ela se nos passa a surgir dotada de intensidade moral, em virtude do fato de que, com a perda, aquilo que até então se nos figurava como parte integrante da vida tem de necessariamente surgir como uma ideia. Já tivemos a oportunidade de, no capítulo anterior, citar um trecho em que Schiller explicitava o processo genérico que dá origem a semelhante movimento. Ocupados agora com as figurações da natureza nos poemas de Lérmontov, detenhamo-nos um pouco sobre o papel específico e central

que a esta lhe cabe no drama histórico e poético retratado pelo alemão. Com isso, esperamos elucidar ainda que um pouco esta curiosa dialética entre falta e plenitude que parece emergir do poema que analisamos, para daí então prosseguirmos com a obra lírica de nosso autor.

Se, antes, vimos como o contraste com a artificialidade era uma exigência incontornável para a produção do efeito ingênuo, e que para tanto se tornava igualmente imprescindível que a *experiência* de tal artificialidade já se tivesse feito presente, o que veremos agora, em termos concretos e em certa medida históricos, é como a relação entre humanidade e natureza se revela o fator determinante na configuração de semelhante experiência. Assim, a uma sociedade onde imperava a harmonia entre estas duas esferas, sucedeu-se uma outra, marcada justamente pela cisão entre ambas, o que explicaria o interesse pelas coisas da natureza que Schiller aponta em seu próprio meio social, e que poderíamos sem dificuldade apontar também no nosso. O resultado, em linhas gerais, é que a integração ou a cisão entre natureza e cultura passa a fazer as vezes de critério decisivo de diferenciação, seja em um plano histórico, social ou poético, passando com isso também a separar definitivamente a sociedade de Schiller – e provavelmente a nossa – da Grécia Antiga, ao menos conforme a interpretação que ela recebe nas elucubrações do autor alemão.⁷⁴ Para ele,

Entre [os gregos antigos], a cultura não degenerou tanto a ponto de se abandonar a natureza. Todo o edifício de sua vida social estava erigido em sensações, não num trabalho de arte mal acabado; mesmo sua mitologia era o estro de um sentimento ingênuo, o rebento de uma imaginação jovial, não da razão meditabunda, como a fê eclesiástica das nações modernas; portanto, já que não perdera a natureza na humanidade, também fora dela o grego não podia ser por ela surpreendido e nem ter uma necessidade tão premente de objetos nos quais a reencontrasse. Uno

74 É evidente que a visão de Schiller a respeito da Grécia Antiga é, no mínimo, idealizada, e parece cumprir mais um papel heurístico na interpretação que faz de seu próprio tempo do que de fato pretender a algum grau de sistematização histórica. Neste sentido, é interessante observar como o tema da *cisão histórica* entre humanidade e natureza parece surgir com bastante frequência nos textos do Romantismo alemão. Do mesmo modo, é curioso notar como a referência a um passado de *integração* entre estes dois planos parece sempre desempenhar um papel de destaque nas análises históricas calcadas em semelhante antagonismo. Em suas *Ideias para uma filosofia da natureza*, por exemplo, vemos Schelling apresentar a *atividade reflexionante do espírito* como marco da ruptura entre a sua sociedade e as antigas formas mitológicas, entendidas como fruto espontâneo da experiência humana ainda organicamente integrada à natureza. Ademais, assim como Schiller propõe que se empreendesse a busca pela harmonia perdida entre natureza e humanidade, porém pelas vias da liberdade, também Schelling postula que uma nova mitologia deveria surgir deste mesmo atributo humano (Schelling 2001: 38). Ideias semelhantes podem ser igualmente encontradas na obra de Herder, *Também uma filosofia da História para a formação da Humanidade*, sob a forma de críticas ao predomínio de princípios *mecânicos* na sociedade europeia do século XVIII, antagônicos à experiência orgânica e integrada que o pregador de Riga identifica nas sociedades antigas, dos patriarcas do Antigo Testamento até a Grécia do período clássico, e até mesmo nos povos ditos bárbaros da Idade Média europeia (cf. Herder 1994; 1995).

consigo mesmo e feliz no sentimento de sua humanidade, esta era o máximo no qual precisava deter-se e do qual tinha de empenhar-se em aproximar todo o resto; ao passo que *nós outros*, cindidos de nós mesmos e infelizes em nossas experiências da humanidade, não temos nenhum interesse mais premente do que dela fugir e afastar de nossos olhos uma forma tão malograda.

O sentimento de que se fala aqui não é, portanto, aquele que os antigos tinham; é, antes, igual ao que *temos pelos antigos*. Eles sentiam naturalmente; nós outros sentimos o natural. Foi, sem dúvida, um sentimento de todo diferente o que encheu a alma de Homero quando fez o divino guardador de porcos hospedar Ulisses, e o que emocionou a alma do jovem Werther a ler esse canto após uma reunião social enfadonha. Nosso sentimento pela natureza se assemelha à sensação do doente em relação à saúde.

À medida que a natureza foi, pouco a pouco, desaparecendo da vida humana como *experiência* e como *sujeito* (agente e paciente), nós a vemos assomar no mundo poético como *Ideia* e como *objeto* (Schiller 1991: 56).⁷⁵

É a significação que esta *Ideia* ou *objeto* assume para uma cultura degenerada, ou ainda, melhor dizendo, em uma experiência íntima e individual dessa degeneração, que acreditamos encontrar no poema de Lermontov. Com isso, queremos enfatizar que não são apenas os dois últimos versos que introduzem essa questão no bojo da obra, que existiria assim independentemente da fratura do eu até que surgisse o fatídico imperativo final. Pelo contrário, acreditamos que semelhante experiência é determinante para o seu conjunto, e que, na mesma medida em que o permeia, também o torna possível, ou mesmo concebível. Notamos como o adjetivo *tikhiie*, 'calmos', e o verbo *spiat*, 'dormem', ante a separação completa entre o humano e o natural que encontramos no poema de Lermontov (que, lembremos outra vez, eliminou dos versos de Goethe a referência ao mundo animal), assumem nele o aspecto de *projeções humanas* sobre a paisagem.

75 “Sehr viel anders war es mit den alten Griechen. Bei diesen artete die Kultur nicht so weit aus, dass die Natur darüber verlassen wurde. Der ganze Bau ihres gesellschaftlichen Lebens war auf Empfindungen, nicht auf einem Machwerk der Kunst errichtet; ihre Götterlehre selbst war die Eingebung eines naiven Gefühls, die Geburt einer fröhlichen Einbildungskraft, nicht der grübelnden Vernunft, wie der Kirchenglaube der neuern Nationen; da also der Griechen die Natur in der Menschheit nicht verloren hatte, so konnte er außerhalb dieser auch nicht von ihr überrascht werden und so kein dringendes Bedürfnis nach Gegenständen haben, in denen er sie wiederfand. Einig mit sich selbst und glücklich im Gefühl seiner Menschheit, musste er bei dieser als seinem Maximum stillestehen und alles andre derselben zu nähern bemüht sein; wenn *wir*, uneinig mit uns selbst und unglücklich in unsern Erfahrungen von Menschheit, kein dringenderes Interesse haben, als aus derselben herauszufliehen und eine so misslungene Form aus unsern Augen zu rücken.

Das Gefühl, von dem hier die Rede ist, ist also nicht das, was die Alten hatten; es ist vielmehr einerlei mit demjenigen, *welches wir für die Alten haben*. Sie empfanden natürlich; wir empfinden das Natürliche. Es war ohne Zweifel ein ganz anderes Gefühl, was Homers Seele füllte, als er seinen göttlichen Sauhirt den Ulysses bewirten ließ, als was die Seele des jungen Werthers bewegte, da er nach einer lästigen Gesellschaft diesen Gesang las. Unser Gefühl für Natur gleicht der Empfindung des Kranken für die Gesundheit.

So wie nach und nach die Natur anfing, aus dem menschlichen Leben als *Erfahrung* und als das (handelnde und empfindende) *Subjekt* zu verschwinden, so sehen wir sie in der Dichterwelt als *Idee* und als *Gegenstand* aufgehen” (Schiller 2008: 726-727).

Notamos também como, logo em seguida, o uso repetido dos advérbios de negação como uma forma de caracterização da paisagem também se reveste de função análoga, na medida em que se descola da superfície unívoca do mundo para reelaborá-la a partir daquilo que ela *não é*, subjetivando-a. Se juntarmos semelhantes observações ao contraste claro e evidente entre o cansaço humano, de um lado, e a paz natural, de outro, que surge com os versos finais, poderemos arriscar que não apenas nestes, mas ao longo de toda a obra se pode observar com maior ou menor clareza um mesmo e único contraste, que com isso se assoma, nela, como a forma mesma de caracterização da natureza. O eu lírico só é capaz de enxergar o mundo não humano sob o prisma de sua própria inquietação, e um e outra terminam, novamente, por se confundir, tal como havíamos visto a imagem da amada se mesclar ao desejo do eu lírico no capítulo anterior.

Com efeito, não se vê aqui, como no original de Goethe, desenhar-se uma paisagem plena e suficiente por si mesma, ao que no final viriam se somar, num misto de espanto e continuidade, os versos que enunciam o contraste, possivelmente já presente na sensibilidade de quem lia a obra: na versão de Lérmontov, o que se vê é, antes, como que a completa absorção do poema pelos seus dois versos finais, que com isso tornam-se estruturantes para o todo. Destarte, a calma natureza que o poema aparentemente apresenta nos surge, por si mesma, como essencialmente *melancólica e moral*, posto que pressupõe a sua oposição ao sujeito lírico, pressupondo portanto também os termos desta oposição, vinculados à experiência moral deste mesmo sujeito.

Não é por acaso, assim, que os dois versos finais tenham sido os únicos de todo o conjunto a serem transpostos por Lérmontov de maneira quase literal, fato notável sobretudo quando comparado à grande liberdade com que o poeta russo trabalhou o miolo do poema de Goethe, ou mesmo quando contraposto à saliência da perífrase com que foram reelaborados os dois primeiros versos. Nesse sentido, poderíamos até pensar, à luz das reflexões formalistas de Eikhenbaum, tratar-se de um típico exercício lermontoviano, isto é, de um recurso à já mencionada *pointe* e, simultaneamente, ao empréstimo de materiais de terceiros, ainda que sob a forma lícita da tradução

ou da versão, com o que o poema poderia de fato ser visto como *inteiramente construído em torno dos versos finais*, de modo a simplesmente prepará-los. O mesmo, aliás, poderia ter sido dito de outro poema que analisamos no capítulo anterior, e que concluía com os versos adaptados de uma passagem de Chateaubriand. Não sendo, todavia, do nosso interesse decompor os textos que temos em mãos em termos meramente procedimentais, e ocupando-nos antes com as correlações entre melancolia e ética que eventualmente surjam nos versos do grande poeta russo, interessa-nos muito mais notar – ainda que sob o risco da ingenuidade – como até mesmo uma opção poética como a que acabamos de supor revelaria uma visão de mundo profundamente melancólica, pois implicaria, para a consecução do poema, toda uma estruturação da experiência do *natural* destinada unicamente a produzir efeito, quando menos, e quando muito a se opor ao cansaço humano. Em ambos os casos, assim, destaca-se o nosso isolamento.

Vejamos agora, porém, como tal problemática se configura em outros poemas, onde a presença de terceiros não surja de maneira tão óbvia quanto o título dos versos que acabamos de analisar, e onde o brilho de uma frase de efeito não corra o risco de ofuscar o restante da obra com sua presença de espírito. Com efeito, ao nos debruçarmos sobre semelhantes minúcias formais, ou, ainda, ao embrenharmo-nos nos cipoais metafísicos em que o estudo de um poeta romântico nos há de fatalmente emaranhar, é sempre grande o risco de perdermos de vista a experiência histórica que possibilitou a obra poética em questão, e que lhe deu efetiva profundidade humana.

Tendo analisado alguns aspectos poéticos e filosóficos do poema “De Goethe”, atentemos agora para um pequeno detalhe histórico que nele se encontra, de modo a passarmos para um outro poema e assim prosseguirmos com nossa investigação. Se ainda nos lembrarmos dos breves comentários que pudemos tecer, já no primeiro capítulo, a respeito de um dos poemas de Lérmontov

que leva o nome de “Cáucaso” (1830), poderemos ler os versos que comentamos até aqui com uma chave ligeiramente diferente, mas bastante significativa no que diz respeito ao conjunto da obra de nosso autor. Investigando as correlações entre sua lírica e o conceito de melancolia pelo qual optamos, atentávamos então para a importância dos elementos *relativos* que se achavam na obra (ou seja, daqueles que concorrem para a construção da paisagem enquanto fenômeno exclusivamente relativo ao eu lírico), bem como para a natureza dos termos utilizados na descrição daquele espaço que, afinal, dá à composição seu próprio título. Deste modo, se de um lado pudemos constatar uma clara confusão entre o eu e o lugar por ele evocado – na medida em que o Cáucaso se pintava como o cenário de um primeiro amor, palco de seu destino e local de rememoração da mãe perdida –, vimos também como tal confusão se desdobrava na caracterização do espaço, implicando uma ênfase na topografia montanhosa da região. Com isso, esta passava a surgir, ao menos em parte, através de seu contraste com a Rússia, à qual se associa o eu lírico ao valer-se do epíteto 'sulino' para evocar as montanhas (*o iuljnyie góry*, verso 2) ou ainda, de maneira simultaneamente óbvia e velada, ao se expressar em língua russa. Semelhante caracterização, longe de ser um fenômeno isolado na obra de Lérmontov, parece ser um traço importante da experiência de seu herói lírico, que, como bom byroniano, para além de levar consigo a sina do exílio e a paixão pelo sublime, confundiu os limites entre vida e obra, tornando o Cáucaso a paisagem permanente de seu drama pessoal, tal como o foi, em certa medida, também para o seu autor, para muitos dezembristas exilados, e para inúmeras obras russas de inspiração romântica, embora nem todas com a mesma qualidade.

Assim sendo, não deixa de chamar a atenção, no poema “De Goethe” que analisamos, a presença de termos como 'cumes' (*verchíny*) e a forma adjetiva de 'montanha', *górnyie*, que encontramos igualmente (a segunda, a bem da verdade, em sua forma substantiva) no poema de 1830 – dedicado especificamente à região onde Lérmontov viveu seu primeiro amor, onde suportaria seus dois exílios, e onde se depararia com a morte, embora evidentemente ainda não o

soubesse. Tais termos, ademais, são utilizados também em outras obras do autor para descrever a paisagem caucasiana, como em *Um herói de nosso tempo* ou no poema narrativo “O demônio” (*Diémon*). No poema que analisamos, mesmo levando em consideração se tratar, afinal, de uma tradução ou de uma versão de um autor alemão (que deveria, no máximo, ter em mente as escarpas dos Alpes), é ainda assim significativo que a palavra *Gipfel*, 'cume', tenha sido uma das poucas a serem traduzidas literalmente por Lérmontov em sua espécie de recriação, fazendo do primeiro o terceiro verso mais próximo do original que encontramos no poema russo. Com efeito, ele parece ficar para atrás neste quesito, conforme já comentado, apenas para as duas linhas que encerram a obra, e que possuem indiscutível proximidade com o texto alemão.

Diante de tais observações e, sobretudo, tendo em vista o conjunto da obra de Lérmontov e importância que nela assume a ideia de um herói lírico, é bastante sedutora a associação que parece surgir, quase que espontaneamente, entre os “cumes montanhosos” do poema que analisamos neste capítulo e a paisagem do Cáucaso. Evidentemente, o poema de Lérmontov, tal e qual o encontramos, não nos dá explicitamente semelhante associação, preferindo manter-se, como aliás se mantém o original alemão, nos limites de uma natureza geral e mais ou menos indefinida, sem individualizar as árvores, o pássaro, ou as folhas que nos apresenta. Não obstante, se a leitura que viemos elaborando até aqui faz algum sentido, a associação entre a natureza do Cáucaso, de um lado, e a plenitude oposta à experiência do sujeito lírico, de outro, ganha contornos bastante ricos – ao menos no que diz respeito à experiência histórica de harmonia ou de cisão que encontramos na obra de Lérmontov, ou ainda no que se refere às formas particulares assumidas por ambas no contexto romântico russo. Vejamos, portanto, como isso se dá em um poema também de 1830, dedicado à região que tanto inspirou o nosso autor (Lérmontov 1964, v.1: 231, tradução nossa):

Кавказу	Ao Cáucaso (tradução literal)
Кавказ! далекая страна! Жилище вольности простой!	Cáucaso! Terra distante! Morada da simples liberdade!

4	И ты несчастьями полна И окровавлена войной!.. Ужель пещеры и скалы Под дикой пеленою мглы	Tu também estás cheia de infelicidades E ensanguentada pela guerra!... Será que tuas grutas e escarpas Sob a cortina selvagem da treva
8	Услышат также крик страстей, Звон славы, злата и цепей?.. Нет! прошлых лет не ожидай, Черкес, в отечество своё:	Ouvirão também o grito das paixões, O som da glória, do ouro e das correntes?... Não! Não esperes mais os anos idos, Circassiano, em tua pátria:
12	Свободе прежде милый край Приметно гибнет для неё.	O torrão outrora caro à liberdade Por ela morrerá exemplarmente.

Aqui, é verdade, não temos mais os cumes que encontramos nos poemas de 1840 de 1830. Em seu lugar, surgem as grutas (*peschéry*) e os penhascos (*skalý*), associando-se, todavia, ao Cáucaso de modo tão direto quanto aqueles outros elementos topográficos se associavam, e referindo-se ao mesmo traço paisagístico que ele – a saber, o caráter montanhoso da região chamada pelo eu lírico de “país distante” (*daliókaia straná*). Caráter este que, como já comentamos, surge em forte contraste com a paisagem russa, eminentemente plana, embora não seja nem de longe esta a diferença mais chamativa que o poema apresenta ao tratar destes dois espaços. Pelo contrário: o poema se ocupa muito pouco com descrições físicas, antes abordando, com fôlego patentemente maior, as questões de cunho moral – ou histórico, pois aqui ambos se confundem – que o envolvem. Tanto é assim que, ao menos até o verso de número 9, tanto o Cáucaso (*Kavkaz*) quanto suas tipicidades geológicas surgem numa forma *personificada*, sendo-lhe inclusive dirigida a apóstrofe do eu lírico com que o poema se abre, e de que em larga medida se compõe.

É, pois, na forma de *interlocutor* que o Cáucaso nos é apresentado nestes versos – um interlocutor que aparece vagamente descrito como “país distante”, remetendo-nos novamente à centralidade da relação entre ele e o eu lírico para a sua formulação poética. Tendo-se assim, de modo geral, uma definição relativa, uma série de caracterizações morais (observáveis sobretudo nos versos 2, 7, 8, 11 e 12) e um tratamento personificante (e portanto eticizante), chama a atenção que os substantivos escolhidos para a caracterização física da região se remetam justamente aos traços por assim dizer geológicos da paisagem, ao menos quando consideramos a “selvagem cortina de

treva” (*dikoi pelenóiu mgly*) do sexto verso como uma metáfora para a guerra referida no verso 4, e não como uma característica concreta, visível, do lugar. Seja como for, o que interessa observar neste movimento – que inclui simultaneamente prosopopeia, moralização e redução da descrição física do espaço a um certo padrão geológico – são as implicações que ele carrega para o restante do poema, onde se segue a configuração de um conflito que mistura o sangue da guerra (*okrovávlena voinóiu*) a um choque de valores. Em outras palavras, os elementos que destacamos parecem se integrar em uma espécie de retrato do processo de *ocupação* da região,⁷⁶ pintado com tintas desfavoráveis ao colonizador ao mesmo tempo em que o eu lírico se apresenta inequivocamente como *distante* desta terra cujo destino lastima. Mas tal distância, porém, aparenta ser apenas física: já no terceiro verso, chama a atenção a maneira com que o eu lírico se dirige ao seu interlocutor, *I ty nestchát'iami polná*, “Também tu estás cheia de infortúnios”, tratamento que, se por um lado pode nos remeter às inúmeras insurreições (e às consequentes reações) políticas que varriam a Europa na época de Lérmontov – o ano de 1830 foi marcado por revoluções e revoltas na França, na Bélgica,

76 De acordo com Weeks, a Geórgia foi totalmente anexada até 1801, e nas décadas subsequentes a fronteira russa se expandiu até abranger a cidade de Erevan, atual capital da Armênia. Cristãs, as elites armênias e georgianas teriam tido uma recepção relativamente positiva do domínio russo, enquanto as populações muçulmanas, como os daguestaneses e os chechenos, ofereceriam grande resistência, ao mesmo tempo em que milhares de muçulmanos tiveram de abandonar os seus territórios e migrar para os impérios Persa e Otomano. O Cáucaso seguiu sendo ainda assim uma das regiões mais diversas do Império Russo em termos linguísticos, étnicos e religiosos, e, embora em 1850 o controle do Império Russo sobre o território já pudesse ser considerado como garantido, a resistência armada se estenderia para além da metade do século, tendo como marco de seu fim a captura do famoso guerrilheiro Imam Shamil, em 1859 (Weeks 1997: 36-37, 41). Bobrovnikov afirma que as formas de resistência incluíram revoltas, pilhagem de terras russas e êxodos massivos, ao que o Império Russo responderia adotando, estrategicamente, a cooptação de parte das elites muçulmanas, a institucionalização estatal da fé e certo grau de tolerância religiosa. Ainda assim, a renitência dos focos de resistência colaborou para o surgimento de uma espécie de islamofobia oficial, sob a forma de uma suposta “ameaça islâmica” atribuída sobretudo ao sufismo – o Estado via, erroneamente, o *jihad* como uma rede sufista, crendo serem suas lojas e ordens ramos de um movimento antirrusso unificado. Com isso, Nicolau I editaria uma série de decretos e medidas persecutórias antissufistas, negando, em 1836, a nacionalidade russa a xeques sufistas “de origem asiática”, e proibindo-lhes de cruzar as fronteiras russas. (Bobrovnikov 1997: 210-212).

Ironicamente, 7 anos após a redação dos poemas sobre o Cáucaso que analisamos até aqui, caberia a Lérmontov, na qualidade de militar exilado (em virtude de seu necrológio de Aleksandr Púchkin, “A morte de um poeta”), juntar-se aos algozes da liberdade que ele mesmo repudiara. Se, porém, em 1837 o poeta desempenharia apenas as funções de observador, já em 1840, em seu segundo exílio, teve de participar diretamente das operações militares contra as populações nativas, então sob o comando daquele mesmo Shamil que só seria capturado em 1859. Tais operações, de acordo com Malkov, teriam sido militarmente injustificadas, possuindo um caráter meramente vingativo e destacando-se pela especial crueldade das tropas russas, que incendiaram aldeias e pisotearam campos de cultivo. Ao recusar, todavia, o encargo de comandante do pelotão de infantaria e se manter como ajudante, Lérmontov ao menos foi poupado de participar das incursões punitivas. É conhecida a sua insatisfação com a carreira militar já desde seu primeiro exílio, assim como de seus esforços, desde então, para ir para a reserva e se dedicar exclusivamente à literatura. Esforços que, como se sabe, foram infelizmente baldados (cf. Malkov 1981).

na Suíça, na Itália e na Polônia –, por outro não deixa de sugerir certa *cumplicidade* entre o eu lírico e a terra que ele evoca. Quando menos, é o que parece indicar o tom apaixonado com que o poema se abre, a própria forma direta e personificada com que o eu lírico aborda o território em questão, ou ainda o interesse que ele demonstra ao longo de toda a obra pelos destinos desta terra – interesse que, de certo modo, é a real motivação destes versos, o que lhes empresta sentido e coerência entre si na qualidade de evocação. Ademais, se quisermos também analisar esta passagem à luz do conjunto da obra do poeta, será difícil resistir à associação entre a terra que sofre, de um lado, e de outro o próprio herói lírico lermontoviano, igualmente trágico e sofredor. Encontramos, por exemplo, o seu enfático repúdio ao “som do oiro” em um de seus mais famosos poemas, “A morte de um poeta”, quando se distingue a injustiça humana da justiça divina que haverá de julgá-la, e com a qual o eu lírico se identifica (Lérmontov 1964, v.1: 23); não é, portanto, descabido supô-lo também aqui avesso ao “Som da glória, do oiro e dos grilhões” (*Zvon slávy, zlata i tsepiei*) – verso que ressoa, diga-se de passagem, com notável insistência na aliteração das sibilantes 'z', 's' e 'ts', igualando o ouro (*zlata*) e a glória (*slávy*) em uma formidável paranomásia, e amarrando em uma corrente sonora todos os elementos a que o Cáucaso, para o poeta, opõe-se em sua “liberdade simples” (*vól'nosti prostói*).

É, ano nosso ver, nesta mesma liberdade que se encontra a principal chave do poema, e da própria relação entre o eu lírico e a terra que ele canta. Mas detenhamo-nos ainda um pouco sobre alguns de seus aspectos gerais, de modo a melhor amarrar o nosso problema crítico específico à totalidade da obra: a princípio, quando comparados com outros versos que já analisamos até aqui, e em particular com aqueles de 1830 também dedicados ao Cáucaso, os versos em questão não se destacam por nenhum traço formal característico: estão dispostos em tetrâmetros iâmbicos, “metro universal tanto em Lérmontov quanto em outros poetas [russos]” (Vichniévski 1981: 542), e que não se associam de imediato a nenhum tema ou gênero poético de maneira geral ou particular. Destaque, iremos encontrá-lo no esquema rímico-estrófico: disposto em quatro versos alternados,

quatro pareados e novamente quatro alternados [ababccddeeff], o poema nos parece estruturar através de suas rimas uma espécie de movimento dramático, na medida em que os quatro versos centrais, ao reduzirem o intervalo rímico intercalado que se impôs nos quatro primeiros, implicam uma aceleração em relação aos quatro versos iniciais. Ao mesmo tempo, a finalização do poema na mesma disposição intercalada com que se iniciou torna-se arrastada em comparação com a quadra que a antecede, o que lhe empresta certa ênfase, perfeitamente condizente, aliás, com seu conteúdo, simultaneamente trágico e profético. Ainda em um plano geral, o uso exclusivo de rimas masculinas dá também ao conjunto da obra uma força particular, na medida em que implica que todos os versos terminem em sílabas tônicas e, portanto, que tenham igualmente reforçadas as suas divisões entre si, dando destaque à métrica e ao verso enquanto unidade poética. Com isso, como não poderia deixar de ser, também a estruturação sintática do poema assume certo relevo, na medida em que tem de se distribuir entre versos particularmente acentuados.

Com efeito, ainda que através de um movimento oposto ao que identificamos na estrutura rímica, a sintaxe parece colaborar para a mesma dramatização que já havíamos notado: ao se iniciar com dois vocativos em um único verso, para depois introduzir um terceiro e mais duas orações perfeitamente coincidentes com a disposição métrica, o poema parece se iniciar de maneira rápida e bem demarcada, o que termina por gerar um sensível contraste com os quatro versos seguintes; estes, para além de perfazerem uma única oração, surgem ademais devidamente marcados por dois indicadores interrogativos (o advérbio *ujel'*, que abre o verso 5, e o próprio ponto de interrogação, que encerra o verso 8). Com isso, a pergunta retórica que estes versos expressam soa particularmente longa, e portanto dramatizada, com o que proporciona uma leve tensão que encaminha o poema para a sua conclusão, nos quatro últimos versos. Estes, por fim, despontam no contexto do poema como *sintaticamente intermediários*, posto que coordenados com mais força em pares do que como quadra – o que lhes empresta maior rapidez em comparação com os versos que os antecedem –, ao mesmo tempo em que despontam como mais arrastados em relação às linhas

que abrem o poema.

Assim, ambos os movimentos, rímico e sintático, ainda que de maneiras distintas – aquele, acelerando o poema para depois retardá-lo, e este, ao contrário, arrastando-o para depois dinamizá-lo –, parecem colaborar no sentido de uma intensificação do efeito dos versos finais, e sobretudo, de maneira mais geral, no sentido de estruturar de um modo ou de outro um *movimento* no desenvolvimento do poema, algo que não havíamos visto com tanta clareza nas outras obras que analisamos até aqui – possivelmente, por simples miopia nossa. Seja como for, a convergência entre ambos parece se impor de maneira particularmente sensível quando observamos que, nos quatro últimos versos, desenha-se uma espécie de *coincidência* entre a sintaxe e o esquema rímico, na medida em que duas orações se dispõem igualmente em dois versos de idêntica rima (ou seja, *ab-ab*). Mesmo ao operar em um sentido ritmicamente oposto, o resultado dos contrastes internos acaba sendo, ao menos neste plano, coincidente, e com isso convoca a nossa atenção a examinar o quanto semelhante desenvolvimento rímico e sintático reflete, ilustra ou até complexifica o desenvolvimento *semântico* do poema, que já havíamos começado a destrinchar.

Conforme dizíamos, estes versos de Lérmontov parecem buscar dar forma poética à situação histórica concreta da ocupação russa do Cáucaso, simultaneamente sob um ponto de vista moral – sobretudo nos versos de 5 a 8, que representam o conflito militar como um conflito de valores – e de maneira simpática, na medida em que exprimem, ainda que implicitamente, grande interesse e receptividade sentimental para com a situação da terra que evocam, atestados pela abundância de notações sentimentais. Com efeito, apenas nas primeiras quatro linhas temos quatro pontos de exclamação e uma reticência, ao que se seguem mais duas marcas interrogativas e uma nova reticência, sendo que nos últimos quatro versos observa-se apenas um ponto de exclamação, mas significativamente colocado após o “Não”, *Niet*, que já havíamos encontrado como marca patente da negatividade característica do amor melancólico. Ao discorrer, assim, de maneira enfática sobre seu objeto, o eu lírico parece exprimir a importância daquilo de que fala em relação ao seu próprio

destino e aos seus próprios valores, compensando a distância física com uma grande proximidade moral e verbal.

Que valores, porém, seriam estes? Considerando o eixo da investigação que aqui nos ocupa, esta é a pergunta central que não se pode perder de vista, por mais fundo que nos embrenhemos nos cipoais da análise poética ou das observações de cunho histórico. Nesse sentido, nosso questionamento parece apontar em primeiro lugar para o segundo verso, onde o eu lírico afirma ser o Cáucaso “A vivenda da simples liberdade”, e depois, dois versos abaixo, já entre as rimas pareadas, para a forma de sua antítese. Ademais, é notável que a pergunta retórica responsável por listar os males que estão prestes a acometer “A vivenda da simples liberdade” seja introduzida imediatamente após a referência à guerra (*I okrovávlena voinói*), posto que, sem necessidade de maiores explicações, o poema é com isso capaz de caracterizar os campos opostos desta mesma guerra de maneira bastante sintética e, o que chama mais a atenção, absolutamente condizente com o tom emocional que predomina nestes versos. Com efeito, conforme já dissemos, o que empresta efetividade a esta rápida e exaltada pincelada poética, nos termos de uma descrição histórica e militar, é a *moralização* que subjaz à forma como o eu lírico apresenta a situação: com isso, esta pode ser resumida ao “grito das paixões” (*krik strastiei*) e ao “Som da glória, do oiro e dos grilhões” (*Zvon slávy, zlata i tsepiei*), de um lado, e à “simples liberdade” (*vól'nosti prostói*) e à “liberdade” (*svobódie*), de outro.

Ao final, é ao primeiro campo que cabe a vitória, mas é ao segundo que se destina a comoção do eu lírico. Este exorta o circassiano a não mais esperar os “anos idos em sua pátria” (*Niet! Próchlykh liet ne ojidai, / Tcherkés, v otiétchestvo svoió*), pois esta, observa solenemente, sendo outrora cara à liberdade, por ela agora morre de modo notável (*Svobódie préjdie mílyi krai / Priemierno guíbniet dliá neió*). Porém, se vemos o eu lírico se dirigir rapidamente a um habitante da região, ele o faz apenas para retornar, logo em seguida, ao que de fato lhe interessa, que é a terra entendida como *símbolo moral*. Nesse sentido, ambos, território e habitante, identificam-se através

do contexto, sobretudo através do fato de encarnarem a liberdade e a oposição à glória, ao ouro e às correntes que, por fim, terminam por subjugá-los. Mas não se trata de uma derrota qualquer: conforme já apontamos, os quatro últimos versos se destacam pela convergência entre rima e sintaxe, após um processo de dramatização operado paralelamente em cada um destes dois planos. Ademais, se os versos que iniciam o poema se destacam pelo uso pródigo de pontos de exclamação, é notável que este só surja uma única vez na última quadra, e precisamente após a exclamação “Não!”, *Niet!*, que, para além da evidente intensidade emocional que expressa, traz uma conotação bastante sugestiva diante do contexto em que se insere: trata-se, afinal, *da constatação efetiva da perda*, que havia sido apenas aventada interrogativamente na quadra anterior, mas agora se impõe em sua fatalidade. Significativamente, tal constatação avança logo em seguida em uma convocação à renúncia *aos anos passados*, que, identificados com as duas liberdades, *vól'nost'* e *svoboda* (já iremos nos deter na distinção entre ambas), passam a configurar a situação lírica do poema como uma espécie de *queda do estado natural*. É significativo, nesse sentido, que o título do poema seja “Ao Cáucaso” (*Kavkazu*), e não simplesmente “Cáucaso” (*Kavkaz*), como o outro que já tivemos a oportunidade de analisar: o uso do dativo parece indicar uma espécie de homenagem póstuma, como que um necrológio a uma terra fadada, na compreensão do poeta, a desaparecer. Por outro lado, se recordarmos os outros versos, iremos igualmente nos lembrar de que, neles, a evocação de elementos caros ao eu lírico tornava o Cáucaso uma experiência permanentemente viva, porque atrelada a sentimentos por ele tidos como eternos.⁷⁷

Neste sentido, um breve esclarecimento filológico a respeito dos dois termos russos para a nossa palavra 'liberdade' talvez seja capaz de lançar uma luz reveladora sobre o poema, trazendo-

77 Considerando que a resistência à invasão russa duraria até pelo menos 1850, que o líder Imam Shamil só seria capturado em 1859 e, sobretudo, que o próprio Lermontov iria ainda em 1837 e 1840 participar das operações militares contra a resistência na região, a sentença de morte do poeta escrita em 1830 revela-se um tanto apressada, e também um tanto curiosa. É verdade que este poema, como todos os outros escritos até 1836, só seria publicado postumamente, e poderia ter sido simplesmente exagerado em suas tintas trágicas apenas como um exercício ao gosto do byronismo da época. Ainda assim, Malkov (1981: 87) observa que a visão de Lermontov a respeito da ocupação do Cáucaso, não obstante sua simpatia (certamente romantizada) pelas populações nativas, era de fato fatalista, enxergando a colonização russa como um processo inevitável, mesmo que pernicioso. Ainda segundo Malkov, esta teria sido, ademais, a opinião dominante entre os dezembristas e a do próprio Aleksandr Púchkin.

nos de volta à dialética romântica entre cultura e natureza, e remetendo-nos às especificidades do contexto russo ao qual Lérmontov pertencia. Com efeito, embora as duas palavras que traduzimos como 'liberdade' – de um lado, *svoboda*, e de outro, *vól'nost'*, derivado de *vólia* – sejam em larga medida intercambiáveis, o termo utilizado por Lérmontov no segundo verso se destaca por sua ênfase na *liberdade da vontade*, em contraposição a *svoboda*, com que o poema se encerra, e que possui ares mais teóricos e explicitamente políticos. A diferença pode ser observada, por exemplo, no uso deste último termo para traduzir o famoso lema da Revolução Francesa, enquanto o primeiro se remete à mesma raiz etimológica que resultou, em latim, *voluntas*, ou *wollen* em alemão. Assim sendo, chama a atenção que, se ambos se encontram igualmente no poema de Lérmontov, o primeiro surja no presente (ou melhor, sem determinação temporal, como adjunto no terceiro vocativo), enquanto o segundo se dá especificamente no passado (e, em certa medida, também no futuro), e de forma levemente personificada – afinal, no penúltimo verso (“A terra outrora cara à liberdade”, *Svobódie priéjdie mílyi kraï*), só se pode imaginar que algo seja caro à liberdade se esta é dotada da capacidade de se afeiçoar. Em contrapartida, no contexto particular do poema em questão, o primeiro termo aparece ligado a um substantivo concreto, *jilische*, 'vivenda', derivado do verbo *jít'*, 'viver', e surge precisamente antes que o poema passe a discorrer sobre os infortúnios que castigam semelhante “vivenda da simples liberdade”.

As duas liberdades, portanto, parecem estar separadas no poema precisamente pela caracterização moral da guerra que ensanguenta o Cáucaso, com o que se torna pertinente distingui-las de acordo com o desenvolvimento interno à obra. Se por acaso nosso viés interpretativo e a leitura de Schiller ainda não nos tiverem subido à cabeça (ao menos a ponto de desencaminhar a nossa investigação), é possível notar neste poema de Lérmontov uma espécie de *progressão histórica da ideia de liberdade*, que, de presentificada e concreta, torna-se, na conclusão do poema, algo passado (“Não! Não espere mais os anos *idos*”, *Niet! Próchlykh liet ne ojidai*; “A terra outrora cara à liberdade”, *Svobódie priéjdie mílyi kraï*) e como que uma espécie de ideal, em nome do qual,

aliás, o Cáucaso encontra o seu fim (“Por ela eis que perece exemplarmente”, *Primiétno guíbniet dliá neió*). Ou seja: da *liberdade da vontade* (*vól'nost'*), que tinha no Cáucaso a sua vivenda, passa-se à *liberdade filosófica* (*svoboda*), pela qual a região é querida e pela qual ela perece, na morte sublime por um *ideal moral*. Se ainda nos lembrarmos das ideias de Schiller que apresentamos no início deste capítulo, veremos assim esboçar-se nos versos de Lérmontov um movimento bastante similar à dialética entre perfeição finita e perfectibilidade infinita, ou seja, entre a harmonia limitada do estado de natureza e a sua ideia infinita, originada precisamente da perda. A diferença, todavia, é que aqui não há espaço para nenhum otimismo, ou, melhor dizendo, para qualquer perspectiva de reconquista futura da liberdade perdida por parte do Cáucaso, ainda que tenhamos buscado sugerir um processo análogo de transformação da realidade em ideia, observável no uso dos dois termos distintos para o nosso termo 'liberdade'. Se há aí alguma perspectiva de futuro, *esta se dá antes pela configuração de uma morte trágica, em nome de um valor irrenunciável*, projetando no vazio infinito da morte, à semelhança de uma ruína ou da urna grega de Keats, a permanência daquilo que poderia ter sido e não foi, mas que ainda assim preferiu a destruição à perda da ideia que o configurava enquanto si mesmo. Afinal, se o Cáucaso é definido pelo eu lírico como “A vivenda da simples liberdade”, perdê-la, para ele, significaria perder a própria essência que o define.

Certamente, seria um exagero enxergar aqui apenas um reflexo das ideias de Schiller que já pudemos apresentar, ou até mesmo, de maneira ainda mais tentadora, como um eco das concepções do grande artífice do bom selvagem e da natureza moralmente idealizada, que foi Jean-Jacques Rousseau. Não obstante, ao pensarmos nas ideias e conceitos desses dois grandes pensadores em uma perspectiva *histórica*, isto é, sob a lente de certa experiência comum à Europa das reviravoltas políticas dos séculos XVIII e XIX, não parecerá nada descabido enxergar nos versos de um homem culto de seu tempo, como certamente o era Lérmontov, uma expressão particular de ideias análogas às de seus colegas ocidentais, e que em sua beleza e acabamento poéticos parecem demonstrar sua *relevância e verdade* para o contexto em que surgiram. Iremos nos contentar, aqui, apenas com a

indicação deste caminho interpretativo, cientes de que sua devida elaboração exigiria uma atenção e um cuidado muito maiores. Ainda assim, diante tanto de seu potencial crítico quanto da ausência de qualquer estudo do gênero no Brasil, mesmo uma simples indicação parece ser bastante oportuna, quando menos para instigar outras pessoas a prosseguirem-na ou a refutarem-na.

Assim sendo, embora não aborde especificamente o contexto que nos interessa, encontramos uma pista preciosa sobre o papel político desempenhado pela ideia de natureza e, sobretudo, pela de homem natural, ao longo do século XVIII, em um formidável estudo de Koselleck (1999), dedicado ao desenvolvimento das ideias políticas europeias na Idade Moderna, a partir da experiência das guerras de religião. Nele, o historiador alemão destaca a progressiva formulação de um conflito velado entre moral e política, redundando em uma crise progressiva que, oculta no próprio pensamento ilustrado, nas organizações maçônicas e nas tentativas de reforma empreendidas pelos Estados absolutistas, haveria de encontrar o seu desenlace na Revolução Francesa. É no seio deste conflito, visto pelo historiador alemão, em linhas gerais, como um processo de usurpação da esfera política pela esfera moral, que podemos começar a elucidar o sentido histórico dos ideais genericamente associados ao “bom selvagem”. Longe de ser simplesmente uma leitura leviana e equivocada de realidades sociais distantes da europeia, a visão por assim dizer idealizada (ou, diríamos hoje, romantizada) do “homem selvagem”, mormente o nativo americano, revelou-se ser uma sentença a mais no tribunal moral com que a República das Letras empreendeu sua impiedosa crítica ao modelo absolutista. É o que fica claro, no estudo de Koselleck, ao se abordarem os textos do abade Raynal, que nele surgem como um exemplo do encobrimento daquele processo moral que o tribunal da crítica, sob a forma típica das filosofias da História, conduziu impiedosamente. Koselleck descreve o religioso e dissidente francês como “um autêntico profeta da crise em um duplo sentido: da crise como ameaça de uma guerra civil e da crise como tribunal moral”. (Koselleck 1999: 152).⁷⁸ Sem adentrarmos, todavia, propriamente nesta seara, o que aqui nos

⁷⁸ Ademais, Koselleck prossegue: “Raynal era um típico '*philosophe de l'histoire*' que dificilmente teve uma ideia original. Mas, como assíduo frequentador dos salões parisienses, compilou com zelo as ideias que nele circulavam. Precisamente enquanto obra coletiva dos principais representantes da república das letras, seu *opus* é um termômetro

interessa é o papel de destaque que nela desempenha o ideal do bom selvagem, que passa a servir, dialeticamente, de crítica à organização sociopolítica europeia, ora de um modo velado, ora ora de maneira explícita. Ao menos é como no-lo apresenta Koselleck:

Raynal escreve a história de dois mundos, o antigo e o novo. O reino inocente e natural do selvagem transoceânico, até este momento o grande reservatório de uma crítica indireta do despotismo, passa a fazer parte do jogo histórico da nova sociedade. Raynal não fala diretamente do Estado francês nem dos seus adversários “naturais”, instruídos pela imagem ideal do “*bon sauvage*”, mas descreve a história de dois continentes para tratar indiretamente do “*état actuel de l'Europe*”. No curso da história econômica e colonial dos Estados europeus de além-mar, a história mundial transforma-se em um juízo final. A inocência natural do outro lado do Atlântico e a tirania do lado de cá opõem-se como dois reinos maniqueístas, “separados por um imenso mar”.

Com o descobrimento do Novo Mundo inicia-se um enorme processo que envolve a América e a Europa. O decurso histórico desse processo segue inteiramente o esquema que até agora orientou a crítica política indireta. A oposição polêmica entre inocência moral e o despotismo imoral define-se geograficamente e projeta-se sobre o passado para encaminhar-se, por uma necessidade histórica – isto é, moral –, a uma decisão definitiva. Oprimido e explorado, virtuoso e dotado de direitos originais, o Novo Mundo trabalha para desligar-se da tutela dos seus déspotas coloniais. A ascensão do Novo Mundo e o declínio do Velho Mundo despótico são um movimento único e interdependente. Os dois continentes, América e Europa, parecem os dois lados de uma balança; quando um sobe, o outro desce. O tempo da virada e da transformação chegou ao presente. A obra termina com uma descrição do movimento de independência das colônias americanas e culmina com o prognóstico de sua liberdade definitiva (Koselleck 1999: 153-154).

Assim, em primeiro lugar, a função crítica da ideia de bom selvagem seria de uma natureza tal, que permitiria a confusão entre a inocência do nativo americano e a virtude dos próprios colonos europeus da América do Norte, emprestando a estes a legitimação moral daquele e enfatizando, assim, a natureza como que geográfica desta distribuição limitada de atributos morais. Não obstante, como já havíamos adiantado, Koselleck deixa claro que o sentido deste procedimento se encontra ainda em um outro plano, e que o que se tem de fato é uma sistematização histórica onde a “diferença entre o *Ancien Régime* e a nova sociedade é arrancada da verticalidade social e

para a filosofia da história que reinava em toda parte” (Koselleck 1999: 152). Semelhante descrição é tanto mais do nosso interesse quanto revela o caráter *sócio-histórico* de suas ideias, reforçando a necessidade, como nós mesmos sugerimos, de que sejam interpretadas à luz da história social e mesmo da história da cultura, embora aqui se remetam ao contexto específico da França pré-revolucionária.

camuflada geograficamente” (Koselleck 1999: 154). O autor faz questão de explicitar em nota a importância dos espaços não europeus para a formulação de uma crítica moral ao Estado absolutista, inserindo-os assim na estruturação teleológica da história implicada pela ideia de progresso:

No espaço, o além-mar suscitava inúmeras utopias que guiavam, no tempo, o progresso. Ao mesmo tempo, a sociedade encontrava aí o reino da natureza, onde todos os homens eram iguais, onde a “moral universal” se realizava – era, portanto, o mundo ideal, cujos conteúdos foram usados para submeter os Estados absolutistas à crítica política indireta. A consciência de uma unidade global, as respectivas filosofias da história e a crítica política indireta aos Estados absolutistas são um movimento único e inter-relacionado. “Todos eles como que se estendem pela Terra inteira e se fazem sentir em toda essa grande superfície”, diz Rousseau no *Émile* (III, 104). Assim, descreve o homem moderno que se formou a partir do mundo dos Estados absolutistas. O contraste entre a Europa e a América é, para a consciência moderna, de longe mais decisivo do que, por exemplo, o contraste em relação à “China exemplar”. A superioridade do europeu progressista e civilizado só se tornou manifesta do outro lado do Atlântico. Lá, educou o “selvagem”, que, por outro lado, representava a imagem ideal das teorias da natureza, e a partir do qual a Europa (“decadente”) evocou uma mudança para melhor, por assim dizer, como um progresso adicional (Koselleck 1999: 235-236).

O que, porém, tais reflexões teriam a ver com o poema de Lérmonov dedicado ao Cáucaso? Evidentemente, antes de mais nada, certas diferenças precisam ser devidamente guardadas. A primeira delas sem dúvida diz respeito à estrutura social observável na França absolutista, assim como nas próprias treze colônias, de que Koselleck trata diretamente. De acordo com o autor alemão, em ambas pode-se encontrar, em finais do século XVIII, condições para um questionamento sistemático do Antigo Regime, dotado de efetiva força política e determinado (ainda quando de maneira mascarada) a expandir a jurisdição da moral sobre o que até então era uma esfera reservada exclusivamente ao soberano. Sabemos já de antemão que o contexto russo, nesse sentido, era bastante distinto. Em segundo lugar, cumpre considerar que tipo de relação era a existente entre o Império Russo e o território entendido como Cáucaso, isto é, se a sua natureza seria tal que permitiria a aplicação análoga dos procedimentos político-morais que Koselleck nos descreve, ou se guardaria alguma diferença cabalmente avessa a esta interpretação.

Quanto a este último ponto, a análise de Bassin (2006) sobre os aspectos da *geografia imperial* da Rússia ao longo do século XVIII, mesmo que não trate especificamente do Cáucaso, parece afastar qualquer possibilidade proibitiva. Ao identificar, acima de tudo, uma busca consciente e estruturante pela reprodução da dualidade metrópole-colônia a despeito da contiguidade territorial, a leitura de Bassin não apenas autoriza a comparação do imperialismo russo com seus correlatos ocidentais, como aponta serem estes justamente o modelo que aquele se esforçou continuamente por implementar.⁷⁹

79 O texto a que fazemos menção busca traçar um panorama histórico das dinâmicas simultaneamente europeias e não europeias, centrais e periféricas, que marcariam a estruturação do Estado russo ao longo de todo o século XVIII, redundando, portanto, na forma que ele assumiria no início do século seguinte. Neste processo, o autor chama a atenção para a dialética implícita na própria constituição política do Império Russo quando da escolha, por Pedro I, pelo título de imperador (*imperátor*), que teria sido adicionado aos seus epítetos em 1721 após a vitória sobre a Suécia na Grande Guerra do Norte. Por trás de tal epíteto, estaria escondida uma significação histórica profunda: a origem patentemente latina do termo, assim como a de seu correlato império (*impiéria*), em detrimento de outros termos com raízes eslavas, teria traduzido em um conceito político o projeto de europeização encampado por Pedro I, tornando clara a sua extensão à natureza mesma da ideia de Estado dali por diante. Se, por um lado, a ideia de a Rússia ser um império não era propriamente nova, a de ser um império *europeu* o era, e implicava aplicar as formas e moldes dos impérios europeus ocidentais sobre um território que lhes era, até então, consideravelmente alheio.

Este processo culminaria em uma remodelação do espaço geográfico russo de acordo com o exemplo ocidental, e que levaria, em primeiro lugar, à busca pela diferenciação clara entre o centro imperial, ou metrópole, de um lado, e o território sujeito à dominação colonial, de outro, de modo a desempenharem os dois papéis necessários para a existência de seu modelo. Tal tarefa, porém, encontrava alguns empecilhos: por ser composta por um território contínuo, a Rússia tinha como exemplo mais óbvio o império dos Habsburgos, inspiração bastante patente ao longo do século XVIII. Por outro lado, as pretensões globais do Império Russo faziam com que, nesse sentido, seu modelo não fosse o império “local” da Áustria, mas sim os impérios marítimos e mundiais da Europa ocidental, com o que a constituição geográfica destes e da Rússia apresentava uma diferença radical – a saber, a separação nítida entre metrópole e colônia marcada pelos oceanos, e que trazia consigo a hierarquia continental político-ideológica entre Europa, América, África e Ásia. Nesse sentido, o império ‘global’ russo carecia de divisões claras entre esses polos, assim como entre os continentes europeu e asiático e suas hierarquias civilizacionais. Se, porém, até o século XVII isso não constituía problema nenhum, o imperativo da divisão territorial nítida tornou-se uma questão de ordem maior com advento do projeto político petrino de europeização (Bassin 2006: 46-47).

A solução para este nó iria surgir na década seguinte à morte de Pedro I, quando o destacado ideólogo do tsar, Vassili Tatíchtchev, propôs os Montes Urais como fronteira natural entre a Europa e a Ásia – proposta rapidamente aceita e disseminada, constituindo um mapa onde a divisão imperial nos moldes ocidentais era bastante aplicável. Com isso, os Urais puderam fazer as vezes de um verdadeiro oceano, e as relações entre as duas partes do território puderam ser interpretadas dentro dos moldes europeus de disparidades continentais e civilizacionais, como se fossem partes totalmente distintas do globo terrestre. Tais domínios passaram assim a exercer o papel de Outro constitutivo, cumprindo, por antinomia, a função de mantenedores da nova identidade da Rússia ocidental enquanto império europeu – ou, pelo contrário, exercendo a incômoda tarefa de questionadores da identidade europeia do país diante da Europa ocidental (Bassin 2006: 47-48).

Dentre os efeitos desta dualidade espacial, cumpre destacar a correspondente dualidade constitutiva da consciência histórica do país. Em seu caráter simultaneamente de projeto e de identidade política, a natureza ‘europeia’ do império russo comportava uma incerteza crônica: afinal, a ‘europeidade’ russa não estava firmemente ancorada nem no presente, como um fato consumado, nem no futuro, como um objetivo programático, mas oscilava permanentemente entre ambos. Não por acaso, tal ambiguidade daria origem a afirmações tão categóricas quanto sintomáticas (tais como a do famoso ucasse de 1769 de Catarina II, estipulando que a Rússia era uma *puissance Européenne*), e se tornaria ela mesma parte fundamental do processo de europeização russa, dando origem a uma permanente incerteza identitária. Incerteza esta que, ao longo do século XIX, haveria de se tornar particularmente aguda, em virtude da disseminação das ideias e debates românticos acerca da nacionalidade, e que não raro implicaria, entre aqueles que se mantiveram fiéis ao projeto petrino, a cômica situação de terem de confirmar o que, em tese, fundamentava-se em um fato geográfico cientificamente irrefutável (Bassin 2006: p. 48).

Por acreditarmos na viabilidade a priori deste caminho, vamos apresentá-lo apenas enquanto hipótese: o assunto por certo mereceria um estudo mais profundo, centrado nas relações centro-periferia no Império Russo, focado no contexto do Cáucaso e abrangendo também as representações que o processo de invasão, disputa geopolítica e ocupação da região suscitaram tanto entre russos quanto entre circassianos, tchetchenos e outros povos locais. Ainda assim, diante da importância inegável que o Cáucaso assume para o conjunto da obra de Lermontov, não será ocioso fazermos ao menos alguns apontamentos sobre seu papel no contexto de nosso autor, com o intuito de colaborar com sua compreensão histórica e social. Com isso, iremos nos encaminhar para a conclusão deste capítulo, que talvez já tenha se excedido em preocupações não tão ligadas à análise poética, mas que buscou se aprofundar em todos os aspectos potencialmente capazes de enriquecer a compreensão tanto de nosso objeto quanto de nosso viés crítico.

Assim sendo, voltemos a Koselleck, ou, ainda, às diferenças entre os contextos por ele abordados e o que encontramos na Rússia de Lermontov. Em primeiro lugar, como havíamos dito, se na França do *Ancien Régime* e nas treze colônias britânicas identificamos setores sociais com força política para instituir a sociedade que desejam, e à qual, como vimos, correspondiam as ideias morais projetadas no bom selvagem, já na Rússia, pelo contrário, o fracasso do levante de 14 de dezembro de 1825 deixaria patente a ausência de apoio ao projeto político da nobreza reformista, calcado, também ele, nos ideais iluministas de contrato social e relativa igualdade humana (cf. Lótman 2006; Gróssul 2003; 2013). No mesmo sentido, a considerável estabilidade e a longevidade do reinado de Nicolau I viriam ainda comprovar que a falta de alcance e repercussão dos ideais por

Ante o problema que aqui nos interessa, é possível supor logo de início que o Cáucaso, em sua condição de fronteira com os impérios Persa e Otomano, prestava-se mais facilmente do que a Sibéria às estruturas geográficas que Bassin descreve. De maneira similar, é igualmente possível supor que a presença sensível do islã na região também colaborasse significativamente para a representação do dualismo imperial, pelo fato de possibilitar a associação direta da região a uma ideia geral de *oriente*. Evidentemente, o assunto é vasto, e as representações do Cáucaso na Rússia imperial requereriam uma toda uma investigação própria, fosse com base em textos literários, fosse a partir de um conjunto mais amplo de documentos acerca da região. Quanto aos primeiros, Eikhenbaum (1924: 87) faz menção a uma grande quantidade de textos russos ambientados no Cáucaso escritos já na época de Lermontov, compondo uma espécie de clichê que, segundo o crítico, caberia a Tolstói a tarefa de destruir. Em relação especificamente ao texto que analisamos, é curioso observar que, ao referir-se ao Cáucaso como “terra distante” (*daliókaia straná*), e estruturar na divisão geográfica sua oposição moral, Lermontov termina por endossar, a seguirmos as ideias de Bassin, o dualismo imperial, ainda que em termos desfavoráveis para o polo metropolitano.

assim dizer “liberais” se tratava de uma questão profunda, enraizada na estrutura social do país, e que exigiria, para a sua solução, respostas muito distintas das formuladas pelos dezembristas e por seu respectivo contexto histórico.

Com isso, ainda que de maneira panorâmica, pode-se constatar uma diferença na *eficácia política* do ideário iluminista em um contexto e em outro. Em outras palavras, a crítica escamoteada pelo bom selvagem, mesmo que empreendida no contexto russo, não pode ser associada a movimentos da magnitude que tiveram as revoluções Francesa e Americana. Aliás, a consciência da fatalidade da conquista que pudemos ler no poema de 1830, e que, conforme mencionamos em nota, foi apontada pela crítica como um traço comum a outros membros proeminentes da nobreza reformista, poderia ser com isso interpretada também como uma forma de consciência da impossibilidade de se transformar a sua própria realidade social. Seja como for, no momento em que foram escritos, e em larga medida lidos, os textos poéticos que nos propusemos a analisar, a figura do bom selvagem era certamente parte do repertório da nobreza ocidentalizada, com o que se tornava uma ferramenta disponível tanto para a compreensão dos territórios ocupados pela Rússia quanto para a crítica à sociabilidade aristocrática, descrevendo um movimento semelhante ao da balança que nos apresentou Koselleck. A quantidade razoável de poemas (e de obras) em que Lermontov investe contra a falsidade de seu meio social, sua letargia e sua artificialidade parece justificar essa leitura: basta pensarmos em versos como *Kak tchasto, pióstroiu tolpoiú okrujion* (“Com que frequência, em meio à turba multicolor”), onde a vida campestre é diretamente oposta ao ambiente festivo e mundano do eu lírico, associando-se, ademais, à memória de sua infância. Ainda iremos nos deter um pouco mais sobre este assunto mais adiante. Por ora, cabe lembrar mais uma vez o caráter de *conflito moral* assumido pela invasão do Cáucaso no poema de Lermontov que analisamos, assim como a sistemática associação do território à liberdade – ou melhor, às liberdades – que encontramos nestes mesmos versos. Independentemente da maior ou menor adequação do esquema explicativo de Koselleck, é inegável que se trata de uma análoga moralização de um

território e de seu destino, ambos imbricados em um conflito que, pelo contrário, sabemos ser bastante real. A condição explícita de “país distante” (*daliókaia straná*) que o Cáucaso assume já no primeiro verso parece exercer, assim, um papel absolutamente fundamental, pois se revela a condição mesma para sua representação nos termos éticos com que o poema o elabora, sendo ele um desdobramento daquela dialética imperial que nos descreve Bassin ou não. Conforme já havíamos visto, na singular equação da melancolia, distância e idealização são grandezas diretamente proporcionais, e o poema de Lérmontov parece apenas nos brindar com a cortesia de uma demonstração formal.

Se nos perdemos aqui em digressões históricas e filosóficas, foi com o intuito de lançar ao menos um pouco de luz sobre a relevância política de certas formas líricas que, ao analisarmos a versão de Lérmontov para o poema de Goethe, ou até mesmo ao refletirmos sobre as ideias de Schiller e de Adorno, corriam o risco de ficarem como que soltas no ar. Reduzidas, na pior das hipóteses, à condição abstrata de um mal existencial inerente à condição humana, ou, na melhor delas, a um vago mal estar genericamente oriundo da modernidade, tais formas deixam de nos comunicar sua razão mesma de ser. Afinal, foi sua capacidade de expressar e elaborar experiências comuns a Lérmontov e a seu público que lhes garantiram tanto o reconhecimento quanto a condição de clássico, isto é, de um texto capaz de cristalizar o seu tempo esteticamente e, com isso, comunicá-lo até mesmo a quem não o viveu. O mesmo diz respeito ao problema crítico que vem nos norteando ao longo de nossa investigação: se às vezes pode parecer que o perdemos de vista a correlação proposta entre melancolia e ética, juramos não tê-la esquecido um segundo sequer. Tudo o que buscamos, até nas digressões aparentemente mais despropositadas, foi apresentar tanto nosso problema quanto nossos objetos da maneira mais completa possível de um ponto de vista filosófico,

ao mesmo tempo em que buscamos ao menos indicar as razões para a sua relevância no e para o contexto em que se inserem. Se conseguimos, evidentemente, é uma outra questão, mas ao menos não será por falta de esforços que deixaremos o lado histórico de nossa investigação nos escapar por entre os dedos.

Assim sendo, a própria escolha dos poemas que analisamos até aqui tentou se pautar por uma concretude progressiva de seus universos. O primeiro nos possibilitou compreender a profundidade filosófica da evocação lírica da natureza, potencializada justamente por um contraste subliminar entre o que é capaz de representar e aquilo que o poema pressupõe como falta – ou, para não perdermos nosso objetivo de vista, como *falta essencial*. Se, para tanto, as considerações gerais de Adorno revelaram-se de grande valia, as reflexões de Schiller, por sua vez, indicaram-nos novamente o caráter *moral*, ou *ético*, de que a busca ou a contemplação da natureza se reveste no contexto do pensamento e da poesia romântica. O primeiro poema de Lérmontov pôde assim, com toda sua simplicidade e pequenez, revelar-se como uma manifestação de profunda melancolia pela perda da plenitude natural, ao mesmo tempo em que esta pôde ser lida como um verdadeiro ideal ético, certamente vago, mas sempre *suscitado* poeticamente, para parafrasearmos o que Schiller afirma a respeito da sátira (1991: 65).

Quanto à segunda obra analisada, procuramos com ela observar um exemplo de figuração concreta da natureza na poesia de Lérmontov, e com isso abordar, ainda que brevemente, um dos temas centrais de sua obra, sob a luz de uma problemática inegavelmente relevante para o Romantismo de maneira geral. Certamente, poderíamos ter optado por alguma outra manifestação análoga em sua poesia, sobretudo as representações do campo russo, que em sua singeleza parecem igualmente evocar o que poderíamos chamar, como forma de síntese e de inclusão da problemática moral, de *estado natural*. Todavia, diante dos nossos fins, o Cáucaso nos pareceu ser, por um lado, mais relevante para uma compreensão da obra de Lérmontov como um todo, do mesmo modo que, por outro, o seu caráter simultaneamente concreto, de um ponto de vista histórico, e abstrato, de um

ponto de vista poético, pareceu-nos prestar-se com mais facilidade a uma circunstanciação histórica da correlação entre ética e melancolia, na medida em que a lástima pelo destino de todo um território se confunde com o louvor à liberdade, e na medida em que a guerra em que se encontra contra um imperialismo pretensamente europeu é apresentada como uma verdadeira batalha contra vícios facilmente identificáveis, em outros poemas, com o meio social ao qual o próprio Lérmonov pertencia. Se não pudemos nos demorar tanto sobre semelhantes dinâmicas quanto o assunto por certo exigiria, ainda assim esperamos ter demonstrado, no pequeno poema que comentamos, a possibilidade de se seguir uma linha investigativa análoga à oferecida por Koselleck, linha esta que, ademais, corresponde aos próprios pressupostos de que nossa investigação partiu: de que o Romantismo é, essencialmente, uma forma de crítica à Modernidade, surgida como resposta cultural à Dupla Revolução (cf. Löwy, Sayre 2015; Saliba 2003; Hobsbawm 2010), e de que nestes termos Lérmonov pode ser interpretado como um poeta romântico.

Cumpramos enfatizar: *pode* sê-lo, mas o conceito não o esgota. Sobretudo quando levamos em conta a formidável virada literária que o poeta empreendeu nos anos finais de sua vida, e que foi abortada por sua morte precoce. Diante disso, concluímos este capítulo observando, muito rapidamente, como semelhante transformação pode ser identificada também em seu tratamento poético da natureza, em um movimento que nos parece encaminhar a melancolia de que tanto falamos para um sentimento de pura *resignação*. No assunto que aqui nos interessa, tal movimento implica *a ausência de consolo do eu lírico na natureza*, rompendo a solidariedade que havíamos notado entre ambos, de maneira mais ou menos explícita, nos dois poemas que analisamos. O resultado, evidentemente, é bastante trágico: se recordarmos que o recurso ao mundo natural pode ser visto como um sintoma para os problemas de ordem moral que assolam a humanidade, e que só se revela um expediente possível ante o pressuposto de que também nós, um dia, fomos natureza, e com isso também um dia gozamos da perfeição finita que ela representa, a impossibilidade do consolo no mundo natural traz consigo a consciência de um *completo isolamento do humano no*

mundo, de modo que nenhuma outra criatura seria capaz de partilhar de seu destino e de sua dor. Em se tratando de um poema lírico, tal isolamento, evidentemente, é experienciado pelo seu eu, e é esta experiência que gostaríamos de apontar em um dos mais famosos poemas de nosso autor (Lérmontov 1964, v. 1: 91)

Тучи	Nuvens (tradução de Jorge de Sena)⁸⁰
Тучки небесные, вечные странники! Степью лазурною, цепью жемчужною Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники С милого севера в сторону южную.	Ó nuvens pelos céus que eternamente andais! Longo colar de pérolas na estepe azul, exiladas como eu, correndo rumo ao sul, longe do caro norte que, como eu, deixais!
Кто же вас гонит: судьбы ли решение? Зависть ли тайная? злоба ль открытая? Или на вас тяготит преступление? Или друзей клевета ядовитая?	Que vos impele assim? Uma ordem de Destino? Oculto mal secreto? Ou mal que se conhece? Acaso carregais o crime que envilece? Ou só de amigos vis o torpe desatino?
Нет, вам наскучили нивы бесплодные... Чужды вам страсти и чужды страдания; Вечно холодные, вечно свободные, Нет у вас родины, нет вам изгнания.	Ali não: fugis cansadas da maninha terra, e estranhas a paixões e o sofrimento estranhas eternas pervagais as frígidas entranhas. E não sabeis, sem pátria, a dor que o exílio encerra.

É formidável a inversão da relação entre o eu lírico e a natureza que este último poema apresenta, mormente em sua última estrofe, quando o contrastamos com os outros dois que pudemos analisar. Não temos mais, ao menos aparentemente, a contemplação da calma natureza, como vimos nos primeiros versos, nem tampouco a comovida evocação da liberdade natural que identificamos nos segundos. O que se observa aqui é a inquieta inquirição da natureza em busca de solidariedade, ou até de certa cumplicidade, entre um eu exilado e as nuvens andarilhas. Com isso, em vez de projetar no mundo natural a tranquilidade e a plenitude que lhe faltam, o que o eu lírico busca nele é, pelo contrário, o seu próprio mal-estar. Assim, se a frustração desta busca poderá implicar, por um lado, o reforço à nossa já conhecida integração da natureza, contraposta à fratura humana, por outro a conotação assumida por esta integração no desenvolvimento deste texto é diametralmente contrária à que observáramos nos outros dois. De consolo e ideal exaltado, a

80 Disponível em: <<http://www.falandorusso.com/1102/>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

natureza passa a desempenhar o papel de contraste, e portanto de ênfase, à miséria do eu lírico.

Tal movimento se encontra belamente estruturado em tetrâmetros e rimas datílicas, que emprestam ao conjunto da obra uniformidade, agilidade e firmeza com a fixidez das sílabas fortes e na abundância de sílabas curtas. Ademais, contrastando com as rimas masculinas que analisamos no poema anterior, as rimas datílicas parecem estruturar nestes versos um forte efeito de *encadeamento*, posto que os versos se prolongam duas sílabas além de seu término tônico, invadindo a pausa que normalmente os separa entre si quando ausentes os cavalgamentos. O próprio poema sugere diretamente este efeito, ao descrever a forma das nuvens com a metáfora instrumental *tsiép'iu jemtchújnoiu* (“Longo colar de pérolas”). No contexto semântico em que tais elementos se dão, sua disposição sugere tanto o movimento constante das nuvens quanto a marcha regular para o exílio, realizando, na forma, a mesma analogia proposta no plano lógico do texto. Na verdade, diante das observações que acabamos de fazer no parágrafo anterior, pode-se até mesmo pensar que o único suporte para tal analogia é mesmo o movimento de ambos, das nuvens e do eu lírico, e que de resto mais nada os une ou solidariza.

Seja como for, em suas três estrofes, o poema perfaz no plano lógico um movimento de evocação, inquirição e resposta, correspondendo à busca pela simpatia das nuvens e à subsequente constatação de seu alheamento. Neste movimento, a natureza não mais é sugerida como local de realização dos anseios do eu, como no primeiro poema, nem tampouco é moralizada de modo simples e direto, como no segundo: sua relação já surge mediada pelo conectivo *budto*, 'como se', antecipando o isolamento que o próprio eu, ao se dirigir às nuvens do céu, irá constatar imediatamente após lhes lançar sua bateria de perguntas. Conforme dissemos, é neste sentido que salta aos olhos a diferença fundamental do poema, e que queremos aqui enfatizar: as nuvens desconhecem o sofrimento e, como o Cáucaso pré-ocupação nos versos de 1830, as paixões; como também ele fora um dia, são livres, mas para todo o sempre. Ao invés, porém, de almejar a sua paz ou de chorar por ela, o eu lírico se limita a constatar a dissemelhança, ao mesmo tempo em que o

poema como um todo parte da *busca* pelo companheirismo da natureza inanimada, do mesmo modo que os versos de 1830 partiram da solidariedade do eu lírico para com a terra distante. No final, todavia, o que temos aqui é o retorno do eu a si mesmo, porém agora acrescido da memória e do amargor de seu isolamento, que por si sós já não eram pequenos – tratam-se, afinal, de versos de exílio.

Assim, se o poema estrutura a mesma oposição entre a experiência de um eu cindido e a natureza plena, no que não se destaca dos primeiros versos que estudamos aqui, diverge significativamente deles ao negar ao eu o consolo do mundo inanimado. Basta lembrar daquele terrível porém reconfortante “Logo – vamos – / Virá o repouso”, ou ainda da força moral com que o Cáucaso se revestia, para captarmos o caráter distinto da relação que temos aqui – possivelmente tão mais distinto quanto oriundo da mesma experiência de cisão da natureza. Agora, o eu cindido não mais conclui suas palavras voltando-se para ela, mas sim *voltado para si mesmo*, e consciente de que não é nas nuvens que encontrará consolo para seu exílio – consciência esta marcada pelo mesmo “Não” que já encontramos tantas vezes, e que aqui separa enfaticamente a última estrofe das duas anteriores. As nuvens não sofrem de males morais, desconhecem o que é se ter uma pátria e desconhecem a amargura do exílio. Ao homem que os padece, cumpre vivê-los sem contar com a sua compreensão.

À luz das ideias que apresentamos ao analisar o segundo poema, tal resignação é significativa. Sua presença ocasional nos poemas escritos ao fim da vida de Lérmontov parece apontar para certo abandono de uma ideia romântica da natureza enquanto ideal moral, convocando a atenção humana para a *singularidade de sua condição* e para a natureza específica de seus problemas. Não só as ideias de Koselleck, mas os próprios poemas de Lérmontov não raro nos indicam esta direção, ao ironizar, por exemplo, nos versos “Não creias em si” (*Ne vier' sebié*) a própria figura do eu lírico romântico, cujas roupas ele mesmo tantas vezes vestiu. No que diz respeito à expressão poética da natureza, o abandono das projeções de cunho moral sobre ela

poderia indicar um análogo abandono dos ideais morais iluministas a que serviam, segundo Koselleck, de escamoteamento, sinalizando simultaneamente um deslocamento da malograda experiência dezembrista. Quando menos, um tal movimento condiria com o de determinados espíritos políticos de seu tempo, como de Aleksandr Herzen, que começavam a vislumbrar, na ausência de apoio popular à revolta de 14 de dezembro de 1825, um sinal de sua inadequação para os dilemas sociopolíticos de seu país (Gurévitch 1964: 152).

Capítulo IV

“Qual tu és, meu amigo de ferro”

A alegoria

§22. *Assim como, no antítipo, Deus, como protótipo, se torna beleza, assim também, intuídas no antítipo, as Ideias da razão se tornam beleza:* e a relação da razão para com a arte é, por isso, a mesma que a de Deus para com as Ideias. Por meio da arte, a criação divina é exposta objetivamente, pois se baseia na mesma formação-em-um da idealidade infinita no real, na qual também aquela se baseia. A palavra alemã *Einbildungskraft*, que é de um acerto notável, significa propriamente a força da *formação-em-um*, na qual de fato se baseia toda criação. Ela é a força por meio da qual um ideal é ao mesmo tempo também um real, a alma é corpo, ela é a força da individuação, que é a força propriamente criadora (Schelling 2010: 48-49)

Estas palavras pertencem às anotações que o filósofo Friedrich Schelling – como ainda veremos, um dos nomes estrangeiros mais influentes para o pensamento russo da década de 1830 – utilizou para lecionar seus cursos sobre a Filosofia da Arte, em Jena e em Würzburg, entre 1802 e 1805. Inserem-se, como se nota pelo hermetismo de certos conceitos, em um complexo sistema filosófico elaborado por ele na primeira década do século XIX, e que ficaria conhecido como *Filosofia da Identidade*, por basear-se, de maneira geral, na identidade entre espírito e matéria, cuja contraposição caracterizara até o século XVIII boa parte do pensamento europeu. Se, entretanto, semelhante princípio não poderia deixar de trazer sérias implicações para as concepções de Deus, do ser humano e da natureza, não mais vistos, assim, como unidades absolutamente distintas, mas quase como espectros de um contínuo, no trecho em questão é possível notar como o mesmo princípio traz também implicações sobre a forma de se pensar a arte. Embora Schelling, como se sabe, prestasse uma particular atenção ao fenômeno propriamente mitológico, pode-se observar aqui como toda obra de arte surge para ele como uma “exposição objetiva da criação divina”, baseando-se na mesma formação-em-um – individuação, diríamos de maneira menos precisa, mas certamente mais clara – “da idealidade infinita no real”. Nota-se, assim, que as obras de arte individuais não *representam* a idealidade, mas *são* a própria idealidade em sua exposição objetiva, a unidade mesma

entre real e ideal, entre corpo e alma, ou, em outras palavras, a sua identidade. Por conta disso, em se tratando da arte, e sobretudo da mitologia, nem sequer seria possível se falar, como fizemos aqui, em alegoria no sentido estrito do termo: o que temos, na verdade, seriam *tautogorias*, pois referem-se apenas a si mesmas em sua própria idealidade (cf. Schelling 2001; 2010; Pinto 2019).

Não pretendemos, como sempre, seguir o pensamento do filósofo de maneira estrita, mas apenas introduzir, com ideias ao gosto de nossa época, a dimensão do problema que nos ocupará ao longo deste capítulo: a exposição, parafraseando Schelling, da idealidade infinita no real ou, melhor dizendo, da idealidade moral de Lermontov nas imagens exteriores ao seu eu lírico. Até então, em nossa pesquisa, optamos por nos debruçar sobre eixos por assim dizer temáticos de sua obra; agora, porém, desviando-nos um pouco do trajeto que vínhamos percorrendo, iremos analisar com maior atenção o que pode ser considerado um elemento formal, mas que apresenta, como veremos, uma grande afinidade com o enfoque crítico que orienta este trabalho. Trata-se, como o título indica, da *alegoria*, entendida aqui não apenas em seu sentido estrito – de onde a liberdade que tomamos ao abrir o texto com uma citação de Schelling –, mas abrangendo também o que na poesia de Lermontov já foi identificado como símbolo.⁸¹ e que no âmbito de nossa abordagem assumirá, ao

81 O termo surge, por exemplo, nos artigos dedicados aos poemas “O veleiro” e “O poeta” presentes na Enciclopédia de Lermontov, que também lhe dedicou uma entrada com o título de “Símbolo e personificação” (*Símbol i očitsetvoriénie*) (cf. Manúilov, 1981). Neste último, o escopo é certamente mais amplo do que o que trabalharemos aqui, quando menos por pretender observar o fenômeno de maneira geral e na totalidade da obra de Lermontov. Ainda assim, do ponto de vista metodológico, é-nos de grande interesse a ideia de símbolo que apresenta, valendo-se da presença, em língua russa, de dois termos distintos para o que as línguas latinas tratam unicamente como ‘alegoria’: de um lado, temos *inoskazániie*, formado pela junção do prefixo *ino-*, ‘outro’, e *skazániie*, do verbo *skazat’*, ‘dizer’, em sua forma nominal; de outro, temos o termo de origem grega, *allegóriia*. Assim, Rodniánskaia é capaz de dizer que o símbolo é uma variedade alegórica (*raznovidnost’ inoskazániia*), mas que se distingue da alegoria (*allegóriia*) por não poder ser transmitido através de uma outra expressão de cunho lógico-abstrato. De todo modo, prossegue, um dos traços estilísticos do Romantismo seria justamente o aprofundamento e a complexificação de todas as figuras e tropos baseados na transferência de sentido, relativizando a divisão estrita entre eles que havia sido herdada do classicismo: “[Символ] есть такая разновидность иносказания, к[отор]ая позволяет через предметный или словесный образ передать многозначную жизненно-универсальную идею, не поддающуюся иному, отвлеченно-логич[ескому] выражению; этим, как принято считать, [символ] отличается от аллегории — условной, произвольной иллюстрации однозначного тезиса. Но под пером романтич[еских] поэтов все формы иносказания (притча, аллегория, олицетворение) и все стилистич[еские] фигуры и тропы, основанные на сопряжении и переносе значений (сравнение, уподобление, метафора, параллелизм), обретают многозначительность, углубленность, суггестивность, подхватываются лирико-символич[еской] стихией, так что унаследованная от классицизма строгая дифференциация этих форм, тропов и фигур становится не слишком существенной на фоне их общего символич[еского] звучания” (Rodniánskaia 1981a: 503). Na leitura que fazemos dos textos de Starobinski e Kristeva, que servirão de base para este capítulo, tampouco eles fazem um uso sistemático e rigoroso do termo, de modo que nós também tomaremos a liberdade de dele nos valer sem grandes escrúpulos retóricos, usando-o, antes, no sentido amplo que os dois críticos e a própria palavra russa *inoskazániie* possibilitam, aproximando-a portanto do símbolo, da parábola e da personificação.

menos hipoteticamente, os aspectos de alegoria para certos valores morais, que em maior ou menor medida procuraremos identificar.

A esta altura, o caminho que trilhamos já parece ter sugerido o quanto o nosso problema é particularmente afeito à alegorização: observamos, por um lado, como determinados objetos ou experiências – a amada, o Cáucaso, as nuvens – se dissolvem na lírica de Lérmonov para assumirem a forma de ideias, valores, ou até de indícios de outros fenômenos: a verdadeira amada, a infância, o sofrimento do eu lírico, etc. Porém, por outro lado, pudemos ver igualmente como, num caminho inverso, são por vezes os valores ou ideias que, apenas sugeridos, transformam-se poeticamente em situações e objetos concretos, mas de uma concretude como que plenamente amoldada a determinado conceito ou experiência de cunho ético. Vimo-lo ocorrer de certa maneira na figura do profeta, nas figurações da natureza, com o Cáucaso ou até mesmo com as nuvens, ainda que, neste último caso, apenas enquanto um momento do poema, sistematicamente negado por ele próprio. Tendo, pois, concluído o último capítulo com a análise destes versos, prosseguiremos com eles para apresentar melhor o nosso assunto; em seguida, traremos algumas considerações de natureza teórica capazes de aprofundá-lo, para depois prosseguir, assim, com a análise de outros textos poéticos.

Como vimos, as “Nuvens” se estruturavam em três estrofes, das quais a primeira constituía uma invocação, a segunda, uma interpelação, e a terceira, a negação dos dois movimentos anteriores, conforme rompia o elo entre as nuvens e o eu lírico. Vimos também como era precisamente este movimento, calcado na plausibilidade e sucessiva impertinência de se associar a experiência do exílio à flutuação das nuvens, que pautava o desenvolvimento do poema, e lhe emprestava, assim, uma singular amargura, oriunda da consciência da solidão humana ante o mundo natural. Invocando, pois, as nuvens na primeira estrofe, o eu lírico se aproximava delas ao lhes dirigir, na segunda, uma bateria de perguntas que, ao final, eram respondidas pelo próprio eu, como em um eco de suas próprias interrogações a convencê-lo de seu isolamento. É possível, assim,

afirmar que este movimento está, de certo modo, poeticamente calcado na possibilidade ou não de se estabelecer uma analogia entre o sofrimento de um eu lírico exilado, de um lado, e as nuvens, de outro – isto é, de se fazer das nuvens uma alegoria para o exílio. Frustradas, porém, as expectativas do eu lírico – que parecem ser a razão de suas incessantes perguntas – o poema revela, em seu próprio âmbito, serem os seus movimentos apenas apóstrofes e personificações, isto é, figuras retóricas vazias, desprovidas de conteúdo verdadeiramente analógico. Com isso, o movimento que observamos poderia ser igualmente descrito nos termos de uma *anulação do princípio de semelhança*, explicitado na primeira estrofe através do conectivo *budto*, “como se”. Assim sendo, a impossibilidade da analogia no plano retórico é na verdade o que implica, no plano semântico, o isolamento do eu lírico em sua dor.

Mas o que, afinal, haveria de consolador em uma analogia plena? A irmanação à natureza, conforme apontamos, parece ser uma resposta, sobretudo quando vista à luz das ideias que já apresentamos. Não obstante, é possível ir um pouco além: considerando-se as penas implicadas pelo exílio, a cumplicidade da natureza é um remédio duvidoso. Conforme já apontamos (e, a nosso ver, também o próprio poema), a distância da terra querida (“longe do caro norte”, *S mílogo siévera*), a perseguição infligida pela inveja e pelo ódio (*Závist' li táinaia? zloba l' otkrýtaia?*), o peso de um crime (“Acaso carregais o crime que envilece?”, *Ili na vás tiagotit prestupliénii?*) ou a calúnia de amigos são dificilmente resolvíveis pelo recurso à natureza inanimada, e na própria poesia de Lérmontov encontramos relações com as agruras de seu exílio distintas das que vemos aqui. Em “Apressando-me, de longe, rumo ao norte” (*Spechá na siéver izdalioka*), por exemplo, embora observemos a mesma invocação do mundo natural, na forma do monte Kazbek, sua função é todavia especificada. Cabe ao monte, em sua altura imponente, mediar o contato entre o eu lírico e o próprio Deus – ou melhor, Alá –, e fazer chegar com isso a sua prece ao Todo-Poderoso. Ademais, em sua oração, o eu lírico expressa claramente o núcleo de seus anseios e temores – todos eles bastante concretos, relativos às intempéries a que sua viagem o deixava sujeito (o calor, o pó da

estrada e do deserto, as tempestades e o risco do afogamento), ou a questões de natureza afetiva, como a recepção que terá ao retornar à pátria (Lérmontov 1964, v. 1: 37, tradução literal nossa):

[...]	[...]
24	<p>Но есть еще одно желанье! Боюсь сказать! — Душа дрожит! Что, если я со дня изгнанья Совсем на родине забыт!</p>
28	<p>Найду ль там прежние объятья? Старинный встречу ли привет? Узнают ли друзья и братья Страдальца, после многих лет?</p>
32	<p>Или среди могил холодных Я наступлю на прах родной Тех добрых, пылких, благородных, Деливших молодость со мной?</p>
36	<p>О, если так! Своей метелью, Казбек, засыпь меня скорей И прах бездомный по ущелью Без сожаления развей.</p>
	<p>Mas tenho ainda um pedido! Temo dizê-lo! – A alma treme! O que será se eu, desde o dia do exílio Fui completamente esquecido!</p> <p>Encontrarei lá os antigos abraços? A antiga saudação, encontrarei? Reconhecerão os amigos e irmãos Um sofredor, depois de tantos anos?</p> <p>Ou então em meio a frias covas Eu pisarei nas cinzas familiares Daquela boa, ardente, nobre gente, Que comigo partilhou a juventude?</p> <p>Se for assim! Com sua borrasca, Kazbek, cubra-me depressa E as cinzas indigentes espalhe Sem clemência no desfiladeiro.</p>

Assim sendo, mais do que buscar a cumplicidade em suas dores – o que não deixa de fazer –, aqui o eu lírico expressa diretamente o sentimento e os motivos de sua preocupação, e só parece recorrer a algum tipo de irmanação efetiva com a natureza, para além do inegável companheirismo que permeia todo o poema, quando pede ao monte que lhe tire a vida, e espalhe suas cinzas pelo desfiladeiro, no caso de encontrar mortos os seus amigos da juventude. Novamente, o recurso à personificação tem aqui sua motivação dramática, amarrando a natureza à trama que enreda a vida do eu lírico. Não se busca, na natureza, a *identificação* com os seus tormentos, mas sim a sua ajuda, e dentro de um escopo bastante concreto, ao alcance das forças às quais se dirige: em sua altura e potência sublimes, é perfeitamente condizente com o monte Kazbek alçar-se ao trono de Deus ou soterrar alguém em uma avalanche. Embora a significação de tais atos seja, evidentemente, atribuída por iniciativa do eu lírico, tal atribuição resulta em figuras realizáveis, numa

correspondência objetiva entre os planos analógicos, humanos e ctônicos. Já o mesmo não se dá com as “Nuvens”: lá, o que se buscava era o estabelecimento de uma semelhança mais ou menos plena entre a sina do eu lírico exilado e o elemento natural, e não a intercessão deste na vida daquele – contra o calor da estrada, por exemplo. Com isso, enfatiza-se o caráter propriamente retórico da situação, ou seja, ao invés de a comparação servir para estruturar uma relação dramática ou narrativa, ela assume por si só, no espetáculo de sua sucessiva busca e impossibilidade, o primeiro plano destes versos. Bem sucedida, a comparação teria servido de consolo; não o sendo, porém, torna-se a causa da amargura que observamos ao fim destes versos.

Com isso, voltamos à nossa pergunta: por que razão a alegorização seria capaz de assumir, aqui, tamanha importância, a ponto de chegar a estruturar totalmente a experiência do eu lírico do poema? Encontramos uma primeira pista a este respeito novamente com Starobinski, desta vez em uma análise específica que o médico e crítico literário faz de um poema de Baudelaire, possivelmente o autor de sua predileção. O poema em questão, o segundo da série *Spleen* das *Flores do mal*, prima por sua caracterização do eu lírico quase que unicamente calcada em comparações, desdobradas em um rol frenético de metáforas que, pela forma com que a própria comparação se estrutura, parece se abrir para o infinito – enfatizando, assim, as próprias dimensões do mórbido mal-estar que acomete o sujeito que as lista. No que diz respeito, porém, ao que aqui nos interessa, Starobinski chama a atenção para a disparidade entre a riqueza de formas exteriores, por um lado, e de outro a quase ausência de caracterizações direta e explicitamente vinculadas ao eu lírico, enxergando nesta espécie de descompensação, mais do que um mero expediente poético, um índice da *despersonalização* que acomete o melancólico. E é neste processo que desponta a alegoria, em virtude de sua capacidade de condensar experiências afetivas ou simbólicas em formas exteriores autônomas:

O inventário das coisas ultrapassa numericamente aquele que nós poderíamos fazer dos índices *afetivos* atribuídos ao próprio poeta. É digno de nota que apenas os epítetos 'triste' e 'farouche' (“mon triste cerveau”, “dont l'humeur farouche”)

estejam diretamente ligados ao eu lírico ou à sua metamorfose final. Seria possível falar aqui de um empobrecimento afetivo do sujeito, tão sistemática que surge a projeção dos sentimentos sobre figuras ou espaços exteriorizados. [...] A alegoria, vê-se, contribui para dissociar o indivíduo esplenético e os sentimentos dos quais ele parece ter se desapropriado. A angústia, o sentimento da culpa estão presentes, mas *deslocados*; eles não estão diretamente ligados ao próprio eu, pertencem ao seu horizonte figurado, não à sua intimidade. De certo modo, o sujeito assiste ao seu sofrimento mais do que o experimenta ou do que o experimenta em uma relação de inerência imediata. (Starobinski 2012: 448-449, tradução nossa)⁸²

A chave, portanto, para se compreender a intrigante relação entre melancolia e alegoria parece ser aqui o processo de *dissociação* do eu e de seu estado emocional. Nesse sentido, a antiga metáfora do *sol negro*, consagrada na poesia de Nerval e no título do livro de Kristeva, também se torna igualmente capaz de – sem trocadilhos – iluminar a questão: à sua semelhança, a percepção melancólica seria de uma ordem tal que tingiria com sua escuridão todo o mundo à sua volta, de modo a confundir inevitavelmente consigo mesma a experiência que o melancólico tem do mundo. O próprio Starobinski, ao abordar mais adiante as rimas para a palavra “vazio”, *vide*, no poema de Baudelaire “Horreur Sympathique” descreve um processo análogo, ainda que em outros termos. Com efeito, o crítico identifica, no movimento baudelairiano de identificação com o mal, deslanchado no poema por uma primeira apóstrofe que interroga um libertino sobre as suas relações com os céus, um ato espontâneo e deliberado, que atesta em primeiro lugar a sua recusa à passividade diante do mundo e, em segundo, a opção pelo inferno e pela danação como uma forma de “colmatar” a experiência do vazio – esta sim, intolerável. Ao longo do poema, tal movimento se delineia justamente pela projeção nos céus deste drama pessoal, de modo a, ainda que pelos meios da desgraça, integrar sujeito e mundo em uma única dinâmica:

O sentimento expansivo se assenhora do mundo, se “mira” nele e nele encontra seus emblemas e reflexos, em um movimento de tipo paranoico que remete a si todas as significações que descifra em seu horizonte. A pareidolia melancólica,

82 “L’inventaire des choses surpasse numériquement celui que nous pourrions faire des indices affectifs attribués au poète lui-même. Il est remarquable que seules les épithètes “triste” et “farouche” (“mon triste cerveau”, “dont l’humeur farouche”) se rattachent directement au sujet lyrique ou à sa métamorphose finale. On pourrait parler ici d’un appauvrissement affectif du sujet, tant apparaît systématique la projection des sentiments sur de figures ou des espaces extériorisés. [...] L’allégorie, on le voit, contribue à dissocier l’individu spleenétique et le sentiments dont il semble s’être désapproprié. L’angoisse, le sentiment de la faute sont présents, mais déplacés; ils ne sont pas directement liés au moi lui-même, ils appartiennent à son horizon figuré, non à son intimité. D’une certaine manière, le sujet assiste à sa souffrance plutôt qu’il ne l’éprouve dans un rapport d’inhérence immédiate.”

reivindicada como uma atividade voluntária, torna-se uma interpretação defensiva que, anexando o mundo ao eu, projeta nele as cores e as figuras obsedantes da vida subjetiva. Formulemos aqui esta hipótese: a projeção só se entrega ao seu trabalho de interpretação das aparências – ainda que carregada de elementos fúnebres – com o fim de mascarar o vazio ainda mais angustiante do mundo em estado bruto, do mundo não interpretado e não interpretável (Starobinski 2012: 467).⁸³

Tal processo nos remete igualmente às leituras freudianas da melancolia que apresentamos no primeiro capítulo, e que a veem como uma disfunção narcísica. Enquanto tal, implicaria precisamente um estado permanente de perda de si, constituindo aquela *falta fundamental* que leva simultaneamente ao desinteresse pela maioria das coisas bem como à paixão exageradamente intensa por algumas delas, capazes de sugerir, para o sujeito, a sua própria experiência subjetiva fragmentada. Na leitura que Starobinski faz do poema de Baudelaire, a extensão subjetiva sobre o mundo, na forma de uma opção deliberada por um encaminhamento qualquer do vazio – neste caso, a danação –, parece surgir como uma espécie de saída: mesmo que sob o preço de reduzir o próprio céu à miséria – e Starobinski observa como o vazio nem por isso deixa de marcar as imagens que o encobrem (2012: 468) –, este ainda assim se revela um procedimento capaz de *significar o mundo*, um mundo que, de outro modo, seria condenado pela subjetividade a uma perene apatia. Não seria por acaso, portanto, que o poema leva o nome de *Horreur sympathique*: horror, sim, mas partilhado pelo eu e pelos céus, que o sentem juntos.

Neste sentido, guardadas as devidas diferenças, mas mantido o eixo que nos levou a associar o nosso texto à análise de Starobinski, muito do que este observa a respeito dos versos de Baudelaire encontra ecos no poema de Lérmonov que tentamos destrinchar. Não cabe nos demorarmos ainda mais sobre a questão da *simpatia*, que já enfatizamos o bastante em nossas leituras de “Nuvens”, tanto no capítulo anterior quanto neste: embora se destaque quando nos

83 “Le sentiment expansif s'empare du monde, s'y «mire», y trouve ses emblèmes et ses reflets, dans un mouvement de type paranoïaque qui rapporte à soi toutes les significations qu'il déchiffre dans son horizon. La paréidolie mélancolique, revendiquée comme une activité volontaire, devient une interprétation défensive qui, annexant le monde au moi, y projette les couleurs et les figures obsédantes de la vie subjective.. Formulons ici cette hypothèse: la projection ne se livre à son travail d'interprétation des apparences – cette interprétation fût-elle chargée d'éléments funèbres – qu'en vue de masquer le vide encore plus angoissant du monde à l'état brut, du monde non interprété et non interprétable.”

atentamos para as relações entre o eu lírico e a natureza, certamente não chega a assumir as dimensões que assume no poema de Baudelaire, onde é posta no título. De todo modo, tanto em um quanto em outro, assim como no primeiro poema analisado por Starobinski a que fizemos referência, observamos de maneira bastante significativa uma curiosa ausência de referências diretas à condição do eu lírico, inversamente proporcionais à quantidade generosa de caracterizações supostas ou efetivamente atribuídas às nuvens, que fazem aqui as vezes de mundo exterior.⁸⁴ Na verdade, se chegamos de todo a ter alguma caracterização do sujeito que apostrofa as nuvens, isso só se dá através do conteúdo das perguntas que ele lhes dirige, assim como através da comparação explícita que faz entre sua condição de exilado e a que supõe ser também a delas. Não obstante, nem por isso chegam a restar quaisquer dúvidas, ao longo do poema, a respeito de quão próximas do eu lírico e, neste sentido, de quão autorreferentes são as indagações e a própria invocação que ali se encontram. De maneira análoga, também aqui o que se busca, mesmo que em vão, não é a comunhão com a dimensão integrada da natureza, ou com sua tranquila liberdade – só somos informados desta ao final do poema, uma vez rechaçada a tentativa de fazê-las companheiras de sina e de exílio –, mas sim também uma espécie de “expansão subjetiva”, para usarmos a expressão de Starobinski, que se vale de formas exteriores para dar vida e estrutura a angústias que são apenas suas, marcando-as com o seu próprio vazio na exata medida em que atinge um certo grau de apaziguamento de suas inquietações.

Há aqui, porém, neste mesmo quesito, uma diferença crucial: ao final do poema, deparamo-nos com um eu lírico *que constata e que sabe de tudo isso*, ou seja, que está ciente de que sua projeção subjetiva sobre as nuvens não passa de uma projeção subjetiva – ao menos de acordo com leitura do poema que fizemos até aqui. Já apresentamos esta ideia anteriormente, ainda que sob um

84 Em seu artigo sobre o poema, Rodniánskaia nos lembra a forma como o crítico Belinski saudou estes versos de Lérmontov, identificando neles a manifestação de certa objetividade e de um caráter puramente artístico (*tchistaia khudójestvennost'*), de modo que neles se poderia enxergar “uma verdadeira saída de Lérmontov do mundo interior de sua alma rumo à contemplação da criação plena de glória” (Rodniánskaia 1981b: 585, tradução nossa). Embora tal interpretação exija ressalvas que já apresentamos em nossa própria análise, é ainda assim significativo que um crítico da importância de Belinski tenha lido o poema de Lérmontov precisamente como uma manifestação de natureza *objetiva*.

outro ângulo, e aqui também não é o caso de repeti-la. O que esta chave investigativa particular, centrada no problema da alegoria, parece trazer de novo a este respeito é um fundo psíquico mais detalhado, tanto para a busca pela objetificação da experiência subjetiva quanto para o sentimento que surge de sua impossibilidade. Já havíamos mencionado o quanto o final do poema, significativamente iniciado com a palavra 'não', *niet*, introduz uma quebra tanto na estrutura do todo quanto nas expectativas criadas na segunda estrofe, realçadas por sua farta pontuação interrogativa; o resultado era um sentimento de amargura e resignação. Se, porém, a hipótese de Starobinski que citamos de fato proceder, ficará agora mais fácil compreendê-las: a objetificação é um recurso contra o vazio – no caso, o vazio do exílio, da perda da pátria –, e a sua impossibilidade implica lançar o eu lírico de volta em seu próprio abismo.

Mas nem sempre é isto o que ocorre na poesia de Lérmontov, como alguém que lesse desavisadamente estas nossas últimas páginas poderia pensar. Se o poema “Nuvens” é capaz de se destacar pelos elementos que nele identificamos, é apenas porque, em outras obras do autor, configurações análogas recebem tratamentos bastante distintos, de modo a de fato perfazer uma completa transposição dos atributos subjetivos para o mundo exterior, tal como nos poemas de Baudelaire analisados por Starobinski. Este parece ser o caso de “O veleiro” (*Párus*), certamente um dos mais famosos poemas de Lérmontov. Para nossos fins, interessa-nos aqui observar como uma caracterização bastante similar à que se tentou fazer das nuvens no poema de 1840 surgia, nos versos de 1832, em uma identificação plena, e marcada por recursos com os quais também nos deparamos naquela outra obra (Lérmontov 1964, v. 1: 488):

Парус	O veleiro (trad. nossa)	Uma vela ⁸⁵ (trad. B. Schnaiderman e N. Ascher)
Белеет парус одинокой В тумане моря голубом!.. Что ищет он в стране далекой?	Sozinho, alveja o veleiro Na neblina azul do mar!... Que busca em chão estrangeiro?	Uma vela, no azul da bruma do mar, branqueja solitária. Que busca ao longe? Aonde ruma?

85 Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/06/1782773-leia-cinco-poemas-russos-de-liermontov.shtml>>. Acesso em: 19 jan. 2020.

Что кинул он в краю родном?.. Играют волны — ветер свищет, И мачта гнется и скрипит... Увы! он счастья не ищет, И не от счастья бежит!	Que deixa atrás em seu lar?... Dança a onda, o vento chia, E o mastro balança e estrala... Ele, ah!, não busca a alegria Nem parte para deixá-la!	Do que, zarpando, se separa? Brincam as ondas e murmura o vento; o mastro verga e chia. Persegue o quê? Não é ventura. Foge do quê? Não da alegria.
Под ним струя светлей лазури, Над ним луч солнца золотой... А он, мятежный, просит бури, Как будто в бурях есть покой!	Abaixo, a água azul, violenta, Acima, o astro ouro e lilás... Mas, louco, ele quer tormentas, Qual nelas houvesse paz!	Torrente mais que anil a enleia, enquanto o sol de ouro a acalenta. Rebelde, porém, ela anseia somente a paz que há na tormenta.

Pouco importa, aqui, que não se trate mais de um elemento natural, mas sim de algo erguido por mãos humanas: em termos de exteriorização subjetiva, que é o que aqui nos ocupa, temos um caso análogo. Seria certamente possível indagar o quanto o tratamento de um objeto natural ou, pelo contrário, artificial reverbera na alegorização da experiência subjetiva, mas deixaremos o assunto para uma outra ocasião. Atentemos, antes, para a separação entre o próprio veleiro e um eu lírico que se indaga sobre a sua sina, em primeiro lugar, e em segundo para a considerável marcação sentimental que atravessa todo o poema, na forma de exclamações, interrogações e reticências, bem como na interjeição de lástima do sétimo verso (*Uvy!*). São os primeiros sinais daquela simpatia de que falava Starobinski, e que nos permitem enxergar objetivamente, tal como fizemos com as nuvens, a encarnação de uma experiência própria do eu lírico em algo que lhe é externo. Se o contexto de nossa investigação pode fazer tal observação parecer evidente, é importante notar que o poema, pelo contrário, não faz nenhuma questão de a evidenciar: não há, nele, nenhuma palavra sequer que exponha o eu lírico – a começar pelo pronome 'eu' –, que diga algo a seu respeito, ou que o compare diretamente ao veleiro, tal como aquele “Exiladas como eu” (*budto, kak iá je, izgnánniki*) do poema anterior.

Na verdade, se não nos falha a memória, já havíamos identificado uma situação análoga nos versos sobre o Cáucaso analisados no capítulo anterior. Aqui, porém, para os nossos atuais propósitos, cumpre remeter tal ocultação do elemento associativo à própria plenitude da identificação entre o subjetivo e o objetivo: ao se omitir de explicitar a relação analógica que o

estrutura, o poema acaba enfatizando a naturalidade como que espontânea da descrição do veleiro, tornando-o, tecnicamente, mais um símbolo ou uma metáfora para um destino atribulado do que propriamente uma alegoria. É como se a sua caracterização surgisse por si mesma, sem qualquer referência que lhe seja alheia; para este efeito, muito contribuem os dísticos que abrem cada uma das três estrofes: detendo-se sobre elementos ora paisagísticos (“na neblina do mar”, *v tumánie mória*; “brincam as ondas”, *igráiuť vólňy*; “o mastro se dobra”, *matchta gnióťsia*; “sob ele a corrente”, *pod nim struiá*; “sobre ele o raio de sol”, *nad nim lutch solntsa*), ora cromáticos (“alveja”, *beliéiet*; “azul”, *golubom*; “mais clara que o azul”, *svetliéi lazúri*; “dourado”, *zolotói*), ora sonoros (“o vento assovia”, *viétier svíschet*; “o mastro... range”, *matcha... skrypit*), tais versos detalham e integram de fato o veleiro no mundo que o circunda, dando-lhe uma posição no espaço, traços particulares, forma física, enfim. Já nas nuvens, se bem nos lembramos, a caracterização objetiva era muito mais escassa: afora o segundo verso, que se destacava significativamente pelo uso metafórico do caso instrumental (ou seja, não por uma descrição pretensamente realista, mas sim pela atribuição deliberadamente poética de uma forma qualquer), o que lá encontrávamos eram atributos majoritariamente morais. O procedimento, porém, era revelado no seio do próprio poema: a consciência de se tratar de uma licença poética permitia o exagero na projeção subjetiva, ao mesmo tempo em que a expunha como um recurso retórico. Já em “O veleiro”, o pretense objetivismo só se torna possível na medida em que a expansão do eu lírico sobre o mundo permanece ocultada, redundando em uma efetiva fusão entre o drama subjetivo e os movimentos do barquinho. Paradoxalmente, o resultado é uma relação inversamente proporcional entre explicitação e efetividade do procedimento poético: onde há uma, a outra é desmascarada; onde aquela se ausenta, esta se infla como uma vela, crescendo em força e expressividade.

Não obstante, mesmo sem qualquer indicação explícita, sabemos se tratar mais do eu lírico e de seu destino do que do objeto e da paisagem que nos são apresentados. Revelam-no não apenas as apóstrofes, mas também as marcas sentimentais que já apontamos, bem como sua comparação com

outras obras do autor que a crítica soviética denominou “paisagístico-simbólicas” (Marantsman 1981: 366) – no que se incluem, aliás, as próprias “Nuvens” –, dado se tratarem, justamente, de composições de caráter a priori descritivo, mas que intentam, justamente através da organização do mundo exterior, dar forma poética a determinados sentimentos ou estados de espírito. Havemos, ademais, de lembrar também do conceito de *herói lírico*, cunhado por Guínzburg para designar tanto o turvamento das fronteiras entre autor e eu lírico, quanto certa constância de traços que permite identificar, em diversos poemas, uma única personagem desempenhando o papel de sujeito (cf. Guínzburg, 1997). Evidentemente, seria descabido enxergar semelhante fenômeno em absolutamente todos os versos de Lérmonov; todavia, mesmo uma breve análise das palavras e problemáticas presentes no “Veleiro” já permite estabelecer alguns pontos em comum com outros versos seus, onde, de maneira explícita, estes mesmos pontos se encontram intimamente vinculados ao eu lírico, e não apenas como traços acidentais, mas como a sua forma mesma de caracterização. Já mencionamos aqui os versos que se abrem com “Não, eu não sou Byron, sou outro” (*Niet, iá ne Byron, iá drugói*), também de 1832, ou ainda “Solidão” (*Odinótchestvo*), de 1830; poderíamos outrossim recordar a obra magistral da juventude do poeta, síntese poética de sua problemática subjetiva e do drama que caracteriza o seu herói lírico, “1831, junho, ao décimo primeiro dia” (*1831-go ianvariá 11 dniá*), ou até mesmo as próprias “Nuvens”, na medida em que nossa análise desta obra tenha convencido quem nos acompanha até aqui. Em “O veleiro”, os adjetivos 'sozinho', *odinókoi*, e 'rebelde', *miatiéjnyi*, bem como a tematização hiperbolizada do exílio – que se torna, nos versos 3 e 4, 7 e 8, um verdadeiro estado de não-lugar, um deslocamento perene e tautológico –, ou ainda a *pointe* que encerra o poema em seu dístico final, todos estes são elementos que remetem o olhar familiarizado com os escritos de Lérmonov diretamente para a mística que envolve ambos, autor e obra, em um mesmo enredo trágico, e em uma mesma luta desesperada contra as forças do destino. Na verdade, juntando-se o paradoxo final e a tematização trágica do exílio perpétuo, pode-se até mesmo dizer que é justamente o problema do destino que se encontra formulado

poeticamente nestes versos, e que é ele, portanto, a chave para se pensar em um procedimento alegórico, tal qual a experiência do exílio havia sido para o poema anterior. Com isso, torna-se o ponto médio onde o eu lírico e o veleiro se entrecruzam, a própria razão para a simpatia que os une, e que atravessa toda a obra no interesse de um pelos rumos de outro. Não por acaso, as duas únicas perguntas que o eu lírico se faz a respeito do cenário que nos apresenta dizem respeito, precisamente, aos vetores do movimento do veleiro, o que deixa para trás e o que busca diante de si: uma metáfora bastante sugestiva para o encaminhamento da vida humana, entendida assim como um movimento inelutável a partir de um certo ponto em direção a algum outro, ignorado. Com isso, a indagação sobre o itinerário do barquinho equivale a uma indagação por um sentido existencial maior, capaz de esclarecer a razão de nossa presença no mundo e de nosso movimento ininterrupto rumo à morte. Todavia, cumpre enfatizar, se é possível levar a reflexão sobre o poema até tais alturas metafísicas, é apenas porque ele nos apresenta estas e outras quiçá infinitas problemáticas na forma concreta e singular do veleiro, que, a despeito de todos os apontamentos que possamos fazer no esforço de delimitar o seu escopo interpretativo, permanece autônomo, perfeitamente integrado à sua paisagem e objetivamente irreduzível a qualquer dimensão meramente subjetiva. Trata-se, afinal, de certo modo, de uma tautogoria schellinguiana.

No âmbito da poesia de Lérmontov, semelhante observação é particularmente digna de nota. Com efeito, como bem observa Marantsman, “o veleiro não é um *alter ego* incondicional do poeta” (1981, 366), mas, antes, mesmo expressando problemáticas análogas às comumente ouvidas na voz de seu herói lírico, existe de maneira poeticamente independente, e em virtude daqueles mesmos elementos que havíamos apontado como capazes de reforçar a penetração de questões morais na esfera da realidade visível. Olhando-os sob um ângulo distinto, notaremos que, para além da expansão subjetiva com que começamos nossa abordagem do poema, há aqui, de fato, uma objetificação bem-sucedida, capaz de fazer com que o eu lírico lermontoviano enxergue a si mesmo de maneira distanciada, exterior. Mais uma vez, a ausência de comparativos explícitos torna-se aqui

significativa: se o não estabelecimento de vínculos analógicos diretos contribui com a autonomia do objeto, ao mesmo tempo também contribui, necessariamente, com a autonomia do sujeito. Este, assim, passa a enxergar como um espetáculo concreto o desenrolar de um drama que, sabemos, é o seu próprio, mas que o poema faz questão de alienar. E não apenas: tirando-o da esfera do eu, empresta-lhe uma forma e uma estrutura. Atestam-no a regularidade da rima e do metro, de inegável sugestividade marítima; ou ainda a riqueza de contrastes, que se faz sentir ao longo de todas as estrofes, entre a origem e o destino, os planos marinho e celeste, a paz e as tempestades, ou ainda, para retomarmos o assunto do capítulo anterior, entre a bela plenitude da paisagem e a incurável inquietação que acomete a embarcação. Se a tensão entre todos estes binômios permanece indissolúvel – não por acaso, o poema se encerra com um paradoxo –, ainda assim os versos são capazes de os dispor com impressionante clareza e concisão, ainda mais notáveis quando os comparamos com os longos arroubos em primeira pessoa de que Lérmontov não raro se vale para expressar ideias análogas. Destarte, aquelas questões que identificamos como inconfundivelmente vinculadas ao herói lírico lermontoviano, e que abordaremos com maior vagar nos próximos capítulos, surgem aqui exteriorizadas e sintetizadas. Nota-se, portanto, como ao menos neste sentido “O veleiro” e “Nuvens” não estão tão distantes quanto pôde parecer: ambos estruturam uma experiência de autoconsciência do eu lírico através do afastamento do seu objeto de contemplação. Aquele, por meio de uma objetificação consequente; estas, através da sóbria constatação de uma distância intransponível.

Com isso, podemos retornar um pouco mais instruídos ao problema inicial deste capítulo, e desenvolver as ideias que tiramos das análises de Starobinski em um sentido ligeiramente diferente do que fizemos até aqui: do ponto de vista da melancolia, para além de uma dinâmica de expansão subjetiva, ou de colmatação do vazio pela dissolução do eu no mundo, pode-se pensar aqui também em uma lógica de sublimação. Ao se valer das formas exteriores para moldar uma experiência interior, o que se tem não é apenas uma projeção, mas talvez a delimitação de um espaço onde a

melancolia é capaz de se pensar a si mesma, e com isso, quiçá, exorcizar-se. Ao menos, é o que sugerem outros poemas de Lérmontov que ainda iremos analisar, onde o recurso a uma segunda pessoa marcada por traços típicos de seu herói lírico aponta para a externalização de experiências antes inalienáveis, assumindo assim as vagas feições de um procedimento irônico. Ao mesmo tempo, em uma outra chave, é também esta a dinâmica que parece surgir das interpretações sugeridas por Kristeva para as relações entre melancolia e alegoria, sobre as quais agora iremos nos deter mais vagar.

Embora as ideias de Starobinski já tenham lançado uma primeira luz sobre o papel da alegoria em sua relação com a melancolia, é possível ainda interpretar o problema sob um ângulo ligeiramente distinto, focado menos em uma expansão do eu sobre o mundo, diretamente proporcional ao esvaziamento subjetivo, do que em uma dinâmica de sublimação e cristalização da falta em um objeto exterior. Semelhante caminho, ao associar os processos de esvaziamento e projeção objetiva à falta de algum objeto de desejo, seja ele concreto, simbólico ou metonímico, afirma-se logo de início como mais próximo das teorias freudianas sobre a melancolia do que aquele trilhado pelo crítico e psiquiatra suíço. Ademais, em uma estreita correlação com esta interpretação, tal leitura põe ainda em jogo as ideias fundamentais de *sublimação*, a que já nos referimos, e de *beleza* – ao menos na formulação que lhe dá Kristeva, pela qual nos iremos orientar.

Antes de mais nada, porém, sem nos perdemos no vasto labirinto que constitui o problema do belo, limitamo-nos aqui a considerá-lo estritamente dentro de nosso escopo, isto é, sob o ponto de vista da melancolia e da ética. Em relação à primeira, pode-se dizer, em linhas gerais, que corresponde à experiência estética capaz de suprir e de suprimir, através de uma disposição formal, aquela falta fundamental que identificamos como sendo o nervo da vivência melancólica. Quanto à

segunda, vista sob o prisma ainda mais restrito da obra e do autor que aqui nos ocupam, basta dizer que está diretamente ligada às ideias de *bem* e de *virtude*, certamente por efeito da mediação da ideia de verdade, amplamente associada à beleza artística nos sistemas estéticos de finais do século XVIII e início do XIX. Embora fosse indubitavelmente possível, e até necessário, aprofundar as reflexões que desenvolvemos aqui à luz de uma compreensão mais consequente de tais conceitos, tal tarefa extrapolaria os nossos propósitos. Com isso, deixamos mais esta tarefa, como já deixamos algumas outras, para uma próxima oportunidade, ou mesmo para o entusiasmo crítico de quem mais eventualmente se interesse pelo assunto.

Como dissemos, nossa referência para uma abordagem do problema da alegorização melancólica voltada para seu aspecto de sublimação são as reflexões que Kristeva desenvolve sobre o assunto, ainda que brevemente. Como também mencionamos, ao contrário de Starobinski, que desenvolve as suas análises literárias sem se comprometer demasiadamente com uma visão específica da melancolia, ainda que demonstre certa afinidade com as leituras fenomenológicas do assunto, a crítica e psicanalista búlgara, por sua vez, identifica-se de maneira muito mais plena e sistemática com as interpretações freudianas do fenômeno, o que implica a sua inserção em toda uma rede de conceitos que, por dizerem respeito não apenas à literatura, mas sobretudo à própria clínica, não nos ocuparão de modo particular. O que aqui nos interessa, de início, é observar como ao mesmo tempo em que, como Starobinski, Kristeva também enfatiza a relevância do procedimento alegórico para a melancolia – seja do ponto de vista clínico, seja do ponto de vista literário –, por outro lado prefere apontar como eixo desta correlação, grosso modo, o processo de sublimação e recuperação daquilo que se perdeu, ou *no que* se perdeu. Dentro deste quadro, o papel de destaque desempenhado pela beleza surge atrelado à sua capacidade de empreender, simultaneamente, tanto a *harmonização* quanto a *eternização* de algo que, até então, era o motivo não raro secreto de um luto inexplicável, não apenas fazendo-o novamente presente como também tornando-o uma fonte de prazer estético e, como tal, em um objeto externo, passível de

contemplação. Ao mesmo tempo, porém, a transmutação simbólica não redundava em um mero sucedâneo do real objeto de desejo, mas, pelo contrário, permite que quem por ele anseia possa ir além, através de sua dissolução no campo simbólico, fazendo com que o próprio objeto deixe de encerrar-se em si e passe a se abrir para o campo de suas possíveis associações, tornando-se como que infinito. Nesse sentido, como também já ocorria nas reflexões de Starobinski, também aqui as formas utilizadas para a colmatação de um vazio intolerável correm o risco de trazer as marcas de suas origens, o que lhes ameaça a efetividade; porém o fato de se tornarem formas, isto é, de assumirem uma dimensão exterior, objetiva e durativa, para além do efêmero consumado pela perda ou evocado pela lembrança, capacita-as ainda assim para o movimento de sublimação, e até mesmo de reabertura para o mundo:

A dinâmica da sublimação, ao mobilizar os processos primários e a idealização, tece ao redor do vazio, e com ele, um *híper-signo*. É a *alegoria* como magnificência daquilo que *já não é*, mas que reassume para mim uma significação superior porque estou apto a refazer o nada, melhor e em uma harmonia inalterável, aqui e agora e pela eternidade, à vista de um terceiro. Significação sublime no lugar e no espaço do não-ser subjacente e implícito, é o artifício que substitui o efêmero. A beleza lhe é consubstancial. Quais as vestes femininas ocultando as depressões tenazes, a beleza se manifesta como o rosto admirável da perda, metamorfoseia-a para fazê-la viver.

Uma negação da perda? Ela pode sê-lo: uma tal beleza é então perecível e se eclipsa na morte, incapaz de represar o suicídio do artista ou mesmo se apagando das memórias no instante mesmo de sua emergência. Mas não apenas.

Assim que nós conseguimos atravessar nossas melancolias a ponto de nos interessarmos pelas vidas dos signos, a beleza também pode nos tomar para dar o testemunho de alguém que encontrou magnificamente a via real pela qual o homem transcende a dor de estar separado: a via da voz que é dada ao sofrimento, até o grito, a música, o silêncio e o riso. O magnífico seria mesmo o sonho impossível, o outro mundo do depressivo, realizado aqui embaixo. (Kristeva 1989: 111, tradução nossa).⁸⁶

86 “La dynamique de la sublimation, en mobilisant les processus, primaires et l'idéalisation, tisse autour du vide dépressif et avec lui un *hyper-signe*. C'est l'*allégorie* comme magnificence de ce qui *n'est plus*, mais qui re-prend pour moi une signification supérieure parce que je suis apte à refaire le néant, en mieux et dans une harmonie inaltérable, ici et maintenant et pour l'éternité, en vue d'un tiers. Signification sublime en lieu et place du non-être sous-jacent et implicite, c'est l'artifice qui remplace l'éphémère. La beauté lui est consubstantielle. Telles les parures féminines voilant des dépressions tenaces, la beauté se manifeste comme le visage admirable de la perte, elle la métamorphose pour la faire vivre.

Un déni de la perte? Elle peut l'être: une telle beauté est alors périssable et s'éclipse dans la mort, incapable d'endiguer le suicide de l'artiste ou bien s'effaçant des mémoires à l'instant même de son émergence. Mais pas seulement.

Lorsque nous avons pu traverser nos mélancolies au point de nous intéresser aux vies des signes, la beauté peut aussi nous saisir pour témoigner de quelqu'un qui a magnifiquement trouvé la voie royale par laquelle l'homme transcende la douleur d'être séparé: la voie de la parole donnée à la souffrance, jusqu'au cri, à la musique, au silence

Como pensar, assim, este movimento especificamente em um texto poético? A interpretação de Kristeva está evidentemente marcada pela intersecção entre literatura e psicanálise, e pode-se até mesmo dizer que esta é uma das fontes de seu inegável interesse. Todavia, embora também nós nos valhamos destes dois arcabouços conceituais em nossa investigação, nosso objeto e nossos fins são patentemente mais restritos, e impõem suas ressalvas. Como já tivemos a oportunidade de dizer, não seria cabível aqui partir para psicologizações da obra de Lérmonov, mesmo devidamente fundamentadas em fontes e considerações biográficas (bastante ricas, diga-se de passagem, e à espera de alguém que as importe para a reflexão acadêmica brasileira). Certamente, estas não raro servem de inegável suporte para a reflexão crítica, sobretudo diante das formas particulares de circulação dos textos poéticos à época de Lérmonov; todavia, do ponto de vista da análise literária, a justaposição de vida e obra a partir de uma determinada problemática psicanalítica implicaria a redução da natureza poética do objeto à de um mero apêndice da subjetividade historicamente recomposta, redundando portanto na impossibilidade de um juízo estético ou crítico. Mais ainda, semelhante abordagem poderia ainda reduzir o escopo simbólico do texto poético ao da mera personalidade de seu autor, empobrecendo seu potencial significativo e, sobretudo, desfazendo de sua natureza eminentemente social, isto é, de seu caráter coletivo. Sem isso, não se compreende nem a repercussão de Lérmonov junto a seus contemporâneos, que viram nele uma caixa de ressonância para os seus próprios dilemas e anseios, nem o fato de ter se tornado um clássico, isto é, uma cristalização artística da experiência de seu tempo.

Assim sendo, voltando à nossa questão, como equacionar este problema a partir das ideias de Kristeva? Deixando de lado a dimensão propriamente psicológica da falta e da sublimação, é possível se valer heurísticamente de ambas de modo a, a partir da análise poética de determinados textos, identificar um processo de *fixação* de determinados valores e experiências éticas através da

et au rire. Le magnifique serait même le rêve impossible, l'autre monde du dépressif, réalisé ici-bas.”

forma poética, que os estrutura no tempo e no espaço e, mais, os vincula a um determinado objeto ao mesmo tempo em que os aliena do sujeito. Em outras palavras, trata-se de proceder de modo não muito distinto do que o que nos orientou no capítulo anterior, onde nos valem das reflexões de Adorno para enxergar dialeticamente, na natureza, o seu exato contrário, pressuposto enquanto experiência humana. De modo análogo, o que faremos agora é observar o que alguns textos poéticos são capazes de fixar ao se pressupor, simultaneamente, a sua falta na própria esfera subjetiva do poema, isto é, no eu lírico. No fundo, tampouco se trata de algo muito distante do que faz o próprio Starobinski em suas investigações, às quais ainda há pouco nos referíamos: não investiga propriamente o vazio melancólico nos poemas de Baudelaire, mas apenas o pressupõe enquanto ferramenta crítica.

Para não nos afastarmos muito da temática do exílio, comecemos esta nossa análise com os versos que Lérmontov escreveu, possivelmente, quando ainda buscava se salvar por contatos pessoais do primeiro a que seria condenado, em 1837, após a divulgação manuscrita de “A morte de um poeta” (*Smiert' poeta*). De acordo com um dos testemunhos de Andrei Muraviov, a quem o poema foi inicialmente dedicado e em cuja sala de espera foi certamente redigido, Lérmontov teria escrito estes versos enquanto o esperava, em busca de sua intercessão junto à III Seção da Chancelaria de Sua Majestade Imperial – popularmente conhecida como polícia política –, comandada então por seu primo A. Mordvínov. O próprio Muraviov, entretanto, chegaria a se contradizer, remetendo este mesmo poema ao ano de 1836 e desassociando-o, portanto, do momento particularmente delicado e sugestivo em que teria sido escrito caso date de 1837. Seja como for, o que é certo é que os versos teriam sido inspirados em alguns ramos de fato trazidos da Palestina, em uma peregrinação à Terra Santa que Muraviov empreendeu em 1830, estando expostos junto ao ícone que este mantinha em sua sala de espera. Em termos de gênese da obra poética, semelhante origem não poderia deixar de sugerir, já de início, as ricas associações religiosas que povoam estes versos; estas, ademais, do ponto de vista de nosso intuito, servem

justamente como caracterização simbólica do objeto que ocupa o título e o tema da obra, permitindo que nos detenhamos sobre ele a partir da abordagem que acabamos de desenvolver (cf. Koróvin 1981; Lérmontov 1964, v.1: 28-29, tradução nossa):

	Ветка Палестины	O ramo palestino
4	Скажи мне, ветка Палестины: Где ты росла, где ты цвела? Каких холмов, какой долины Ты украшением была?	Dize, ó ramo palestino: Onde deste, onde brotaste? Qual morro, ou vale campino Com tua beleza adornaste?
8	У вод ли чистых Иордана Востока луч тебя ласкал, Ночной ли ветер в горах Ливана Тебя сердито колыхал?	Na água limpa do Jordão Banhrou-te o sol do Levante? No Líbano, pôs-te a mão Na montanha o vento uivante?
12	Молитву ль тихую читали Иль пели песни старины, Когда листы твои сплетали Солима бедные сыны?	Entoava orações calmas Ou canções de antigamente, Ao trançar a tua palma Em Sião a pobre gente?
16	И пальма та жива ль поныне? Всё так же ль манит в летний зной Она прохожего в пустыне Широколиственной главой?	Tua palmeira inda é igual? Inda é abrigo, amplo, aberto Na canícula estival A quem vai pelo deserto?
20	Или в разлуке безотрадной Она увяла, как и ты, И дольний прах ложится жадно На пожелтевшие листы?..	Ou na tristeza do adeus Como tu, não vive mais? Seca, a folhagem cedeu À cinza, à terra voraz?...
24	Поведай: набожной рукою Кто в этот край тебя занес? Грустил он часто над тобою? Хранишь ты след горячих слез?	Dize: quem, até aqui Foi trazer-te, em braços santos? Chorou ele sobre ti? Trazes marcas deste pranto?
28	Иль, божьей рати лучший воин, Он был с безоблачным челом, Как ты, всегда небес достоин Перед людьми и божеством?..	Ou dos céus força maior Ele foi, fronte solar, Como tu, merecedor Da honra humana, e do altar?...
32	Заботой тайною хранима, Перед иконой золотой Стоишь ты, ветвь Ерусалима, Святыни верный часовой!	Zelo oculto te mantém Ante o ícone dourado, Ramo de Jerusalém, Fiel vigia do sagrado!
36	Прозрачный сумрак, луч лампы, Кивот и крест, символ святой... Всё полно мира и отрады Вокруг тебя и над тобой.	Sombra clara, luz de azeite, Cruz, altar, sinal maior... Tudo é paz, tudo é deleite Sobre ti, e ao teu redor.

Considerada uma “meditação elegíaca”, este poema de Lérmontov impressiona por seu tom íntimo e singelo, pelo emprego simultaneamente retórico e melódico da interrogação, e pela simplicidade métrica de sua disposição em tetrâmetros iâmbicos. Sem adentrar nos inúmeros detalhes que ele nos apresenta em sua multiplicidade de imagens, variações cadenciais e disposições sintáticas, alguns de seus elementos logo saltam à vista, tanto por estruturarem toda a obra ao longo de suas nove estrofes, quanto por coincidirem com traços poéticos que já encontramos anteriormente, e em casos bastante significativos para o problema que nos ocupa.

A começar pelo metro: temos novamente diante de nós a forma clássica do verso russo, o tetrâmetro iâmbico, disposto em rimas alternadas e, alternadamente, masculinas e femininas. Trata-se, aliás, do mesmo metro que havíamos encontrado no último poema que analisamos, ou, ainda, em nosso segundo capítulo, nos versos “Guardo – sim, nos separamos” (*Rasstális' my, no tvoi portriet*). Embora o número de poemas que abordamos ao longo de nossa investigação não seja, nem de longe, suficiente para que se possa emitir um juízo geral sobre a poesia de Lérmontov, é ainda assim curioso que estes três poemas, todos mais ou menos centrados na relação do eu lírico com um determinado objeto, valham-se justamente do tetrâmetro e das rimas alternadas em sua estruturação. Ao desenvolvermos, no estudo da poesia de Lérmontov, as ideias de Kristeva que nos propusemos a usar, é possível atribuir, mesmo que hipoteticamente, semelhante recurso “canônico” a uma busca poética pela *objetividade*, que a crítica búlgara havia identificado como uma forma de sublimação da falta melancólica. Em outras palavras, é possível supor que o recurso a um metro consagrado, já estabelecido na tradição poética, preste-se em particular para a objetificação de experiências subjetivas.

Alguns são os fatores que poderiam reforçar esta leitura. Se, como já tivemos a oportunidade de comentar, a ampla disseminação do tetrâmetro iâmbico não permite que ele seja associado facilmente a algum tema ou tradição qualquer, a sua articulação a alguns outros traços gerais do

poema, todavia, é ainda assim capaz de revelar certos parentescos e afinidades. O primeiro deles, como notamos acima, é a simplicidade: o uso de rimas pobres, particularmente observável nas duas primeiras estrofes (onde há apenas rimas entre verbos no passado e de substantivos no mesmo caso), a relativa escassez e quase absoluta simplicidade dos epítetos (compare-se, por exemplo, com os versos de 1831, “Para...”, *K...*, analisados no terceiro capítulo de nossa pesquisa), e o caráter bastante direto das construções sintáticas (salvo raras exceções, como os versos 21 e 22 e, de modo particularmente significativo, toda a sétima estrofe), são todos fatores que, quando justapostos à estrutura métrica e rímica do poema, apontam para uma apropriação da poesia de Púchkin em sua fase final (cf. Alpátova 2014), e, de maneira mais geral, para o recurso a um certo *prosaísmo*, parte fundamental do que Guínzburg (1974, 1997) entendeu como a manifestação do realismo no campo da poesia. Não cabe aqui, evidentemente, entrarmos nas minúcias de tais conceitos, mas é impossível não reparar no fato de que tais elementos se encontram, aqui, articulados em um poema que tem como foco e título justamente um *objeto*, ou, se quisermos, que se vale quase que exclusivamente dele para trazer à baila as experiências e referências que mobiliza. Assim sendo, é possível sugerir, ainda que de maneira um tanto leviana, dada a impossibilidade de aprofundarmos a questão no âmbito desta pesquisa, que a própria forma destes versos encarna a mesma objetividade que se vê em seu assunto e em seu eixo. Do ponto de vista do problema que nos ocupa neste capítulo, isto é, da alegorização como forma de objetificação da experiência melancólica, é profundamente significativo que Lérmontov se valha de traços associáveis ao realismo poético, ao menos na tradição russa, para construir um poema todo centrado em um único objeto. Do mesmo modo que, em “O veleiro”, sugerimos que os dísticos iniciais de todas as estrofes agiam no sentido de emprestar concretude à cena descrita a despeito de seu teor subjetivo, o que vemos aqui é a própria forma poética agir em um sentido idêntico, ainda que com muito mais sutileza. Ademais, podemos igualmente observar como, ao menos na amostragem de poemas com que trabalhamos aqui, o tetrâmetro iâmbico de rimas alternadas parece surgir como uma forma afeita a semelhante

objetividade, independentemente de outros traços e recursos a que se possa associar. Como metro clássico, seria possivelmente capaz de carregar consigo toda a aura da poesia, dispensando outros recursos e assumindo, por si só, aqueles ares de beleza e de harmonia que Kristeva observava na sublimação alegórica. Semelhante hipótese, não obstante, necessitaria indubitavelmente de uma investigação mais ampla para poder se sustentar, e não temos o intuito de fazer dela mais do que uma sugestão, não de todo livre de certa dose intuitiva.

Voltando, porém, para uma esfera onde podemos trabalhar com um grau um pouco maior de certeza – a análise do poema –, passemos para um segundo aspecto que nos parece digno de nota. Trata-se da ampla presença de apóstrofes, que, na verdade, formam o esqueleto retórico de toda a obra até a sétima estrofe, quando ela se encaminha, justamente através da interrupção das orações interrogativas, para a sua conclusão. Se já por si só, conforme observamos em outros casos, semelhante interrogatório pode ser tomado como um sinal de interesse e empatia do eu lírico pelo objeto que interpela, o que observamos neste poema em particular é como a sua eventual coordenação com os verbos imperativos, nos versos 1 e 21 (*Skaji mnié; Poviédai*), reforça ainda mais o caráter interessado das perguntas dirigidas ao ramo, sugerindo, novamente, um processo de identificação entre o eu lírico e o seu objeto. Neste caso específico, tal identificação se dá quase que exclusivamente através das associações suscitadas pela *origem* do ramo, trazendo à tona toda uma série de referências direta ou indiretamente religiosas, ou ainda vinculadas a uma certa representação do Oriente Médio que, sem entrar em detalhes, poderíamos chamar de orientalista. Não parece ser por acaso que o topônimo que designa o local de origem do ramo se encontre no próprio título da obra. Com ele, tem-se ainda acrescentada uma inegável experiência de *deslocamento*, fatalmente encarnada pelo ramo não apenas na medida em que o eu lírico busca incessantemente reconstruir o seu trajeto, associando-o a espaços e acontecimentos distintos como que numa ideia de peregrinação (sobretudo na quarta e, num grau menor, na terceira estrofes), mas também conforme constata explicitamente, na quinta estrofe, que o local onde o ramo se encontra

no momento da enunciação é distinto do de sua origem. Tais fatores fazem com que a já mencionada identificação, entre o eu lírico e o ramo, constitua-se no âmbito específico de suas permanentes andanças, bem como no de sua inegável conotação religiosa: é entre estes dois campos, assim, que se localizam os valores morais encarnados pelo objeto, e é através deles que se torna possível observar, de acordo com nossos fins, a objetificação e a estruturação estética dos anseios do eu lírico.

Com efeito, uma das primeiras constatações que se pode fazer a respeito da totalidade da obra são os ares *simbólicos* que ela assume, e que surgem concentrados na própria figura do ramo que lhe serve de título. Como bem lembra Koróvin (1981, 84), este possui por si mesmo uma série de associações dentro da tradição cristã, como a entrada de Cristo em Jerusalém – festa conhecida, em língua portuguesa, justamente sob o nome de “Domingo de Ramos” –, ao que se acrescem ainda as referências espalhadas pelo poema, como o epíteto 'limpa', no verso 5 (*U vod li tchistykh Iordana*), que faz de certo modo alusão ao batismo do Cristo por João Batista. Tal simbolismo, ademais, é ainda reforçado pelo caráter alusivo da linguagem religiosa empregada no poema: não se vê, por exemplo, em todo o original, uma única aparição explícita da palavra 'Deus', ou alguma referência aberta aos episódios bíblicos relacionados aos espaços que o poema elenca, sem sombra de dúvida, em virtude de sua significação para as religiões abraâmicas. Tal abordagem termina por emprestar aos versos, e ao ramo em particular, como que apenas uma *atmosfera* religiosa, mantendo a sua objetividade e autonomia, e se furtando de limitar sua significação, pelo uso de associações diretas e restritivas, unicamente a esta esfera. O ramo se torna, portanto, capaz de absorver não apenas a sacralidade da terra de onde se origina, conforme explicitado já pelo título dos versos, mas se apropria também dos elementos naturais e humanos que o eu lírico supõe, em sua apóstrofe incansável, terem sido parte de sua história. Destes, cabe destacar, de acordo com nosso escopo, as experiências que denominaríamos como de *piedade*, *hospitalidade* e *fortaleza*, encontradas respectivamente na terceira, na quarta e sétima estrofes: se não se destacam inteiramente do plano

religioso – como indicam as palavras 'Sião', *Solima*, no verso 12, e 'de Deus', *bój'iei*, no verso 25 –, parecem mais encarná-lo através do exercício de virtudes éticas do que se contentar com a sua mera constatação ou louvor, tornando-se com isso um foco privilegiado para a nossa análise. Se a “pobre gente” de Sião (*Solima biédnyie syny*, verso 12) lia uma “oração quieta” (*molítvu tíkhuiu*, verso 9), ou se entoava as suas “canções de antigamente” (*piésni stariny*, verso 10), o que chama a atenção, pelo fato de ligar a cena ao objeto central do poema, é o trabalho que realizam sobre ele, através do qual o epíteto “pobre” assume a dimensão de um efetivo estado de pobreza e austeridade – este sim, rico em significação religiosa, a partir de uma perspectiva cristã. Do mesmo modo, na estrofe seguinte, é significativamente um elemento da natureza, a palmeira de onde o ramo teria sido colhido, o responsável pelo exercício de uma virtude igualmente piedosa, o acolhimento a quem vai pelo deserto (*prokhójego v pustýnie*, verso 15) – acolhimento este magnificamente ilustrado pelo epíteto composto, *chirokolístvennoi*, algo como “longifólheo”, expressando no espaço curto dos quatro pés iâmbicos a largueza generosa da palmeira, que ocupa seis das oito sílabas do verso. Para além de nos remeter a algumas passagens bíblicas, como a parábola do bom samaritano (Lc 10: 25-37) ou mesmo o discurso escatológico do Evangelho de São Mateus (“Tive sede e me deste de beber. Era forasteiro e me acolheste”, Bazaglia 2011: 1750), o trecho ainda se destaca pela palavra russa que traduzimos por 'deserto', *pustýnia*, bastante próxima do adjetivo *pustói*, 'vazio', o que não poderia deixar de chamar a atenção em uma investigação sobre a melancolia. Seja como for, de natureza igualmente ética é a última estrofe que destacamos, a de número 7: assim como a “pobre gente” de Sião se destaca pelo trabalho austero e piedoso, e a palmeira, por sua hospitalidade, o “melhor guerreiro da hoste de Deus” (*Bój'iei ráti lúтчhii vóin*, verso 25), que esta estrofe nos apresenta, é-o apenas por seu “semblante desanuviado” (*s bezóblatchnym tchelom*, verso 26), e por ser sempre *digno* dos céus, ante as pessoas e a ante a divindade (*vsegdá nebiés dostóin / Piéried liud'mi i piéried bojestvom*). Mesmo que não se descrevam as ações ou as virtudes pelas quais tal guerreiro se destaca, é ainda assim ao seu modo de ser a que o poema se refere, e não a uma

qualquer religiosidade teórica, sendo justamente a sua dignidade o que lhe autoriza a ser comparado com o próprio ramo (*Kak ty*, verso 27).

É justamente esta comparação que, ao nosso ver, resume os procedimentos e o próprio sentido de todos estes versos. Nela, é possível perceber como, a esta altura do poema, o ramo pôde se tornar, no interior mesmo da obra, que passa a se valer dele enquanto critério de comparação, *um símbolo de virtude e de religiosidade*. Se isso é possível, é apenas porque, ao longo das estrofes anteriores, e progressivamente a cada uma delas (salvo, talvez, a quinta), o ramo vai sendo acrescido de novas significações éticas – mesmo que sob a forma interrogativa das apóstrofes do eu lírico –, entrelaçando-as, à semelhança dos “pobres filhos de Sião”, em um múltiplo trançado que se resume, ao mesmo tempo, no próprio ramo. Não por acaso, é apenas no final que este pode surgir em sua objetividade concreta, isto é, na forma enunciada pelo eu lírico enquanto realmente existente: diante do ícone, junto à lamparina e à cruz. É evidente que se trata de um objeto de adoração; porém, da mesma maneira que, esperamos tê-lo mostrado, a experiência religiosa só nos surge no poema mediada por alusões ou por situações de exercício efetivo da virtude, também este objeto sagrado, o ramo, só nos é apresentado enquanto tal depois de se ter enriquecido com todas as vivências que o eu lírico lhe atribui em seu questionamento incessante. É através delas que ele se torna digno da adoração, e não por uma qualquer simbologia já pronta e evidente; assim como foi por meio de sua fronte desanuviada e de sua dignidade que o guerreiro do verso 25 pôde se alçar à dignidade de Deus e ser comparável ao ramo. Da mesma maneira que o próprio poema diz que, ao seu redor e sobre ele, “tudo é pleno de paz e deleite” (*Vsió polno mira i otrady / Vokrug tebiá i nad tobói*), pode-se dizer que sua atmosfera é também preenchida pelas experiências morais e religiosas que ele, na visão do eu lírico, carrega consigo. O resultado, portanto, é um símbolo aberto, mesmo que delimitado por certas balizas: sem se reduzir exclusivamente a qualquer um de seus aspectos, o ramo é composto, todavia, simultaneamente de todos, de onde sua riqueza e expressividade poética e, quiçá, a sua capacidade de preencher, com sua plenitude moral, um eu lírico possivelmente

marcado pela experiência do vazio – ou, ainda, pela iminência do exílio.

Os procedimentos que acabamos de descrever, a partir do qual um poema é composto pela associação, progressiva e incessante, entre um determinado objeto e experiências de cunho ético, não é uma exclusividade dos versos que analisamos, ainda que se dê neles com uma impressionante simplicidade, fundamental para as sensações de harmonia e de beleza que ele é capaz de nos transmitir. Na verdade, encontramos na lírica de Lérmontov mais algumas obras mais ou menos centradas nesta mesma dinâmica, e iremos comentar mais duas delas antes de concluir este capítulo, que já nos faz correr novamente o risco de nos alongarmos demais. Se optamos por dois, e não por apenas um poema, é apenas por basearem-se ambos na alegorização de um mesmo objeto, um punhal, e coincidirem em larga medida nas associações de que se valem para constituí-lo enquanto símbolo moral.

Nesse sentido, o primeiro deles apresenta também fortes semelhanças com o poema que acabamos de analisar. É certo que já não encontramos aqui uma estrutura baseada em apóstrofes, nem tampouco a presença constante e sugestiva do universo religioso, mas ambos se assemelham fundamentalmente no revestimento progressivo do objeto com associações éticas e sentimentais, permitindo que ele se torne, ao final do poema, um elemento de comparação de que a própria obra se serve. Ademais, objeto e título novamente coincidem: trata-se de “O punhal” (*Kinjal*), poema de 1838, inicialmente intitulado “O presente”, por razões que a leitura dos versos facilmente elucida (cf. Chaduri 1981). De todo modo, em ambas as versões, fica evidente mais uma vez a centralidade do objeto que, no plano do texto, já desempenha por si só um inegável protagonismo (Lérmontov 1964, v. 1: 38, tradução nossa):

Кинжал	O punhal
---------------	-----------------

<p>Люблю тебя, булатный мой кинжал, Товарищ светлый и холодный. Задумчивый грузин на месть тебя ковал, На грозный бой точил черкес свободный.</p> <p>Лилейная рука тебя мне поднесла В знак памяти, в минуту расставанья, И в первый раз не кровь вдоль по тебе текла, Но светлая слеза — жемчужина страданья.</p> <p>И чёрные глаза, остановясь на мне, Исполнены таинственной печали, Как сталь твоя при трепетном огне, То вдруг тускнели, то сверкали.</p> <p>Ты дан мне в спутники, любви залог немой, И страннику в тебе пример не бесполезный: Да, я не изменюсь и буду твёрд душой, Как ты, как ты, мой друг железный.</p>	<p>Meu punhal de aço puro, eu te amo, Camarada claro e frio. Na vingança forjou-te um sombrio georgiano, E a Circássia deu corte ao teu fio.</p> <p>Mãos macias, quais lírios, trouxeram-te a mim De lembrança, no instante do adeus, E banhou-te por fim, não o sangue, mas sim, Em translúcidas pérolas, o pranto seu.</p> <p>No que um par de olhos negros, parado à minha frente, Marejado de oculta agonia, Qual teu aço, ante a chama tremente, Se turvava, e reluzia.</p> <p>Foste entregue em minhas mãos, como meu companheiro, És penhor deste amor, e um exemplo ao desterro: Serei sempre fiel, de alma tesa, e inteiro – Qual tu és, meu amigo de ferro.</p>
--	---

Aqui, somos finalmente dispensados de procurar nas entrelinhas as relações entre o objeto e o eu lírico: as palavras com que o poema se abre, “eu te amo” (*Liubliú tebiá*), bem como a breve narrativa que os versos nos apresentam deixam claro o vínculo afetivo que une a ambos – vínculo este que, salvo engano, tivemos de buscar até agora exclusivamente por meios menos diretos, tais como o uso de apóstrofes, vocativos, etc. Ademais, a última estrofe é bastante explícita a respeito do papel simbólico que o punhal desempenha para o eu lírico: não por acaso, lemos ali, no verso 14, a palavra 'exemplo', *primier*, que especifica ainda mais a natureza deste afeto, tal como o fazem os comparativos que encontramos no último verso, “Qual tu és” (*Kak ty, kak ty*).

Tomando tais elementos, que pelejamos por estabelecer em análises anteriores, já como dados, é possível partir diretamente para a análise das associações sentimentais de que o punhal se reveste ao longo da obra, e com isso entender tanto o ideário ético que ele passa a encarnar quanto, em virtude deste, a sua função alegórica. Antes disso, porém, é impossível não notar uma singularidade bastante proeminente do poema, não só diante dos versos que já analisamos até aqui, mas até mesmo no contexto da poesia de Lermontov como um todo: temos aqui uma composição polimétrica, numa alternância entre iambos de 6, 5 e 4 pés desprovida de qualquer regularidade,

salvo o respeito a uma ordem sempre decrescente, ou no máximo equivalente, na coordenação métrico-sintática. Assim, têm-se ao longo do poema períodos compostos sintática ou parataticamente por pentâmetros e tetrâmetros (versos 1 e 2), por hexâmetros e pentâmetros (versos 3 e 4, 5 e 6), por hexâmetros e tetrâmetros (versos 15 e 16), ou ainda por dois hexâmetros (versos 7 e 8, 13 e 14); excepcionalmente, na terceira estrofe, temos um período composto por quatro versos, respectivamente um hexâmetro, dois pentâmetros e um tetrâmetro. Assim, se algo mais geral acerca do poema pode ser depreendido a partir de sua análise métrica, diríamos tratar-se de um mesmo efeito que observamos ao abordar o poema “Para...”, K***, no terceiro capítulo de nossa pesquisa, a saber, uma maior dureza ou rispidez nos versos de número par, oriunda de sua brevidade em comparação com o verso anterior, com o qual se coordena. Com isso, o poema assume como que um ar cortante e entrecortado, fruto da ênfase quase que constante em versos intercalados. Embora não se possa associar necessariamente tal procedimento ao efeito que ele assume aqui, ele nem por isso deixa de ser sugestivo no contexto em que se encontra, onde se discorre a respeito de um punhal, e onde a ênfase descritiva recai justamente sobre os valores da firmeza e da tenacidade.

Voltando, porém, ao enfoque que de fato nos ocupa, é possível decompor o poema de acordo com a sua divisão estrófica, atentando apenas para a inegável unidade observável entre a segunda e a terceira estrofes, ambas voltadas para uma mesma situação de cunho, por assim dizer, amoroso, mas ao mesmo tempo de profunda significação para o punhal: afinal, trata-se do momento em que o eu lírico afirma tê-lo ganhado. Antes disso, porém – ainda que após a declaração de amor do eu lírico, com que o poema se abre –, somos informados de um estágio anterior, a sua fabricação, com o que já é possível destacar dois elementos fundamentais para toda a obra: em primeiro lugar, os seus vários *epítetos*, e em segundo lugar a referência constante a *materiais* diversos – elementos estes que não raro se confundem ao longo da obra.

No caso da primeira estrofe, é o que se observa logo de início, no adjetivo que acompanha a palavra punhal: *bulátnyi*, 'de aço', empresta-lhe já de antemão a firmeza característica do aço e,

outrossim, certa concretude sensível – esta, ademais, acrescida de 'claro', *sviétlyi*, e 'frio', *kholódnyi*, contrastando com o teor psicológico ou sentimental dos adjetivos que descrevem o georgiano, ('pensativo', *zadúmtchivyi*), a batalha ('ameaçadora', *gróznyi*) e o circassiano ('livre', *svobódnyi*). Diante da abundância dos epítetos na estrofe (seis ao todo), todas estas características como que se juntam e se misturam no ponto que lhes é comum: o punhal. Assim, este já surge em sua fabricação (tanto narrativa quanto poética, pois se trata da primeira estrofe) vinculado à dureza, à frieza e à luminosidade de seu material, bem como ao companheirismo que oferece ao eu lírico, mas não apenas: também absorve a introspecção do georgiano, a ameaça da batalha e a liberdade do circassiano. Aqui, aliás, observa-se como um outro elemento vem também se juntar a este amálgama: o próprio Cáucaso, cujas associações na poesia de Lérmontov, e no Romantismo russo em geral, já tivemos a breve oportunidade de comentar. O punhal, destarte, surge desde o início como que batizado pelos valores projetados sobre a terra: o poema decerto faz menção explícita apenas ao da liberdade, mas também podemos depreender a *honra* implícita na ideia de vingança (*miest'*), bem como a *bravura* associada ao “ameaçador” campo de batalha (*gróznyi boi*).

Nas próximas duas estrofes, como havíamos mencionado, encontramos uma espécie de narração lírica, onde nos são apresentados simultaneamente uma despedida amorosa e o momento de obtenção, pelo eu, do objeto ao qual se dirige. Sendo este o real centro do poema, não é por acaso que a segunda estrofe, e com ela a cena do adeus, já se abre lhe fazendo referência na forma da segunda pessoa (o que não ocorre, significativamente, apenas na terceira estrofe), ao mesmo tempo em que o usa de pretexto para introduzir uma situação bastante distinta da que apresentara anteriormente. Assim, depois de nos informar que “Mãos macias, quais lírios, trouxeram-te a mim” (*Liliéinaia ruká tebiá mnie podneslá*), o eu lírico passa a como que se valer do punhal para evocar a separação da amada, ou, para ser mais preciso, opera uma habilidosa *fusão* entre ambos, intercalando na estrofe os versos em que se dirige ao 'tu' (versos 5 e 7) com aqueles em que se refere mais diretamente à cena que descreve (versos 6 e 8). O punhal passa com isso a evocar o

instante do adeus, que por sua vez remete-se, por meio de uma antítese, novamente ao armamento, mas logo o deixando de novo para se focar sobre uma metáfora (ou talvez metonímia) da separação. Esta, aliás, não é a única fusão que observamos na estrofe, e é possível identificar o mesmo processo quando atentamos, novamente, para os epítetos e materiais que ela nos apresenta: em primeiro lugar, em um forte contraste com a estrofe anterior, surge *liliéinaia*, “de lírio”, caracterizando a mão responsável pela entrega do punhal. Dois versos abaixo, temos o sangue, *krov'*, por certo negado na construção antitética (“não... mas...”), porém de tal maneira que o adjunto adverbial (*v piérvyi raz*, “pela primeira vez”) torna tal negação inédita, acidental, de modo que o sangue é, ao mesmo tempo, colocado como algo inerente, habitual para aquele objeto. Já a lágrima, assim, é posta como uma exceção, mas é em contrapartida enunciada como parte efetiva da cena. O resultado é que, pelo contato entre a realidade momentânea e, por assim dizer, a essência do objeto, lágrima e sangue como que se misturam, e o fazem através do punhal. Tal mistura, ademais, é reforçada pelo epíteto que acompanha a lágrima, ‘clara’, *sviétlaiia*, já usada no segundo verso do poema para se referir ao próprio armamento, irmanando em uma mesma característica dois objetos que, pelo contexto, que apresenta o seu contato como algo excepcional, tenderiam a surgir como antagônicos. Nesse sentido, a *pérola* que vemos surgir ao final da estrofe parece assumir igualmente ares de uma síntese destes processos: ao mesmo tempo em que suas características a associam à preciosidade, à delicadeza e à beleza – bem como, se quisermos ir mais longe, ao mar e, por fim, ao próprio mundo natural –, o contexto faz igualmente com que ela se destaque por sua *solidez*, dada centralidade dos elementos líquidos no momento imediatamente anterior. Com isso, a pérola se torna capaz de sintetizar tanto a dureza mineral, enfatizada na estrofe anterior, quanto a delicadeza líquida e vegetal da segunda estrofe, ao mesmo tempo em que também exerce o papel de síntese objetiva de um estado de espírito, conforme é descrita como uma pérola *de sofrimento* (*jemtchug stradániia*). Semelhantes processos, cumpre não esquecer, prosseguem se desenrolando *em torno do mesmo punhal*, que prossegue se imbuindo poeticamente dos materiais e situações que lhe vão

sendo acrescentados.

A terceira estrofe, ao desenvolver a situação apresentada na segunda, não introduz nenhuma alteração nesta dinâmica. Apenas são acrescidos o negrume dos olhos, *tchiórnyie glazá*, cuja comparação permite, mais uma vez, que o eu lírico prossiga no seu jogo de idas e vindas entre o punhal e suas associações, bem como a referência substantiva à palavra 'aço', *stal'*, que só havia surgido até então na forma de epíteto. Há aí, também, uma espécie como que subliminar de antítese e, através dela, igualmente uma síntese: já no segundo verso, vimos o punhal ser designado como “Camarada claro” (*Továrisch sviétlyi*); agora, vemo-lo surgir em uma comparação com os olhos negros, o que implica simultaneamente um contraste e a sua harmonização, num movimento análogo ao que próprio verso 12 nos apresenta em sua alternância entre 'turvar' e 'brilhar' (*To vdrug tuskniéli, to sverkáli*). Vemos assim o punhal se apropriar, mais uma vez, não mais apenas da situação em que é descrito, como também da própria coloração dos olhos da amada, que, cumpre observar, trazem consigo também sua carga sentimental, na medida em que são descritos como “Cheios de uma tristeza secreta” (*Ispólnenny taínstvennoi petcháli*). Ademais, há aí também certa carga simbólica: em um contexto russo, o negror dos olhos remete-se em certa medida à cor dos olhos das populações do sul, podendo portanto ser entendida como mais uma referência implícita ao Cáucaso.

Seja como for, torna-se indiscutível, ao término da terceira estrofe, a semelhança deste poema não apenas com o “Ramo palestino”, conforme já pudemos observar; vemos também a proximidade construtiva entre o punhal e o retrato dos versos “Guardo – sim, nos separamos” (*“Rasstális' my, no tvoi portriet”*). Em ambos os casos, vemos um objeto emergir em sua profunda significação para o eu lírico a partir de uma situação amorosa de separação (lá, na forma verbal, *rasstális'*; aqui, na forma nominal, *rasstaván'ia*, no verso 6), com o que – vemos já na última estrofe – passa a se tornar um *penhor* (*zalog*, verso 13) e um símbolo de *constância* (*ne izmenius'*, verso 15). A principal diferença talvez seja a de que o poema do retrato gira unicamente em torno desta

experiência, enquanto o que analisamos agora a insere em uma rede mais ampla – o que, aliás, é justamente o que o aproxima também do “Ramo palestino”, na multiplicidade das associações que colaboram na construção simbólica de ambos os objetos. Neste contexto, porém, o punhal se diferencia por se valer também da experiência amorosa na construção de sua significação ética – algo que o ramo, talvez por seu referencial religioso, dispensava –, fazendo com o que a firmeza, a bravura e outros valores por assim dizer “guerreiros” se misturem à fidelidade afetiva em um único amálgama moral, forjado na imagem do armamento.

Destarte, em termos estruturais, assim como o “Ramo palestino” coroava discretamente a construção poética de seu objeto ao se servir dele, em seu próprio seio, enquanto elemento positivo de comparação, cumpre destacar em “O punhal” a centralidade que semelhante procedimento assume, a ponto de a comparação surgir não uma, mas duas vezes, e ainda na posição enfática do último verso, quando é acrescido de seu último epíteto, *jeliéznyi*, 'de ferro'. Ademais, o cerne analógico da comparação é aqui claramente enunciado: é pela fortaleza e pela firmeza de espírito (*Da, iá ne izmenius' i budu tvjord duchói*) que o eu lírico enxerga no punhal um modelo a ser seguido. A esta altura, aliás, este já foi explicitamente declarado como “companheiro”, “penhor mudo do amor”, “um exemplo para o andarilho”, não deixando uma dúvida sequer a respeito do caráter *moral* que assume para o eu lírico. Caráter este, nunca é demais lembrar, de maneira nenhuma inerente ao punhal ou tido como dado, mas construído ao longo do poema através de sua significação para o eu lírico: é diante dele, afinal, que o objeto encarna os valores que encarna, e a inclusão de uma cena amorosa, de valor estritamente subjetivo, só vem tornar esta relação ainda mais evidente.

Assim sendo, podemos mais uma vez enxergar, ou ao menos sugerir, como o procedimento da objetificação de valores subjetivos na forma da alegoria se revela um caminho eficaz, ao menos poeticamente, para a cristalização de determinados valores caros a quem se entrega a tal empreitada – valores estes que, podemos deduzir pelo tempo futuro dos verbos do penúltimo verso, surgem de

certo modo alienados do eu lírico, assumindo o caráter de uma tarefa ou de um dever a ser cumprido. A inclusão da experiência amorosa, ademais, faz com que este poema seja ainda capaz de oferecer uma resposta explícita ao vazio da falta afetiva, algo que não estava posto nos outros versos que analisamos neste capítulo: parte do valor do punhal, assim como o do retrato do primeiro capítulo, reside justamente em seu potencial de *eternização* do amor perdido através de sua simbolização. A pessoa amada permanece assim na forma do objeto simbólico, que por sua vez se reveste ainda de outras significações, permitindo a confusão entre o sentimento amoroso e outros valores caros para o eu lírico. Embora fosse descabido buscar em todos estes processos apenas a adequação de um material poético às ideias de Kristeva, seria igualmente despropositado não enxergar uma profunda proximidade entre um e outras, tanto quanto o seria não reconhecer o potencial iluminador de semelhante abordagem ao se tratar da simbolização poética de experiências subjetivas através de um enfoque pretensamente objetivo, tal como a que enxergamos nos três poemas analisados neste capítulo.

Uma questão, contudo, levantada ainda com a análise das “Nuvens”, parece ter ficado em aberto, ou ao menos merece um último comentário antes que encerremos esta parte de nossa investigação: o quanto tal procedimento de objetificação do sujeito, uma vez realizado de maneira consciente, colabora para a consciência que o próprio eu lírico tem de si? Tratar-se-ia, como se pode ver, de uma espécie particular de dialética: ao dar uma forma exterior a si mesmo, o sujeito lírico seria capaz de observar-se à distância, e a partir daí repensar-se a si mesmo. Apresentamos brevemente tal raciocínio ao tratar do primeiro poema deste capítulo, onde a explicitação do procedimento alegórico redundava, ao nosso ver, em uma amarga constatação da solidão do eu lírico, e, por extensão, de toda a humanidade, quando contrapostos à natureza. Agora, como

conclusão, gostaríamos apenas de apresentar como algo análogo, porém muito mais concreto, ocorre na poesia de Lérmontov através do mesmo objeto que acabou de ocupar a nossa atenção.

O poema que parece encarnar esta problemática é “O poeta” (*Poet*), de 1838. Dividido como que em duas partes, correspondentes à sua estrutura – esta sim, claramente alegorizante –, é a primeira que mais condiz com os procedimentos que analisamos ao longo deste capítulo, sobretudo no último poema; quanto à segunda, esta se destaca justamente por remeter a construção ética e objetiva da primeira parte para um plano em larga medida reflexo, resumido no próprio título que o poema recebe. Com isso, o que havíamos apontado, de maneira discreta em “O ramo palestino”, e de maneira explícita em “O punhal” – a saber, a utilização pelo poema do símbolo moral que ele mesmo se encarregou de construir –, expande-se aqui a ponto de se tornar a base de uma longa reflexão lírica sobre *o próprio ofício do poeta*, a quem o eu lírico se dirige, significativamente, na segunda pessoa. Em virtude de semelhante estrutura, a ênfase recai menos na construção ética do objeto, como nos poemas anteriores, e mais em sua *trajetória*, com o que se faz afeito à comparação que de fato interessa à obra. Ainda assim, tanto um como o outro, punhal e poeta, veem-se inevitavelmente envoltos em um alto grau de eticização, na medida em que é justamente o contraste entre um momento de plena realização e significação social, por um lado, e um período de vacuidade e até de futilidade, por outro, o que dá conteúdo à analogia e, com isso, ao próprio poema (Lérmontov 1964, v.1: 48-49, tradução nossa):

Поэт	O poeta
<p>Отделкой золотой блистает мой кинжал; Клинок надежный, без порока; Булат его хранит таинственный закал, — 4 Наследье бранного востока.</p> <p>Наезднику в горах служил он много лет, Не зная платы за услугу; Не по одной груди провел он страшный след 8 И не одну прорвал кольчугу.</p> <p>Забавы он делил послушнее раба,</p>	<p>Todo em ouro, sem par, cintila meu punhal; É sem vício, é firme o seu fio. A têmpera contém secreto material, Como herança do Oriente bravo.</p> <p>Muitos anos serviu a um ginete montês, Sem jamais receber recompensa; Deixou marcas cruéis, feriu mais de uma vez, E nas cotas, fez farpas imensas.</p> <p>Qual vassalo servil, partilhou alegrias,</p>

12	Звенел в ответ речам обидным. В те дни была б ему богатая резьба Нарядом чуждым и постыдным.	Tilintou em resposta aos insultos. E um entalhe qualquer lhe seria, estes dias, Ornamento tão vão quanto estulto.
16	Он взят за Тереком отважным казаком На хладном трупe господина, И долго он лежал заброшенный потом В походной лавке армянина.	Pegou-o, além-Terek, um cossaco valente, Junto ao corpo frio de seu senhor, E largado depois se quedou, longamente, Na venda de um armênio mercador.
20	Теперь родных ножон, избитых на войне, Лишен героя спутник бедный; Игрушкой золотой он блещет на стене — Увы, бесславный и безвредный!	Companheiro do herói, já não tem o coitado A bainha, sua amiga de guerra, Na parede, a brilhar, é um brinquedo dourado — Sem grandeza ou razão sobre a terra...
24	Никто привычною, заботливой рукой Его не чистит, не ласкает, И надписи его, молясь перед зарей, Никто с усердьем не читает...	Agora mais ninguém, com mãos acostumadas, Nem o limpa, nem o acaricia, E suas inscrições, em prece, na alvorada, Ninguém mais, zeloso, pronuncia.
28	В наш век изнеженный не так ли ты, поэт, Свое утратил назначенье, На злато променяв ту власть, которой свет Внимал в немом благоговеньи?	Em nosso século mimado, tu, poeta, Não perdeste também teu sentido, Ao vender teu poder e os teus dons de profeta, A que o mundo outrora deu ouvidos?
32	Бывало, мерный звук твоих могучих слов Воспламенял бойца для битвы; Он нужен был толпе, как чаша для пиров, Как фимиам в часы молитвы.	Os teus versos, teu som, com que força e que graça, Inflamavam p'ra guerra o guerreiro, À turba eras vital, como à festa, uma taça, Como a erva o é ao curandeiro.
36	Твой стих, как божий дух, носился над толпой; И отзыв мыслей благородных Звучал, как колокол на башне вечевой, Во дни торжеств и бед народных.	Teu verso – voz de Deus, eco de altas ideias – Se elevava sobre a multidão; E qual sino soou, da torre da assembleia No festejo ou na lamentação.
40	Но скучен нам простой и гордый твой язык; — Нас тешат блески и обманы; Как ветхая краса, наш ветхий мир привык Морщины прятать под румяны...	Mas tua simples voz, soberba, nos dá tédio – Amamos brilhos, burlas e afins; Qual beldade anciã, busca o mundo remédio Em cobrir as rugas com carmim...
44	Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк? Иль никогда на голос мщенья Из золотых ножон не вырвешь свой клинок, Покрытый ржавчиной презренья?	De novo hás de acordar, ridículo profeta? Ou nunca mais, por vingança, aceso, Arrancarás o fio da bainha diletta, Sujo com a ferrugem do desprezo?...

São evidentes os paralelos com o poema anterior, sobretudo até a terceira estrofe: a atribuição de sua origem ao Cáucaso (denominado, aqui, explicitamente como 'orientе', *vostok*, e novamente associado à sua topografia), bem como a referência implícita aos valores da fidelidade, da abnegação e da bravura sintetizam já de início a experiência moral que servirá, num primeiro momento, de contraste com um presente tido como inglório, e posteriormente como alegoria para o

próprio passado do poeta. A semelhança, ademais, reflete-se igualmente na forma: disposto em hexâmetros e tetrâmetros iâmbicos (aqueles, com cesuras na sexta sílaba), o poema repete o mesmo efeito de ênfase nos versos de número par, mas que se presta, aqui, a um reforço às já conhecidas *pointes*, sobretudo na forma de comparações (versos 32, 40 e 44, por exemplo). A diferença, porém, surge na inserção de uma *fratura histórica* na caracterização narrativa do objeto, e que corresponde à própria fratura que o eu lírico projeta, melancolicamente, no passado do poeta, de modo a explicitar o estado lastimável em que este se encontra no momento da enunciação lírica. Com isso, à semelhança do veleiro – e possivelmente por se tratarem, ambos, de objetos *fabricados* por mãos humanas, como já chegamos a aventar –, o punhal se revela perfeitamente adequado para ilustrar a condição do poeta, emprestando-lhe, ademais, a dramaticidade e a agudeza imagéticas de um objeto que, outrora instrumento ativo da guerra (onde se revelavam os valores da bravura e da honra), decaiu ao estado imprestável de uma reles decoração.

Voltando, porém, à pergunta que nos levou a trazer ainda este poema antes de concluirmos o capítulo, a saber, o quanto a alegorização da experiência subjetiva é capaz de retroagir sobre esta mesma experiência para além de sua mera exposição, é bastante claro o quanto é este, precisamente, o caso destes versos de 1838. Não obstante, se a sua superfície nos leva a pensar sobre o tema, particularmente agudo para o Romantismo, do papel e da condição social da poesia – trataremos brevemente deste assunto no capítulo que se segue –, uma leitura enriquecida com referências históricas da Rússia na década de 1830 será fatalmente tentada a ir um pouco além, e enxergar na alegorização da condição do poeta uma análoga alegorização *do grupo social de seu autor*. Com efeito, é conhecido o estado de *superfluidade* a que foram reduzidos os setores reformistas da nobreza russa após o fracasso do levante de 14 de dezembro de 1825, condenados, quando não ao exílio ou mesmo à morte, a um completo alijamento da vida pública e a um exílio na vida privada (Eikhenbaum 1961: 361). O poema de Lérmontov revelaria, assim – e com esta hipótese encerramos o comentário a seu respeito –, mais do que aquele clássico anseio romântico, de fazer

do poeta, do artista e do filósofo, por mérito de seu acesso à verdade transcendente, os legisladores do mundo, ou a igualmente romântica tendência de projetar no passado a plenitude que o presente teima em negar; revelaria, na verdade, a própria angústia social de seu meio, educado para o exercício de funções políticas que a Reação e a Restauração tornariam exclusivas para adeptos da lealdade à coroa, e imbuído de ideias e projetos que o seu contexto histórico, e a sua própria classe, primavam justamente por inviabilizar (cf. Arantes, 1996; Lótman, 2006; Billington, 1970; Gróssul, 2003, 2013).

Vemos, portanto, a partir do referencial de Starobinski e de Kristeva, como a poesia de Lérmontov é capaz de expor, pela alegoria, não apenas experiências de cunho – supomos – subjetivo, mas também como esta mesma subjetividade nela se revela no que possui de *socialmente* subjetivo, isto é, no seu caráter histórico. Evidentemente, seria tolo buscar um movimento análogo em absolutamente todos os poemas em que se observam a alegorização e a simbolização – procedimentos que, talvez de maneira demasiado simplista, analisamos aqui quase como sinônimos –, e os poemas de que nos servimos em nossa investigação, ao longo deste capítulo, já falam por si sós a este respeito. Estes, em sua maioria, apresentaram situações e experiências de um teor que chamaríamos mais propriamente de *lírico*, entendendo tal denominação como atrelada ao universo subjetivo. Neste plano, as ideias da búlgara e do suíço de que nos valem os se mostraram bastante reveladoras, na medida em que nos forneceram uma pista para enxergar, nos momentos poéticos pretensamente de maior objetividade, precisamente a exposição de uma problemática individual marcada pela melancolia. Interessados no conteúdo ético desta última, partimos para a análise de poemas em que a experiência subjetiva encarnada pelo objeto alegórico desse azo a ideais de natureza ético-moral, como comumente ocorre na poesia de Lérmontov. Agora, entretanto, podemos vislumbrar como a cristalização de ética e melancolia em um objeto alegórico, ao se desvencilhar do sujeito e assumir contornos próprios, é capaz de quase abandoná-lo, servindo de resolução simbólica para os seus dilemas e tornando-se, por fim, uma exposição das dinâmicas coletivas nas

quais se insere. Ao tratarmos, na próxima parte da dissertação, do problema do destino e da crítica social, poderemos dimensionar melhor a relevância de tais movimentos poéticos, ao se ter em vista a poesia de Lérmonov em seu respectivo contexto.

SEGUNDA PARTE

Capítulo V

*Ética e poética após 14 de dezembro de 1825*⁸⁷

À guisa de aprofundamento

Estabelecida uma ideia mais ou menos clara de melancolia, e explorados alguns temas na lírica de Lérmontov que podem ser remetidos diretamente a ela, traçaremos agora algumas coordenadas gerais para o aprofundamento do problema ético na obra do autor, e que investigaremos com maior detalhe nesta segunda parte da dissertação. Neste capítulo em particular, buscaremos apresentar alguns eixos fundamentais da questão: em primeiro lugar, introduzir uma ideia de ética, e esclarecer algumas de suas relações com a melancolia; em seguida, traçaremos um breve panorama dos debates éticos filosóficos pertinentes para o contexto russo e europeu no início do século XIX. A partir deles, por fim, bem como dos fatores históricos que explicam a sua relevância para o período, buscaremos identificar a posição ocupada por Lérmontov na paisagem cultural da época, isto é, a particularidade de sua apreensão da problemática de seu tempo, assim como das respostas que ele lhe deu.⁸⁸

Conforme esperamos ter mostrado em nossa breve exposição do conceito de melancolia, e

87 Correspondendo ao dia 26 de dezembro no calendário gregoriano, a data ficou marcada na história da Rússia pela Revolta Dezembrista, deflagrada em meio ao confuso interregno que se sucedeu à morte de Alexandre I, no dia 1 (19 de novembro) em viagem na cidade de Taganrog, até a aclamação de seu irmão Nicolau I no mesmo dia da revolta. Organizada por sociedades secretas compostas por aristocratas reformistas e oficiais veteranos da campanha de 1812, o movimento tinha objetivos difusos, embora convergissem em torno de pautas liberais, como a adoção de uma constituição, alguma forma de representatividade política e a abolição da servidão de gleba. Apartado, porém, do campesinato analfabeto que compunha a maior parte da população, o movimento foi rapidamente desbaratado, redundando em execuções e exílios. O acontecimento seria determinante para a história da Rússia ao menos pelos 30 anos que se seguiram, isto é, até a morte de Nicolau I, na medida em que o seu reinado traria, desde o seu início, a marca da reação e do abandono das reformas aventadas por seu próprio antecessor. Ademais, marcaria também a ruptura entre o Estado e os setores liberais da nobreza, enterrando com isso o próprio projeto reformista aristocrático que caracterizara, de maneira geral, o século XVIII (cf. Mikháilova 1957; Billington 1970; Gróssul 2003; 2013).

88 Neste sentido, seguiremos aqui as orientações de Eikhenbaum em seus textos da década de 1940, ainda que com a liberdade de nos valermos também de seus estudos formalistas: “Лермонтову надо задавать те вопросы, которые задавала ему его современность,— на них он давал замечательные ответы. Иначе говоря, проблематика в изучении Лермонтова должна быть исторической” (Eikhenbaum 1986: 97).

conforme havemos agora de nos lembrar, ao menos três de seus aspectos já apontavam por si mesmos para uma problemática ética:⁸⁹ a fidelidade a um objeto perdido (ainda que ignorado), a consciência de uma determinada verdade (com implicações fatais sobre o agir)⁹⁰ e, conseqüentemente, a vinculação a um destino, capaz de reunir em um ponto de fuga o vazio existencial que acomete o melancólico e a verdade que ele julga possuir já de antemão. Antes de tudo, porém, e independentemente destas manifestações particulares do problema, é fundamental observar que pensar em uma problemática ética implica necessariamente pensar o problema da ação humana e os critérios que a norteiam. Sua esfera de reflexão, portanto, abrange desde problemas religiosos (sobretudo nas religiões abraâmicas, onde os mandamentos de Deus surgem necessariamente mediados pelo arbítrio humano), até jurídicos (entendendo-se a lei como uma codificação social da conduta humana tida como correta ou incorreta) e morais (ou seja, na forma como o indivíduo articula suas crenças à sua inserção na sociedade e ao seu agir de modo geral), e traz fatalmente à tona os problemas da liberdade humana, do bem e do mal, da consciência moral e

89 “A ética se preocupa, podemos dizê-lo agora, com as formas humanas de resolver as contradições entre necessidade e possibilidade, entre tempo e eternidade, entre o individual e o social, entre o econômico e o moral, entre o corporal e o psíquico, entre o natural e o cultural e entre a inteligência e a vontade. Essas contradições não são todas do mesmo tipo, mas brotam do fato de que o homem é um ser sintético, ou, dito mais exatamente, o homem não é o que apenas é, pois ele precisa *tornar-se* um homem, realizando em sua vida a síntese das contradições que o constituem inicialmente” (Valls 1994: 56). No ponto médio de todas essas antinomias, encontra-se sempre o agir, independentemente deste se encontrar mais próximo de um dos polos ou de outro. Por sua vez, o agir também se encontra no ponto de fuga do melancólico, pois é justamente contra a ação, tida como fadada ao fracasso ou eternamente intempestiva, que a sua apatia se arma.

90 Para Kierkegaard, o problema ético do agir está implicado no problema da *escolha* e, em certa medida, da própria vontade, no que a apatia melancólica – ou, para usar um termo histórico, a sua *acédia* – passa a se caracterizar como “mãe de todos os pecados”: “[...] depression [*Tungsind*] is sin, is actually a sin *instar omnium* [that stands for all], for it is the sin of not willing deeply and inwardly, and this is a mother of all sins. This sickness, or more correctly this sin, is very prevalent in our day, and it is under this same sin that all of young Germany and France are now groaning.” (Kierkegaard 1987, v. 2: 189). A incapacidade de se escolher (e desejar) um objeto real geraria assim, por um lado, a recusa em se aceitar a própria possibilidade de determinação ética, e por outro implicaria a escravidão à própria fantasia, uma fidelidade a si mesmo que se contrapõe à fé e ao comprometimento que permitem a autodeterminação do ser humano. Nisso, a melancolia se revela uma irmã da *ironia* em seu conceito ético, sendo ambas filhas devotas da liberdade negativa, de quem teimam em não se apartar em sua aversão a qualquer determinação positiva (cf. Kierkegaard 2006).

Ainda assim, Kierkegaard, ou, melhor dizendo, o juiz William aprofunda a correlação entre ética e melancolia ao abordar a *escolha entre escolher ou não escolher*, com o que a melancolia – *Tungsind*, em dinamarquês, correlato do alemão *Schwermut*, 'pesadume' – se revela um ponto de partida para a eticidade, ou ao menos para uma eticidade verdadeiramente consciente de si, pois implica a *escolha pela escolha*. “Rather than designating the choice between good and evil, my Either/Or designates the choice by which one chooses good and evil or rules them out. Here the question is under what qualifications one will view all existence and personally live. That the person who chooses good and evil chooses the good is indeed true, but only later does this become manifest, for the esthetic is not evil, but indifferent. And that is why I said that the ethical constitutes the choice” (Kierkegaard 1987, v. 2 : 169).

do exercício da escolha – problemas estes que, com o advento da modernidade, são absolutamente indissociáveis da ideia de sujeito e de subjetividade.

Cumpre, todavia, não esquecer que o objeto de nossa pesquisa são textos poéticos: seu estatuto estético pressupõe o abandono de qualquer pretensão à sistematização lógica da verdade, e nos obriga a considerar de maneira específica suas eventuais referências a problemáticas e ideais de conduta humana. Por certo, como já pudemos de algum modo mostrar, não há na lírica de Lérmontov propriamente uma investigação ou uma reflexão ética consequente, mas sim ideais ora dados, ora elaborados, seja a partir de um referente herdado da tradição cristã ortodoxa, seja do universo romântico em que o poeta se formara, ou ainda das regras de conduta social da nobreza russa, resultando em um conjunto difuso de critérios que lhe servem para julgar os fenômenos poetizados em sua obra. Ao remeter suas temáticas e objetos a um mesmo conjunto de parâmetros e de problemas, o poeta as expôs sob uma luz que, para alguns de seus contemporâneos, era igualmente capaz de elucidar problemas históricos latentes, e até então carentes de forma artística. De nossa parte, ao optarmos por investigar a presença de um determinado ideal e de determinada problematização do comportamento humano em uma obra poética, a tarefa que nos cabe é descrevê-los e correlacioná-los com o contexto específico em que ambos se viam implicados, e para o qual se propunham ser uma espécie de resposta ou, ao menos, uma elaboração estética.⁹¹

Ao analisarmos a obra de Lérmontov, e em particular a sua lírica, vemos já de início a relevância de uma problemática ética ao constatarmos a importância do *eu*⁹² em sua poesia,

91 Segundo Valls (1994: 10, 13), na medida em que implica necessariamente a conduta social, e na medida em que esta traz necessariamente as marcas de convenções e tradições culturalmente específicas, o estudo da ética tem em seu âmbito uma área descritiva, encarregada simplesmente de retratar os costumes de um determinado grupo ou sociedade, e correlacioná-los à hierarquia de valores que os estrutura e justifica. A partir daí, podemos inferir dentro do campo da ética uma abordagem simultaneamente histórica e antropológica, que nos parece ser a mais cabível ao tratarmos de um texto literário, isto é, ao utilizarmos a ética como um tópico de crítica literária.

92 Baste lembrarmos que a palavra 'eu', *iá*, com 10.976 ocorrências, foi estimada a segunda mais frequente em toda a produção de Lérmontov, atrás apenas da conjunção 'e', *i*, e antes da preposição 'em', *v* (Manúilov 1981: 762).

enredada em constantes inquições acerca do destino, e em uma insistente oposição à alta sociedade (*sviet*) de sua época, com base em princípios morais. Semelhante “egocentrismo” lermontoviano, longe de ser um fenômeno opaco e trivial (como pode parecer hoje, quando os valores da genialidade e do individualismo já são moeda corrente), corresponde à afirmação da individualidade enquanto âmbito da escolha ética e enquanto agente político, e foi um elemento crucial de confronto entre os modelos de conduta propagados pela Reação e aqueles tributários, direta ou indiretamente, do ciclo revolucionário de 1789, bem como das ideias a ele ligadas.

Valls (1994: 20) nos fornece uma primeira chave para compreendermos a questão ao apresentar, esquematicamente, a distinção entre as noções de dever do Antigo Regime, onde a obediência e a lealdade eram princípios em si, e a ética proposta por Kant, baseada na noção individual de dever lastreada pela autonomia do indivíduo. Embora possamos retraçar a história desse conflito até pelo menos a Reforma Protestante (cf. Kehl 2009), em cujo seio surgiria a proposta de uma relação individual entre Deus e o fiel que dispensava a mediação institucional, é sobretudo no século XVIII, com a filosofia das Luzes, o direito natural e as concepções de cidadania implicadas pela Revolução Francesa, que a esfera ética individual se faria sentir em sua oposição ao absolutismo. Contra a verdade revelada e à soberania do monarca, a universalidade da razão concedia à esfera individual, ou ao foro privado, o estatuto de tribunal autônomo para julgar o mundo e a conduta humana, com total independência de coerções externas à razão, à moralidade e ao direito natural, reivindicados pelo processo crítico. Mesmo concedendo uma parcela de legitimidade à autocracia, e em particular à russa, com suas roupagens de Despotismo Esclarecido, a moral passou assim a contracenar com a política em uma crise latente, fadada a vir mais cedo ou mais tarde à tona, como de fato veio na França em 1789 (cf. Koselleck 1999) e, como supomos, na Rússia em 1825.

Ao tratarmos, porém, das dimensões filosóficas e literárias que esta problemática assumiria com o advento do Romantismo, Berlin (1991) – ainda que de modo, a nosso ver, um tanto

equivocado –⁹³ dá uma chave importante para compreendermos os seus termos, no que coincide com a apresentação já mencionada de Valls. Resumindo, pois, a filosofia moral de Kant, Berlin afirma que sua ênfase na autonomia moral do indivíduo teria preconizado o individualismo indomável futuramente encarnado por Byron, ou já representado, no seu próprio tempo, pela personagem do jovem Werther:

[...] em sua filosofia moral [Kant] abriu uma caixa de Pandora, que libertou tendências que ele foi dos primeiros, com perfeita honestidade e coerência, a negar e condenar. Ele afirmava, e isso todo escolar da Alemanha costumava saber, que o valor moral de um ato estava baseado na livre escolha por parte do agente; que, se um homem agisse sob a influência de causas que não podia controlar e não controlava, fossem elas externas como a compulsão física, ou internas como os instintos, desejos e paixões, então seu ato, quaisquer que fossem suas consequências, boas ou más, vantajosas ou danosas aos seres humanos, não teria nenhum valor moral, pois não teria sido produto da livre escolha, mas simplesmente o efeito de causas mecânicas, um acaso da natureza, passível de ser julgado em termos éticos da mesma forma que o comportamento de um animal ou de uma planta. Se o determinismo que impera na natureza – no qual, na verdade, toda a ciência natural se baseia – determina os atos de um agente humano, este não é um verdadeiro agente, pois agir significa ser capaz de escolher livremente entre mais de uma alternativa; em tal caso, a livre vontade deve ser uma ilusão. Kant tem certeza de que a liberdade da vontade não é ilusória, mas real. Daí sua imensa ênfase na autonomia humana – na capacidade de os homens empenharem-se livremente na busca de objetivos racionalmente selecionados. O indivíduo, afirma Kant, deve “ser colocado acima da necessidade natural”, pois, se os homens são governados pelas mesmas leis que comandam o mundo material, “a liberdade não pode ser salva”, e sem liberdade não há moralidade (Berlin 1991: 173-174).

É evidente que a análise de Berlin não abarca todo o pensamento do filósofo de Conisberga, nem estabelece o lugar ocupado pelo conceito de autonomia em seu sistema filosófico ou suas

93 Vemos como um equívoco nos escritos de Berlin sobre o período que nos interessa a sua ideia de “Contrailuminismo”, presente de maneira mais ou menos explícita em diversos textos de sua autoria (incluindo um com exatamente esse título) (Berlin 2002: 273-298). De acordo com ela, o Romantismo seria simplesmente uma oposição ao núcleo do que ele chama de tradição ocidental universalista, e à sua vertente Iluminista em particular (2015: 9-47). Tal tese é criticável por ao menos duas razões: em primeiro lugar, por se basear na ideia profundamente ideológica (inclusive em termos geopolíticos) de “tradição ocidental”, que como tal ignora as diferenças no espaço e sobretudo no tempo que atravessam este suposto contínuo, e que em certa medida o poem em cheque. Mas o que nos parece mais grave é que, em segundo lugar, por identificar a contraposição romântica à filosofia do século XVIII como uma oposição de cunho quase dogmático, Berlin mais dificulta do que desenvolve a compreensão sobre os debates e desdobramentos filosóficos do período: não raro, observam-se relações mais de continuidade do que de oposição pura e simples, como quando observamos o desenvolvimento das concepções de sensibilidade e de natureza ao longo do século XVIII (cf. Auerbach 2013), e que em certa medida explicam tanto a filiação iluminista de Rousseau quanto sua importância para o Romantismo. Outro exemplo eloquente, sobre o qual nos debruçamos, diz respeito à ideia de organismo, evidenciada nas relações entre Pierre de Maupertuis, Diderot e Buffon, por um lado, e Herder e Schelling, por outro, conforme expusemos brevemente em um artigo de nossa autoria baseado em um curso do prof. Márcio Suzuki (cf. Pinto 2019a).

relações com a ideia de razão. Com efeito, semelhante determinação seria fundamental caso quiséssemos nos dedicar a uma comparação da ideia kantiana de autonomia com seus desdobramentos no pensamento filosófico romântico. Não nos interessa, entretanto, recompor em detalhes a genealogia da ideia de moralidade ao longo do século XVIII; para nossos fins, interessa apenas mostrar *sua estreita associação com a ideia de subjetividade*, bem como sua importância para a filosofia e para a literatura de seu tempo – tanto é que iremos encontrá-la invariavelmente nas obras de autores tão díspares quanto Byron, Schiller e Schelling, mesmo que em diferentes configurações e formulações. Na verdade, para se ter um panorama das problemáticas morais vistas como relevantes na Rússia de Lérmontov, e para as quais sua obra ofereceu respostas à altura, é sobre o último destes três autores, mais do que sobre o formidável autor das *Críticas*, que deverá recair a nossa atenção.

De fato, dentre todos os filósofos da época, seria justamente Schelling quem deixaria a marca mais profunda no pensamento russo da década de 1830. No âmbito de nossa discussão, destacam-se em particular as suas *Investigações filosóficas sobre a essência da liberdade humana* (1809), com suas reflexões sobre o problema do mal e sobre sua inextrincável ligação com a própria ideia de liberdade. Investigando, pois, a problemática ética da lírica de Lérmontov e suas correlações com o seu tempo, temos assim uma chave importante na obra do filósofo alemão e em particular neste texto, tendo em vista o assunto a que se dedica bem como o notório prestígio do autor no contexto russo de então. Prestígio, aliás, em nada fortuito, mas que, como os outros dois autores que citamos ao seu lado, devia-se justamente a uma capacidade de ecoar, na visão da intelligentsia russa, as suas próprias inquietações, enraizadas no ambiente sociopolítico em que se encontravam. Assim sendo, a influência schellinguiana, segundo o grande estudioso da obra de Lérmontov que foi Boris Eikhenbaum, encontra sua explicação em um ponto de vista histórico:

Era possível compreender e utilizar o ensinamento de Schelling (e sobretudo sua ética) na luta contra a moral burguesa e a organização sociopolítica fundada na tirania e na reação. Daí a possibilidade e a naturalidade histórica de tais

justaposições, tais como Schelling e o dezembrismo, Schelling e Schiller, Schelling e Byron. Tais justaposições também podiam ser encontradas tanto em Venevitinov quanto em Küchelbecker, Herzen, Ogariov, e Belinski; são características também quando consideramos o jovem Lermontov. A ideia de autoconhecimento, subjacente à sua obra juvenil, leva a todo um rol de questões e temas éticos que determinam o comportamento humano. Dentre elas, as mais importantes são a questão sobre o bem e o mal e a questão correlata sobre a liberdade da vontade e sua direção. É precisamente por essa linha que se revela o parentesco entre as obras juvenis de Lermontov tanto com Schiller quanto com Byron, assim como com a filosofia de Schelling em sua variante russa (Eikhenbaum 1986: 111, tradução nossa).⁹⁴

Tem-se, pois, de acordo com Eikhenbaum, um quadro em que a problematização da vontade, do bem e do mal tornava-se uma questão não apenas pertinente, mas dotada até mesmo de relevância política, em meio à atmosfera marcadamente tensa e paralisada da Rússia da década de 1830. Em outras palavras, é possível constatar como as discussões de cunho ético assumem, no período, uma verdadeira *dimensão social*, que se revelava na disseminação de seu interesse entre a nobreza intelectualizada, no elenco de autores europeus a cuja leitura este mesmo grupo se entregou, e por fim nas próprias demandas e debates literários surgidos na época, que manifestavam a exigência da incorporação, à expressão poética russa, daquelas mesmas discussões e temas éticos que enxergavam na poesia de um Byron, na filosofia de um Schelling, nas peças *Sturm und Drang* de Schiller ou na assim chamada *jeune France*, isto é, em autores como Lamartine ou Victor Hugo (cf. Eikhenbaum 1961; Guinzburg 1997; Siérman 2003).

Neste contexto, porém, a relevância particular da obra de Schelling (ou, mais especificamente, da Filosofia da Identidade e da assim chamada Filosofia Intermediária), mesmo que frequentemente vestida com os andrajos da vulgarização, vem sendo considerada há tempos um

94 “Учение Шеллинга (и больше всего его этику) можно было понять и использовать для борьбы с буржуазной моралью и общественно-политическим укладом, основанным на тирании и реакции. Отсюда — историческая возможность и естественность таких сочетаний, как Шеллинг и декабризм, Шеллинг и Шиллер, Шеллинг и Байрон. Такие сочетания были и у Вeneвитинова, и у Кюхельбекера, и у Герцена, и у Огарева, и у Белинского; характерны они и для юного Лермонтова. Лежащая в основе его юношеского творчества идея самопознания приводит к целому ряду этических тем и вопросов, определяющих поведение человека. Самые важные из них — вопрос о добре и зле и связанный с ним вопрос о свободе воли и ее направлении. Именно по этой линии обнаруживается родство юношеских произведений Лермонтова и с Шиллером, и с Байроном, и с философией Шеллинга в ее русском варианте.”

ponto pacífico nos estudos do período⁹⁵ – ainda que se trate de um assunto pouco estudado no Brasil. Tal fenômeno ficou significativamente conhecido sob a alcunha de “schellinguianismo russo” (*rússkoie schellingiánstvo*): peça importante nos debates sobre a nacionalidade nas décadas de 1840 e 1850, sua relevância não é menor ao considerarmos as implicações da revolta de 14 de dezembro de 1825 sobre a nobreza intelectualizada, como é possível observar com clareza nos egressos do grupo dos “filósofos” (*liubomúdry*), círculo literário organizado na década de 1820 e dedicado em grande parte ao estudo da metafísica alemã.⁹⁶ Na verdade, favorecido pelo estado de “exílio na vida privada” a que foram condenados os setores reformistas da nobreza durante o reinado de Nicolau I (Eikhenbaum 1961: 361), pode-se dizer que o schellinguianismo russo marcaria com maior ou menor força todo o ambiente cultural do país da década de 1830 – mesmo que através de panteões intelectuais pouco ortodoxos, conforme apontado por Eikhenbaum na citação que trouxemos mais acima.

Sendo, porém, justamente esta mistura o que interessa ao estudioso da literatura russa da época, foi em meio a ela que Lérmonov pôde se afirmar enquanto uma voz significativa de sua geração, podendo até mesmo ser considerado um *catalisador* dessa conjunção de influências românticas europeias, certamente idiossincrática, mas de maneira alguma amorfa, que marcou a única década inteiramente produtiva do poeta.⁹⁷ Como não poderia deixar de ser, tal catálise se deu

95 Veja-se por exemplo Bushkovitch (2014: 183-184), Frank (2008: 98-99), Billington (1970: 309-313, 324), além de menções esparsas nos textos de Eikhenbaum (1986) e de Guinzburg (1940). Um material formidável a esse respeito foi também compilado na coletânea *Schelling – Pro et contra*, organizada por Pustarnákov (2001). A análise mais pormenorizada do assunto que encontramos em nossa pesquisa é certamente a de Koyré (1976).

96 “La société se réunissait secrètement”, écrit Kochélev, “et nous ne parlions à personne de son existence... La philosophie allemande, c'est-à-dire Kant, Fichte, Schelling, Oken, Görres, etc., y dominait sans rivale. Nous y lisions parfois nos propres écrits philosophiques, mais, le plus souvent, nous y discussions les œuvres des philosophes allemands que nous venions de lire... les principes sur lesquels doivent être fondées toutes les connaissances humaines formaient le sujet principal de nos entretiens. La doctrine chrétienne ne nous paraissait bonne que pour les masses populaires, mais inacceptable pour nous, philosophes. Nous tenions Spinoza en estime particulière, et ses œuvres nous paraissaient de beaucoup supérieures à l'Évangile et aux autres Écritures sacrées. Nous tenions nos assises chez le prince Odoevski..., qui présidait... c'est Vénévitinov qui parlait le plus souvent; bien des fois ses discours nous enthousiasmaient; Ces réunions durèrent jusqu'au 1er décembre 1825 [*data da morte de Alexandre I*], date à laquelle nous avons estimé nécessaire de les suspendre, d'une part parce que nous ne voulions nullement attirer sur nous l'attention de la police, d'autre part, parce que les événements politiques appelaient toute notre attention. Je me rappelle comment, après cette date néfaste, le prince Odoevski nous réunit et, solennellement, livra au feu de sa cheminée les règlements et les procès verbaux de la 'Société de philosophie'” (Koyré 1976: 50-51).

97 A esse respeito, ainda que de um ponto de vista excessivamente formal, merece destaque a monografia de 1924 de Eikhenbaum sobre a obra de Lérmonov, onde a chave do “proteísmo” – inicialmente levantada pelo crítico e schellinguiano Stepan Chevyriov, contemporâneo do poeta – constitui o problema investigativo central. Mesmo não

à sua maneira: mesmo frequentando instituições e meios sociais particularmente propícios à disseminação da filosofia alemã e à propagação das doutrinas de Schelling, o poeta jamais manifestou grande interesse pela famosa *Naturphilosophie* ou por seus desdobramentos russos de inclinação misticista; teria até mesmo chamado de “masturbação literária”, segundo o testemunho de seu contemporâneo Ogariov, os círculos e reuniões de cunho filosófico ou beletrístico (Guínzburg 1940: 27-28). Longe, porém, de implicar o afastamento do poeta das tendências intelectuais de sua geração, sua relação conflituosa com a metafísica *tout court*⁹⁸ mostra apenas a diversidade de fontes e a penetração das problemáticas implicadas na recepção russa de Schelling, demonstrando ainda a afinidade de Lérmontov não com a sua filosofia de maneira geral, mas apenas com aqueles traços particulares que permitiam sua justaposição com as obras de Byron e de Schiller.⁹⁹ a questão da liberdade atrelada à problemática do bem e do mal, à capacidade humana de realizar este último deliberadamente e, por fim, à possibilidade de um mal superior e elevado, tema particularmente caro à sua prosa, ao seu teatro e aos seus poemas narrativos. De fato, segundo os tradutores da edição inglesa das *Investigações filosóficas* de Schelling, o texto do filósofo se destaca por definir o problema da liberdade humana como a *liberdade para se fazer o mal* (Love, Schmidt 2006: X), ao mesmo tempo em que busca equacionar semelhante posição com o resgate da ideia leibniziana de teodiceia. Um problema, como se vê, espinhoso: por um lado, intenta-se justificar a suprema justiça divina e dar-lhe um estatuto ontológico privilegiado diante do mal; por outro, este não é mais visto como a mera *ausência do bem*, nem mesmo como algo transitório que operaria o bem a despeito de si mesmo (o que a rigor implicaria a anulação da liberdade), mas sim como algo

atentando para os fenômenos sociais ou históricos atrelados a semelhante idiosincrasia poética (abordagem de que só se valeria em seus estudos posteriores), Eikhenbaum ainda assim apresenta neste estudo uma grande riqueza de materiais comparativos, com os quais aponta com precisão para os empréstimos, paráfrases e reelaborações que Lérmontov fazia de terceiros, russos ou estrangeiros, e até de si mesmo (cf. Eikhenbaum 1924).

98 Uma possível alusão à antipatia de Lérmontov pela especulação filosófica pode ser lida em seu famoso poema “Pensamento”: “Меж тем, под бременем познания и сомненья, / В бездействии состарится оно” (“E entrementes, com um fardo de ciência e razão, / Vê seus dias passarem, vazios.”).

99 De acordo com Eikhenbaum (1986: 107), a apreciação da filosofia de Schelling através de sua justaposição sobretudo com obra de Byron era um fenômeno bastante disseminado na Rússia na década de 1830: estava ligada à interpretação do poeta inglês como um “poeta do pensamento”, *poet mýsli*, e teria marcado não apenas as letras russas como também a *jeune France*. A questão do schellinguianismo de Lérmontov, assim, se remete às especificidades do *byronismo* do poeta, que ainda veremos com mais vagar.

real e condicionante do próprio exercício da escolha e do arbítrio.

Tal problemática se desenrola a partir da renomada Filosofia da Identidade de Schelling, expressa, por exemplo, em suas *Ideias para uma filosofia da natureza* (cf. Schelling 2001), e que propugnava, como já mencionamos, a identidade entre espírito e matéria entendidos como potências distintas do absoluto. Indo, porém, além de tais concepções, Schelling postula agora que o ponto central da filosofia não seria mais a oposição entre espírito e matéria (ou, como o autor coloca no prefácio às *Investigações*, entre espírito e natureza), mas sim entre *necessidade* e *liberdade*.¹⁰⁰ A contradição entre estes dois polos seria a força motriz (*Triebfeder*) fundamental não apenas de todo esforço pelo conhecimento, mas também de toda vontade elevada do espírito, que sem ela “afundaria na morte que é própria a toda ciência na qual ela não tem aplicação” (Schelling 1975: 35, tradução nossa). Com efeito, o choque entre necessidade e liberdade, disposto das maneiras mais diversas, é um dos problemas centrais para o eu lírico lermontoviano, assim como, haveremos de lembrar, é também um tema fundamental da melancolia: a experiência da perda essencial se traduzia na incompreensão entre o melancólico e o mundo, que surge para ele em uma trama urdida com o único intento de lhe frustrar os desejos. Poderíamos citar os poemas quase gêmeos de 1831, “Se em dócil ignorância” (*Kogda b v pokórnosti neznánii*), e de 1838, “Vejo o porvir com pavor” (*Gliaju na búduschnost' s boiázn'iu*) (Lérmontov 1964: 399, 39, tradução nossa):

Когда б в покорности незнания	Se em dócil ignorância (tradução literal)
Когда б в покорности незнания Нас жить создатель осудил, Неисполнимые желанья	Se em dócil ignorância À vida o criador nos tivesse determinado, Desejos irrealizáveis

100 “Da zum Wesen der geistigen Natur zunächst Vernunft, Denken und Erkennen gerechnet werden, so wurde der Gegensatz von Natur und Geist billig zuerst von dieser Seite betrachtet. Der feste Glaube an eine bloß menschliche Vernunft, die Überzeugung von der vollkommenen Subjektivität alles Denkens und Erkennens und der gänzlichen Vernunft- und Gedankenlosigkeit der Natur, samt der überall herrschenden mechanischen Vorstellungsart, indem auch das durch Kant wiedergeweckte Dynamische wieder nur in ein höheres Mechanisches überging und in seiner Identität mit dem Geistigen keineswegs erkannt wurde, rechtfertigen hinlänglich diesen Gang der Betrachtung. Jene Wurzel des Gegensatzes ist nun ausgerissen, und die Befestigung richtigerer Einsicht kann ruhig dem allgemeinen Fortgang zu besserer Erkenntnis überlassen werden.

Es ist Zeit, dass der höhere oder vielmehr der eigentliche Gegensatz hervortrete, der von Notwendigkeit und Freiheit, mit welchem erst der innerste Mittelpunkt der Philosophie zur Betrachtung kommt.” (Schelling 1975: 29).

5	Он в нашу душу б не вложил, Он не позволил бы стремиться К тому, что не должно свершиться, Он не позволил бы искать В себе и в мире совершенства, Когда б нам полного блаженства	Ele não teria posto em nossa alma, Não permitiria que nos esforçássemos Por aquilo que não há de acontecer, Não permitiria que buscássemos Em nós e no mundo a perfeição, Se a ventura plena por toda a eternidade
10	Не должно вечно было знать.	Nós não devêssemos conhecer.
15	Но чувство есть у нас святое, Надежда, бог грядущих дней, — Она в душе, где всё земное, Живет наперекор страстей; Она залог, что есть поныне На небе иль в другой пустыне Такое место, где любовь Предстанет нам, как ангел нежный, И где тоски ее мятежной	Mas há em nós um sentimento santo, A esperança, o deus dos dias vindouros, — Ela está na alma, onde tudo é terreno, Vive na contramão das paixões; Ela é o penhor de que existe ainda No céu ou em outro lugar vazio Um tal lugar, onde o amor Surgirá para nós, qual anjo meigo, E onde a sua rebelde tristeza
20	Душа узнать не может вновь.	A alma não pode conhecer outra vez.

	Гляжу на будущность с боязнью	Vejo o porvir com pavor
5	Гляжу на будущность с боязнью, Гляжу на прошлое с тоской И, как преступник перед казнью, Ищу кругом души родной; Придёт ли вестник избавленья Открыть мне жизни назначенье, Цель упований и страстей, Поведать — что мне Бог готовил, Зачем так горько прекословил	Vejo o porvir com pavor, Com pesar, vejo o passado, Qual réu ante o executor Procuro um irmão ao meu lado... Há um arauto de me abrir O sentido de existir, Da esperança, das paixões? Ou o que Deus terá em mente Ao se opor, amargamente, Às minhas jovens ilusões?
10	Надеждам юности моей.	
15	Земле я отдал дань земную Любви, надежд, добра и зла; Начать готов я жизнь другую, Молчу и жду: пора пришла; Я в мире не оставлю брата, И тьмой и холодом объята Душа усталая моя; Как ранний плод, лишённый сока, Она увяла в бурях рока	À terra, a paga devida De amor e fê, bem e mal... Estou pronto p'r'outra vida, Me calo: é hora afinal; Não deixo irmão neste mundo, E de sombra, e um frio profundo, Minh'alma deixa-se envolver – Fruto precoce, mofino, Que, no tropel do destino, Secou ao sol do viver.
20	Под знойным солнцем бытия	

Destes dois poemas geminados – para além da proximidade temática, ambos têm exatamente a mesma estrutura métrica (tetrâmetros iâmbicos), rímica (quatro versos de rimas alternadas, dois pareados e quatro em anel) e estrófica (duas estrofes com dez versos cada) –, destaca-se o conflito entre o eu lírico e o mundo, subjacente nos primeiros versos, e explícito nos segundos. Embora os

binômios eu-mundo e liberdade-necessidade não sejam idênticos, ambos se entrecruzam, todavia, na medida em que os poemas expõem a colisão do eu lírico com a existência efetiva (na forma de hipótese, no primeiro, e de constatação, no segundo), configurando uma contradição cuja responsabilidade é atribuída a Deus, convocado assim a prestar esclarecimentos no segundo poema e, no primeiro, de maneira sutil, a agir de maneira condizente com as expectativas que ele mesmo infundiu na consciência de sua criatura. Com isso, temos aqui uma ideia fundamental de *contrariedade*, isto é, uma oposição à vontade elevada do sujeito e, portanto, a frustração de seus anseios, bem como a suposição de que deveria haver algum sentido em semelhante decepção (versos 8-10 do segundo poema). Tal *contrariedade* aparece, assim, como *necessária*: conta sempre com a anuência do próprio Criador, com o que infunde no eu lírico a *esperança na resolução futura do impasse*, no primeiro poema, enquanto no segundo condena-o à *desilusão*. Em ambos os casos, porém, o que vemos surgir desta contradição é a *problemática do destino*, entendido como explicação teleológica da *contrariedade* de um eu que, no exercício de sua liberdade, formulou esperanças e paixões sem respaldo no mundo, ao mesmo tempo em que contava com a concordância entre as produções de seu espírito e a exterioridade. Afinal, seria ilógico – para não dizer sádico – que Deus criasse ambos sem cuidar de sua harmonia recíproca.

Em uma formulação poética e particular, portanto, vemos a *problemática schellinguiana* das relações entre liberdade e necessidade surgir com nitidez na lírica de Lérmonov, adquirindo, evidentemente, contornos e encaminhamentos próprios. Cumpre notar, ademais, de um ponto de vista histórico, que a forma com que tal problema filosófico aparece nestes poemas se dá ao gosto e à altura de seu tempo, ou seja, de maneira concreta, dramatizada e centrada em torno de uma certa subjetividade. É o que se observa particularmente nos segundos versos: por um lado, a contradição entre o eu lírico e o mundo surge através da alegoria de um condenado à morte, que buscaria em vão por uma “alma próxima” ante o momento de sua execução – enfatizando o isolamento do sujeito –, enquanto o destino assume a forma igualmente trágica de um mensageiro portador da

salvação. Por outro lado, o eu lírico se coloca numa posição curiosamente *vis-à-vis* diante de Deus: ao supor, nestes segundos versos, que Ele teria preparado algo *especificamente* para o eu lírico, e que teria deliberadamente contrariado as *suas* esperanças – e não agido de acordo com um plano que simplesmente ignorasse a existência de mais um indivíduo entre tantos e tantos outros –, enfatizam-se os direitos da subjetividade lírica a um *sentido existencial*, pelo desrespeito aos quais a divindade é de certo modo responsabilizada. Esta última dinâmica, por sua vez, surge de maneira ainda mais clara no primeiro poema, sobretudo em sua primeira estrofe, através do raciocínio hipotético que o eu lírico desfia. Com ele, observa-se simultaneamente uma *tranquilização* ante a oposição do mundo aos anseios do eu lírico, e por outro lado uma *responsabilização* de Deus pelo bom termo destes – ou, ao contrário, pela imoralidade de se criar um ser consumido por sonhos quiméricos.

Com isso, o que se configura é uma espécie de oposição, ou, melhor dizendo, de *afronta* do eu lírico a Deus, observável em diversos momentos da poesia de Lérmontov, sobretudo aqueles marcados pelo seu famoso *demonismo*. Tal afronta, porém, leva-nos de volta ao tratado de Schelling sobre a liberdade – mais especificamente, às considerações que nele encontramos acerca do *panteísmo*. Tais considerações surgem em um esforço por tornar tal ideia operacional no âmbito de sua investigação, implicando sobretudo a refutação de suas associações com o fatalismo (derivadas de uma suposta indistinção [*Einerleiheit*] entre a substância espinozana e suas consequências, Schelling 1975: 35-43), que, como tal, redundaria na negação da liberdade. Ao mesmo tempo, Schelling também se vê às voltas com a contradição entre esta e os tradicionais atributos da divindade monoteísta (onipotência, onisciência, etc.) quando postulados de um ponto de vista *não panteísta*: afinal, a ideia mesma de um Deus todo poderoso impossibilitaria, por definição, a existência da liberdade na criação, pois tudo dependeria de Sua vontade, e a nossa, por sua vez, seria apenas uma ficção.¹⁰¹ Schelling, assim, cuidará de traçar um caminho para contornar estas

¹⁰¹“Die meisten, wenn sie aufrichtig wären, würden gestehen, dass, wie ihre Vorstellungen beschaffen sind, die individuelle Freiheit ihnen fast mit allen Eigenschaften eines höchsten Wesens im Widerspruch scheine, z. B. der Allmacht. Durch die Freiheit wird eine dem Prinzip nach unbedingte Macht außer und neben der göttlichen

contradições, desenvolvendo a ideia de uma *coparticipação* da liberdade humana na liberdade divina, isto é, a ideia de que a nossa liberdade é também ela parte da liberdade de Deus.

Se, por um lado, novamente encontramos uma problemática similar na poesia de Lérmontov, por outro, porém, o poeta russo não parece se satisfazer com uma solução do mesmo tipo, e explora o problema em um outro sentido. É verdade que também observamos, em diversas passagens de sua obra, uma espécie de comunhão com a natureza, particularmente visível em poemas como “Saio só pelos caminhos” (*Vykhoju odin iá na dorógu*) ou “Quando eu vejo ondular o dourado trigal” (*Kogdá volnúietsia jeltiéiuschaia niva*), e que surge, ademais, como uma das poucas formas de *apaziguamento do eu* no contexto de sua lírica; não obstante, observa-se igualmente – e com maior frequência – *um constante conflito entre o eu lírico e Deus*, e que parece surgir da contradição entre os desígnios da subjetividade e a vontade divina, assumindo, não raro, os ares de um *desafio*. Longe, aqui, de se satisfazer com uma resignação panteísta ao que lhe é adverso, o eu lírico lermontoviano ousa questionar Deus, igualar-se a Ele no sublime de seus desígnios ou até mesmo ironizá-lo. Legitima-o a extrema *dignidade moral* de seus anseios, que nunca são voltados para a satisfação de necessidades imediatas ou sensíveis, mas, pelo contrário, envolvem sempre valores éticos tidos como fins em si mesmos (Lérmontov 1964: 459, 86, tradução nossa):¹⁰²

Нет, я не Байрон	Não, não sou Byron
<p>Нет, я не Байрон, я другой, Ещё неведомый избранник, Как он, гонимый миром странник, Но только с русскою душой. 5 Я раньше начал, кончу ране, Мой ум немного совершит;</p>	<p>Não, não sou Byron, sou outro – aquele Ainda desconhecido eleito, Apesar da alma russa, e do peito, Pelo mundo acossado, qual ele. Fui mais cedo, cedo hei de acabar, Minha mente fará quase nada;</p>

behauptet, welche jenen Begriffen zufolge undenkbar ist. Wie die Sonne am Firmament alle Himmelslichter auslöscht, so und noch viel mehr die unendliche Macht jede endliche” (Schelling 1975: 35-36).

¹⁰²Neste sentido, é possível remeter certos valores morais presentes na poesia de Lérmontov – como a glória, a constância, a fidelidade, e sobretudo a *honra* – à própria formação aristocrática russa da época, conforme a descreve Lótman. Com efeito, a honra enquanto direito teria sido um dos privilégios históricos garantidos à nobreza no século XVIII (Lótman 2006: 40), e se refletiria no culto à uma visão heroica e idealizada da Antiguidade – sobretudo a romana – identificável entre a juventude nobre educada entre 1789-1815, época marcada pela presença constante da guerra (Lótman 2006: 223-224). Daí a importância dos *grandes feitos* (*pódvig*) para os dezembristas, bem como a apreensão particular do ideário patriótico e cívico que se faria sentir em sua atuação política (Lótman 2006: 61-63, 338), elementos igualmente identificáveis na poesia de Lérmontov.

10	<p>В душе моей, как в океане, Надежд разбитых груз лежит. Кто может, океан угрюмый, Твои изведать тайны? Кто Толпе мой расскажет думы? Я — или бог — или никто!</p>	<p>Em minha alma – um enorme mar –, Jaz um fardo de esp'ranças quebradas. Quem poderá, ó mar nevoento, Os teus segredos revelar? Quem Dirá à turba os meus pensamentos? Eu – serei Deus, ou então ninguém</p>
5	<p>Благодарность</p> <p>За всё, за всё тебя благодарю я: За тайные мучения страстей, За горечь слез, отраву поцелуя, За месть врагов и клевету друзей; За жар души, растроченный в пустыне, За всё, чем я обманут в жизни был... Устрой лишь так, чтобы тебя отныне Недолго я еще благодарил.</p>	<p>Gratidão</p> <p>Por tudo, por tudo, sou-Te agradecido: Pela dor secreta e atroz da paixão, Pelo fel dos beijos, pelo pranto ardido, Pelo ódio de estranhos, calúnia de irmãos; Pelo ardor da alma, gasto inutilmente, Por toda uma vida de enganos fatais... Agora só peço que, daqui p'ra frente, Não me faça agradecer-Te muito mais.</p>

Frutos de momentos distintos da produção do poeta (o primeiro poema é de 1832, enquanto o segundo data de 1840), estas duas obras mostram com clareza a elevação do eu lírico à altura da divindade, no primeiro caso, e o rebaixamento de Deus à condição de réu, no segundo. Frustrado em desejos tão impossíveis quanto fundamentais para a sua constituição subjetiva, o eu lírico recorre à inquirição do destino, e intima Deus como juiz irônico da amarga contradição entre si mesmo e o mundo à sua volta. É possível com isso observar como o problema formulado por Schelling, das relações entre liberdade e necessidade, é desdobrado na lírica de Lermontov em um sentido distinto daquele de uma liberdade panteísta e copartícipe. Na verdade, tanto aqui quanto nos poemas que citamos anteriormente, a individualidade de ambos, eu lírico e Deus, é dramaticamente reforçada no conflito que opõe o mundo à subjetividade, fazendo com que esta surja como injustiçada, isolada e, num sentido lato, *trágica*. Ademais, na ousadia com que se remete constantemente a Deus para explicar sua existência individual, observa-se também uma nivelação entre o próprio Criador do universo e o indivíduo, que com isso assume proporções *titânicas*, configurando um dos temas clássicos da obra lermontoviana.

Longe, todavia, de afastar o poeta russo das ideias de seu contemporâneo alemão, semelhante encaminhamento do problema da liberdade se associa, antes, à especificidade que

Schelling enxerga nas relações entre as coisas – finitas – e Deus. Com efeito, o filósofo está ciente da separação absoluta entre um e outras (Schelling 2011: 12-13), e a ideia de coparticipação era, por um lado, a solução para um impasse que impossibilitaria de antemão seu conceito de liberdade e, por outro, o pressuposto para se conceber o caráter da liberdade humana assim compreendida na liberdade de Deus. Avançando, portanto, em seu tratado, Schelling descreve a natureza desta distinção a partir de uma *distinção interna a Deus*, isto é, a partir da separação entre Deus propriamente dito e a base [*Grund*] de sua existência absoluta. Mesmo que um seja inseparável da outra, ainda assim, pelo princípio da identidade que norteia o pensamento de Schelling, ambos são todavia distintos, e é semelhante distinção que torna concebível a liberdade das coisas em Deus:¹⁰³ sua base n'Ele está não naquilo que O é, mas *no anseio*¹⁰⁴ *por Ele*, isto é, no anseio que Deus, em sua eterna unidade, sente por gerar-se a si mesmo. Com isso, surge a possibilidade da liberdade humana, cujo conceito “real e vivo” é compreendido por Schelling de maneira que “ela seja a capacidade do bem e do mal” (Schelling 2011: 25, tradução nossa). Uma tal capacidade se explica justamente pela diferenciação entre o ser humano e Deus em relação à unidade, neste, entre Si mesmo e sua base. Enquanto Ele possui em si a unidade plena e inseparável, já o humano, contendo também os dois princípios, tem ainda *a possibilidade de sua cisão* – isto é, a possibilidade do

103“Um von Gott geschieden zu sein, müssen sie [die Dinge] in einem von ihm verschiedenen Grunde werden. Da aber doch nichts außer Gott sein kann, so ist dieser Widerspruch nur dadurch aufzulösen, dass die Dinge ihren Grund in dem haben, was in Gott selbst nicht Er Selbst ist, d. h. in dem, was Grund seiner Existenz ist. Wollen wir uns dieses Wesen menschlich näher bringen, so können wir sagen: es sei die Sehnsucht, die das ewige Eine empfindet, sich selbst zu gebären. Sie ist nicht das Eine Selbst, aber doch mit ihm gleich ewig. Sie will Gott, d. h. die unergründliche Einheit, gebären, aber insofern ist in ihr selbst noch nicht die Einheit. Sie ist daher für sich betrachtet auch Wille; aber Wille, in dem kein Verstand ist, und darum auch nicht selbständiger und vollkommener Wille, indem der Verstand eigentlich der Wille in dem Willen ist. Dennoch ist sie ein Willen des Verstandes, nämlich Sehnsucht und Begierde desselben; nicht ein bewusster, sondern ein ahndender Wille, dessen Ahndung der Verstand ist. Wir reden von dem Wesen der Sehnsucht an und für sich betrachtet, das wohl ins Auge gefasst werden muss, ob es gleich längst durch das Höhere, das sich aus ihm erhoben, verdrängt ist, und obgleich wir es nicht sinnlich, sondern nur mit dem Geiste und den Gedanken erfassen können. Nach der ewigen Tat der Selbstoffenbarung ist nämlich in der Welt, wie wir sie jetzt erblicken, alles Regel, Ordnung und Form; aber immer liegt noch im Grunde das Regellose, als könnte es einmal wieder durchbrechen, und nirgends scheint es, als wären Ordnung und Form das Ursprüngliche, sondern als wäre ein anfänglich Regelloses zur Ordnung gebracht worden” (Schelling 2011: 31-32).

104O termo em alemão é *Sehnsucht*, que traduzimos por 'anseio' por sugestão do prof. Anderson Gonçalves, mas que também pode ser vertido como *melancolia* – como o faz Kristeva (1989), ao referir-se a Schelling –, entendendo-se por esta o sentimento de *falta* que é comum também ao primeiro termo em português. Observa-se, assim, como a ideia de uma falta essencial, elevada, porém, a alturas verdadeiramente cósmicas, ocupa um lugar central também na filosofia de Schelling. Na forma com que aparece em sua obra, aliás, poderia ser relacionada ao primeiro poema que apresentamos neste capítulo, “Se em dócil ignorância”, ou ainda a todos os anseios metafísicos que se encontram sobretudo na primeira fase da produção lírica de Lermontov.

mal.¹⁰⁵ Quando isso ocorre, a individualidade (*Selbstheit*), entendida enquanto detentora de *espírito* (*Geist*) e portanto como acima da própria unidade entre luz e treva, entre anseio e ser, rompe com o princípio da luz, e busca ser, enquanto vontade particular, o que ela é apenas enquanto vontade universal, isto é, enquanto unidade divina (Schelling 2011: 36-38). Em outras palavras, observa-se aí uma *inversão* entre periferia e centro, entre o indivíduo e o divino, de modo que este é posto a serviço daquele.

Com semelhantes elucubrações, voltamos para o encaminhamento um tanto exaltado que Lermontov dá à problemática da liberdade humana, e que se cruza com as reflexões de Schelling no ponto médio do problema do *mal*. Com efeito, encontramos nele uma chave para o *titanismo lermontoviano*, um dos problemas fundamentais dos poemas que apresentamos aqui, estando, ademais, estreitamente associado ao seu famoso *demonismo*. Como pudemos ver em “Se em dócil ignorância”, Lermontov formula uma espécie de ideal de superação das contradições entre seu eu lírico e o mundo à sua volta, na forma de um espaço intermediário entre o céu e a terra, com elementos característicos de um e de outro e numa forma purificada da experiência terrena (Gurévitch 1964: 155-157). Já em “Não, eu não sou Byron” e sobretudo em “Gratidão”, observamos como a frustração resultante da demora ou da inexistência de semelhante solução termina engendrando uma *revolta contra Deus*, seja na forma de uma subjetividade titânica, seja na sua radicalização demoníaca.¹⁰⁶ Embora esta tenha sido eternizada no poema narrativo “O demônio”, sobre o qual Lermontov trabalhou por quase dez anos, e em larga medida também em seu romance *Um herói de nosso tempo*, na forma de seu herói Petchórin, encontramos o motivo demoníaco expresso também em sua lírica, como no poema de 1829, “Meu demônio” (*Moi*

105“Indem nun die Seele lebendige Identität beider Prinzipien ist, ist sie Geist; und Geist ist in Gott. Wäre nun im Geist des Menschen die Identität beider Prinzipien ebenso unauflöslich als in Gott, so wäre kein Unterschied, d. h. Gott als Geist würde nicht offenbar. Diejenige Einheit, die in Gott unzertrennlich ist, muss also im Menschen zertrennlich sein, – und dieses ist die Möglichkeit des Guten und des Bösen” (Schelling 2011: 36).

106Ainda segundo Gurévitch, seria tal “utopia celeste” na obra de Lermontov a responsável pela inconstância crítica pré-soviética, que via no poeta ora um “cristão dócil”, ora um “místico exaltado” (1964: 156). Arriscaríamos dizer também que, ao enfatizar excessivamente o aspecto – por si mesmo inegável – religioso da obra do poeta, parte da crítica russa contemporânea, no afã de se distinguir de sua antecessora materialista, acaba incorrendo no mesmo erro.

diémon). Não é necessária nenhuma sofisticação metafísica para identificar, nele, elementos por assim dizer malignos, e portanto condizentes com o assunto; todavia, chama ainda assim a atenção o caráter *isolador* da figura representada, isto é, o quanto ela se destaca justamente por se apartar do convívio e, mais, incitar o isolamento – não aquele calmo e contemplativo, mas o amargurado e inquieto. Com isso, ganha particular relevo o pronome possessivo do título: trata-se de um *alter ego* do eu lírico, que com o demônio representa a si próprio, e demonstra assim, para quem lê a obra do poeta como um todo, a proximidade entre o demonismo e a subjetividade titânica (Lérmontov 1964 v. 1: 177, tradução nossa):

Мой демон	Meu demônio
<p>Собрание зол его стихия. Носясь меж дымных облаков, Он любит бури роковые, И пену рек, и шум дубров. 5 Меж листьев желтых, облетевших Стоит его недвижный трон; На нем, средь ветров онемевших, Сидит уныл и мрачен он. Он недоверчивость вселяет, 10 Он презрел чистую любовь, Он все моленья отвергает, Он равнодушно видит кровь, И звук высоких ощущений Он давит голосом страстей, — 15 И муза кротких вдохновений Страхится неземных очей.</p>	<p>A sua essência é de males e maldade. Voando em meio aos ares fumarentos É amante das funestas tempestades, Da espuma dos rios, do ruído dos ventos. Em meio às folhas secas, já caídas, Imóvel, o seu trono se sustenta; E lá, envolto em bruma emudecida, Apático e sombrio, ele se assenta. E busca semear a desconfiança, E olha com desdém o mais puro amor, É avesso às orações, ama a vingança, E olha o sangue sem qualquer tremor; E abafa, com o coro da paixão, O som dos sentimentos mais profundos, E a musa da tranquila inspiração Se assusta ante esses olhos de outro mundo.</p>

Qual era, porém, o papel histórico de tais ideias e posições morais no contexto que nos interessa? Nesta altura, esperamos ter conseguido apresentar ao menos alguns pontos de contato entre a obra de Lérmontov e as reflexões éticas de Schelling, apontada pela literatura como uma das referências centrais para o período com que nos ocupamos. Um estudo mais pormenorizado de semelhantes correlações renderia uma dissertação por si só, e exigiria um aprofundamento

filosófico maior do que o que conseguimos apresentar. Para os fins de nossa pesquisa, porém, mais do que explorar o problema de maneira exaustiva, importa agora dimensionar, ainda que panoramicamente, as implicações de semelhantes ideias para a Rússia de 1830, ou melhor, para a sua minoria não apenas alfabetizada, mas também interessada nos debates filosóficos e literários de seu tempo. Já pudemos apresentar algumas considerações esparsas sobre as causas da popularidade de Schelling entre estes meios majoritariamente aristocráticos, mas progressivamente mais diversos; consideramos, ademais, igualmente importante apresentar o papel *político* que exerciam no contexto tensionado de então, onde doutrinas vinculadas à subjetividade e à liberdade – e à liberdade entendida como possibilidade de se fazer o mal – iriam ser alvo da preocupação do regime tsarista.

Com efeito, a já mencionada disputa entre moral e política – entendida como esfera do exercício deliberado e em larga medida arbitrário do poder – estava precisamente na base da crise velada que Koselleck (1999) viu se desenvolver ao longo da Idade Moderna, até desaguar na Revolução Francesa. De acordo com o historiador alemão, a consolidação do absolutismo, após as guerras de religião do século XVII, teria sido acompanhada por um esforço teórico e político consciente de *isolamento da moral*, tendo em vista sobretudo evitar que os conflitos de consciência redundassem novamente em guerras civis (Koselleck 1999: 37-39). Não obstante, este mesmo isolamento terminaria implicando um processo de *usurpação*, ou, melhor dizendo, em uma *tomada indireta* da política, representada sobretudo pela República das Letras e pela instituição do *tribunal da crítica* por parte do Iluminismo (1999: 105), culminando assim no ciclo revolucionário. Diante do juízo moral, o soberano e o Estado absolutista só poderiam surgir como monstruosidades (1999: 107), de modo que a própria expansão da jurisdição crítica já implicava, por si mesma, a erosão das bases do absolutismo.

Na Rússia, por sua vez, semelhante processo de tomada indireta do poder estava intimamente associado ao levante dezembrista, em cujos participantes identifica-se um ideário

moral ligado ao heroísmo, ao patriotismo e a certo idealismo humanista, diretamente implicados em sua politização (cf. Mikháilova 1957; Lótman 2006). Todavia, se é notório o agravamento da repressão e do controle estatal sobre a dissidência que se seguiu à insurreição de 1825, e que marcaria, assim, todo o reinado de Nicolau I, cumpre notar que tal recrudescimento político havia se iniciado ainda antes, sob o seu irmão Alexandre I, cujos auspícios reformistas se concretizaram apenas na primeira metade de seu reinado. Destarte, se ainda em 1818 um discurso proferido pelo imperador em Varsóvia pôde ser recepcionado como uma promessa de reformas constitucionais para a própria Rússia (a Polônia e a Finlândia, pertencentes ao Império, haviam adquirido um status jurídico específico e possuíam suas próprias constituições), em termos concretos, porém, tornava-se cada vez mais claro que este e outros projetos semelhantes dificilmente iriam sair do papel. Na verdade, era possível enxergar já na outorga do novo estatuto da censura (1817), em substituição ao texto razoavelmente liberal de 1804, uma guinada reacionária na política interna tsarista – acompanhando, assim, a posição externa assumida pela Rússia a partir de 1814, cujo melhor exemplo foi sem dúvida a Santa Aliança (Gróssul 2013: 107-109). Já neste contexto, doutrinas como a de Schelling, ou ainda qualquer “doutrina fundada sobre o princípio da liberdade inalienável e essencial do homem era inadmissível” (Koyré 1976: 81, tradução nossa).¹⁰⁷

Com semelhante guinada, de agente de reformas e modernizações ao longo de quase todo o século XVIII – ainda que frequentemente epidérmicas, restritas à secularização das elites e com constantes idas e vindas (cf. Billington 1970; Buschkovitch 2014) –, o regime tsarista passou a se afirmar interna e internacionalmente, a partir do Congresso de Viena (1814-15) e da aliança reacionária com a Prússia e a Áustria, como um bastião europeu da reação e do tradicionalismo.¹⁰⁸

107 “[...] pour la Russie d'Alexandre Ier, une doctrine fondée sur le principe de la liberté inaliénable et essentielle de l'homme était inadmissible. Ce n'est pas dans ces idées-là que la jeunesse devait être élevée!” (Koyré 1976 : 81). Cumpre todavia notar que o reinado de Alexandre I (1801-1825) pode ser dividido em dois períodos, um inicial, reformista, marcado por grandes expectativas por parte da nobreza progressista (sobretudo no que dizia respeito à adoção de uma constituição e à abolição da servidão), e um outro, final, caracterizado por uma guinada reacionária. Koyré se refere, evidentemente, ao segundo período.

108 “La conversion 'mystique' de l'empereur Alexandre Ier et la vague de 'mysticisme' et d'obscurantisme qui l'avait accompagnée, la Sainte Alliance et la réaction européenne, le mémoire de Stourdza sur les Universités allemandes, la philosophie bien-pensante en France, forment le fond sur lequel se dessine le mouvement réactionnaire en Russie. C'est le fond qu'exploitent habilement les nouveaux conseillers de l'empereur. Ils savent inspirer à Alexandre Ier une terreur salutaire des conséquences possibles de ses propres actions. Les Universités, la philosophie, l'esprit de libre

Assim sendo, a supressão da revolta de 14 de dezembro de 1825 representaria o tiro de misericórdia para os planos reformistas vinculados à coroa – como o eram alguns dos planos dos próprios dezembristas (Mikháilova 1957: 89) –, e marcaria de maneira dramática o fim de um projeto político que já vinha dando sinais de exaustão (cf. Billington 1970). Em seu lugar, com a ascensão ao trono de Nicolau I, assomava-se como modelo institucional o assim chamado “modelo prussiano”, com seus ideais militares de disciplina, obediência e organização aplicados ao governo e à sociedade.¹⁰⁹ Mais tarde, tais princípios seriam resumidos, sob o ministro da Educação S. S. Uvarov, no famoso lema “autocracia, ortodoxia e nacionalidade” – sendo a última entendida apenas como a obediência natural do povo russo às duas primeiras (cf. Riasanovsky 1959).

Destarte, a tradição do reformismo aristocrático, e sobretudo seus representantes foram aliçados de qualquer espaço político, e, junto com eles, também as doutrinas filosóficas que não fossem fundamentadas na revelação, no direito divino e na obediência à hierarquia passaram a ser vistas com suspeita. Todavia, a oposição do regime ao ensino e ao estudo da filosofia então contemporânea teve como contrapartida, conforme já mencionamos, um grande interesse e um forte prestígio de sua vertente romântica alemã entre parte da juventude russa aristocrática e letrada,¹¹⁰ em parte explicável pelo bloqueio da vida pública a que foi submetida sob o regime de Nicolau I. É importante observar, neste sentido, que assim como a guinada reacionária do regime já havia se

recherche, voilà l'ennemi ; voilà ce qui détruit la foi, la simple foi de nos pères, voilà ce qui sape les bases divines de l'État” (Koyré 1976 : 70).

109Segundo Lótman, a representação máxima dos ideais políticos de tal modelo foram as *paradas militares*. Inúteis do ponto de vista da preparação prática para a guerra, exigiam grande disciplina e coordenação de seus participantes, assim como o asseio na vestimenta, obediência aos comandos e coordenação com os movimentos descritos pelo corpo militar. No extremo oposto, estava o combate real, que, ainda distante da mecanização total e perversa que viria a engoli-lo já no início do século XX, permitia certa medida de iniciativa pessoal, heroísmo e espontaneidade. Opostos também eram os papéis exercidos pelo tsar em cada um dos dois contextos: enquanto na guerra sua autoridade era ofuscada pela complexidade técnica da ciência militar ou pela imprevisibilidade dos combates, a parada lhe oferecia o exercício pleno e quase tautológico de seu poder, na forma de um espetáculo estético vazio e despropositado (Lótman 2006: 192-194). Militar, Lérmontov ironizaria em um poema seu de 1833, “A oração de um *junker*” (*Юнкерская молитва*), o martírio que o espetáculo representava para quem dele participasse : “Царю небесный! / Спаси меня / От куртки тесной, / Как от огня. / От маршировки / Меня избавь, / В парадировки / Меня не ставь” (“Deus do céu! / Salve-me / Da farda apertada, / Como do fogo. / E das marchas / Poupe-me, / E nas paradas / Não me coloque”) (Lérmontov 1964: 499, tradução literal nossa).

110“L'engouement de la jeunesse moscovite pour la philosophie, et en particulier pour les doctrines de l'idéalisme allemand, coïncide d'une manière curieuse avec une ère de persécution de ces mêmes doctrines, durant laquelle la tâche principale du gouvernement semblait consister dans la lutte contre la philosophie et l'esprit philosophique, peut-être même l'esprit tout court” (Koyré 1976 : 66).

iniciado antes do fracasso do levante de 1825, também o interesse pela metafísica alemã já podia ser observado já na década de 1820; ainda assim, parece-nos ser justamente por sua ênfase na abstração, e por certa isenção política em termos de disputa direta do poder,¹¹¹ que tanto o grupo dos “filósofos” quanto sua orientação metafísica puderam assumir dimensões maiores na década seguinte. Após a repressão que se seguiu à revolta de 14 de dezembro, o isolamento consciente e consequente tornou-se de fato uma postura historicamente estratégica para a nobreza reformista, já em larga medida condenada a se alienar das funções públicas de maior prestígio (cf. Billington 1970). Ademais, tal exílio na vida privada, a que já fizemos menção, poderia ter por si mesmo favorecido os debates voltados para a *moral individual*, restringindo-se a esta o campo de atuação social do grupo.¹¹²

Seja como for, o que nos importa destacar aqui é como o próprio Lermontov se inseria nas dinâmicas culturais e sociais da Rússia de seu tempo e de sua classe. Com efeito, para além de pertencer à alta nobreza pela linhagem de sua mãe, Lermontov era especialmente próximo dos dezembristas por parte de sua avó materna, Elizavieta Arsiéneva – Stolýpina de nascimento –, por quem foi de fato criado, e provavelmente presenciou em seu ambiente familiar a apreensão instaurada com o fracasso da revolta e com os inquéritos que se seguiram (cf. Khodorov 1981). O

111 “Les événements tragiques du 14 décembre avaient produit une impression très vive sur les jeunes philosophes: leurs amis, leurs parents même, A. Odoevski, Küchelbecker n'étaient-ils pas parmi les insurgés? Il eût été, d'ailleurs, surprenant que dans la vieille capitale, étonnée, alarmée et inquiète, ils eussent gardé leur sang-froid. Les rumeurs les plus diverses, les plus invraisemblables couraient la ville; on racontait que les dépêches officielles mentaient, que l'insurrection n'était point brisée, que l'armée du Midi (la 2ème armée), à marches forcées, se dirigeait sur la capitale pour venger ses camarades, déposer l'empereur et proclamer la Constitution. On attendait aussi Ermolov avec les troupes du Caucase: il semblait aux jeunes gens que les journées de 1789 devaient se renouveler en Russie. 'Nous, philosophes allemands, raconte Kochélev, avons oublié Schelling et compagnie, nous allions tous les jours au manège et à la salle d'escrime apprendre à monter à cheval et à manier les armes. Nous nous préparions ainsi à l'activité à laquelle nous nous destinions'. Il est inutile de dire que c'est à ces préparations que se borna l'activité des 'philosophes allemands'; les impressions et les inquiétudes de ces journées tragiques avaient seulement renforcé les liens d'amitié qui unissaient les frères Vénévitinov, Odoevski, Kirêevski, Rojaline, Chévyrev, Kochélev et Titov. Il était tout à fait naturel que leurs sympathies fussent du côté des insurgés. Il ne semble pas, toutefois, que l'impression subie ait été bien profonde, ni qu'elle ait sensiblement influé sur leurs opinions ultérieures: ils déploraient, certes, l'emprisonnement et la déportation de leurs amis, des membres de leur familles, mais jamais nous ne les voyons en accuser le gouvernement. Ils restèrent hostiles au *despotisme*, rarement au gouvernement, jamais à la monarchie” (Koyré 1976: 50-52).

112 Ao menos é o que se pode inferir do caráter majoritariamente *intraclasse* das disputas que marcaram a intelligentsia na época, de acordo com esta sugestiva observação de Billington: “The alienation of the intellectuals in modern Russia was, from the beginning, not so much a matter of conflict between different classes and factions as of conflicting feelings and impulses at work within the same groups and even the same individuals. (...) The inner conflict that first created the modern Russian intelligentsia was a personal and moral one within the ruling aristocracy” (Billington 1970: 233).

poeta certamente teve, ademais, um contato privilegiado com as correntes de pensamento que influenciaram a intelligentsia do país na década de 1830, na medida em que frequentou duas instituições de ensino, a Nobre Pensão e a Universidade de Moscou, que contavam em seu corpo com schellinguanos russos de renome, como M. G. Pávlov e I. I. Davýdov, cujas aulas Lérmontov teria provavelmente assistido; ambas, ademais, destacavam-se na época por sofrer menos com a repressão oficial ao ensino da filosofia alemã do que suas congêneres em Petersburgo, Khárkov ou Kazan. (Koyré 1976 : 112, 170; Manúilov 1981: 125, 361).¹¹³

Na verdade, em um movimento bastante característico do que foi o reinado de Alexandre I, já a partir da segunda metade da década de 1810 observa-se um esforço consciente e organizado do Estado para abolir o ensino da filosofia europeia, e particularmente da alemã, das universidades russas – ensino este que havia sido expandido por iniciativa do próprio imperador, em 1804, quando a reformulação ou refundação de diversas universidades implicou a concessão de inúmeras cátedras e Filosofia a *Gelehrte* alemães. Após a conversão mística de Alexandre, e sobretudo após a entrada no ministério da educação de figuras como o príncipe Aleksandr Golítsyn e do outrora reformista Mikhail Magnítski, os nomes de Kant, de Fichte e de Schelling passaram a ser vistos como suspeitos pelas autoridades, implicando a demissão dos mesmos professores que, havia pouco mais de dez anos, haviam sido chamados precisamente porque conheciam os sistemas daqueles autores (Koyré 1976: 69-73). Desnecessário dizer que tais dinâmicas persecutórias iriam se manter pelas próximas décadas, sobretudo a partir de 1835, com a instituição de um novo código universitário que reduziria ainda mais a autonomia das instituições de ensino superior (Gróssul 2003: 252).

Por detrás desta perseguição – que, hoje, parece-nos absurda, tratando-se do árido e por vezes hermético idealismo alemão, e não de panfletos abertamente revolucionários –, encontravam-se acusações facilmente associáveis ao discurso reacionário, como a de irreligiosidade, mas não

¹¹³Segundo Koyré (1976 : 160), “Davydov 'préférerait' Schelling a tous les philosophes allemands”, e em seu sistema filosófico, ainda que incipiente, a moral tinha um papel de destaque: “La science de la morale peut être divisée en trois parties: 1° celle qui traite de la *volonté*; 2° celle qui traite des *vertus*; 3° celle qui s'occupe des moyens à employer pour y parvenir. Nous arrivons ainsi à la définition de la morale: science qui nous enseigne le *perfectionnement de la raison pratique*” (apud Koyré 1976: 162).

apenas: uma das principais preocupações do regime, ou das suas figuras de proa, eram as relações às vezes exageradas entre a filosofia e o *direito natural*, julgado corretamente como incompatível com os princípios autocráticos,¹¹⁴ e portanto como um potencial perigo revolucionário. Na verdade, tanto na oposição à filosofia alemã pelos partidários da reação quanto na sua disseminação pela nobreza intelectualizada, era possível observar uma mesma crença, algo exagerada, no poder transformador das ideias filosóficas. É o que se vê com clareza no relato de Mikhail Magnítski, tornado em 1819 interventor (*popetchítel'*) na Universidade de Kazan, a respeito da proibição do ensino de História e de Filosofia contemporâneas na Universidade de Paris, proibição esta que lhe serviria de modelo:

Fui informado – além do mais, o fato é público –, que na Universidade de Paris não apenas o ensino da filosofia é proibido, como também o da história dos tempos modernos, desta escola de reviravoltas insensatas, *que não é nada mais nada menos do que a imagem da filosofia posta em prática, exemplo deste inferno que a razão desgraçada e pecadora do homem, não contida pela fé, procura instaurar na Europa...* (apud Koyré 1976: 94-95, tradução e grifo nossos).¹¹⁵

Na recitação de seus anátemas, Magnítski não esquece de incluir os nomes de Kant e de Schelling, fazendo a clara ressalva, quanto a este último, de que apenas *parece* mais inofensivo do que o criticismismo dos séculos anteriores, sendo porém, justamente por isso, muitíssimo mais perigoso:

Não é apenas a filosofia francesa, a dos Voltaire, dos Bayle, nem as doutrinas de Kant que carregam a marca visível de sua inspiração diabólica. A filosofia alemã, a de Schelling especialmente, é talvez ainda mais perigosa, sendo como é mais bem camuflada. Ora, a essência e a base desta filosofia não é nada mais do que a depravação intelectual e moral [*vol'nodúmstvo i razvrat*] (apud Koyré 1976: 95,

114“Dans tous les écrits des réactionnaires, aussi bien ceux des réactionnaires mystiques comme Golitsyne, Labzine, etc. que ceux de Magnitski et Rounitch ou ceux de Chichkov et Photi, la philosophie est mise en rapport avec les doctrines du droit naturel, ce qui permet de prouver son incompatibilité avec l'autocratie: partout aussi la philosophie est plus ou moins identifiée avec le rationalisme et opposée à la religion et à la foi. En somme, pour la Russie, 'philosophie' voulait dire 'philosophie libérale du XVIIIe siècle'; et le terme 'philosophe' était à peu près équivalent à celui de 'voltairien'. Comme d'ailleurs les philosophes du XVIIIe siècle étaient bien plus admirés que lus, et surtout compris, il se formait dans l'esprit public un amalgame curieux qui englobait à la fois la 'philosophie', la franc-maçonnerie, la libre pensée, le scepticisme et l'irréligion. Онъ философъ, онъ вольтеріанецъ, ou bien Онъ фармасонъ, онъ пьеть одно Стаканомъ красное вино, tout cela était à peu près la même chose” (Koyré 1976: 114)

115“Je suis informé, écrit-il, d'ailleurs le fait est publique, qu'à l'Université de Paris non seulement l'enseignement de la philosophie est interdit, mais aussi celui de l'histoire des temps modernes, de cette école de bouleversements insensés, qui n'est que l'image de la philosophie mise en pratique, exemple de cet enfer que la raison déchu et pécheresse de l'homme, non retenue par la foi, cherche à instaurer en Europe...”

Semelhante crença no poder das ideias filosóficas – seja para reprimi-las, seja para se dedicar a elas –, isto é, semelhante prestígio social da filosofia e, de maneira geral, a amplitude e o peso atribuídos ao pensamento abstrato não poderiam deixar de impactar igualmente os debates literários que ocupavam as mentes da época, e que expressavam, muito mais do que o em verdade insípido pensamento filosófico russo, os dilemas e impasses sociais vividos pelo grupo letrado do país. Na verdade, já na década de 1830, tal prestígio iria se refletir diretamente sobre a poesia, tanto em sua produção quanto em sua recepção crítica, encontrando-a em uma crise diretamente relacionada aos acontecimentos de 14 de dezembro de 1825 ou, melhor dizendo, ao grupo social que os protagonizara, bem como à sua expressão poética e aos seus meios de circulação de textos literários.

Com efeito, uma das marcas mais notáveis da época que nos ocupa foi a progressiva dissociação entre nobreza e intelligentsia, até então profundamente convergentes no espaço dos *salões*. Embora cerca de 400 salões e círculos (estes já mais amplos na origem social de seus membros, cf. Barker 2004) tenham dominado o cenário literário russo entre 1800 e 1840, o período foi simultaneamente marcado pela *ascensão do periódico*, com conteúdo mais abrangente que o do século XVIII e, por vezes, comercialmente viável, possibilitando a profissionalização do jornalista e a disseminação da cultura literária para além dos ambientes aristocráticos ou nobiliárquicos¹¹⁷ (Martinsen 1997: 37-38). Ao mesmo tempo, a poesia intimamente associada a estes meios, praticada pela geração de Aleksandr Púchkin e baseada na harmonia e no equilíbrio entre temas cívicos (ódicos), elegíacos e anacrônticos, viu-se fatalmente lesada quando os primeiros se tornaram subitamente anacrônicos, ou, pelo menos, mais complexos e tortuosos do que haviam sido até então,

116“Ce n'est pas seulement la philosophie française, celle des Voltaire, des Bayle, ni les doctrines de Kant qui portent la marque visible de leur inspiration diabolique. La philosophie allemande, celle de Schelling spécialement, est peut-être encore plus dangereuse, étant mieux camouflée. Or, l'essence et la base de cette philosophie ne sont que dépravation intellectuelle et morale (*volnodúmstvo i razvrat*).”

117Isto é, segundo Barker (2004: 234-235), para o público oriundo sobretudo das “classes médias” letradas do funcionalismo público e das profissões liberais, constatando-se aí uma ausência relativa de comerciantes, cuja maioria era analfabeta.

amparados por uma crença filantrópica na moralidade e em reformas feitas por cima.¹¹⁸ Com o agravamento da situação política, o isolamento social da aristocracia e a progressiva *despersonalização* da literatura (i.e., o fim do contato direto entre autor e leitor em espaços familiares), observou-se simultaneamente a *ascensão da prosa* (cf. Eikhenbaum 1924), diretamente ligada à ascensão dos periódicos, e *uma demanda por uma nova poesia*, capaz de expressar a complexidade da nova situação histórica, sua introspecção generalizada e as ideias filosóficas que, assim, haviam passado a ocupar a atenção dos meios letrados. Tal demanda ficaria consagrada pelo termo “poesia do pensamento” (*poéziia mysl'*) (cf. Siérman 2003): nela, encontramos não apenas o cruzamento das ideias filosóficas e da contextualização que apresentamos com a obra que nos interessa, mas a própria razão da relevância histórica de Lérmontov, sua singularidade na literatura russa e sua expressividade política no regime de Nicolau I.

Isso se deu por conta das vicissitudes envolvidas na tarefa de se criar uma poesia com profundidade metafísica sem, ao mesmo tempo, incorrer no que Schiller chamava de “extravagância” (*Überspannung*), isto é, na mera poetização de ideias abstratas e em claro conflito com as condições da experiência (Schiller 1991: 95).¹¹⁹ Tal era o caso da produção poética do grupo dos “filósofos”, onde conceitos surgiam de maneira excessivamente abstrata e, sobretudo, sem

118“В судьбах русской лирики, как и всей русской литературы, перелом наступил в 1825 году. В декабрьском разгроме окончила свое существование боевая поэзия дворянской революции. Но в последекабристскую пору сразу же обнаружился и непоправимый распад интимной лирики 10—20-х годов. Была разрушена «целость направления», о которой с такой проницательностью писал Огарев. И оказалось, что без соседства гражданских мотивов сразу поблекли мотивы анакреонтические, эпикурейские. Нужна была сила Пушкина, чтобы выйти к новым высотам исторического и реалистического мышления. В большинстве же случаев «уцелевшие» ничем не могли возместить утрату питавшей их атмосферы. Речь идет не только о политических идеях и настроениях, но обо всем комплексе гражданских, моральных эстетических ценностей людей русской дворянской революции. Аморфность литературной позиции в той или иной мере обнаруживается постепенно у Вяземского, у Дельвига и Языкова” (Guinzburg 1997: 47).

119“Alle Dichter, welche ihren Stoff zu einseitig aus der Gedankenwelt schöpfen und mehr durch eine innere Ideenfülle als durch den Drang der Empfindung zum poetischen Bilden getrieben werden, sind mehr oder weniger in Gefahr, auf diesen Abweg zu geraten. Die Vernunft zieht bei ihren Schöpfungen die Grenzen der Sinnenwelt viel zu wenig zu Rat, und der Gedanke wird immer weiter getrieben, als die Erfahrung ihm folgen kann. Wird er aber so weit getrieben, dass ihm nicht nur keine bestimmte Erfahrung mehr entsprechen kann (denn bis dahin darf und muss das Idealschöne gehen), sondern dass er den Bedingungen aller möglichen Erfahrung überhaupt widerstreitet, und dass folglich, um ihn wirklich zu machen, die menschliche Natur ganz und gar verlassen werden müsste, dann ist es nicht mehr ein poetischer, sondern ein überspannter Gedanke: vorausgesetzt nämlich, dass er sich als darstellbar und dichterisch angekündigt habe; denn hat er dieses nicht, so ist es schon genug, wenn er sich nur nicht selbst widerspricht” (Schiller 2008: 787).

atentar para a *unidade da subjetividade*¹²⁰ lírica – exigida por um público e uma crítica familiarizados com a filosofia e a poesia romântica europeia, e que vivia, ademais, sob as já mencionadas condições de isolamento e introspecção que marcaram a intelectualidade russa após o fracasso do levante dezembrista (cf. Guínzburg 1997). Por outro lado, porém, a mera presença de uma subjetividade lírica dramatizada e una, como hoje sabemos bem, não é por si só a garantia de profundidade filosófica, mas às vezes redundante em seu exato contrário. Diante do sucesso de certos românticos europeus, e sobretudo de Byron, não tardariam igualmente a surgir na cena russa vulgarizadores, valendo-se de uma subjetividade pretensamente trágica e introvertida para criar uma poesia aparentemente densa, mas a rigor redutível à mistificação e a um conjunto de lugares-comuns. Fosse, todavia, como fosse, semelhante busca poética pela unidade da subjetividade possibilitou o sucesso meteórico de um hoje ilustre desconhecido como Vladímir Benedíktov – meteórico, cumpre dizer, no brilho e na rapidez de sua queda, pois tão logo se alterassem a conjuntura e o gosto do público seria renegado ao segundo plano, terminando sua vida como um pacato funcionário do Ministério das Finanças, escrevendo ainda alguns versinhos patrióticos por ocasião da Guerra da Crimeia (cf. Guínzburg 1997; Siérman 2003). Seria, portanto, apenas com a poesia de Lérmontov que as duas exigências da crítica e do público, a saber, a profundidade filosófica e a unidade subjetiva, iriam se encontrar de maneira orgânica e articulada, emprestando aos dilemas políticos e existenciais de seu tempo uma expressão simultaneamente concreta, dramatizada e hiperbólica.¹²¹

Ao mesmo tempo, a própria demanda por uma “poesia do pensamento”, atendida por Lérmontov, estava estreitamente associada à progressiva comercialização e profissionalização do

120 O termo em russo é *edinstvo líchnosti*, tendo sido consagrado sobretudo pelos estudos de Guínzburg, nos quais nos baseamos. O termo *líchnost'* deriva de *litsó*, 'rosto' ou 'pessoa' (no sentido gramatical), de modo que poderia ser também traduzido, quiçá com maior precisão, como 'personalidade', caso a expressão 'personalidade lírica' não resultasse em língua portuguesa ela mesma um tanto extravagante.

121 “Лермонтов и был тем эпохальным явлением, в котором сошлись нити всех ожиданий. Романтизм 30-х годов хотел титанизма и экспрессивного выражения титанического духа. Юный Лермонтов титаничен и предельно экспрессивен. Искали эмоционального единства, напряженной сосредоточенности авторского сознания — Лермонтов нашел единство личности. Это была личность мыслящая, даже рефлексивная; тем самым Лермонтов решил проблему поэзии мысли” (Guínzburg 1974: 154).

ramo literário por meio do periodismo, conforme evidenciado na polêmica do “comércio literário” (1835-1836), quando a exigência de uma maior profundidade nos textos poéticos foi levantada de maneira explícita. Centrada em torno das figuras de Senkóvski e Smírdin, respectivamente editor e livreiro do popular periódico “Biblioteca de leitura” (*Bibliotéka dliá tchtiénia*, 1834-1865), seus debates focaram a princípio a falta de gosto e de critérios de um, e as práticas monopolísticas de outro. Seria em uma invectiva contra Senkóvski que Chevyriov, egresso do “grupo dos filósofos” e protagonista do campo oposto ao editor, iria expressar a necessidade de uma “literatura do pensamento”, identificada com os círculos moscovitas próximos à Universidade de Moscou e frequentados pelo polemista. Este via na comercialização – em contraposição à circulação familiar, fosse nos círculos ou nos salões – o risco de abandono dos valores não monetários que deveriam nortear a atividade literária, e afirmava que apenas a poesia parecia ter escapado das garras do comércio. Ironicamente, Senkóvski havia atraído igualmente para suas publicações obras de alta literatura, e encampava outrossim as normas aristocráticas de linguagem e de gosto (Martinsen 1997: 56), de modo que o debate revelava ser menos sobre a qualidade dos seus textos do que sobre *as transformações em curso na circulação literária*. O embate, destarte, não trazia marcas significativas de classes ou de públicos distintos, mesmo que em uma polêmica anterior, da qual a do comércio foi em certa medida uma continuação, os contendores Bulgárin e Gretch se tenham valido da acusação de “aristocratismo” e de “esnobismo” para atacar seus oponentes, dentre os quais Púchkin e seu amigo Viázemski – uma acusação, cumpre dizer, eivada de má-fé, pois seu sucesso financeiro se devia em parte a um monopólio publicístico sobre notícias da corte (Martinsen 1997: 50-51).

Na verdade, embora os participantes destas polêmicas não o soubessem, estatísticas apontam que mesmo a popular “Biblioteca de Leitura” atingia menos de 1% da população, e que apenas 5% da nobreza e 3% das outras classes recebia educação ginásial. Neste sentido, não seria nenhum destes dois campos opostos, mas sim Vissarion Belínski quem, em sua atividade crítica, iria unir a

exigência de uma profundidade filosófica da literatura à efetiva expansão do público para todos os ramos da intelligentsia, fosse ela nobre ou não, estivesse nas províncias, capitais, universidades, etc., sendo este o segredo de sua grande força editorial. Significativamente, o próprio crítico não pertencia à aristocracia das capitais e vivia de seus escritos, tendo encampado, ademais, a tarefa da formação do público, até mesmo daquele de Moscou e São Petersburgo, a quem enxergava como perfeitos provincianos em matéria de compreensão literária (Martinsen 1997: 58-60; cf. Buschkovitch 2014). Representando, pois, uma resposta ao falso dilema do “comércio literário”, o crítico soube também dar à exigência de uma poesia do pensamento uma formulação mais adequada e profunda que a de Chevyriov, sintetizada no termo 'reflexão' (*refliéksiia*), cuja raiz latina, em detrimento do russo *rassmychliénii*, o crítico justificava por sua proximidade conceitual do alemão *reflectiren* e *Reflexion* (sic) (Belinski 1940: 176). Mais do que o termo, todavia, o que chama a atenção é o *caráter histórico* que Belinski enxergava no problema: para ele, a sua importância derivava da pertinência e da atualidade que a *reflexão* parecia assumir para a sua época – uma época marcada pelo signo da dúvida e pela hipertrofia do espírito:

Não é a morte nem tampouco é a velhice do mundo, como pensa a velha geração – a qual na sua juventude bebia e comia com tanta despreocupação, que dançava com tanta alegria, que com tanta inconsciência desfrutava da vida. Não, não é a morte, nem a velhice: as pessoas do nosso tempo são tão ou ainda mais cheias da sede dos desejos, da tristeza arrasadora dos ímpetos e dos esforços. Trata-se apenas de uma crise patológica, à qual deve se seguir um estado de saúde melhor ou superior ao de antes. Aquele mesmo refletir, aquela mesma reflexão [*tá je refliéksiia, to je razmychliénii*] que agora envenena a plenitude de qualquer alegria nossa há de ser, posteriormente, a fonte de uma ventura superior a qualquer outra que jamais houvera, de uma superior plenitude de vida. Mas desgraçado daquele que surge em uma época de mal-estar na sociedade [*obschiéstvennyi nedug*]! A sociedade não vive em anos, vive em séculos, e ao ser humano é dado um instante de vida: a sociedade há de se curar, mas as pessoas nas quais se expressou a crise de sua doença – nobilíssimos recipientes do espírito – podem quedar-se para sempre no elemento destruidor da vida!...

Seja como for, mas o fato é que o nosso século é o século da reflexão [*razmychliénii*]. Por isso o refletir (a reflexão) [*refliéksiia (razmychliénii)*] é o elemento legítimo da poesia do nosso tempo, e quase todos os grandes poetas do nosso tempo lhe deram a paga devida: Byron em “Manfred” “Caim” e em outras obras; Goethe, particularmente no “Fausto”; toda a poesia de Schiller é predominantemente *reflexionante*, *reflexiva* [*reflektíruiuschaia, razmychliáiuschaia*]. No nosso tempo é praticamente impossível uma poesia no sentido dos poetas antigos, que contempla o fenômeno da vida sem qualquer relação com a personalidade do poeta (poesia objetiva), também no nosso tempo

não é poeta e, em particular, não é artista quem não tem na base de seu talento a contemplatividade dos antigos e a capacidade de reproduzir os fenômenos da vida sem relações com a sua personalidade; mas no nosso tempo a ausência do elemento interior (subjetivo) em um poeta é uma insuficiência. Não é sem fundamento que repreendem Goethe pela ausência de elementos históricos e sociais, pela calma satisfação com a realidade [*deistvítel'nost'*] tal qual ela é. Justamente esta foi a razão porque, menos *artística* que a de Goethe, mas mais *humana e humanista* [*tcheloviéchestvennaia gumánnaia*], a poesia de Schiller obteve para si um retorno maior na humanidade do que a de Goethe” (Belínski 1940: 177, tradução nossa).¹²²

É de se supor que, ao referir-se à aclamação de Schiller pela “humanidade”, Belínski tivesse em vista o seu próprio público. Seja, porém, com for, o diagnóstico histórico e literário que o crítico apresenta nos remete diretamente à conjugação, elencada por Eikhenbaum, de autores estrangeiros particularmente apreciados nos meios letrados russos da década de 1830, emprestando-lhe a gravidade de uma análise de conjuntura e até de certa filosofia da História, ao que ainda se somava a urgência de compreender o próprio tempo. Com isso, os autores citados se destacam em virtude não de méritos literários ou filosóficos destacadamente notáveis – questão que sequer vem ao caso –, mas sim por sua capacidade de dialogar com a experiência histórica e social russa após 14 de dezembro de 1825, uma época de introspecção e, como diz Belínski, de *reflexão* —¹²³ reflexão esta

122“Это не смерть и даже не старость мира, как думает старое поколение, которое, в своей молодости, так беззаботно пило и ело, так весело плясало, так бессознательно наслаждалось жизнью. Нет, это не смерть и не старость: люди нашего времени также или еще больше полны жаждою желаний, сокрушительною тоскою порываний и стремлений. Это только болезненный кризис, за которым должно последовать здоровое состояние лучше и выше прежнего. Та же рефлексия, то же размышление, которое теперь отравляет полноту всякой нашей радости, должно быть впоследствии источником высшего, чем когда-либо блаженства, высшей полноты жизни. Но горе тем, кто является в эпоху общественного недуга! Общество живет не годами — веками, а человеку дан миг жизни: общество выздоровеет, а те люди, в которых выразился кризис его болезни — благороднейшие сосуды духа, навсегда могут остаться в разрушающем элементе жизни!...”

Как бы то ни было, но наш век есть век размышления. Поэтому рефлексия (размышление) есть законный элемент поэзии нашего времени, и почти все великие поэты нашего времени заплатили ему полную дань: Байрон в «Манфреде», «Каине» и других произведениях; Гете особенно в «Фаусте»; вся поэзия Шиллера по преимуществу *рефлектирующая*, размышляющая. В наше время едва ли возможна поэзия в смысле древних поэтов, созерцающая явление жизни без всякого отношения к личности поэта (поэзия объективная), и в наше время тот не поэт и особенно не художник, у которого в основании таланта не лежит созерцательность древних и способность воспроизводить явления жизни без отношений к своей личности; но в наше время отсутствие в поэте внутреннего (субъективного) элемента есть недостаток. В самом Гете не без основания порицают отсутствие исторических и общественных элементов, спокойное довольство действительностью, как она есть. Это и было причиной, почему менее Гетевской *художественная*, но более *человеческая* поэзия Шиллера нашла в себе больше отклика в человечестве, чем поэзия Гете.”

123E de se indagar o quanto Belínski, para além de seu apreço pelas obras poéticas de Schiller, não teria sido influenciado também por suas obras teóricas, e em particular por “Poesia ingênua e sentimental”. Com efeito, é notável a semelhança da leitura histórica que o crítico faz de seu tempo, e do tipo de poesia que vê como capaz de expressá-lo, com as ideias schillerianas de uma oposição entre *natureza* e *arte* (*Kunst*), bem como de uma capacidade da poesia sentimental de expressar uma perfectibilidade infinita, atrelada à atividade reflexionante da razão. Belínski, todavia, distingue-se de Schiller conforme defende a *necessidade* de uma poesia sentimental – isto é, da *reflexão* – diante das vicissitudes de seu tempo, com o que se destacam as suas virtudes de polemista, e o

que o crítico irá encontrar precisamente na poesia de Lérmontov (Siérman 2003: 166). O caráter *histórico* de semelhante predileção, isto é, a sua profunda *atualidade*, surge sintetizado em uma comparação, onde Belínski ressalta as diferenças entre a sua obra e a do mais ilustre representante da geração anterior, Aleksandr Púchkin:

Não há dois poetas mais essencialmente distintos do que Púchkin e Lérmontov. Púchkin é o poeta do sentimento interior da alma; Lérmontov, o poeta do pensamento impiedoso da verdade. O *páthos* de Púchkin se encontra na esfera da própria arte, enquanto arte; o *páthos* da poesia de Lérmontov se encontra nas questões morais acerca do destino e dos direitos da individualidade humana (Belínski 1940: 218-219, tradução nossa).¹²⁴

Lérmontov teria sido, portanto, capaz de dar forma poética às questões éticas de seu tempo – questões que, como vimos, em sua formulação filosófica e no contexto da crise do absolutismo, eram indissociáveis da problemática política. Isso fica claro no trecho de Belínski quando este faz menção às “questões morais acerca do destino e dos direitos da individualidade humana” – isto é, não se trata mais de um súdito, mas de um indivíduo dotado de direitos invioláveis, detentor de uma liberdade inalienável cujo fundamento último será sempre a possibilidade de fazer o mal. Se, pois, em posse de tais direitos e em seu nome, o eu lírico está disposto a questionar até mesmo Deus, não seria surpreendente se em seu nome questionasse também ao tsar. Em termos poéticos, porém, tal movimento precisa ser estruturado em ao menos dois passos: primeiramente, através da construção de uma individualidade *sublime*, titânica e eleita, como já sugerimos de maneira esparsa; em segundo lugar, através da oposição desta individualidade ao mundo, que surgirá assim como indigno de seus valores e anseios. Para concluir esta dissertação, gostaríamos de detalhar um pouco mais cada uma destas duas etapas, o que faremos nos capítulos seguintes.

caráter engajado de sua atividade crítica, antes mesmo de sua guinada socialista.

124 “Нет двух поэтов столь существенно различных, как Пушкин и Лермонтов. Пушкин — поэт внутреннего чувства души; Лермонтов — поэт беспощадной мысли истины. Пафос Пушкина заключается в сфере самого искусства, как искусства; пафос поэзии Лермонтова заключается в нравственных вопросах о судьбе и правах человеческой личности.”

Capítulo VI

“Eu – serei Deus, ou então ninguém!”

O destino¹²⁵

“Nenhum homem é obrigado e a ser obrigado”, diz o judeu Nathan ao dervixe, e essas palavras têm validade num âmbito mais abrangente do que tenderíamos a supor. A vontade é o que caracteriza o ser humano, a própria razão não passa de sua regra eterna. Toda a natureza age racionalmente, a prerrogativa humana é apenas a de agir racionalmente com consciência e vontade. Todas as outras coisas são obrigadas; o homem é o ser que quer.

Por isso mesmo, nada é tão indigno para o homem quanto sofrer alguma violência, pois a violência o anula. Quem a comete não faz nada menos do que contestar a nossa humanidade; quem a sofre covardemente abre mão de sua humanidade. Mas essa exigência de uma libertação absoluta de tudo o que é violência parece pressupor um ser com poder suficiente para desviar de si qualquer outro poder. Caso ela, a exigência, se encontre em um ser que não ocupa a posição mais alta no reino das forças, surge assim uma infeliz contradição entre o impulso e a capacidade.

É nessa situação que se encontra o homem. Cercado de incontáveis forças, todas superiores a ele, todas capazes de dominá-lo, ele reivindica, por meio de sua natureza, não sofrer violência alguma. É verdade que ele aumenta artificialmente suas forças naturais por meio de seu entendimento, e até certo ponto realmente consegue tornar-se fisicamente senhor de tudo o que é físico. Diz o ditado: contra tudo há remédio, menos contra a morte. Mas essa única exceção, se é mesmo uma exceção em sentido rigoroso, anularia todo o conceito do ser humano. Se houver um único caso em que ele simplesmente é obrigado a algo que não quer, nunca mais poderá ser compreendido como o ser que quer. Esse terrível fato de *ser obrigado e não querer* o acompanhará como um fantasma e fará dele, como é realmente o caso para a maioria dos homens, uma presa dos terrores obscuros da fantasia; sua celebrada liberdade não é absolutamente nada, caso ele esteja preso mesmo que em um único ponto (Schiller 2008: 55-56).¹²⁶

¹²⁵Este capítulo é a versão modificada e ampliada de um artigo que publicamos em 2019 pela revista Slovo, “O problema da subjetividade na lírica de M. I. Lermontov”.

Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/slovo/article/view/23106/13706>>. Acesso em: 29 jan. 2020.

Ademais, pôde ainda contar com as reflexões desenvolvidas junto ao amigo e aluno, mestre e doutorando em Filosofia Ivan de Moreira Sampaio, em artigo escrito a quatro mãos, “Byron e o byronismo no centro da *epistémê* moderna”, publicado naquele mesmo ano nos Cadernos de Ética e Filosofia Política.

Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/162261/158608>>. Acesso em: 29 jan. 2020.

¹²⁶“»Kein Mensch muss müssen«, sagt der Jude Nathan zum Derwisch, und dieses Wort ist in einem weiteren Umfange wahr, als man demselben vielleicht einräumen möchte. Der Wille ist der Geschlechtscharakter des Menschen, und die Vernunft selbst ist nur die ewige Regel desselben. Vernünftig handelt die ganze Natur; sein Prärogativ ist bloß, dass er mit Bewusstsein und Willen vernünftig handelt. Alle andere Dinge müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will.

Eben deswegen ist des Menschen nichts so unwürdig, als Gewalt zu erleiden, denn Gewalt hebt ihn auf. Wer sie uns antut, macht uns nichts Geringeres als die Menschheit streitig; wer sie feigerweise erleidet, wirft seine Menschheit hinweg. Aber dieser Anspruch auf absolute Befreiung von allem, was Gewalt ist, scheint ein Wesen vorauszusetzen, welches Macht genug besitzt, jede andere Macht von sich abzutreiben. Findet er sich in einem Wesen, welches im Reich der Kräfte nicht den obersten Rang behauptet, so entsteht daraus ein unglücklicher Widerspruch zwischen dem Trieb und dem Vermögen.

In diesem Falle befindet sich der Mensch. Umgeben von zahllosen Kräften, die alle ihm überlegen sind und den Meister über ihn spielen, macht er durch seine Natur Anspruch, von keiner Gewalt zu erleiden. Durch seinen

É com estas palavras que Schiller inicia o seu já mencionado ensaio “Sobre o sublime”, e com as quais introduz, de maneira tão expressiva quanto direta, a natureza do problema que subjaz a toda sua concepção do assunto. Neste nosso penúltimo capítulo, gostaríamos de partir justamente desta formulação – novamente, não pretendemos seguir o seu raciocínio a risca – para apresentar o que, ao nosso ver, é também um dos problemas fundamentais da poesia de Lérmontov e de toda a literatura romântica, constituindo, talvez, um fenômeno verdadeiramente epocal. Seguindo o esquema do grande parceiro de Goethe, a questão seria mais ou menos a seguinte: o ser humano se caracteriza, sobretudo, pelo *exercício da vontade*. A razão não o distingue, a seu ver, da natureza, pois esta também é racional: o que o diferencia dela é antes a possibilidade de agir, racionalmente decerto, mas de maneira *voluntária e ciente*. Porém esta mesma criatura caracterizada por seu querer é infelizmente finita, limitada, e se depara invariavelmente com forças que sobrepõem a sua capacidade de autodeterminação. Como se afirmar, assim, enquanto *ser que quer – das Wesen, welches will* – diante da fatalidade de se sofrer, mais cedo ou mais tarde, nem que apenas com o advento incontornável da morte, algo que independe de sua vontade?

Se, no texto que acabamos de citar, Schiller desenvolverá este formidável nó filosófico através das ideias de *cultura moral* e, em seguida, através do próprio conceito estético do *sublime*, cumpre notar que o mesmo problema parece surgir, em formulações distintas, também em outras de suas obras e, como já mencionamos, nos textos em verso e em prosa de outros contemporâneos da Era das Revoluções. Apenas para retomarmos o ensaio de Schiller de que nos valemos com maior sistematicidade ao longo de nossa dissertação, vemos o problema análogo da vontade rigorista se debatendo com as contingências da vida na figura simplificada do *idealista*, tal como a entende o

Verstand zwar steigert er künstlicher weise seine natürlichen Kräfte, und bis auf einen gewissen Punkt gelingt es ihm wirklich, physisch über alles Physische Herr zu werden. Gegen alles, sagt das Sprichwort, gibt es Mittel, nur nicht gegen den Tod. Aber diese einzige Ausnahme, wenn sie das wirklich im strengsten Sinne ist, würde den ganzen Begriff des Menschen aufheben. Nimmermehr kann er das Wesen sein, welches will, wenn es auch nur einen Fall gibt, wo er schlechterdings muss, was er nicht will. Dieses einzige Schreckliche, was er nur muss und nicht will, wird wie ein Gespenst ihn begleiten und ihn, wie auch wirklich bei den mehresten Menschen der Fall ist, den blinden Schrecknissen der Phantasie zur Beute überliefern; seine gerühmte Freiheit ist absolut nichts, wenn er auch nur in einem einzigen Punkte gebunden ist” (Schiller 2008: 822-823).

alemão em sua elucidação dos conceitos de ingênuo e de sentimental. Neste contexto, o poeta e teórico vê nela apenas uma manifestação mais clara das inclinações morais correspondentes ao *poeta sentimental*, por lhe ser assim abstraído o seu conteúdo propriamente poético (Schiller 2008: 798) que o universaliza e aproxima do ingênuo. Com isso, o que resta seria fundamentalmente uma tendência incansável para o *incondicionado*, movida pela exigência da razão – pela qual o idealista se destaca – em remeter todo e qualquer fenômeno isolado à sua dignidade absoluta, independente de qualquer contingência. Contraposto ao *realista*, que prima pelo entendimento e se curva diante de tudo aquilo que lhe surge como necessário, o idealista viveria assim em uma necessidade permanente de entusiasmo e exaltação, pouco condizente com a realidade por vezes banal da vida humana:

Se em seu agir moral o realista se submete de modo tranquilo e uniforme a uma necessidade física, o idealista tem de tomar um impulso, tem de exaltar momentaneamente sua natureza, e nada logra a não ser quando está entusiasmado. Então, sem dúvida, logra muito mais, e sua conduta mostrará um caráter de elevação e grandeza, que em vão se busca nas ações do realista. Mas a vida real de forma alguma é apropriada para nele despertar tal entusiasmo e, muito menos, alimentá-lo uniformemente. Em relação ao absolutamente grande de onde sempre parte, está a enorme distância o absolutamente pequeno do caso particular a que tem de aplicá-lo. Visto que sua vontade é sempre direcionada, segundo a forma, para o todo, do mesmo modo não quer direcioná-la, segundo a matéria, para fragmentos, e todavia frequentemente é apenas através de produções ínfimas que pode demonstrar sua intenção moral. Assim, por causa do Ideal ilimitado, não raro acontece que deixe de ver o caso limitado de aplicação e que, imbuído por um máximo, despreze o mínimo a partir do qual, no entanto, nasce tudo aquilo [que] é grande na realidade (Schiller 1991: 105).¹²⁷

Schiller resume um pouco mais adiante as implicações de tal postura: uma eterna inquietude diante da vida, uma exigência insaciável de si mesmo e, por conseguinte, também daqueles que se

¹²⁷“Wenn sich der Realist, auch in seinem moralischen Handeln, einer physischen Notwendigkeit ruhig und gleichförmig unterordnet, so muss der Idealist einen Schwung nehmen, er muss augenblicklich seine Natur exaltieren, und er vermag nichts, als insofern er begeistert ist. Alsdann freilich vermag er auch desto mehr, und sein Betragen wird einen Charakter der Hoheit und Größe zeigen, den man in den Handlungen des Realisten vergeblich sucht. Aber das wirkliche Leben ist keineswegs geschickt, jene Begeisterung in ihm zu wecken, und noch viel weniger, sie gleichförmig zu nähren. Gegen das Absolutgroße, von dem er jedesmal ausgeht, macht das Absolutkleine des einzelnen Falles, auf den er es anzuwenden hat, einen gar zu starken Absatz. Weil sein Wille der Form nach immer auf das Ganze gerichtet ist, so will er ihn, der Materie nach, nicht auf Bruchstücke richten, und doch sind es meistens nur geringfügige Leistungen, wodurch er seine moralische Gesinnung beweisen kann. So geschieht es denn nicht selten, dass er über dem unbegrenzten Ideale den begrenzten Fall der Anwendung übersieht und, von einem Maximum erfüllt, das Minimum verabsäumt, aus dem allein doch alles Große in der Wirklichkeit erwächst” (Schiller 2008: 802-803).

têm à volta. Contrastando mais uma vez com o realista, que vive em harmonia com o círculo limitado de sua experiência e que se satisfaz facilmente com aquilo que tem ou pode ter, o idealista, pelo contrário,

está longe de ter um destino tão bom. Frequentemente, não apenas se descontenta com a sorte, pois descuida de fazer do momento o seu amigo; também se descontenta consigo mesmo: nem seu saber nem seu agir pode ser-lhe suficiente. O que exige de si é um infinito, mas tudo o que produz é limitado. Esse rigor que demonstra consigo mesmo, também não o nega em sua conduta para com os outros. É, sem dúvida, generoso, pois se lembra menos de seu indivíduo frente a outros, mas às vezes é injusto, pois também descarta facilmente do indivíduo nos outros (Schiller 1991: 96).¹²⁸

Em uma formulação por certo bastante distinta, acreditamos estar mais uma vez às voltas com a contradição entre *liberdade* e *necessidade* que encontramos no tratado de Schelling sobre a liberdade humana. No capítulo anterior, pudemos apresentá-la brevemente e identificar como se coloca também na obra de Lermontov, através de uma constante insatisfação e inquietação do eu lírico em relação ao mundo que o circunda e o contradiz. Pudemos igualmente ver como semelhante encaminhamento do problema da liberdade dialoga diretamente com a formulação de Schelling para o problema do *mal*, e como corresponde, na própria obra de Lermontov, ao seu renomado demonismo. Nos textos de Schiller que acabamos de citar, porém, vemos como a questão pode se desdobrar sem incorrer propriamente em uma revolta moral contra o mundo, antes desaguando em uma *elevação da vontade humana* diante da adversidade, ou, melhor dizendo, diante da determinação contingente de sua existência. Excetuando-se os casos de uma vontade *mesquinha*, voltada para uma satisfação imediata e caprichosa de desejos particulares e, portanto, ela mesma contingente, semelhante enfrentamento, aparentemente disparatado, não raro se justifica pela ticanheza do mundo e da vida humana quando reduzida a limites estreitos. Neste caso, ele se torna capaz de denunciar o absurdo das limitações ante a *perfectibilidade infinita* do espírito humano e,

128“Der Idealist hat lange kein so gutes Schicksal. Nicht genug, dass er oft mit dem Glücke zerfällt, weil er versäumte, den Moment zu seinem Freunde zu machen, er zerfällt auch mit sich selbst; weder sein Wissen noch sein Handeln kann ihm Genüge tun. Was er von sich fordert, ist ein Unendliches, aber beschränkt ist alles, was er leistet. Diese Strenge, die er gegen sich selbst beweist, verleugnet er auch nicht in seinem Betragen gegen andre. Er ist zwar großmütig, weil er sich andern gegenüber seines Individuums weniger erinnert, aber er ist öfters unbillig, weil er das Individuum ebenso leicht in andern übersieht” (Schiller 2008: 804-805).

mesmo quando malogrado em seus ímpetos, testemunha a grandeza de nossa condição, assim como a miséria da realidade com que se debate.

Semelhante tema, como se há de lembrar, diz respeito diretamente ao conceito de melancolia:¹²⁹ já havíamos observado, na primeira parte de nossa investigação, como a perda de si mesmo implicada pelo objeto possibilitava a sua associação a diversos valores morais; observamos outrossim como a fidelidade melancólica redundava, não raro, em um *tudo ou nada* diante da vida, no qual apenas o que correspondesse à subjetividade e à sua perda teria direito a seu respeito e a sua estima. Por outro lado, configurando uma dinâmica idêntica, observáramos também como a fixação melancólica na transitoriedade do que se perdeu terminava redundando no anseio por sua *imortalidade*. Tal anseio, por sua vez, ao se converter em um anseio pela *imortalidade de tudo*, passa a configurar o “sentimento trágico” de que falava Miguel de Unamuno, ou, inversamente, no desprezo por tudo que é passageiro, que mencionava Freud em *Vergänglichkeit*. Em ambos os casos, porém, cumpre notar que a melancolia impõe uma reflexão de natureza existencial, isto é, coloca o sujeito diante da inelutabilidade da morte e o desafia, entre irônica e trágica, a viver e, sobretudo, *simbolizar* uma existência já de antemão ressabiada, assim, pela consciência da morte, tanto sua quanto do mundo.

É deste desafio que emerge a problemática do *destino*. Com efeito, enquanto articulação narrativa das experiências individuais em sua trajetória no tempo e no espaço, este surge como uma forma efetiva de solucionar as desavenças entre a liberdade humana e suas limitações necessárias, bem como de atribuir uma significação transcendente, superior, às batalhas perdidas pela vontade e até mesmo à própria consciência da finitude. Com isso, morte e perda, frustração e falta são revestidas de um significado capaz de as transpor para um plano distinto, onde a própria

129Encontramos frequentemente o termo na tradução do prof. Márcio Suzuki do ensaio de Schiller, em referência ao alemão *Wehmut*. Ao contrário de *Sehnsucht*, que havíamos visto no texto de Schelling, e que se refere à ideia de 'ânsia' contida na melancolia, o termo utilizado por Schiller traz a ideia de 'dor' (como em *wehtun*, 'doer'), e diz respeito à tristeza que nos acomete ao contemplarmos, na natureza, a infância perdida da humanidade. Esta mesma contemplação, porém, revela também o que ainda haveremos de ser, isto é, o retorno à natureza pelas vias da cultura e da liberdade (Schiller 2008: 708), de modo que tal melancolia não é apenas nostálgica, mas também prospectiva: diz respeito ao ideal de realização plena das capacidades humanas, e nos remete, portanto, à problemática que acabamos de apresentar.

transitoriedade se revela *transitória*, e onde as contrariedades são compensadas pelo papel que, subitamente descobre-se, elas mesmas desempenham em uma trama maior, da qual não se suspeitava, mas na qual de algum modo se salvam os desejos que se supunham logrados.

Como, porém, semelhantes dinâmicas se dão na lírica de Lérmontov? No capítulo anterior, pudemos ver como o conflito entre liberdade e necessidade ocupava nela um lugar central; do mesmo modo, vimos como sua capacidade de dar a esta e a outras questões de natureza filosófica uma forma poética dotada de unidade subjetiva teria sido uma das chaves para a sua relevância histórica. Ao analisarmos, pois, a constituição de seu *herói lírico*, através do qual tornaram-se possíveis tanto a mencionada unidade subjetiva quanto a expressão da problemática histórico-filosófica do tempo (cf. Guínzburg 1974, 1997), identificamos na constante perquirição ou representação do destino uma das chaves centrais para sua caracterização, e, com isso, uma das chaves centrais para toda a sua poesia. É, afinal, através de seu destino que a subjetividade lírica lermontoviana se torna capaz de atribuir profundidade e sentido às suas experiências particulares e, num sentido inverso, de se colocar ela mesma como uma voz relevante no plano universal.¹³⁰

Isso fica particularmente evidente nos famosos versos de Lérmontov “1831, junho, ao décimo primeiro dia” (*1831-go, iúnia 11 dniá*), quase emblemáticos em sua íntima conjugação entre autor e eu lírico em um frenético movimento de autoinvestigação, onde o que se busca é justamente a construção poética de um sentido para a experiência individual. Tais elementos fazem com que os versos possam ser considerados quase como um programa estético para toda a produção de Lérmontov, particularmente a de sua primeira fase, acentuadamente marcada pela tematização deste seu trágico herói lírico ou, em outras palavras, pela tematização de seu destino (cf. Koróvin 1981b). Com efeito, sua “imediatividade reflexiva”, poeticamente elaborada no decorrer da obra,

¹³⁰Semelhante procedimento é brevemente elucidado por Pomorska, que o denomina “poesia metafórica”, isto é, uma poesia em que o eu surge como metáfora para o mundo. Como era de se esperar, o seu surgimento está atrelado ao do próprio Romantismo: “A poesia metafórica poderia ser compreendida como uma espécie de poesia na qual a mensagem está intimamente ligada ao emitente. É a poesia da revelação do 'ego-lírico', do *Ich-Dichtung*. O Romantismo criou e canonizou o tipo de poesia em que o autor se disfarça em sua própria mensagem. O emitente se torna uma espécie de filtro em que todas as coisas se fundem através de sua própria personalidade” (Pomorska 2010: 109).

surge já no próprio título, que ao resumir-se a uma data empresta ao conjunto as características de uma anotação de diário, como que integrada à existência extraliterária, vivida, de seu autor.

Não é o caso, aqui, de citarmos o poema inteiro – composta por 32 estrofes, é certamente uma das mais longas obras líricas de Lérmontov. Todavia, devido à natureza de seu assunto e à constância de sua forma, algumas observações gerais a seu respeito podem ser feitas a partir apenas de suas primeiras quatro estrofes, que abrem o poema e, portanto, servem de introdução à sua reflexão (Lérmontov 1964 v. 1: 353-354, tradução nossa):

1831-го, июня 11 дня	1831, junho, ao décimo primeiro dia (trad. literal)
<p>1</p> <p>Моя душа, я помню, с детских лет Чудесного искала. Я любил Все обольщенья света, но не свет, В котором я минутами лишь жил; 5 И те мгновенья были мук полны, И населял таинственные сны Я этими мгновеньями. Но сон, Как мир, не мог быть ими омрачен.</p>	<p>1</p> <p>Minha alma, eu lembro, desde a infância Buscava o maravilhoso. Eu amava Todos os encantos da sociedade, mas não ela, Na qual eu vivia apenas por minutos; E aqueles instantes eram cheios de sofrimento, E eu povoava sonhos misteriosos Com estes instantes. Mas o sonho, Como o mundo, não pode ser por eles ensombrado.</p>
<p>2</p> <p>Как часто силой мысли в краткий час 10 Я жил века и жизнь иную, И о земле позабывал. Не раз, Встревоженный печальною мечтой, Я плакал; но все образы мои, 15 Предметы мнимой злобы иль любви, Не походили на существ земных. О нет! всё было ад иль небо в них.</p>	<p>2</p> <p>Com que frequência, pela força de uma ideia Vivi séculos numa hora breve, e outra vida, E esquecia-me da terra. Mais de uma vez Excitado por um sonho triste, Eu chorei; mas todas as minhas formas Objetos de um ódio ou de um amor imaginários, Não se pareciam com as criaturas terrenas. Oh não! Tudo neles era o inferno ou o céu.</p>
<p>3</p> <p>Холодной буквой трудно объяснить Боренье дум. Нет звуков у людей Довольно сильных, чтоб изобразить 20 Желание блаженства. Пыл страстей Возвышенных я чувствую, но слов Не нахожу и в этот миг готов Пожертвовать собой, чтоб как-нибудь Хоть тень их перелить в другую грудь.</p>	<p>3</p> <p>Com letras frias é difícil de explicar A luta dos pensamentos. As pessoas não têm sons Fortes o bastante para representar O desejo de ventura. O calor das paixões Elevadas – eu o sinto, mas não acho Palavras, e neste instante estou disposto A me sacrificar, para de algum modo Verter ainda que uma sombra sua em outro peito.</p>
<p>4</p>	<p>4</p>

25	Известность, слава, что они?— а есть У них над мною власть; и мне они Велят себе на жертву всё принести, И я влачу мучительные дни Без цели, оклеветан, одинок;	Renome, glória, o que são? Mas eles Têm poder sobre mim; e me ordenam A dar por eles tudo em sacrifício, E eu arrasto dias torturantes Sem sentido, caluniado, sozinho;
30	Но верю им!— неведомый пророк Мне обещал бессмертье, и, живой, Я смерти отдал всё, что дар земной.	Mas creio neles! Um profeta desconhecido Prometeu-me a imortalidade, e, vivo Eu dei à morte tudo o que é dom terreno.

Não seria uma redundância, aqui, dizer que o eu lírico começa de fato pelo começo: o poema se abre com uma reconstituição de sua infância, que serve de pré-história ou antessala para os conflitos e questões que o ocuparão ao longo de toda a obra, e os vincula, assim, indissociavelmente à própria existência do eu lírico no mundo, constituindo uma espécie de *predestinação*. A busca pelo indizível e pela imortalidade, a oposição à realidade que tal busca implica, e o sofrimento originado pela fatal incompreensão do mundo – elementos nevralgicos para todo o poema – tornam-se com isso características fundamentais, congênicas do eu lírico, que talvez sequer possua outros traços igualmente capazes de o individualizar. Ademais, já na primeira estrofe, observa-se como a experiência da infância surge imediatamente ligada ao anseio pelo fantástico e, sobretudo, a *uma oposição à sociedade* [sviet]. O contato com ela é apresentado como uma experiência dolorosa, reforçando os desejos – também congênicos – de evasão, e que se desenvolvem em uma oposição a toda a realidade, conforme se vê na segunda estrofe. Antes disso, porém, semelhante radicalização do confronto entre o eu lírico e o mundo, ou melhor, entre a vontade e a contingência, já havia sido anunciada: é significativo, no contexto, que os versos se abram fazendo referência não ao eu lírico, mas à *sua alma* (*Moiá duchá*). Ou seja: a dissociação que se elabora ao longo do texto é pontuada, desde o início, pela dissociação entre a totalidade do eu e a particularidade de sua alma, responsável assim por afastá-lo do mundo – o que reforça, ademais, a ideia de um movimento predestinado, como se o eu lírico estivesse marcado em sua alma para desejar o impossível, a despeito de si mesmo.

A segunda estrofe radicaliza, até a hipérbole, os termos do contraste que a primeira havia

apresentado. À realidade cronológica da hora, o eu lírico opõe os séculos que vive apenas pela força de um pensamento; à terra, por ele esquecida, opõe uma outra vida, e faz questão de enfatizar a dessemelhança entre estes dois planos, equivalente à que separa a vida terrena do céu e do inferno. Com isso, é possível notar o processo de *elevação sublime* do eu lírico e de sua vontade diante da existência, que por efeitos da comparação se afigura como cada vez menor e mais limitada. Tal movimento é ainda reforçado na terceira estrofe, quando, de maneira notável, os anseios e as criações quiméricas do eu lírico são colocadas no plano do *indizível*, isto é, passam a desafiar a própria linguagem em sua elevação e intensidade, constituindo com isso uma experiência puramente negativa. Nem as palavras 'céu' e 'inferno', já bastante expressivas e intensas, seriam capazes de expor semelhantes anseios, de modo que, em um artifício retórico, a subjetividade se coloca acima até mesmo dos planos cósmicos do universo cristão, formulando novamente um desafio, por certo velado mas nem por isso menor, à própria divindade e à ordem do universo.

Algumas formas mais determinadas por certo surgem na estrofe seguinte – renome, glória, e imortalidade –, mas a dinâmica de elevação já está consolidada. A imortalidade teria sido prometida ao eu lírico por um “profeta desconhecido”, de onde se supõe que sua vida seja suficientemente importante para merecer as palavras de um profeta. Ademais, conforme se lê, a busca pela imortalidade moral – isto é, a glória – implica ela mesma uma existência penosa dentro dos seus limites triviais, uma nova oposição aos seus semelhantes e, por fim, novamente a elevação sobre a vida terrena, cujos dons foram todos sacrificados pelo eu lírico em nome da morte, para que pudesse obter a eternidade. Identifica-se, assim, uma combinação de anseios impossíveis, de uma elevação sobre o mundo e de uma oposição à sociedade, quadro que ilustra com maior clareza os traços do *titanismo* lermontoviano que já havíamos apontado no capítulo anterior, e que surgem neste poema e em sua obra em geral estreitamente associados ao problema melancólico do destino.

É interessante ainda observar, nestes versos, o quanto semelhante articulação reflexiva de experiências individuais a um fundo transcendental, em sua necessidade constante de aprofundar

cada situação, explicá-la, implicá-la em novas considerações, enfim, termina redundando em uma sintaxe repleta de encavalgamentos, onde os períodos e até mesmo os sintagmas raramente coincidem com os versos, que se dividem assim frequentemente entre o final de um período e o início de outro. Semelhante forçação das relações entre metro e sintaxe constitui um dos traços do *prosaísmo* poético de Lérmontov, na medida em que períodos mais longos e interconectados passam a se espalhar através da repartição métrica, rompendo a própria coesão do verso em busca de uma unidade maior – papel que é aqui exercido pelas estrofes, impecavelmente estruturadas, e que formam a própria ossatura do poema. Na verdade, esta dissociação entre metro e sintaxe parece surgir espontaneamente da intensidade meditativa dos versos, de seu esforço em articular experiências diversas em uma totalidade subjetiva mais ou menos una, bem como de sua incorporação de questões filosóficas ou metafísicas à problemática individual. É possível, aliás, enxergar a própria terceira estrofe do poema como uma constatação consciente deste processo: não é de se duvidar que fosse algo realmente difícil absorver, consciente ou inconscientemente, as demandas por uma “poesia do pensamento” no verso russo tal e qual Lérmontov o herdara, e seria apenas através de sua tortuosa reelaboração que as novas ideias filosóficas, bem como o novo contexto histórico pós-1825, iriam encontrar a medida de sua expressão poética.

O próprio metro utilizado nestes versos denuncia o processo que descrevemos: toda a obra é escrita em pentâmetros iâmbicos, em detrimento do tetrâmetro, então já razoavelmente consagrado como metro russo canônico e até mesmo como forma afeita a poemas longos, conforme magistralmente demonstrado por Púchkin em *Evguêni Oniéguin*. Na verdade, na época em que redigiu “1831, junho, ao décimo primeiro dia” Lérmontov já se dedicava com afinco à leitura dos românticos europeus: não por acaso, ainda em 1830, o poeta havia anotado, não sem um evidente e injusto exagero, que a literatura russa era tão pobre que não seria possível pegar dela absolutamente nada emprestado (Eikhenbaum 1924: 27).¹³¹ Semelhante busca por novas formas poéticas, capazes

131 “К 1830 г. русская литература уже не удовлетворяет его [Лермонтова], кажется ему бедной — и не столько сама по себе, как материал для чтения, сколько именно с точки зрения ее использования: „Наша литература (записывает он в 1830 г.) так бедна, что я из нее ничего не могу заимствовать“. С этого времени начинается

de atender às suas necessidades expressivas, surge no poema que analisamos também em sua estrutura geral, isto é, em sua divisão em estrofes de oito versos cada e com rimas exclusivamente masculinas, em um esquema *ababccdd*: se, por um lado, como já observamos, o uso de rimas masculinas faz coincidir o fim dos versos com sua última sílaba tônica, emprestando-lhes uma ênfase bastante afeita à grandiloquência e aos aforismos, por outro, o uso assim generoso do pentâmetro aponta diretamente para a *tradição poética inglesa*. Além do mais, a divisão do poema em estrofes de oito versos se remete particularmente a Lord Byron, em sua famosa *Epistle to Augusta* (cf. Koróvin 1981b). Com isso, esbarramos na famosa problemática do byronismo de Lérmontov, diretamente relacionada ao titanismo, à caracterização de seu herói lírico e à sua formulação da problemática do destino.

Conforme se sabe, é consensual e razoavelmente clara a influência que a obra do poeta inglês exerceu sobre Lérmontov, sobretudo no que diz respeito a uma apreensão do ideário romântico voltada para o que se pode chamar de “individualismo radical”, visível no poema que acabamos de analisar. Embora a identificação de temas e personagens byronianas na obra de Lérmontov seja às vezes exagerada, e exerça frequentemente o papel de um rótulo que dispensa explicações, ela é de fato observável com clareza na produção teatral do poeta russo, em seu único romance terminado e, de um modo ou de outro, em quase toda a sua criação. No que diz respeito à sua lírica, o caso mais exemplar, e quase clássico, é o seu poema sem nome de 1832, que comentamos brevemente no capítulo anterior. Pela centralidade que tem nele a problemática do destino, e por associá-la diretamente à questão do byronismo, comentemo-lo agora com maior vagar (Lérmontov 1964 v. 1: 459, tradução nossa):

усиленное чтение иностранной литературы.”

Нет, я не Байрон	Não, não sou Byron ¹³²
<p>Нет, я не Байрон, я другой, Ещё неведомый избранник, Как он, гонимый миром странник, Но только с русскою душой.</p> <p>5 Я раньше начал, кончу ране, Мой ум немного совершит; В душе моей, как в океане, Надежд разбитых груз лежит.</p> <p>10 Кто может, океан угрюмый, Твои изведать тайны? Кто Толпе мои расскажет думы? Я — или бог — или никто!</p>	<p>Não, não sou Byron, sou outro – aquele Ainda desconhecido eleito, Apesar da alma russa, e do peito, Pelo mundo acossado, qual ele.</p> <p>Fui mais cedo, cedo hei de acabar, Minha mente fará quase nada; Em minha alma – um enorme mar –, Jaz um fardo de esp'ranças quebradas.</p> <p>Quem poderá, ó mar nevoento, Os teus segredos revelar? Quem Dirá à turba os meus pensamentos? Eu – serei Deus, ou então ninguém!</p>

Para além do evidente complexo de influência, este poema escrito por Lérmontov aos 18 anos de idade nos apresenta como nenhum outro a intricada problemática implicada pelo byronismo. Por trás de uma identidade romântica expressa em termos depois transformados em lugares-comuns (“eleito”, “acossado”, “esp’ranças quebradas”, morte precoce, etc.), encontra-se um eu lírico capaz de se erguer à altura de Deus, de equiparar sua própria vida interior às forças abissais da natureza, de apostar toda a sua existência em nome de um ideal tão grandioso quanto obscuro e

¹³²Novamente, disponibilizamos a quem nos lê sem o conhecimento do russo outra tradução para este poema, realizada pelo saudoso prof. Bóris Schnaiderman e por Nelson Ascher. Note-se que ambos interpretaram o último verso como uma oração puramente disjuntiva, enquanto nós enxergamos no travessão a costumeira supressão russa do verbo ser. A nosso favor, temos o verso 120 do primeiro poema que analisamos neste capítulo, onde o eu lírico diz “Com uma alma assim, ou se é Deus ou um malfeitor”, mas a diferença na interpretação não tem implicações sobre a análise que fazemos aqui:

“Byron não sou...”

Byron não sou, mas outro eleito
desconhecido ainda e, embora
também eu vague mundo afora
proscrito, sou russo em meu peito.

Parti mais cedo e vou chegar
mais cedo ao fim, quase sem obra;
minha alma encobre feito um mar
cada esperança que soçobra.

Quem pode, mar sombrio e mudo,
saber de teu segredo – e, além
do mais, contar aos outros tudo
o que remoo? Eu? Deus? Ninguém!

Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/06/1782773-leia-cinco-poemas-russos-de-liermontov.shtml>>. Acesso em: 10 fev. 2019.

de interrogar e prever o seu próprio porvir. Ou seja: o poema postula a questão do byronismo de maneira diretamente atrelada ao nosso já conhecido titanismo, isto é, à recusa pelo indivíduo das suas dimensões humanas, e à busca por uma esfera existencial superior, para não dizer total. Dispostos, pois, em torno de uma subjetividade titânica, os conflitos filosóficos do eu lírico assumem necessariamente proporções universais – com o que o poema nos apresenta, mais uma vez, de acordo com Belínski (1940: 218-219), a chave para a comoção proporcionada por sua obra, bem como as especificidades que a tornaram particularmente relevantes para o contexto em que surgiu. É verdade que, à diferença do poeta inglês, o eu lírico lermontoviano se afirma como um “ainda desconhecido eleito” (*Eschió neviédomyi izbránnik*) dotado de uma “alma russa” (*Tol'ko s rússkoiu duchói*), mas isso, longe de representar um contraponto ao lorde, serve antes para reforçar a tragicidade de sua condição, tornada assim isolada e ignara, e com isso mais byroniana do que o próprio Byron.

Em relação ao poema anterior, cumpre notar que, embora estes versos apresentem ideias similares, em termos métricos, rítmicos, estróficos e sintáticos ele o faz com relativa simplicidade – com o que, pela elevação das ideias que expressam, assumem como que uma gravidade solene e nua, despida da grandiloquência anterior e, portanto, algo desiludida. Em vez dos pentâmetros, temos tetrâmetros, e com rimas masculinas e femininas perfeitamente alternadas, compondo uma estrofe disposta em [*aBBaCdCdEfEf*]. Apenas a rima em anel, na primeira quadra, destaca-se por coincidir com a caracterização do eu lírico a partir da comparação com Byron, perfazendo como que um único bloco composto majoritariamente pelos predicativos do sujeito. Em termos sintáticos, aliás, o poema prima pela relativa coincidência entre períodos e versos, seja sela perfeita, seja através de dísticos. A única e notória exceção é o antepenúltimo verso: nele, vemos um encavalgamento brusco, em que o pronome 'quem', *któ*, é separado de seu predicado e, posto na posição sonoramente destacada de rima, ecoa insistentemente a pergunta realizada no verso anterior. Nota-se, ademais, o mesmo procedimento que já havíamos observado no poema anterior,

isto é, um encadeamento como que prosaico das ideias rompendo a unidade sintática dos versos, e emprestando-lhes assim um atropelo bastante condizente com as inquietas interrogações que concluem o poema.

A despeito, porém, de tais diferenças, não é preciso um grande esforço para identificar neste poema uma série de traços em comum com os primeiros que analisamos neste capítulo, e com isso remetê-los à problemática que já apresentamos: em primeiro lugar, no segundo verso, surge a ideia de uma *eleição*, isto é, o tema do *excepcionalismo*, que exerce aqui um papel de ligação entre o inglês e o russo, permitindo que sejam comparados a despeito do renome do primeiro e da obscuridade do segundo. Em seguida, e também como elemento de união entre ambos, vemos o *exílio* ou a *peregrinação* (para lembrarmos o grande poema de Byron), atrelado no próprio verso à *perseguição que sofrem do mundo*. Ao compararmos, porém, a forma em que estes elementos se dão aqui com a em que se deram no primeiro poema, revelam-se alguns traços interessantes: naquele, ao menos no trecho que analisamos, o tema da eleição não surgia de maneira explícita – ao contrário da ideia de perseguição ou de oposição ao mundo, colocada desde o seu início. Vendo agora ambos justapostos de maneira explícita, é possível compreender a estreita correlação que os une, e que diz respeito diretamente à problemática do destino: constatando-se uma inimizade ou uma diferença entre o eu lírico e as pessoas à sua volta, este busca atribuir um sentido maior a esta oposição, de modo a não surgir meramente como um louco, mas sim, tal qual Demócrito nas epístolas pseudo-hipocráticas, como o detentor de verdades inacessíveis à grei.

Há, assim, uma espécie de compensação, mas não só: em um contexto de aceitação do byronismo (e o primeiro verso do poema prova que estamos diante de um) a recíproca também pode se tornar verdadeira, e ser perseguido ou se opor ao mundo vira *uma garantia de que se conhece uma verdade oculta à maioria dos mortais*, e portanto um artifício retórico passível de ser utilizado para elaborar uma personalidade elevada e, ao mesmo tempo, trágica, pois seu acesso à verdade tem necessariamente como contrapartida o sofrimento. E vice-versa, de onde a ideia de

eleição: se se sofre, há de ser por saber e viver o que mais ninguém sabe ou vive, e nem sequer poderia, mesmo que quisesse. Porém, trata-se de uma esperança ou de uma suposição. Esta é a sina do herói byroniano, sua maldição e sua bênção, e implica a permanente inquietude de não se saber ao certo o sentido de tais tribulações, bem como o horrível pressentimento de que é bem possível que não tenham nenhum. Não estamos mais, afinal, na Grécia Antiga, onde as ideias do bom, do belo e do verdadeiro podiam ser contempladas por Demócrito e Hipócrates com uma serena confiança, mas sim na Era das Revoluções, em meio à imprevisibilidade histórica e à necessidade do futuro para a compreensão do tempo presente (cf. Saliba 2003; Koselleck 2006). Não é por acaso que o poema de Lermontov conclui com duas interrogações e uma oração radicalmente disjuntiva: o eu lírico de fato ignora a consumação de sua existência, isto é, a revelação dos segredos e pensamentos que se acumulam como um oceano em sua alma, e apenas tem certeza de que, caso venha a ser, será tão elevada quanto Deus, ou então simplesmente não será.

Daí a importância da ideia de destino, ao menos enquanto ficção teleológica capaz de simbolizar e sublimar o sofrimento do presente em nome de uma revelação futura. O poema de Lermontov o demonstra ao estruturar a existência do eu lírico cronologicamente, como se observa particularmente no verso 5, e também no futuro perfeito do verso 6. Ao envolver o passado e o futuro no momento da enunciação, o presente e suas inquietações se tornam como que integrados no tempo, e toda a vida do eu lírico se torna de fato revestida de uma significação, ainda que vaga. Afinal, tanto o seu passado quanto o seu futuro apontam para alguma direção: resta apenas decifrá-la. Sabe-se, porém, que será grandiosa, até mesmo em seu fracasso: provam-no a já mencionada radicalidade da disjuntiva final, que exclui qualquer meio-termo, bem como o caráter hiperbólico da comparação entre a alma do eu lírico e o oceano. Esta, ademais, traz à baila novamente a experiência de *dissociação* que apresentamos com maior vagar no quarto capítulo, e que serve aqui para reforçar a natureza como que *involuntária* dos anseios do eu lírico, enfatizando assim as ideias de destino e de eleição: afinal, ele mesmo afirma não saber como transmitir os segredos do oceano

que carrega na alma, reforçando a ideia de um movimento maior, realizado *através* do eu, e do qual ele ainda não possui total compreensão. Considerando o curto tempo de vida do autor, é bem provável que tenha morrido sem sequer chegar perto de atingi-la.

Se identificamos, assim, um certo *byronismo lermontoviano*, não se deve, todavia, compreendê-lo como uma influência isolada, com razões estritamente pessoais, nem tampouco como um fenômeno literário opacamente generalizado nas primeiras décadas do século XIX. Se por um lado o lorde inglês de fato desfrutou de um sucesso editorial meteórico, a ponto de se tornar, ao lado de Napoleão Bonaparte, um dos “heróis de seu tempo”, por outro as causas de seu prestígio – assim como as do de Schelling, que apresentamos no capítulo anterior –, tanto para a Rússia quanto especificamente para Lermontov, devem ser igualmente buscadas no ambiente cultural de sua recepção, assim como na problemática artística particular de nosso autor. Com efeito, Eikhenbaum (1924, 1986) chegou a equacionar o problema a partir de duas perspectivas bastante distintas, a saber, a abordagem da dita Escola Formal e o enfoque histórico. À luz da primeira, encarnada na já citada monografia de 1924, a influência de Byron sobre Lermontov surge antes de tudo como algo trivial para um poeta cujo método de composição primária, precisamente, pela apropriação de materiais poéticos de terceiros – o chamado “proteísmo” lermontoviano, apontado por Chevryriov ainda durante a vida do poeta (Eikhenbaum 1924: 16-17). A questão do byronismo, assim, seria bem distinta da que apresentamos aqui:

Os velhos gêneros [líricos] se haviam esgotado – a Lermontov cabia a tarefa de misturá-los, minar a sua classificação, modificar o caráter do verso e do estilo. Pouco a pouco, ele se afasta de Púchkin em direção à linha de Jukóvski e de seus seguidores. Aqui, Byron, ao lado de Lamartine, lhe foram úteis. A própria justaposição destes dois nomes, que antes de Lermontov encontramos em Polejáiev (peguemos por exemplo a tradução do poema de Byron *Oscar of Alva* e toda a série de traduções de Lamartine) aponta para o fato de que Byron, por si só, não significa nada: a questão estava em um determinado tipo de tendências que haviam sido esboçadas pela lírica russa da década de 1820 (Eikhenbaum 1924: 29,

Por outro lado, neste mesmo texto, Eikhenbaum também menciona brevemente que o problema do byronismo de Lérmontov não dizia respeito à sua obra, mas sim à sua vida e à cultura de seu tempo. Em termos literários, porém, o que se tem não seria de maneira alguma um byronismo, mas sim uma atenção epocal à literatura inglesa como um todo:

A causa da atração particular de Lérmontov por Byron estava além da literatura – Byron era para ele um ideal de “grande homem”. A atração pela *vida* de Byron (o livro de T. Moore) é característica a toda esta época na mesma medida que a atração pela figura de Napoleão, e se remete à esfera da cultura espiritual como um todo. É preciso distinguir o “byronismo” enquanto um fenômeno da cultura russa, que excede em muito os limites da literatura, da influência literária de Byron e da poesia inglesa em geral. Até a época de Lérmontov, Byron já havia se afirmado na literatura russa através de Jukóvski, Kozlov, Polejáiev, Podolínski, Púchkin etc. – ao lado de Walter Scott, Thomas Moore, Southey, Wordsworth etc. A literatura francesa, já demasiadamente utilizada, cedeu seu lugar à inglesa, ainda que logo ressurgisse novamente (Lamartine, Hugo, Balzac, Stendhal etc.). Em solo russo, todos estes escritores estrangeiros sofreram transformações características – ligadas às tradições literárias locais e às exigências da época (Eikhenbaum 1924: 27-28, tradução nossa).¹³⁴

E de fato: Lérmontov também haveria de tematizar a figura do corso com as mesmas tintas trágicas e sublimes com que representava o seu próprio eu lírico, deixando claro tratar-se, de fato, de um fenômeno epocal. Ademais, é de se notar que, ao menos neste poema de 1830 que citaremos, semelhante temática vem acompanhada da mesma experimentação formal que identificamos no poema de 1831: o poema é inteiro em pentâmetros e com rimas exclusivamente masculinas, embora

133“Старые жанры были исчерпаны. — Лермонтову предстояла задача смешать их, ослабить их классификацию, изменить характер стиха и стиля. От Пушкина он постепенно отходит к линии Жуковского и его последователей. Тут Байрон вместе с Ламартином пригодились Лермонтову. Самое сочетание этих имен, которое до Лермонтова мы находим у Полежаева (например — перевод поэмы Байрона „Оскар Альвский“ и целый ряд переводов из Ламартина), указывает на то, что Байрон сам по себе значения не имеет: дело — в особого рода тенденциях, которые намечены были русской лирикой 20-х годов.”

134“Причина особенного увлечения Лермонтова Байроном была вне литературы — Байрон был для него идеалом „великого человека“. Увлечение *жизнью* Байрона (книга Т. Мура) характерно для всей этой эпохи в той же мере, как увлечение фигурой Наполеона, и относится к области умственной культуры в целом. Надо отличать „байронизм“ как явление русской культуры, выходящее далеко за пределы литературы, от литературного воздействия Байрона и английской поэзии вообще. Ко времени Лермонтова Байрон уже утвердился в русской поэзии через Жуковского, Козлова, Полежаева, Подолинского, Пушкина и др. — рядом с В. Скоттом, Т. Муром, Соути, Вордсвортом и др. Уже достаточно использованная французская литература уступила свое место английской, хотя скоро явилась заново (Ламартин, Гюго, Бальзак, Стендаль и др.). На русской почве все эти иностранные писатели испытывали характерные превращения — в связи с местными литературными традициями и потребностями эпохи.”

pareadas. Nele, o que vemos é um Napoleão demoníaco, dotado de poderes sobre-humanos, rodeado pelas forças da natureza e consumido pelo desfecho trágico de seu destino. Não sendo do nosso interesse analisar este poema em detalhes – o nosso foco é o eu lírico lermontoviano – basta para nossos fins observar a semelhança entre a caracterização de ambos, bem como os elementos versificatórios ligados à tradição inglesa (Lérmontov 1964, v.1: 226-227, tradução nossa):

Наполеон (Дума)	Napoleão (Meditação)
<p>В неверный час, меж днем и темнотой, Когда туман синеет над водой, В час грешных дум, видений, тайн и дел, Которых луч узреть бы не хотел, 5 А тьма укрыть, чья тень, чей образ там, На берегу, склонивши взор к волнам, Стоит вблизи нагбенного креста? Он не живой. Но также не мечта: Сей острый взгляд с возвышенным челом 10 И две руки, сложенные крестом.</p>	<p>Na hora pérfida entre a luz e a treva, Quando a neblina azul do mar se eleva, Hora de ideias, de visões, segredos Tão ímpios que no dia metem medo, E até na noite – quê sombra, quê figura, Olhando para as ondas das alturas Da escarpa, está de pé junto à cruz torta? Não é de vivo, mas nem de alma morta: Olhar agudo, num rosto imponente, E os dois braços cruzados à sua frente.</p>
<p>Пред ним лепечут волны, и бегут, И вновь приходят, и о скалы бьют. Как легкие ветрилы, облака Над морем носятся издалека. 15 И вот глядит неведомая тень На тот восток, где новый брезжит день, — Там Франция! — там край ее родной И славы след, быть может скрытый мглой; Там, средь войны, ее неслися дни... 20 О! для чего так кончились они!..</p>	<p>Diante dele, as ondas cham, correm, Retornam, batem contra as pedras, morrem; Nuvens, quais leves veleiros no ar, Deslizam desde longe sobre o mar. E eis que a incógnita sombra espia O Ocidente, onde brilha o novo dia; Lá está a França! Sua terra natal, Glória, talvez, 'nvolta em treva fatal; Em guerra, a vida lá passou ligeira... Ah, por que foi acabar dessa maneira!...</p>
<p>Прости, о слава! обманувший друг, Опасный ты, но чудный, мощный звук; И скиптр... о вас забыл Наполеон. Хотя давно умерший, любит он 25 Сей малый остров, брошенный в морях, Где сгнил его и червем съеден прах, Где он страдал, покинут от друзей, Презрев судьбу с гордыней прежних дней, Где стаивал он на берегу морском, 30 Как ныне грустен, руки сжав крестом.</p>	<p>Adeus, ó glória! Amiga enganadora. Tens riscos, mas tua voz é sedutora; E o cetro... esqueceu-te Napoleão; Embora morto, segue sua paixão Por esta ilhota, largada no mar, Onde o verme o acabou de devorar, Onde sofreu, distante dos amigos, Desprezando a sorte, com o orgulho antigo; Onde cismava, ante o mar estridente, Qual hoje, braços cruzados à frente.</p>
<p>О! как в лице его еще видны Следы забот и внутренней войны, И быстрый взор, дивящийся слабый ум, Хоть чужд страстей, всё полон прежних дум; 35 Сей взор как трепет в сердце проникал И тайные желанья узнавал.</p>	<p>Ó! Como ainda se veem em seu rosto A antiga inquietude, a crise, o desgosto, E, espanto do fraco, o olhar penetrante, Já sem paixão, mas com ideias de antes; Olhar que, num tremor, entrava certo No peito, nos desejos encobertos,</p>

40	Он тот же всё, и той же шляпой он, Сопутницею жизни, осенен. Но — посмотри — уж день блеснул в струях... Призрака нет, всё пусто на скалах.	É ele mesmo, seu chapéu ao vento — Companheiro de todos os momentos. Mas — veja — sobre as águas surge o dia... Não há visão, a escarpa está vazia.
45	Нередко внемлет житель сих берегов Чудесные рассказы рыбаков. Когда гроза бунтует и шумит, И блещет молния, и гром гремит, Мгновенный луч нередко озарял Печальну тень, стоящую меж скал. Один пловец, как ни был страх велик, Мог различить недвижный смуглый лик, Под шляпою, с нахмуренным челом,	Não raro, nesta terra, os moradores Ouvem prodígios de seus pescadores. Quando a procela se agita e ressoa, Reluzem raios, o trovão trovoa, Não raro, em subitânea claridade Vê-se a triste sombra ante a tempestade. Só um nadador, aterrorizado, Viu o seu rosto moreno, parado, Com o chapéu, cenho franzido, silente,
50	И две руки, сложенные крестом.[3]	E os dois braços cruzados à sua frente.

Voltando, porém, à citação de Eikhenbaum, se sob a perspectiva formalista a afirmação de que o byronismo de Lérmontov estava “além da literatura”, bem como a de que “se remetia à esfera da cultura espiritual como um todo” equivalia a uma sentença de desinteresse crítico pelas especificidades literárias do problema, Eikhenbaum nem por isso deixava de assinalar a existência *histórica* de semelhante fenômeno, ou de apontar a sua relevância, se não para a obra, ao menos para a pessoa de Lérmontov. Tais apontamentos são de extrema importância quando, em 1941, o crítico volta a tratar dessa mesma questão a partir de uma perspectiva histórica, admitindo que a obra literária, a despeito da especificidade de sua linguagem e de suas relações internas, encontra-se ainda assim enredada nas malhas de seu próprio tempo. Interessado justamente nas questões extraliterárias envolvidas no problema do byronismo de Lérmontov, Eikhenbaum ainda insiste em 1941 que a chave para a sua compreensão não se encontra tanto na figura de Byron em si quanto no que ela representava no contexto de sua apropriação, indicando assim os elementos *filosóficos*, e não mais versificatórios ou estilísticos, implicados pelo byronismo. Com isso, o nome do lorde inglês passa a surgir em uma nova constelação de autores – os românticos alemães, e em particular Schiller e Schelling (Eikhenbaum 1986: 111) – de modo que o que se tem é uma nova formulação do byronismo lermontoviano, desta vez sem dissolver o seu cerne em uma série de questões puramente versificatórias. O poeta inglês teria, assim, cativado o jovem Lérmontov por uma

especificidade sua, a saber, sua capacidade dar forma poética aos problemas éticos que se cruzavam na questão da liberdade – questão que, como vimos no capítulo anterior, era central para o seu tempo e implicava, historicamente, uma ideia de subjetividade.

Haveremos de nos lembrar que a década de 1830, na Rússia, foi marcada por uma crise literária, em que da poesia e dos poetas se esperavam ideias e sentimentos profundos, densos – uma demanda pela assim chamada “poesia do pensamento” (*poéziia mysli*) (Siérman 2003: 41-77). Não por acaso Aleksandr Púchkin – figura de proa na literatura russa na década de 1820 e apenas momentaneamente interessado pelo Romantismo de matriz byroniana – veria seu prestígio decair ao longo da década seguinte, tendo de lidar com a incompreensão do público diante de parte de suas novas produções, ao mesmo tempo em que vulgarizadores românticos hoje esquecidos, como Vladímir Benedíktov, foram rapidamente alçados às alturas por sua grandiloquência, exuberância imagética e exagero sentimental. Nesse contexto, Lérmontov se destacou por cumprir as exigências literárias de seu tempo de maneira autêntica e coesa, no que, segundo Guínzburg, a construção poética da subjetividade (*lítchnost'*) – exigida pelo público (Guínzburg, 1974: 127) – seria de fulcral importância, na medida em que constituiria um *herói lírico* dotado simultaneamente de unidade concreta, profundidade sentimental e dimensões filosóficas. Semelhante conjunção seria possível pela natureza do procedimento do herói lírico, que borraria os limites entre autor e obra dando origem a uma “unidade individual (*edínstvo lítchnosti*), que não apenas se encontra atrás do texto como também possui uma característica narrativa (*siujétnaia kharakterístika*)” (Guínzburg 1974: 157, tradução nossa).¹³⁵ Para tanto, muito colaborava o próprio Lérmontov, que gerou em torno de si, através tanto de seu comportamento extravagante quanto de sua morte precoce, toda uma mística de que sua poesia haveria de se impregnar – sobretudo a de sua juventude (1828-1836), publicada integralmente de maneira póstuma.

135“Из этих соотношений возникает лирический герой — единство личности, не только стоящей за текстом, но и наделенной сюжетной характеристикой, которую все же не следует отождествлять с *характером*. Лирика вызывает ассоциации, молниеносно доводящие до сознания читателя образ, обийно уже существующий в культурном сознании эпохи.”

Ao analisarmos, pois, o problema do herói lírico lemontoviano, nota-se que ele traz consigo muito mais do que a mera construção de si mesmo. Já pudemos apresentar, no capítulo anterior, algumas considerações sobre a importância política da filosofia ética ao longo do século XVIII e no início do século XIX, particularmente para a Rússia. Ao tratarmos, agora, das problemáticas implicadas pela subjetividade byroniana ou titânica – indissociável do problema melancólico do destino em sua formulação romântica –, cumpre igualmente considerar o papel social que ela exercia em seu contexto. E de fato, como nos lembra Guínzburg,

A individualidade [*litchnost*] romântica, com todo seu individualismo, era invariavelmente concebida como enriquecida de valores extraindividuais, através dos quais ela fundamenta o seu próprio valor. A pregação do puro arbítrio tornou-se possível apenas muito mais tarde, na época do decadentismo. O Romantismo em sua fase inicial – produto da consciência burguesa ainda vivaz e em desenvolvimento – não podia passar sem vínculos gerais (Guínzburg 1974: 129).¹³⁶

Mais do que isso, na verdade. Ao observarmos, ainda que panoramicamente, as ideias românticas de subjetividade e de genialidade, deparamo-nos não apenas com uma esfera “enriquecida de valores extraindividuais”, mas antes com uma instância privilegiada em termos de apreensão do mundo, da natureza e da história. Com isso, a subjetividade, e sobretudo a subjetividade tida como genial e eleita, passou a constituir um ponto de convergência de todas as esferas pertinentes da vida social, de modo que não apenas as grandes questões coletivas tinham necessariamente de se refletir em sua experiência singular, como também as suas questões particulares surgiam necessariamente como dotadas de relevância comum. Tal dinâmica é resumida por Williams ao referir-se ao contexto específico do Romantismo inglês:

Poucas foram as gerações de escritores mais profundamente interessadas e mais envolvidas no estudo e na crítica da sociedade de seu tempo que os poetas de Blake e Wordsworth a Shelley e Keats. Todavia, um fato tão evidente, e tão facilmente passível de confirmação, coaduna-se dificilmente no nosso próprio tempo com aquela concepção popular e genérica do “artista romântico” que, paradoxalmente, foi derivada em primeiro lugar do estudo destes mesmos poetas. Nesta concepção, o Poeta, o Artista é por sua natureza indiferente à crua mundanidade e ao

136 “Романтическая личность, при всем ее индивидуализме, мыслилась непременно обогащенной внеличными ценностями, которыми она обосновывает свою собственную ценность. Проповедь чистого произвола стала возможна только гораздо позднее, в эпоху декаденства. Ранний романтизм — продукт еще развивающегося и жизнеспособного буржуазного сознания — не мог обойтись без общих связей.”

materialismo da política e das questões sociais; ele se dedicaria, antes, às esferas mais substanciais da beleza natural e do sentimento pessoal. Os elementos deste paradoxo podem ser vistos no trabalho dos próprios poetas românticos, mas a suposta oposição entre a atenção à beleza natural e à atenção ao governo, ou entre o sentimento pessoal e a natureza do homem em sociedade é em sua totalidade um desenvolvimento ulterior. Aqueles que eram vistos no final do século XIX como interesses díspares, entre os quais se deveria escolher e, no ato da escolha, declarar-se um poeta ou um sociólogo, eram, normalmente, no começo do século, vistos como interesses interligados: uma conclusão a respeito de um sentimento pessoal tornava-se uma conclusão sobre a sociedade, e uma observação acerca da beleza natural trazia consigo uma referência, moral e necessária, à vida humana inteira e unificada (Williams 1983: 30, tradução nossa).¹³⁷

Assim sendo, para se compreender a individualidade romântica, faz-se igualmente necessário ter em vista as dimensões que ela assumia no seu tempo, isto é, cumpre atentar para a estreita associação entre a visão de mundo romântica e o seu contexto, marcado pela inauguração de um novo tempo histórico, nascido com o ciclo revolucionário europeu de 1789-1848 e apreendido por seus contemporâneos como incerto e trágico (Koselleck 2006: 37; Saliba 2003: 46). No que diz respeito ao contexto russo, como já pudemos comentar, tal reviravolta esteve particularmente associada ao ambiente de repressão que se instalou no país eslavo após o fracasso da revolta de 14 de dezembro de 1825, e que por quase trinta anos condenou à imobilidade e à hipertrofia do espírito parte de sua intelectualidade. Com tal cenário, o quadro local se inseria em um contexto geral de reação em toda a Europa – contexto em que a Rússia, como uma das grandes vitoriosas contra a França, assumia um papel de relevo –, imediatamente após uma época marcada por grandes expectativas políticas e pela grande mobilização nacional que haviam caracterizado as Guerras Napoleônicas (cf. Lótman 2006; Gróssul 2003; 2013). O país, assim, participava à sua maneira do

¹³⁷“Than the poets from Blake and Wordsworth to Shelley and Keats there have been few generations of creative writers more deeply interested and more involved in study and criticism of the society of their day. Yet a fact so evident, and so easily capable of confirmation, accords uneasily in our own time with that popular and general conception of the 'romantic artist' which, paradoxically, has been primarily derived from study of these same poets. In this conception, the Poet, the Artist, is by nature indifferent to the crude worldliness and materialism of politics and social affairs; he is devoted, rather, to the more substantial spheres of natural beauty and personal feeling. The elements of this paradox can be seen in the work of the Romantic poets themselves, but the supposed opposition between attention to natural beauty and attention to government, or between personal feeling and the nature of man in society, is on the whole a latter development. What were seen at the end of the nineteenth century as disparate interests, between which a man must choose and in the act of choice declare himself poet or sociologist, were, normally, at the beginning of the century, seen as interlocking interests: a conclusion about personal feeling became a conclusion about society, and an observation of natural beauty carried a necessary moral reference to the whole and unified life of man” (Williams 1983: 30).

panorama cultural que nos pinta Saliba:

A frustração com os ideais revolucionários e seus desvios posteriores, partilhados tanto por progressistas quanto por conservadores, era também de homens de consciências torturadas, que não conseguiam esconder sua perplexidade diante das guerras, da violência generalizada da época napoleônica, do industrialismo e da crescente alteração da existência rural; perplexidade diante de um mundo que punha e dispunha do homem, sem indicar-lhe qualquer rumo ou uma única direção. Tudo conduzia à crença de que se tratava, enfim, de forças obscuras e incontrolláveis que empurravam os homens e a história para veredas inescrutáveis. A experiência da história coetânea foi decisiva para fortificar e incutir tal crença; tudo aquilo contra o qual os homens haviam lutado, desorganizando suas vidas, sacrificando o futuro de toda uma geração, parecia voltar, quase que sob forma de um baile de espectros: os reis absolutistas, a truculência dinástica, a tradição monárquica hereditária – esta última, em muitos casos, travestida nestas falsas roupas modernas: as Constituições. Numa traquinada infernal, tais espectros pareciam dançar um minueto, ainda no estilo setecentista, mas claro que desacompanhado dos fulgores da tradição aristocrática (Saliba 2003: 46-47).

Ainda de acordo com Saliba, nesta época de graves e profundas indefinições, a crença no poder das ideias e, conseqüentemente, no poder da arte e do artista assumiu o primeiro plano. Fosse pelo papel que as teorias e doutrinas políticas haviam exercido na onda revolucionária iniciada em 1789, fosse pelo advento da subjetividade burguesa na esteira das transformações implicadas pela Dupla Revolução (cf. Hobsbawm, 2010), tanto partidários quanto detratores de correntes filosóficas ou artísticas passaram a lhe atribuir, como vimos, uma enorme relevância, no que se ocultava uma crença mais ou menos inconsciente e generalizada na capacidade do espírito humano de compreender e transformar o mundo à sua volta (cf. Love, Schmidt 2006). Tal crença era particularmente forte no que tangia ao *gênio* – entendido como uma sensibilidade aguçada para a percepção do mundo e para a conseqüente produção de obras do espírito –, uma vez que caberia a ele decifrar os confusos sinais dos tempos e devolvê-los, através da linguagem, ao resto da humanidade. O artista era visto, e muitas vezes se via, como um farol possível em meio a uma época marcada por uma instabilidade social e política até então inédita nas sociedades europeias, e que abrisse em seu seio uma quantidade simultaneamente sedutora e terrível de possibilidades históricas.

Referindo-se, como dissemos, mais especificamente ao contexto inglês, Williams (1983: 30-

48) relaciona alguns aspectos desta questão às condições socioeconômicas dos artistas à época: ao isolamento e à concepção de si mesmo como portador de verdades transcendentais, moral e intelectualmente superior à sociedade e capaz de julgá-la em termos universais, corresponderia o progressivo isolamento social do artista em relação a seu público, resultado das novas formas de circulação de bens intelectuais e do fim da patronagem, tendo como consequência a submissão gradual do escritor às regras e condições do mercado e sua eventual revolta contra elas. Assim, segundo Williams, o individualismo romântico seria um sintoma da mercantilização do ofício literário, do mesmo modo que a defesa dos valores transcendentais da obra de arte surgiria como contraponto à tirania do gosto, como uma forma de defender o seu trabalho das demandas não raro duvidosas de um público anônimo e de um mercado editorial movido pela cupidez.

Embora, evidentemente, numa escala menor que a da pátria da Revolução Industrial, algo análogo ocorria na Rússia da década de 1830, como já pudemos mencionar no capítulo anterior: progressivamente, o ambiente dos salões literários, tão restritos quanto pessoalizados, dava lugar sobretudo aos almanaques (Barker 2004 : 232) e aos periódicos, operando o início da profissionalização da atividade literária e da cisão entre o autor e o leitor (Martinsen 1997 : 38). A própria preocupação do governo de Nicolau e de seus defensores de manter revistas oficiais ou paraoficiais – como a *Revista do Ministério da Educação* ou *O moscovita* (Riasanovsky 1959: 274-275) – demonstrava, à sua maneira, o reconhecimento da importância que a palavra impressa obtivera na sociedade russa de então, tornando-se um campo não negligenciável de disputa política e ideológica. Na verdade, é possível observar um aumento progressivo no número de periódicos impressos na Rússia desde o reinado de Catarina, a Grande. Com a sua virada reacionária após 1789, e com a ascensão de Paulo I ao trono, o número caía, mas voltaria a crescer com o relaxamento da censura na primeira metade do reinado de Alexandre I (Billington 1970: 260). A década de 1820, por sua vez,

conheceu uma explosão da poesia russa e uma transformação gradual do público. A publicação comercial normal mal dava lucro ainda, mas livreiros inovadores

encontraram um novo gênero, o almanaque. (...) Os poetas competiam para ser publicados em tais formatos, pois tinham público garantido (...). Nos salões aristocráticos, o romance francês tinha agora um concorrente (Buschkovitch 2014: 198).

Já na década de 1840, é curioso observar os últimos casos de mecenato direto do regime tsarista, o escritor Nikolai Gógol e o poeta Vassíli Jukóvski, assim como o fato do já mencionado Vissarion Belínski conseguir viver unicamente de seus artigos, ainda que com dificuldades (Buschkovitch 2014: 163, 198-204). Antes disso, escritores de peso como Púchkin e Karamzin já se davam ao trabalho de organizar as suas revistas, respectivamente *O contemporâneo* e *O mensageiro da Europa*, assim como o próprio Lérmontov também demonstraria, já no final de sua curta vida, o interesse em fundar a sua (cf. Ússok 1981). O jovem poeta, todavia, forneceria também um formidável exemplo da convivência, característica da Rússia de seu tempo, entre um moderno mercado de bens literários e suas formas mais antigas de circulação, ao realizar sua verdadeira estreia literária com a difusão manuscrita de “A morte de um poeta” (*Smiert' poeta*). Para além de, significativamente, a obra ter se espalhado em cópias feitas a mão, o fato de um exemplar ter chegado às mãos do próprio Nicolau I aponta para a estreiteza dos círculos letrados e palacianos, independentemente da mediação exercida pela polícia política, ou do zelo excessivo do imperador em comandá-la pessoalmente (Tchístova 1981: 513; Zakhárov 2003: 220-225).

A década de 1830, assim, caracterizar-se-ia como um período de transição, ao menos no que tange a algumas coordenadas fundamentais da produção literária russa – coordenadas estas que se remetem, conforme a análise de Williams, ao problema da subjetividade romântica excepcional. É o que sugere Eikhenbaum, ao descrever as alterações na vida literária [*literatúrnyi byt*] de então:

[...] a transição de Púchkin para a prosa de revista e, deste modo, a própria evolução de sua obra neste momento foram determinados pela profissionalização geral do trabalho literário no início da década de 1830 e pelo novo significado do periodismo [*jurnalistika*] como fato literário. Esta relação, certamente, não é causal: trata-se de um emprego de novas condições da vida literária [*literatúrnyie-bytovýie*], inexistentes até então: o alargamento do público leitor para além dos limites do círculo palaciano e aristocrático, o aparecimento, junto com os livreiros, de editores profissionais singulares (como Smírdin), a transição dos almanaques de

caráter “amador” para edições periódicas de tipo comercial (“Biblioteca de leitura”, de Senkóvski) etc. Vinculada a isso, assume um significado histórico-literário também a apaixonada polêmica acerca da questão da profissão literária e sobre o “rumo comercial de nossa nova literatura [*sloviésnost*]” (o famoso artigo de Chevyríov “Literatura [*sloviésnost*] e comércio”, onde o assunto, expressando-me nos nossos termos atuais, é a “encomenda” e o “bico”). Esses fatos nos remetem a um momento anterior: ao sucesso comercial, inesperado para os livreiros, do almanaque “Estrela polar” (1823) e dos poemas de Púchkin “A fonte de Bakhtchissarai” (1824). Acerca deste poema surgiu até mesmo toda uma polêmica “extraliterária”, da qual participaram tanto literatos (Bulgárin, Viázemski) quanto livreiros. Nas revistas, ainda em 1826, um honorário representava uma rara exceção. Bulgárin, ao saber que no “Mensageiro de Moscou” Pogódin planejava pagar um honorário, lhe escreveu: “O seu anúncio, de que irá pagar até cem rublos por folha, é uma coisa irrealizável”. Púchkin descreve com precisão a mudança na situação da literatura e do escritor quando em 1836 escreve a Barant: “a literatura se tornou, entre nós, um ramo significativo da indústria há coisa de 20 anos. Até então, ela era vista apenas como uma ocupação aristocrática e refinada...” (Eikhenbaum, 1987, p. 434-435, tradução nossa)¹³⁸

Diante deste quadro, seria possível supor que, nos poemas de Lérmonov, a constante elevação do eu lírico, seu titanismo e sua contraposição à multidão (*tolpá*), à sociedade (*sviet*) ou ao mundo (*mir*) – como vimos nos dois poemas analisados neste artigo – também correspondessem de alguma forma à oposição entre autor e público, assumindo um caráter particularmente exaltado devido à presença meramente relativa de oposições sociais tais como as colocadas pela lógica de mercado em seu pleno vigor. Somando-se a isto a permanência da circulação familiar, isto é, do contato direto entre autor e público no espaço dos salões, bem como o predomínio de elementos nobres e até aristocráticos nestes espaços, o resultado poderia ter sido uma individualidade

¹³⁸“[...] переход Пушкина к журнальной прозе и, таким образом, самая эволюция его творчества в этот момент обусловлены общей профессионализацией литературного труда в начале 30-х годов и новым значением журналистики как литературного факта. Связь эта, конечно, не причинная; это - использование новых литературно-бытовых условий, отсутствовавших прежде: расширение читательского слоя за пределы придворного и аристократического круга, появление рядом с книгопродавцами особых профессиональных издателей (как Смирдин), переход от альманахов, имевших “любительский” характер, к периодическим изданиям коммерческого типа (“Библиотека для чтения” Сенковского) и т.д. В связи с этим историко-литературное значение получает и страстная полемика вокруг вопроса о писательской профессии и о “торговом направлении нашей новой словесности” (знаменитая статья Шевырева “Словесность и торговля”, где речь идет, выражаясь нашими современными терминами, о “заказе” и “халтуре”). Эти факты ведут нас к более раннему моменту - к неожиданному для книгопродавцев коммерческому успеху альманаха “Полярная звезда” (1823 г.) и поэмы Пушкина “Бахчисарайский фонтан” (1824). Вокруг этой поэмы явилась даже целая “внелитературная” полемика, в которой приняли участие и литераторы (Булгарин, Вяземский) и книгопродавцы. В журналах еще в 1826 г. гонорар представлял редкое исключение. Булгарин, узнав, что в “Московском Вестнике” Погодин собирается платить гонорар, писал ему: “Объявление ваше, что вы будете платить по сту рублей за лист, есть несбыточное дело”. Пушкин точно характеризует перемену в положении литературы и писателя, когда в 1836 г. пишет Баранту: “Литература стала у нас значительной отраслью промышленности всего около 20 лет. До этих пор она рассматривалась только как занятие изящное и аристократическое...”

romântica particularmente exaltada em seus aspectos morais e excepcionistas, tendo em vista a desconfortável uniformidade social que a unia à maior parte de seu público (Billington 1970: 233). Na verdade, até mesmo em termos biográficos, a súbita decisão de Lérmontov em abandonar a Universidade de Moscou e ingressar na carreira militar implicou o poeta em um isolamento relativamente maior, enquanto escritor, que o de seus contemporâneos russos. Como mencionamos no capítulo anterior, boa parte dos círculos literários e filosóficos da época estavam ligados àquela instituição, e a opção então natural para quem quisesse fazer uma carreira literária era o serviço civil, e não o militar (Eikhenbaum 1961: 20).

Independentemente, porém, do caráter de suas correlações com a realidade social de sua época e de seu país, é certo que a presença do eu lírico byroniano ou titânico na poesia de Lérmontov haveria de se tornar uma das marcas de sua obra, e se faria sentir sobretudo nos poemas escritos entre 1828 e 1836, embora também possa ser vista em sua obra posterior. Como vimos, a poesia dita juvenil de Lérmontov prima frequentemente por um ideal – certamente vago, mas estreitamente vinculado à subjetividade que o descreve em suas confissões líricas – que tende a surgir em oposição à realidade efetiva. Ao contrário, porém, de muitos de seus contemporâneos russos, que buscavam a solução para tais contradições nos sistemas filosóficos da época (como no caso emblemático de Belínski, que pregava no início de sua carreira a “reconciliação com a realidade”), Lérmontov conjugava em seus poemas a aversão aos sistemas metafísicos com uma exigência de realização concreta de seus anseios. Com isso, vem à baila o conflito romântico entre liberdade e necessidade – na formulação de Schelling –, ou entre a vontade e o mundo – parafraseando Schiller –, dando origem ao caráter trágico e sublime de seu herói lírico, cujo destino é, assim, caracterizado justamente por este embate, tão nobre quanto exaltado: a fidelidade, ou ainda, a teimosia com que se atém às criações de seu espírito termina ocasionando aquela inexorável tendência ao “tudo ou nada” que já havíamos comentado no poema de 1832,¹³⁹ e o

¹³⁹Semelhante intransigência seria a chave para a compreensão de um outro problema tradicional da obra de Lérmontov: o demonismo, entendido assim como uma posição moral. Diante da impossibilidade do bem supremo e absoluto almejado pela subjetividade lírica, esta ou suas *personae* se vingam do mundo através da negação de

resultado necessário de exigências tão rígidas havia necessariamente de ser, para além do sentimento trágico que já mencionamos, uma recusa inquebrável em se acomodar a tudo que seja menos que o seu desejo – resultado do compromisso do eu com seu próprio ideal (Gurévitch 1964: 155-160). Uma postura que, evidentemente, mais cedo ou mais tarde desaguardaria em um sentimento de frustração (Lérmontov 1964 v. 1: 219, tradução nossa):

Одиночество	Solidão
<p>Как страшно жизни сей оковы Нам в одиночестве влачить. Делить веселье — все готовы: Никто не хочет грусть делить.</p>	<p>Que horror é arrastarmos nossos dias Quais grilhões, numa amarga solidão. Todos vêm dividir as alegrias, Dividir as tristezas – isso não.</p>
<p>5 Один я здесь, как царь воздушный, Страдания в сердце стеснены, И вижу, как судьбе послушно, Года уходят, будто сны;</p>	<p>Como um rei entre as nuvens, estou só, De penas, o meu peito se amofina, E vejo retornarem para o pó Os anos – quais sonhos – fiéis à sua sina.</p>
<p>10 И вновь приходят, с позлащенной, Но той же старою мечтой, И вижу гроб уединенный, Он ждѣт; что ж медлить над землей?</p>	<p>E voltam novamente, com a dourada, Mas velha, gasta, exânime quimera. E vejo a minha cova retirada: Pra quê me demorar, se a morte espera?</p>
<p>15 Никто о том не покрушится, И будут (я уверен в том) О смерти больше веселиться, Чем о рождении моём...</p>	<p>Ninguém há de sofrer por minha sorte E todos hão de – já me convenci – Se alegrar mais no dia da minha morte Do que no próprio dia em que nasci.</p>

Nos tetrâmetros iâmbicos, alternados entre rimas femininas e masculinas, que compõem estes versos de 1830, e que transmitem em sua simplicidade formal um sentimento de austera

qualquer bem ou ventura provisória, instituindo um conflito entre o mal radical, que representam, e o mal mesquinho, encarnado pelo mundo que os contraria. Destarte, segundo Belínski (apud Gurévitch 1964: 163), o demonismo de Lérmontov no fundo afirmaria negando e criaria destruindo, pois não negaria a existência da verdade, da beleza ou do bem enquanto tais, mas negaria *esta* verdade, *esta* beleza e *este* bem insuficientes ou falsos. Sua função seria, portanto, dinâmica: levaria à busca de novos valores, mais fiéis à verdadeira verdade, à verdadeira beleza e ao verdadeiro bem, e capazes de substituir seus antecessores que se provaram inautênticos. Neste ponto, tem-se uma chave valiosa para a compreensão histórica e comparativa da noção do mal em Dostoiévski. Se este entenderá o mal como uma força parasitária e daninha, que leva a vida humana a se autodestruir na arrogância racional e na ausência absoluta da moralidade, o mal em sua plenitude é ainda assim preferível à indiferença. Ora, o mal é destrutivo: quando é levado às suas últimas consequências, se destrói a si mesmo, e nisso acaba exercendo o papel de revelador do bem. Já a indiferença, por sua vez, é morna, e permite que o mal subsista pacificamente na existência humana sem gerar grandes complicações – nunca chegando, por isso mesmo, ao ponto de se eliminar (cf. Pareyson 2012). Por outro lado, tanto Lérmontov quanto Dostoiévski parecem identificar, cada a um a sua maneira, a raiz do mal no titanismo do indivíduo, que exige para si prerrogativas incondizentes com a condição humana, porque pertencentes apenas a Deus – no que os dois russos parecem trair a centralidade das reflexões de Schelling (1975) para suas concepções morais.

resignação elegíaca, podemos enxergar o reverso da sublime medalha que são os poemas com que iniciamos este capítulo. Aqui, se encontramos novamente o destino, mencionado no verso 7 e tematizado a partir da segunda metade da penúltima estrofe, ele se limita à responsabilização pelo movimento sonâmbulo do tempo, bem como à constatação de uma morte incapaz de gerar qualquer comoção entre os seus semelhantes – salvo, é claro, o sentimento de júbilo –, estando mais uma vez atrelado à oposição que separa o eu lírico das pessoas ao seu redor (e que, aliás, serve de título ao poema). Todavia, tal separação é aqui justificada: é a leviandade das pessoas, interessadas apenas em partilhar a alegria, que as afasta do eu lírico, ao mesmo tempo em que lhes serve de sutil condenação. Mas o que destaca estes versos dos outros que analisamos é sobretudo o fato de não haver, aqui, nenhuma compensação simbólica: assim como a morte surge ao final do poema sem nenhuma elevação – a própria linguagem é por vezes rebaixada e prosaica, como se observa no *tchtó j* do verso 12, e no *v tom* do verso 14 –, a própria experiência do sofrimento e da solidão aparece aqui sem qualquer sentido metafísico; o transcorrer do tempo se dá de maneira vã, e o próprio sonho (*metchtá*), tão importante para o primeiro poema que analisamos neste capítulo, é como que engolido pelo vazio. Se algo no poema é capaz de dignificar seu mal-estar, são alguns momentos de beleza: já no primeiro verso, a posição sintática do genitivo, pouco natural para o russo, antes do núcleo nominal, empresta aos versos um ar arrastado, bastante condizente com a sua ideia. Ademais, o eu lírico não perde a chance de se comparar perifrasticamente a Deus (verso 5), emprestando alguma sublimidade à sua condição, mas que, todavia, não tem maiores consequências no desenvolvimento do poema – salvo, talvez, a de rebaixar a própria divindade à condição que os versos descrevem.

Para além de sua fatal solidão, por fim, a fidelidade intransigente da poesia de Lérmontov acabará igualmente enredada em um sentimento de desilusão, fazendo com que poemas grandiloquentes, como os primeiros analisados neste capítulo, tornem-se cada vez mais raros em sua lírica, predominando, em contrapartida, versos como estes que acabamos de citar. O poeta ainda

produz poemas da mesma natureza do de 1832 – ou seja, marcados pela elevação do eu lírico diante de Deus, da natureza e do destino – até praticamente o fim de sua vida, mas eles são cada vez mais marcados por uma amarga resignação, como neste poema que já apresentamos no capítulo anterior (Lérmontov 1964 v.1: 39, tradução nossa):

Гляжу на будущность с боязнью	Vejo o porvir com pavor
<p>Гляжу на будущность с боязнью, Гляжу на прошлое с тоской И, как преступник перед казнью, Ищу кругом души родной; 5 Придёт ли вестник избавленья Открыть мне жизни назначенье, Цель упований и страстей, Поведать — что мне Бог готовил, 10 Зачем так горько прекословил Надеждам юности моей.</p>	<p>Vejo o porvir com pavor, Com pesar, vejo o passado, Qual réu ante o executor Procuro um irmão ao meu lado... Há um arauto de me abrir O sentido de existir, Da esperança, das paixões? Ou o que Deus terá em mente Ao se opor, amargamente, Às minhas jovens ilusões?</p>
<p>Земле я отдал дань земную Любви, надежд, добра и зла; Начать готов я жизнь другую, Молчу и жду: пора пришла; 15 Я в мире не оставлю брата, И тьмой и холодом объята Душа усталая моя; Как ранний плод, лишённый сока, Она увяла в бурях рока 20 Под знойным солнцем бытия</p>	<p>À terra, a paga devida De amor e fê, bem e mal... Estou pronto p'r'outra vida, Me calo: é hora afinal; Não deixo irmão neste mundo, E de sombra, e um frio profundo, Minh'alma deixa-se envolver – Fruto precoce, mofino, Que, no tropel do destino, Secou ao sol do viver.</p>

Comparando-se esses versos de 1838 (que não foram publicados em vida) com aqueles de 1830, 1831 e 1832, é possível observar a permanência de seus tópicos essenciais: estruturação da experiência do tempo, oposição entre os anseios do eu lírico e a realidade, e busca por um sentido existencial capaz de conciliar esta contradição. Tais tópicos, todavia, parecem estar limitados à primeira estrofe, e em vez de concluir o poema com uma indagação grandiloquente acerca de seu próprio destino – o que deixaria um espaço em aberto para a possível realização de suas expectativas –, o eu lírico se contenta em descrever a vaidade de sua vida terrena, bem como a ausência de qualquer perspectiva para a sua ação nesse mundo: esperança, se há alguma, é apenas

no além-túmulo. Mais uma vez, os tetrâmetros iâmbicos com rimas alternadas emprestam simplicidade ao conjunto, transmitindo um sentimento de singela resignação. Este, ademais, é reforçado pela grande coincidência entre versos e períodos ou sintagmas, o que torna o poema direto, seco, sem os torneios que observamos sobretudo no poema com que iniciamos a análise deste capítulo. Se retomarmos, assim, o binômio “Deus – ninguém” dos versos de 1832, é possível dizer que a consequência da disjuntiva “tudo ou nada” revelou-se ser mesmo o nada – mas o eu lírico parece preferi-lo a um compromisso com as limitações da existência, e desempenha assim, com maestria poética, o papel do idealista descrito por Schiller.

Na verdade, para além da resignação desiludida, Lérmontov também desenvolverá os tópicos de sua subjetividade lírica em uma chave bastante distinta da resignação, realizando alguns experimentos de crítica à figura do poeta de seu tempo ou da própria subjetividade titânica que havia marcado sua produção. Notáveis, neste sentido, são os seus poemas “Meditação” (*Duma*), “O poeta” (*Poet*) e “Não creias em si” (*Ne vier' sebié*) – obras bastante diversas no tom e na estrutura, mas similares em sua reelaboração da problemática do herói lírico byroniano. O primeiro, de 1838, que iremos analisar em maior detalhe no próximo capítulo, constitui uma meditação melancólica – notoriamente marcada pelo uso da primeira pessoa do plural – acerca da geração do eu lírico, deplorando justamente sua apatia e a sua incapacidade de agir (Lérmontov 1964 v. 1: 46, tradução nossa):

Печально я гляжу на наше поколение! Его грядущее — иль пусто, иль темно, Меж тем, под бременем познания и сомненья, В бездействии состарится оно.	Com tristeza contemplo nossa geração! Seu futuro promete ser nulo, ou sombrio, E entrementes, com um fardo de ciência e razão, Vê inerte os seus dias vazios.
--	--

A crítica à inércia é acompanhada, curiosamente, pela mesma alegoria que caracterizava a alma do eu lírico no poema que acabamos de ver – apontando que a inutilidade existencial, que enxergava em si mesmo ante a frustração de seus anseios, não era só sua, mas que se tratava na

verdade de um fenômeno geracional (Lérmontov 1964: 46, tradução e grifo nossos):

К добру и злу постыдно равнодушны, В начале поприща мы вянем без борьбы; Перед опасностью позорно-малодушны, И перед властью — презренные рабы. Так тощий плод, до времени созрелый, Ни вкуса нашего не радуя, ни глаз, Висит между цветов, пришлец осиротелый, И час их красоты — его паденья час!	Sem orgulho, insensíveis ao bem e ao mal, Mal começa a labuta e, sem força, murchamos; Ante o perigo, somos vis e sem moral; E ante o poder somos servos de qualquer amo. Como o fruto que cresceu mais cedo, Cujo gosto não agrada, e a cor não atrai: Ele pende entre as flores sozinho, em degedo, E seu instante de brilho é o instante em que cai!
--	--

Em *O poeta* (Lérmontov 1964 v. 1: 49), como vimos, a chave da crítica passa a ser a diacronia: servindo-se da alegoria de um punhal, outrora fiel companheiro de batalha e hoje tornado um patético objeto de decoração, o eu lírico se dirige a um poeta, na segunda pessoa, comparando o seu passado glorioso com a turpitude de seu presente. Já tivemos a oportunidade de comentar estes versos no quatro capítulo de nossa dissertação, e não cabe aqui nem repetir o que dissemos, nem citar o poema novamente. Diante, porém, do enfoque que nos ocupou ao longo desta parte específica de nossa investigação, cumpre apenas notar o quanto a crítica ao papel presentemente desempenhado pelo poeta está centrada no seu caráter *decorativo, ornamental* – o que nos leva de volta à visão romântica do gênio e, mais particularmente, aos debates sobre o papel da literatura na sociedade russa na década de 1830. É possível interpretar estes versos como uma recusa de Lérmontov a uma literatura meramente comercial, de distração, ao mesmo tempo em que vai além de uma mera demanda por uma “poesia do pensamento” – o que neles se nota, na verdade, é uma demanda por uma poesia *da ação*, capaz de intervir diretamente no convívio social. É, pois, a partir destes termos que brota a referência ao passado, identificada, assim, com o ideal lermontoviano, mas de maneira muito mais concreta do que nos poemas de 1830, 1831 e 1832. O resultado é, pois, uma visão melancólica da atualidade, dada através do expediente da nostalgia.

Mas a crítica mais contundente, a nosso ver, aos tópicos que caracterizavam o herói lírico de Lérmontov se encontra no poema “Não creias em si” (*Ne vier' sebié*). Nele, o poeta ironiza diretamente o nervo da subjetividade byroniana, isto é, o seu excepcionalismo, sua crença em uma

predestinação, bem como a ideia de que seus sentimentos e angústias possuem um valor universal e que, portanto, o mundo inteiro teria interesse em ouvir os seus sofrimentos, partilhar de suas dores e assistir à tragédia que encena no palco de suas confissões. É curioso notar que “Não creias em si” não apenas foi composto também no ano de 1838, a exemplo dos outros dois poemas que acabamos de comentar (compondo o que Belínski chamou de “triunvirato” lermontoviano, 1940: 181), como também segue uma estrutura métrica e rímica idêntica à de “O poeta”, baseada na alternância entre hexâmetros, de rimas masculinas e cesuras na sexta sílaba, e tetrâmetros iâmbicos com rimas femininas – evidenciando na forma a estreita correlação entre estas duas obras, que, juntas, apresentam um retrato do esgotamento e da mercantilização do herói lírico byroniano (Lérmontov 1964 v.1: 53-54, tradução nossa):

Не верь себе	Não creias em si
<p><i>Que nous font après tout les vulgaires abois De tous ces charlatans, qui donnent de la voix, Les marchands de pathos et les faiseurs d'emphase Et tous les baladins qui dansent sur la phrase?</i> A. Barbier</p>	<p><i>Que nous font après tout les vulgaires abois De tous ces charlatans, qui donnent de la voix, Les marchands de pathos et les faiseurs d'emphase Et tous les baladins qui dansent sur la phrase?</i> A. Barbier¹⁴⁰</p>
<p>Не верь, не верь себе, мечтатель молодой, Как язвы, бойся вдохновенья... Оно — тяжелый бред души твоей больной Иль пленной мысли раздраженье. В нём признака небес напрасно не ищи: То кровь кипит, то сил избыток! Скорее жизнь свою в заботах истощи, Разлей отравленный напиток!</p>	<p>8</p> <p>Не creias, não, em si, ó jovem sonhador, Qual chaga, fuge da inspiração... É um delírio febril de tua alma em torpor Ou uma irritante fixação. Não busques nela, em vão, desígnios do céu: É sangue quente, ou força excessiva! Gasta antes teu ser em infundável tropel, Arremessa esta taça nociva!</p>
<p>Случится ли тебе в заветный, чудный миг Отрыть в душе, давно безмолвной, Ещё неведомый и девственный родник, Простых и сладких звуков полный, — Не вслушивайся в них, не предавайся им, Набрось на них покров забвенья: Стихом размеренным и словом ледяным Не передашь ты их значенья.</p>	<p>16</p> <p>Quando te ocorrer, num instante celeste Cavar na alma, há muito calada Secreto manancial, ainda virgem e agreste, Rico em música simples, alada — Não lhe dê atenção, não te deixes vivê-lo, Cobre-o com o véu do esquecimento: Em cadências iguais ou palavras de gelo Não transmitirás seu sentimento.</p>

140Citados em francês no original, os versos de Auguste Barbier que servem de epígrafe sofreram nas mãos do poeta russo uma alteração discreta, mas muito significativa, e bastante condizente com a sua obra: onde se lia *Que me font après tout*, Lérmontov colocou *Que nous font après tout*, enfatizando a coletividade como polo antagônico ao “jovem sonhador” exortado no poema.

<p>Закр́адется ль печаль в тайник души твоей, Зайдёт ли страсть с грозой и вьюгой — Не выходи тогда на шумный пир людей С своею бешеной подругой; Не унижай себя. Стыдися торговать То гневом, то тоской послушной И гной душевных ран надменно выставлять На диво черни простодушной. 24</p>	<p>Em teu peito abrigou-se tristeza amargosa? A paixão vem com ventos, procelas? Não procures, então, gente ou festa ruidosa – Não te vejam andando com ela! Evita a humilhação, a infâmia de vender Qualquer raiva ou aflição irrisória, Ou, das chagas morais, tirar pus e oferecer Ao espanto da massa simplória.</p>
<p>Какое дело нам, страдал ты или нет? На чтó нам знать твои волненья, Надежды глупые первоначальных лет, Рассудка злые сожаленья? Взгляни: перед тобой играючи идёт Толпа дорогою привычной, На лицах праздничных чуть виден след забот, Слезы не встретишь неприличной. 32</p>	<p>Que tem conosco a ver, se tu sofreste ou não? P'ra que saber dos problemas teus? – Tua estúpida, infantil, risível ilusão, E tuas falsas lamúrias de adeus? Vê: bem em frente a ti, segue inerte seu passo A turba, em seu rumo trivial; Na alegria do olhar mal se vê seu cansaço, Do choro indecente – nem sinal.</p>
<p>А между тем из них едва ли есть один, Тяжёлой пыткой не измятый, До преждевременных добравшийся морщин Без преступления иль утраты!.. Поверь: для них смешон твой плач и твой укор, С своим напевом заучённым, Как разрумяненный трагический актер, Махающий мечом картонным... 40</p>	<p>Entre eles, porém, não verás um sequer Que não pene em pesada tortura, Com rugas temporãs, sem um crime qualquer, Sem ausências, anseio ou loucura!... É ridículo, crê!, para eles teu choro, Teu reproche – ensaiado refrão, Qual um trágico ator maquiado ante o coro, Brandindo um punhal de papelão...</p>

Um dos primeiros pontos que se destaca ao compararmos este poema, bem como “O poeta”, com as outras obras que analisamos ao longo deste capítulo é o uso do pronome: de maneira significativa, é o primeiro que se destaca por usar a *segunda pessoa* para tratar de um herói lírico que, até então, vinha invariavelmente apresentado por sua própria voz, isto é, na primeira pessoa. Semelhante detalhe é altamente significativo ao considerarmos a *objetificação* a que o herói lírico é aqui submetido, e que em certa medida coincide com a análise que fizemos de “O poeta”, no quarto capítulo. Lérmonov é capaz, assim, de se dissociar poeticamente de seu lírico, e o faz justamente com o intuito de ironizá-lo.

E que se trata da mesma personagem que encontramos nos poemas anteriores, não restam dúvidas. Mostram-no a presença de alguns elementos que haveremos de recordar de nossas análises anteriores, a começar pela denominação do tu, conforme a apóstrofe que a ele se dirige: “jovem sonhador” (*metchtátíel' molodói*). Havíamos encontrado a palavra que lhe dá origem, 'sonho',

metchtá, no poema de 1831, em “Solidão”, bem como em “Napoleão”, invariavelmente associada aos anseios do herói lírico byroniano, seja ele a primeira pessoa ou a terceira, como no caso destes últimos versos. Ademais, encontraremos igualmente na segunda estrofe deste poema de 1838 uma problemática bastante próxima dos versos de 1831 e de “Não, eu não sou Byron”: a da *indizibilidade* das ideias e pensamentos do eu lírico, que tanto o ocupava naqueles versos de sua juventude. Aqui, no lugar da angústia de não conseguir exprimi-los, ou de não se fazer compreender por outras pessoas, o que encontramos é uma exortação direta para que ele nem sequer se preocupe com isso, pois são de fato indizíveis, e é melhor esquecê-los. Do mesmo modo, vê-se também uma rápida, mas significativa referência às dimensões hiperbólicas do mundo interior do herói lírico, que tanta importância tinham para as proporções titânicas que havíamos encontrado anteriormente. Assim, se em “Não, eu não sou Byron” vimos como a alma do eu lírico era um verdadeiro oceano de esperanças frustradas, a segunda pessoa é aqui exortada a não sair por aí expondo “a paixão com sua tempestade” (verso 18), e mais: a tempestade é logo reduzida a uma “amiga furiosa” (verso 20) e, por fim, é rebaixada até mesmo à imagem grotesca do “pus das feridas espirituais” (*gnói duchévnykh ran*), retomando, aliás, a figura da *alma*, igualmente recorrente e central para os outros poemas que vimos. Destarte, o que antes surgia, e de maneira breve ainda surge, como grandioso e sublime é assim derrubado de seu pedestal e exposto como uma humilhação pública, tanto mais humilhante quanto pretensiosamente nobre.

Fica evidente, portanto, como o poema busca estruturar uma crítica ao próprio herói lírico byroniano – ou melhor, lermontoviano. De maneira geral, pode-se dizer que ele o faz em duas frentes: por um lado, há a exortação ao “jovem sonhador”, que reduz a dimensão titânica de sua vida individual e tenta trazê-lo de volta às suas proporções triviais; por outro, há uma elevação da “turba”, que, de maneira rara na poesia de Lérmontov, surge representada em termos humanizados, a partir de seu próprio sofrimento. O poema realiza, assim, uma espécie de consumação do excepcionalismo romântico – sinal da transição que se operava, na literatura russa, do Romantismo

para o assim chamado Realismo –, e de maneira absolutamente curiosa: não pela mera diminuição do “jovem sonhador” diante de grandes questões sociais ou políticas, mas sim pela *constatação da ignorância mútua, entre ele e a multidão, dos sofrimentos alheios* (cf. Náiditch, 1981). Ao colocar em jogo o sofrimento real, profundo e ignorado da massa, aquilo que se afigurava como mero modismo ou vulgarização vazia tende, num expediente irônico, a se tornar ridículo – movimento sintetizado na alegoria que conclui o poema; porém o próprio ridículo, em sua tola e baldada pretensão, passa assim a se configurar de forma *trágica*, o que gera a solidariedade entre os sofrimentos dos dois polos do poema. A própria ignorância mútua, enfim, é também ela mesma trágica, com o que “Não creias em si” aponta, assim como “O poeta”, para uma perspectiva de reconciliação entre o indivíduo titânico e o mundo, que se assoma numa valorização romântica do sofrimento voltada contra o “jovem sonhador”, e levada até as suas últimas consequências.¹⁴¹ Mesmo negando seu herói lírico, semelhante valorização denuncia paradoxalmente a permanência dos ideais de Lérmontov, que, num desenvolvimento dialético, voltam-se contra sua forma inicial: atributo antes exclusivo (e fundamental) do herói lírico, o sofrimento atrelado à eleição se descola dele para ser visto também na “turba”, contra quem a subjetividade romântica antes se opunha. A própria fidelidade a uma característica de seu eu lírico faz, assim, com que Lérmontov possa se revoltar contra ele.

E com semelhante reviravolta concluímos nossa investigação do destino na poesia de Lérmontov, que nos levou, por sua configuração particular, a abordar as especificidades de seu herói lírico e a inseri-las na paisagem histórica de seu tempo – com o que também introduzimos a temática que concluirá a nossa dissertação. Esperamos ter mostrado, assim, que a questão do excepcionalismo lermontoviano está diretamente associada ao seu ambiente de produção e recepção, onde a progressiva profissionalização do metiê e a expansão do público se associavam a

141Náiditch (1981) sugere ainda que a síntese entre o “jovem sonhador”, a “turba” e o eu lírico se opera no próprio plano do discurso: na epígrafe e na conclusão, o eu lírico assume a perspectiva da “turba”, ao mesmo tempo em que enuncia o poema como uma voz interior do “jovem sonhador”, empática e ciente das suas tendências e defeitos. Tal procedimento seria o precursor de um discurso não monológico, a ser posteriormente desenvolvido sobretudo na obra de Dostoiévski.

certas demandas de consumo, bem como a uma crise espiritual no seio da nobreza progressista, frustrada em suas esperanças de reformas após a revolta de 14 de dezembro de 1825. Neste sentido, o desenvolvimento poético de Lermontov, do excepcionalismo à sua crítica, assume uma profunda significação social, que iremos abordar de maneira mais direta em nosso último capítulo: ao chamar a atenção para o sofrimento alheio ao mesmo tempo em que criticava a inércia de sua geração, Lermontov parecia clamar por uma saída do ensimesmamento que consumia a sua classe na década de 1830, mesmo que em nome de ideais pouco elaborados. Com isso, o poeta se associava poeticamente aos diagnósticos sociais mais notáveis de alguns de seus contemporâneos:

“Já não eram possíveis quaisquer ilusões: o povo ficou-se como um expectador distante [*bezúčhástnyi*] do dia 14 de dezembro” constatava A. I. Herzen (VII, 214). E por isso mesmo a “necessidade interna” de uma “união com o povo”, como escreveu N. P. Ogariov, era sentida pela “minoría esclarecida” com uma agudeza inédita até então (Gurévitch 1964: 152).

Capítulo VII

“Com tristeza contemplo nossa geração!”

À guisa de conclusão

A primeira peça de Lermontov a ser impressa saiu n’“O contemporâneo” de 1837, já depois da morte de Púchkin. Ela se chama “Borodínó”. O poeta apresenta um jovem soldado, que pergunta a um veterano:

– Mas diga, tio: então não foi de graça
Que Moscou, em meio ao fogo e à fumaça
Foi dada assim, sem ter dó?
Pois houve brutas batalhas, guerreiras,
Pior que as lutas de punho nas feiras!
Não é por nada que essa Rússia inteira
Lembra de Borodínó!

Toda a ideia fundamental do poema está expressa na segunda estrofe, com qual tem início a resposta do velho soldado, composta por treze estrofes:

– *Pois é, no nosso tempo havia gente,
Não essa aí de hoje, decadente,
Gente heroica – não vocês!*
Não deram sorte: do campo, coitados,
Voltaram só alguns gatos pingados.
Não fosse o Senhor, não tínhamos dado
Moscou nas mãos do francês!

Este pensamento [*mysl'*] é uma queixa contra a geração atual, que dormita na inação, é a inveja de um passado grandioso, tão cheio de glória e de grandiosas ações. Mais adiante nós veremos que esta *nostalgia da vida* [*toská po jízni*] inspirou em nosso poeta mais de uma obra repleta de energia e de nobre indignação (Belínski 1940: 159-160, tradução nossa).¹⁴²

142“Первая пьеса Лермонтова напечатана была в «Современнике» 1837 года, уже после смерти Пушкина. Она называется «Бородино». Поэт представляет молодого солдата, который спрашивает старого служака:

— Скажи-ка, дядя, ведь не даром
Москва, спаленная пожаром,
Французу отдана?
Ведь были ж схватки боевые,
Да, говорят, еще какие!
Не даром помнит вся Россия
Про день Бородина!

Вся основная идея стихотворения выражена во втором куплете, которым начинается ответ старого солдата, состоящий из тринадцати куплетов:

— Да, были люди в наше время,
Не то, что нынешнее племя:
Богатыри — не вы!
Плохая им досталась доля:
Немногие вернулись с поля...
Не будь на то господня воля,
Не отдали б Москвы!

Эта мысль — жалоба на настоящее поколение, дремлющее в бездействии, зависть к великому прошедшему,

Estas palavras pertencem a um longo artigo escrito por Belinski em 1841, comentando o único volume de versos que Lérmontov publicou em vida, em 1840. Como o crítico bem observa, o poema citado neste trecho é composto por 14 estrofes, apresentando uma longa e vívida descrição da batalha que selou o destino da campanha de 1812 e, junto com ele, o do ciclo revolucionário francês iniciado em 1789 – mesmo que a batalha em si não tenha se tratado de uma vitória russa, mas sim de uma retirada estratégica, como bem aludido no final da última estrofe. Embora Belinski comente, logo em seguida, a riqueza popular da linguagem do veterano, através da qual toda a narrativa militar é vivamente transmitida – não por acaso, o poema de Lérmontov seria mais tarde apontado por Tolstói como o gérmen do épico *Guerra e paz* (Manúilov 1981: 68) –, é notável que o crítico chame a nossa atenção apenas para as duas estrofes iniciais, sendo ele mesmo o responsável pelos grifos que destacam os três primeiros versos da segunda. Na verdade, mesmo que Belinski não o diga, ambas compõem, junto com a última, uma espécie de moldura narrativa, em que transcorre toda a ação do poema. A obra, portanto, conclui quase como começou (Lérmontov 1964 v.1: 24-27, tradução nossa):

Бородино	Borodínó
<p>— Скажи-ка, дядя, ведь недаром Москва, спаленная пожаром, Французу отдана? Ведь были ж схватки боевые, Да, говорят, еще какие! Недаром помнит вся Россия Про день Бородина!</p>	<p>– Mas diga, tio: então não foi de graça Que Moscou, em meio ao fogo e à fumaça Foi dada assim, sem ter dó? Pois houve brutas batalhas, guerreiras, Pior que as lutas de punho nas feiras! Não é por nada que essa Rússia inteira Lembra de Borodínó!</p>
<p>— Да, были люди в наше время, Не то, что нынешнее племя: Богатыри — не вы! Плохая им досталась доля: Не многие вернулись с поля... Не будь на то господня воля,</p>	<p>– Pois é, no nosso tempo havia gente, Não essa aí de hoje, decadente, Gente heroica – não vocês! Não deram sorte: do campo, coitados, Voltaram só alguns gatos pingados. Quisesse o Senhor, não tínhamos dado</p>

столь полному славы и великих дел. Дальше мы увидим, что это *тоска по жизни* внушила нашему поэту не одно стихотворение, полное энергии и благородного негодования.”

	Не отдали б Москвы!		Moscou nas mãos do francês!
15	Мы долго молча отступали. Досадно было, боя ждали, Ворчали старики: «Что ж мы? на зимние квартиры? Не смеют, что ли, командиры	15	Calados, recuamos lentamente. Com desgosto – a vontade era ir em frente, E a velhada resmungando: “Mas o que é isso, alguma escaramuça!?” Por que é que o capitão não mete as fuças
20	Чужие изорвать мундиры О русские штыки?»	20	E rasga de uma vez nas armas russas O uniforme desse bando?”
	И вот нашли большое поле: Есть разгуляться где на воле! Построили редут.		Achamos finalmente um grande pasto, Pra tudo quanto é lado – um campo vasto! Construímos um fortim.
25	У наших ушки на макушке! Чуть утро осветило пушки И леса синие верхушки — Французы тут как тут.	25	– Cada um para a sua posição! E assim que a aurora brilhou no canhão E na mata azulada – “veja, irmão: Francês que não tem mais fim!”
30	Забил заряд я в пушку туго И думал: угощу я друга! Постой-ка, брат мусью! Что тут хитрить, пожалуй к бою; Уж мы пойдем ломить стеною, Уж постоим мы головою	30	Enchi o bucho do canhão, sorrindo, E pensei: seu messiê será bem-vindo! Tiro desses, ninguém erra! Deixe de manha! Pra luta, seu moço! Vamos logo pra cima, largue o osso! Nós russos arriscamos o pescoço
35	За родину свою!	35	Pra defender nossa terra!
	Два дня мы были в перестрелке. Что толку в этакой безделке? Мы ждали третий день. Повсюду стали слышны речи: «Пора добаться до картечи!» И вот на поле грозной сечи Ночная пала тень.		De tiroteio, foram dois dias. Não dava em nada aquela porcaria! Esperamos o terceiro. “Agora, povo, é a vez da metralhada!” Depois ninguém ali falou mais nada, E a noite então já caía, cerrada, Por todo o campo guerreiro.
45	Прилег вздремнуть я у лафета, И слышно было до рассвета, Как ликовал француз. Но тих был наш бивак открытый: Кто кивер чистил весь избитый, Кто штык точил, ворча сердито, Кусая длинный ус.	45	Deitei junto ao canhão pra cochilar, E a festa do francês, té o sol raiar, Zoando no meu ouvido. Mas nosso abrigo, aberto, estava quieto: Aquele ajeita o quepe, um dia reto, Este afia a arma, resmunga e, irrequieto, Morde o bigode comprido.
50	И только небо засветилось, Всё шумно вдруг зашевелилось, Сверкнул за строем строй. Полковник наш рожден был хватом: Слуга царю, отец солдатам...	50	Mas quando o céu escuro amanheceu Que gritaria! “Pegue o que for seu!” Cada instante, uma fileira. O nosso coronel era um danado: Um servo do tsar, um pai pros soldados...
55	Да, жаль его: сражен булатом, Он спит в земле сырой.	55	Um golpe de punhal – amargo fado! – E foi viver com as toupeiras.
	И молвил он, сверкнув очами: «Ребята! не Москва ль за нами? Умремте ж под Москвой, Как наши братья умирали!»		Mas disse (os olhos brilhando vivazes): “Atrás de nós não está Moscou, rapazes? Morramos aos pés de Moscou, Como morreram os nossos irmãos!”
60		60	

	И умереть мы обещали, И клятву верности сдержали Мы в Бородинский бой.		E morrer prometemos nós então E lá em Borodínó, por nosso chão, Jura fiel se jurou.
65	Ну ж был денек! Сквозь дым летучий Французы двинулись, как тучи, И всё на наш редут. Уланы с пестрыми значками, Драгуны с конскими хвостами, Все промелькнули перед нами,	65	Mas que dia! Entre a cortina de fumo Vão franceses, feito nuvens, com o rumo Certo do nosso fortim. Ulanos com insígnias coloridas, Os dragões com suas crinas compridas – Tudo passava por nossa guarida,
70	Все побывали тут.	70	Surgia diante de mim.
75	Вам не видать таких сражений!.. Носились знаменá, как тени, В дыму огонь блестел, Звучал булат, картечь визжала, Рука бойцов колоть устала, И ядрам пролетать мешала Гора кровавых тел.	75	Não verá luta assim na Rússia inteira!.. Quais sombras, deslizavam as bandeiras, E entre o fumo, o fogo brilha, Range o cartucho, o punhal ressoava, Tanto corte que braço até cansava, E o projétil por pouco atravessava O sangue e os corpos em pilhas.
80	Изведал враг в тот день немало, Что значит русский бой удалый, Наш рукопашный бой!.. Земля тряслась — как наши груди; Смешались в кучу кони, люди, И залпы тысячи орудий Слились в протяжный вой...	80	Naquele dia soube o inimigo: Sair na mão com um russo é um perigo, A briga da gente é boa!.. Tremeu a terra, e o nosso coração; Cavalos, gente, num só turbilhão Fundiram-se — e mil salvas de canhão, Juntas num uivo, que ecoa...
85	Вот смерклось. Были все готовы Заутра бой затеять новый И до конца стоять... Вот затрещали барабаны — И отступили бусурманы.	85	Anoitecia. Estavam todos prontos: De manhã começava outro confronto, Até vencermos, amém!.. Sonoros, trepidaram os tambores, Recuam os infieis, os invasores,
90	Тогда считать мы стали раны, Товарищей считать.	90	Passamos a contar chagas e dores, E irmãos partidos pro além.
95	Да, были люди в наше время, Могучее, лихое племя: Богатыри — не вы. Плохая им досталась доля: Не многие вернулись с поля. Когда б на то не божья воля, Не отдали б Москвы!	95	Pois é, no nosso tempo havia gente, Um povo forte, intrépido, valente: Gente heroica — não vocês. Não deram sorte: do campo, coitados, Voltaram só alguns gatos pingados. Quisesse Deus e não tínhamos dado Moscou nas mãos do francês!

O crítico, portanto, com sua habitual perspicácia, sabia o que fazia quando destacou o trecho citado, bem como quando grifou as primeiras linhas da réplica do veterano: sua repetição e, sobretudo, sua função de enquadramento do conjunto da obra parecem de fato apontar para um outro plano semântico, onde o relato da batalha é capaz de assumir sua significação histórica. As

diferenças entre a segunda e a última estrofe são, neste sentido, bastante eloquentes: a sutil substituição da exclamação por um simples ponto, nos versos 10 e 95, entrega o tom melancólico que a memória do acontecimento encerra depois de evocada, e a substituição da referência negativa ao presente por uma enfática exaltação do passado, observável nos versos 9 e 94, denuncia a proporcionalidade inversa em que se encontram as duas dimensões temporais, confirmando a leitura de Belínski de uma “queixa contra a geração atual”, de uma “inveja de um passado grandioso” e, sobretudo, de uma *saudade*, *melancolia* ou *nostalgia da vida* (*toská po jízni*),¹⁴³ que “inspirou em nosso poeta mais de uma obra repleta de energia e de nobre indignação”. O próprio cenário histórico, aliás, nada tem de fortuito: trata-se de uma oposição entre a atmosfera estagnada da década de 1830, marcada pela abundância de sistemas metafísicos e pela repressão ordeira de Nicolau I, e o período heroico e alvissareiro da campanha contra Napoleão. Como comentamos brevemente, as duas primeiras décadas do século XIX haviam sido marcadas por um grande otimismo entre a nobreza reformista, fosse pelas promessas de reforma que marcaram o início do reinado de Alexandre I (algumas concretizadas, como o afrouxamento da censura em 1804), fosse pela grande comoção gerada pela guerra, fomentando um imaginário patriótico e heroico já por si mesmo alimentado, de resto, com uma idealização virtuosa da Antiguidade (cf. Gróssul 2003; 2013; Lótman 2006: 223-224). Diante de semelhantes contrastes, a *nostalgia da vida* que Belínski identificava nos versos de Lérmontov, e que via, ademais, como a fonte de outras de suas obras dotadas de energia e de nobre indignação, tornava-se logo capaz de absorver um conteúdo político e social intenso e bastante concreto – e é com essa reflexão, afinal, que gostaríamos de encerrar a nossa pesquisa, agora, cremos, suficientemente enriquecida para dedicar-se a ela.

Dois são os aspectos centrais do problema, e que pudemos levantar ao longo de nossa investigação: um é a própria imobilidade da nobreza na década de 1830, que abordaremos mais adiante; já o outro, que surge particularmente aqui e em “O poeta” (que comentamos nos capítulos 4

143 A palavra russa *toská* pode ser traduzida com todos estes termos, sendo que, acompanhada pela preposição *po*, costuma designar o sentimento de falta ou de saudade, de onde nossa opção, aqui, por 'nostalgia', certamente influenciada pelo texto de Belínski.

e 6), é a diacronia nostálgica, bastante similar aos procedimentos que descrevemos no capítulo 3, dedicado à representação da natureza. Com ela, Lérmontov desenha em seus versos dois recortes temporais moralmente opostos, mas poeticamente justapostos, de modo a caber ao passado a proeminência ética que surge no presente exclusivamente enquanto falta. Nos versos que acabamos de ver, a memória social ainda viva das campanhas napoleônicas, o projeto político liberal a que estavam associadas, e a própria energia com que a batalha de Borodínó surge na descrição do veterano fazem com que a comparação entre as duas épocas, feita de maneira bastante fugaz se pensarmos nos quase 100 versos do poema, assuma imediatamente proporções éticas e políticas. Haveremos de nos lembrar que, em “O poeta”, o procedimento se dava através da alegoria do punhal, pondo em jogo um passado mais ou menos mítico – a famosa liberdade da república aristocrática de Nóvgorod, que não pudemos nem iremos detalhar – diante do qual o presente haveria fatalmente de empalidecer, estruturando assim esta contraposição nos termos éticos de uma *possibilidade efetiva de ação na vida social*. Ou seja: enquanto no passado o punhal (e o poeta) exerciam um papel claro e relevante nas relações humanas, ambos estariam agora condenados à condição de bibelô. Remetendo-nos, agora, ao ensaio de Belínski, o que vemos é como também “Borodínó” realiza, de maneira talvez mais sutil, um movimento idêntico, em que a intensidade existencial da campanha de 1812, onde não só era possível, como também necessário *agir*, contrapõe-se frontalmente à experiência presente, isto é, ao tempo da enunciação. O fato de que este nem sequer precise ser descrito apenas reforça o testemunho de sua insignificância, que é ainda eclipsada pela própria linguagem, rica e ágil, do *soldado* que narra o acontecimento passado:

No que diz respeito a “Borodínó”, este poema se destaca pela simplicidade, pela naturalidade [*bezyskússtvennost'iu*]: em cada palavra se ouve o soldado, cuja linguagem [*iazyk*], sem nunca deixar de ser grosseiramente simplória, é ao mesmo tempo nobre, forte e cheia de poesia. A regularidade e o comedimento do tom fazem com que a ideia [*mysl'*] do poeta possa ser sentida de maneira tangível (Belínski 1940: 160, tradução nossa).¹⁴⁴

144 “Что же до «Бородино», — это стихотворение отличается простотою, безыскусственностью; в каждом слове слышите солдата, язык которого, не переставая быть грубо простодушным, в то же время благороден, силен и полон поэзии. Ровность и выдержанность тона делают осязаемо ощутительную основную мысль поэта.”

A ideia, como vimos, é a oposição do presente ao passado, a nostalgia da vida, mas sua manifestação na linguagem parece trazer um elemento novo para a questão. Em outras palavras, a experiência vivaz, ativa e significativa que o poema suscita é, nele, indissociável de uma linguagem (e de uma personagem) de caráter grosseiro e simplório, isto é, está ligada a um *rebaixamento estilístico*, mas que de maneira alguma implica em um rebaixamento da extrema dignidade do soldado e de sua experiência histórica. Muito pelo contrário: por seu conteúdo social, ambas já estão, de antemão, postas na mais alta posição valorativa, com o que o poema resulta em uma inversão. O soldado, com toda a sua rudeza, testemunha o ideal ético que a poesia de Lérmontov enxerga sempre negado na experiência presente, de modo que somos involuntariamente levados a pensar, como na conclusão do capítulo anterior, o quanto não haveria aí um acertado diagnóstico social: a do esgotamento histórico da aristocracia, e o consequente vislumbre de que a realização dos ideais de intervenção na vida social não caberia mais a ela, mas sim a outros grupos tradicionalmente preteridos. Quando menos, o decurso ulterior do movimento revolucionário russo, viria confirmar semelhante leitura. Do mesmo modo, o apreço que alguns dos membros mais notáveis do movimento radical, como Tchernychévski e Dobroliúbov, sempre demonstraram pela obra de Lérmontov (em contraposição à pouca estima que tinham pela de Púchkin), parece confirmar a afinidade de sua poesia com as transformações sociais que a Rússia iria sofrer nas décadas que se seguiram à sua morte precoce (cf. Mikháilova 1957).

Seja como for, a análise que fizemos do poema, a partir das observações de Belínski, mostra sua proximidade não apenas com “O poeta”, mas também com “Não creias em si”, na medida em que ambas implicam para a poesia de Lérmontov uma oposição contra seu próprio eu lírico, visto assim como indigno ou incapaz de realizar os seus próprios anseios, que terminam sobrepujando-o. Não por acaso, as transformações no estilo discretamente implicadas por semelhante revolta estão igualmente presentes no movimento que observamos, ainda que brevemente, no capítulo anterior,

que levava o eu lírico da elevação sublime ao sentimento de resignação. Com efeito, pudemos notar no poema “Solidão” alguns traços de rebaixamento estilístico. Eles são ainda mais notáveis nos versos “Tédio e tristeza” (*I skutchno i grustno*), seja por alguns recursos prosaicos de que se vale, seja pela maneira chã, nada sublime, com que elabora o tema da solidão e do isolamento (Eikhenbaum 1924: 19-20).

И скучно и грустно

И скучно и грустно, и некому руку подать
В минуту душевной невзгоды...
Желанья!.. что пользы напрасно и вечно желать?..
А годы проходят — все лучшие годы!

5 Любить... но кого же?.. на время — не стоит труда,
А вечно любить невозможно.
В себя ли заглянешь? — там прошлого нет и следа:
И радость, и муки, и всё там ничтожно...

10 Что страсти? — ведь рано иль поздно их сладкий недуг
Исчезнет при слове рассудка;
И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг —
Такая пустая и глупая шутка...

Tédio, e tristeza

Tédio, tristeza, ninguém para dar a mão,
Na hora da dor sem amparo...
Desejos! Pra quê desejar, sempre e em vão?
E passam-se os anos – os anos mais caros!

5 Amar... mas quem? Se no tempo não vale a pena,
E amar para sempre é impossível...
Escutas teu peito? Tem sombras apenas;
Prazeres ou dores, é tudo risível...

10 As paixões, o que são? Se sua doce doença
Cedo ou tarde é desfeita à razão;
E esta vida, se a vires com indiferença,
Não passa de estúpida e fria ilusão.

Não nos interessando, aqui, comentar esta obra a fundo, destaquemos apenas o análogo processo de rebaixamento estilístico, que se pode observar tanto em “Borodinó” quanto nos poemas

de Lérmonov marcados pela desilusão resignada. Em primeiro lugar, note-se que os versos são tão longos que nem sequer foi possível dispô-los em duas colunas paralelas: alternando entre pentâmetros, trímetros e tetrâmetros anfibrâquicos, os primeiros implicam uma espantosa medida de catorze sílabas, predominante ao longo do poema, por ocupar invariavelmente a posição dos versos ímpares. Somando-se a isto a ausência de pés pírricos, condição quase indispensável para o uso de unidades ternárias na língua russa, o resultado são versos arrastados e com um andamento excessivamente marcado, gerando um efeito maçante. Mesmo os versos pares, mais curtos, sofrem do mesmo mal – o tédio de que fala o poema: entre eles, é sempre o mais longo que conclui a estrofe, mantêm monotonamente o mesmo andamento e, ademais, possuem rimas exclusivamente femininas, evitando o efeito enfático que já mencionamos algumas vezes, arrastando a sua duração para além de si mesmos.

Se tais elementos por si só já podem ser considerados traços de um certo prosaísmo, conforme neutralizam a concisão, o comedimento e a harmonia classicamente líricos, iremos observar algo análogo em certas construções utilizadas no poema, como no uso da partícula enfática *je*, no quinto verso, ou ainda a expressão “não vale a pena”, *ne stóit trudá*. Mas o que mais chama a atenção a este respeito é o rebaixamento geral a que a solidão e a desilusão são submetidos em todo o poema: não há aqui nenhuma menção a Deus, como vimos com frequência nos poemas anteriores, e mesmo naquele de 1830 que já tratava do assunto; desapareceram igualmente as comparações hiperbólicas com forças da natureza, e mesmo a referência a uma outra vida, que pudesse compensar o vazio que caracteriza a existência terrena, também não tem lugar aqui. Resta apenas a “estúpida e fria ilusão” (*Takaia pustaia i glúpaia chutka*) que é a vida quando a vemos de maneira atenta. Com isso, nota-se que o rebaixamento estilístico não é por si mesmo garantia de uma elevação moral, mas apenas uma espécie de lente, que revela no soldado a vivacidade de sua experiência socio-histórica, ao mesmo tempo em que despe o eu lírico de seus penduricalhos trágicos e sublimes, obrigando-o a enfrentar com frieza a vaidade de seus dias.

Seria, porém, incorreto afirmar que a crítica sociopolítica na poesia de Lérmontov se limita a este rebaixamento do eu. Na verdade, como já sugerimos, pode-se dizer que este mesmo processo é, antes, o fruto de um descolamento do eu lírico de seus ideais: na medida em que estes permanecem inalterados e em plena vigência, semelhante dissociação implica ou uma condenação do eu lírico, como em “Não creias em si”, ou apenas um *sufrimento sem a contrapartida da verdade*, como em “Solidão” e “Tédio e tristeza”. Não obstante, se este eu lírico despojado de grandeza é capaz de perceber-se enquanto incapaz de realizar aquilo que o dignificava diante de si mesmo, reduzindo, por conseguinte, o seu dimensionamento de si, ele também será capaz de realizar o mesmíssimo movimento em relação ao mundo e às pessoas à sua volta, tornando-se como que o *vingador* de seus ideais. Este é, na verdade, o mais notável aspecto que o cruzamento entre ética e melancolia revela na poesia de Lérmontov, e certamente também o mais carregado de implicações políticas. Ciente, pois, dos vícios de seu tempo e de seus semelhantes – ou seja, *da carência ética* que os envenena –, o eu lírico lermontoviano se alça à posição de juiz histórico e moral. Não mais porque se creia em posição análoga à de Deus, mas sim por, como João Batista, saber-se indigno de desatar a sandália dos seus pés, ou ainda, como haveremos de ver, por saber-se idêntico àqueles que critica.

Mas vejamos com mais calma como isso se dá. Já no primeiro capítulo, expusemos de um modo geral como a melancolia esteve desde cedo associada ao *isolamento*, em virtude da apatia (ou melhor, da acédia) que acarreta na pessoa melancólica, ou então por conta do desinteresse pelas ocupações triviais da vida que acaba trazendo consigo. Vimo-lo bem no breve relato da epístola pseudo-hipocrática: na Antiguidade, haveremos de recordar, semelhante afastamento era atribuído ao acúmulo da bile negra; na teoria psicanalítica, à perda de si mesmo implicada pelo objeto perdido. Seja como for, vimos no capítulo anterior como a questão do isolamento, ou ainda da *oposição à sociedade* era um tema presente na poesia de Lérmontov, e que estava diretamente ligado ao excepcionalismo sublime e titânico que identificamos em seu eu lírico. A atenção que demos a este último aspecto, porém, não se deveu a uma maior importância, mas sim ao enfoque

que nos ocupava, de modo que agora o ponto que merece destaque é justamente o primeiro.

Com efeito, como pudemos ver então, tanto um quanto o outro, isto é, tanto o excepcionalismo quanto o isolamento estavam profundamente ligados ao acesso a uma verdade superior e inalcançável ao comum dos mortais, sendo esta, aliás, uma das causas para o isolamento do eu lírico, que passa a ser assim fatalmente incompreendido e até mesmo perseguido. Porém, como vimos rapidamente no poema “Solidão”, uma outra causa possível para tal isolamento poderia ser também a *condenação moral* da sociedade, de modo que a verdade a que o eu lírico demonstra assim ter acesso não é mais transcendente ou metafísica, como em “1831, junho, ao décimo primeiro dia”, mas sim *ética*. Seguindo, pois, a mesma inversão de antes, pela qual a solidão deixou de ser apenas uma consequência possível do acesso à verdade para se tornar, ela mesma, um índice certo de tal iluminação, também o isolamento do indivíduo passa a ser por si só um sinal de que ambas, verdade e elevação moral, nele se encontram. Assim sendo, embora em “Solidão”, com a condenação moral que lemos na primeira estrofe, semelhantes correlações sejam explícitas – o eu lírico está isolado por que as pessoas, em sua leviandade, só se interessam em partilhar dos momentos alegres –, do mesmo modo que também o são em “O profeta”, de que haveremos de nos lembrar, ou na própria epístola pseudo-hipocrática, é interessante observar como a solidão introspectiva surge por si mesma como um tema dotado de profundidade, dispensando assim a obra em que surge de se demorar sobre as razões que a provocam. É caso deste poema de 1829 (Lérmontov 1964 v.1: 145, tradução nossa):

К друзьям	Aos amigos
Я рожден с душою пылкой, Я люблю с друзьями быть, А подчас и за бутылкой Быстро время проводить.	Já nasci com um peito ardente, Gosto de estar entre os meus; Copo cheio e, entrementes, Passa o tempo qual corcel.
5 Я не склонен к славе громкой, Сердце греет лишь любовь; Лиры звук дрожащий, звонкой Мне волнует также кровь.	Não sou dado às altas glórias, Só me aquece mesmo o amor; Som de lira encantatória Dá em meu sangue igual calor.

10	Но нередко средь веселья Дух мой страждет и грустит, В шуме буйного похмелья Дума на сердце лежит.	Mas, na festa, algo me ataca, Vai-se o enlevo em um momento, Na algazarra da ressaca Jaz no peito um pensamento.
----	---	---

Se ele, porém, não se demora sobre as causas que levam o eu lírico ao ensimesmamento, nem por isso deixa de dar uma pista eloquente, na medida em que deixa claro o *ambiente* no qual o eu lírico é levado a se apartar: trata-se do convívio social, da festa ou, para ser mais preciso, da *temática anacreôntica* da fruição da companhia, da bebida, do amor, do hedonismo, enfim. Trata-se, como já mencionamos, e como o andamento trocaico faz questão de enfatizar, de um tema típico da geração anterior à de Lérmonov, onde a “unidade de orientação” (*tsiélost’ napravliénii*) implicava a sua articulação também a temas cívicos e patrióticos (Guínzburg 1997: 47). Assim sendo, não deixa de ser significativo que, rompida a unidade de que falava Guínzburg, um poema como o de Lérmonov venha a introduzir na própria lírica anacreôntica, isto é, nos próprios versos de tranquila fruição da vida, as nuvens carregadas da melancolia, que se assomam na última estrofe e, de maneira particularmente notável, no último verso, que absorve na introspecção toda a exterioridade que poema vinha apresentando. Com isso, estes versos – que, note-se, só seriam publicados muitos anos depois da morte do poeta – nos levam de volta às considerações de Belínski sobre a *reflexão* característica à sua época e avessa à geração anterior, que “na sua juventude bebia e comia com tanta despreocupação, que dançava com tanta alegria, que com tanta inconsciência desfrutava da vida” (Belínski 1940: 177, tradução nossa). Ou seja: reflexão e isolamento se assomam enquanto formas de *negatividade social*, denunciando, ainda que apenas enquanto um sintoma, e possivelmente mórbido, os males de seu tempo, que sabidamente não permitiam mais que se bebesse, comesse e dançasse sem franzir levemente o cenho, como era possível na década de 1810. Com isso, o eu lírico – melancólico, ou apenas excessivamente meditativo – sugere com sua simples presença tudo aquilo que se sabe, mas se procura esquecer, pois sua lembrança envenenaria irremediavelmente qualquer momento de prazer e de alegria pretensamente ingênuas e

despreocupadas.

Na verdade, encontraremos versos em que a introspecção lermontoviana se opõe com muito mais veemência às pessoas à sua volta – pensemos sobretudo em “Com que frequência, em meio a turba multicolor” (*Kak tchasto, pióstroiu tolpoiú okrujion*), de 1840, que, verdade seja dita, beira a misantropia. Com a data de 1º de janeiro, sugerindo não apenas uma reunião social qualquer, mas uma festa de ano novo (ainda que não se saiba ao certo se a do ano da publicação ou de algum ano anterior), o poema teria provocado o furor da família imperial por sua sugestão de um episódio real, em que Lérmontov teria ousado agir com sua proverbial desfaçatez com ninguém mais, ninguém menos do que a própria imperatriz (cf. Nazárova, Náiditch 1981). Seja como for, porém, não é preciso aprofundar-se na biografia do poeta para notar o enorme atrevimento contra o decoro aristocrático implicado pelo poema, que, opondo a sociedade às memórias da infância rural do eu lírico, terá de ser analisado por nós na próxima ocasião em que nos dediquemos à sua visão da natureza. O que importa aqui destacar é como, ao nos valermos mais uma vez do conceito de Guínzburg de herói lírico de maneira sistemática, Lérmontov foi capaz de amarrar a sua personagem poética a uma experiência de constante enfrentamento de seu próprio meio social. Afinal, seja o baile que o poema mencionado descreve, seja a abstrata situação festiva contida no poema que citamos na íntegra, nenhum dos dois trata de um espaço socialmente misto, frequentado por camponeses, comerciantes, ou funcionários da base da hierarquia (não é demasiado lembrar que 20 anos mais tarde, em 1862, o tema do convívio de grupos sociais distintos em uma mesma comemoração ainda seria um motivo cômico-grotesco, como atesta “Uma história lamentável”, de Dostoiévski), mas sim de ambientes exclusivamente nobres, razão pela qual julgamos necessário mencionar o poema de 1840, ainda que não pretendamos analisá-lo. Com efeito, ao explicitar de maneira inequívoca a natureza *aristocrática* do ambiente a que o eu lírico se opõe, aqueles versos de 1º de janeiro explicitam outrossim o *conteúdo sócio-histórico do isolamento e da introspecção lermontoviana*, que com isso, longe de flutuar no vazio, enredam-se no emaranhado de seu tempo e

demonstram, pois, o potencial político que a articulação entre melancolia e ética podia assumir no contexto do Romantismo.

Isso fica claro não só quando o eu lírico se volta, em nome de seus ideais, contra as pessoas ao seu redor, mas também, como já vimos, quando se volta contra si mesmo. Assim sendo, não seria de se estranhar que Lérmontov voltasse o seu melancólico rigorismo moral contra um grupo capaz de reunir a ambos, isto é, tanto ele mesmo, na forma de seu eu lírico, quanto as pessoas que lhe eram próximas. Tal grupo, pois, materializa-se na figura da *geração* do eu lírico: afinal, pertencendo ao mesmo tempo e, sobretudo, ao mesmo grupo social, haveriam fatalmente de padecer dos mesmos males, estando todos igualmente aquém dos ideais de ação e moralidade que encontramos em versos como “Borodinó” e “O poeta”. Semelhante diagnóstico geracional foi elaborado por Lérmontov nos versos notáveis de “Meditação” (*Duma*), de 1838 (Lérmontov 1964, v.1: 46-47, tradução nossa):

Дума		Meditação
Печально я гляжу на наше поколение! Его грядущее — иль пусто, иль темно, Меж тем, под бременем познания и сомненья, В бездействии состарится оно. Богаты мы, едва из колыбели,		Com tristeza contemplo nossa geração! Seu futuro promete ser nulo, ou sombrio, E entrementes, com um fardo de ciência e razão, Vê inerte os seus dias vazios.
Ошибками отцов и поздним их умом, И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели, Как пир на празднике чужом.	5	Desde o berço, de ideias maduras E de enganos paternos já somos herdeiros, E a vida, qual estrada sem fim, nos tortura, Qual festa a um deus estrangeiro.
К добру и злу постыдно равнодушны, В начале поприща мы вянем без борьбы; Перед опасностью позорно-малодушны, И перед властью — презренные рабы.	10	Sem orgulho, insensíveis ao bem e ao mal, Mal começa a labuta e, sem força, murchamos; Ante o perigo, somos vis e sem moral; E ante o poder somos servos de qualquer amo.
Так тощий плод, до времени созрелый, Ни вкуса нашего не радуя, ни глаз, Висит между цветов, пришлец осиротелый, И час их красоты — его паденья час!	15	Como o fruto que cresceu mais cedo, Cujo gosto não agrada, e a cor não atrai: Ele pende entre as flores sozinho, em degedo, E seu instante de brilho é o instante em que cai!
Мы иссушили ум наукою бесплодной, Тая завистливо от ближних и друзей Надежды лучшие и голос благородный Неверием осмеянных страстей.	20	Esgotamos a mente com infértil ciência, Escondendo, invejosos, de amigos irmãos, A melhor esperança e a mais nobre consciência Por temor da risível paixão.
Едва касались мы до чаши наслаждения, Но юных сил мы тем не сберегли; Из каждой радости, бояся пресыщенья,		Nem sequer encostamos na fonte vital Mas perdemos o nosso vigor; Separando para sempre, de horror ao final,

Мы лучший сок навеки извлекли.		A melhor alegria ou sabor.
Мечты поэзии, создания искусства Восторгом сладостным наш ум не шевелят; Мы жадно бережем в груди остаток чувства — Зарытый скупостью и бесполезный клад. И ненавидим мы, и любим мы случайно, Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви, И царствует в душе какой-то холод тайный, Когда огонь кипит в крови. И предков скучны нам роскошные забавы, Их добросовестный, ребяческий разврат; И к гробу мы спешим без счастья и без славы, Глядя насмешливо назад.	25 30 35	O ideal da poesia, a beleza da arte Não nos levam ao êxtase doce, agradável; A emoção que nos resta guardamos à parte, Enterrando um tesouro avarento e imprestável. Odiamos à toa, e amamos por nada, Sem qualquer sacrifício à maldade, ao amor, E a alma, em silêncio, se torna gelada: Porém, no sangue, há calor. Dão-nos tédio os prazeres pomposos e ingênuos, A infantil perversão que distrai nossos pais; E corremos para a cova, sem mais e sem menos, Rindo de quem fica atrás.
Толпой угрюмою и скоро позабытой, Над миром мы пройдем без шума и следа, Не бросивши векам ни мысли плодovitой, Ни гением начатого труда. И прах наш, с строгостью судьбы и гражданина, Потомок оскорбит презрительным стихом, Насмешкой горькою обманутого сына Над промотавшимся отцом.	40	Esquecidos, depressa, do lúgubre mundo Passaremos na terra sem rastro ou ruído, Sem legar para as eras ideia fecunda, Ou trabalho para ser concluído. E o herdeiro – impiedoso e civil magistrado – Cuspirá em nossos restos, com um verso mordaz, Com o deboche orgulhoso de um filho enganado Ao ver a ruína dos pais.

Não foi à toa, portanto, que Belínski havia afirmado que a “nostalgia da vida inspirou em nosso poeta mais de uma obra repleta de energia e de nobre indignação. (Belínski 1940: 159-160, tradução nossa)”. Como em “Borodinó” e em “O poeta”, vemos aqui mais uma vez a centralidade da *ação* para o juízo moral do poema – ou, melhor dizendo, da *inação* enquanto estigma inominável de vileza e rebaixamento ético, a mesma, talvez, que o eu lírico enxergava em si mesmo em versos como “Tédio e tristeza”. Em termos de ação, porém, enquanto em “O poeta” a sua valoração estava diretamente atrelada à presença do poeta na vida social, e, em “Borodinó”, surgia meramente sugerida na oposição à vivacidade heroica da campanha de 1812, aqui o que se observa é como a inércia, explicitada no verso 4 (*V bezdiéistvii sostáritsia onó*, “Envelhecerá na inação”), vem claramente inserida em um quadro inteiramente composto por atributos moralmente condenáveis: indiferença à vida, pusilanimidade, subserviência, insensibilidade, leviandade, e, por fim, incapacidade de legar qualquer coisa ao mundo e aos seus, com o que se percebe a repetição patológica da mesma dinâmica que deu origem a semelhante geração, descrita nos versos 5 e 6. Em suma, o que temos aqui como qualificativo da *inação* lemontoviana é um enorme e monstruoso

tædium vitæ, ou, melhor dizendo, *tedium ætatis*, pois o poema faz igualmente absoluta questão de qualificar *temporalmente* o fenômeno que descreve: é à geração do eu lírico que a invectiva se destina, e não à vida como um todo, do mesmo modo que o soldado em “Borodínó” acusava de decadente não a humanidade em geral, mas a juventude de seu tempo.

Através do elemento geracional, portanto, observamos com nitidez a transição de uma crítica ao eu lírico para uma crítica coletiva, ou ainda a fusão de ambas em uma mesma unidade histórica. É de fato notável que, em todo o poema, encontremos o pronome 'eu' somente na primeira linha, e que nela mesmo ele logo passe do singular para o plural na forma do pronome possessivo. E não por acaso: os versos se iniciam através da *contemplação*, exigindo um afastamento ou ao menos uma mínima dissociação que permita a apreensão do fenômeno descrito, isto é, a geração do eu lírico. Este, porém, trata de se identificar rapidamente com ela, ao mesmo tempo em que o afastamento contemplativo permanece, tornando-se, assim, não uma dissociação, em que um observador isento olha de longe e condena um objeto moralmente inferior, mas sim uma *cisão reflexiva*, em que um mesmo espírito se divide em duas instâncias, isto é, em *sujeito* e *objeto*, de modo a julgar-se a si mesmo. Daí o caráter impiedoso e amargurado destes versos de Lérmontov: longe de repousarem na acidez fácil, mas moralmente duvidosa, da isenção e da distância, estes versos se fundamentam precisamente na autoanálise, na identificação plena com a baixeza moral que descrevem, de onde não apenas a sua enorme dignidade – que só busca tirar a trava do olho do irmão na exata medida em que tira a que se encontra em seu próprio olho – mas também a sua compassividade. Os versos, são, por certo, implacáveis, mas nem por isso transmitem desprezo ou condenações diretas e automáticas: antes, operam uma condenação *descritiva*, apresentando as ações (ou a falta delas) que compõem, juntas, a tibieza moral do conjunto. Note-se que os adjetivos mais diretos, como 'indiferentes', *ravnodúchny*, ou 'pusilânimes', *malodúchny* (ambos contendo, significativamente, a palavra 'alma', *duchá*, em sua raiz), nos versos 9 e 11, não são usados de maneira absoluta, mas sim como predicados condicionados ao complemento (no caso do primeiro)

ou ao adjunto (no caso do segundo), fato, aliás, que se reflete na própria forma curta em que ambos os adjetivos se encontram. De todo modo, é, ao nosso ver, na *identificação reflexiva* que se encontra o fundamento destes versos, e não só deles: encontramos-la igualmente no artigo de Belínski que já comentamos, e no único romance concluído de Lérmontov, *Um herói de nosso tempo*, na cena que antecede o duelo entre Petchórin e Gruchnitski.

Nosso século [*viek*] é um século proeminentemente histórico. Todos os nossos pensamentos, todas as nossas questões e as respostas a elas, toda a nossa atividade cresce de um solo histórico e em um solo histórico. A humanidade há muito tempo que deixou para trás a era [*viek*] da plenitude de suas crenças; é possível que lhe advenha uma época de uma plenitude ainda superior a qualquer outra que ela tenha jamais antes desfrutado; mas o nosso século é o século da consciência [*soznániie*], do espírito filosofante, da reflexão [*razmychliéniiie*], do “refletir” [*refliéksiia*]. A *questão* – eis o alfa e o ômega do nosso tempo. Se nos ocorre sentir em nós o sentimento de amor por uma mulher, em vez de inebriarmo-nos maravilhosamente com sua plenitude, nós antes de mais nada *perguntamos* a nós mesmos o que é o amor, será que estamos de fato amando? e etc. Esforçando-nos em direção a um objeto com a sede insaciável do desejo, com uma melancolia [*toská*] pesada, com toda a loucura da paixão, surpreendemo-nos frequentemente com a frieza com que vemos realizados os desejos mais ardentes de nosso coração [...] (Belínski 1940: 175-176, tradução nossa).¹⁴⁵

– Mas será que não há no mundo uma mulher para quem o senhor queira deixar algo de lembrança?...

– Doutor – eu lhe respondi –, quer que eu lhe escancare a minha alma?... Veja, eu sobrevivi àquela idade em que se morre pronunciando o nome de sua amada e deixando de herança a um amigo um chumaço de cabelo besuntado de pomada, ou sem pomada nenhuma. Ao pensar sobre uma morte próxima e possível, eu penso apenas em mim mesmo: os outros nem isso fazem. Os amigos que amanhã me esquecerão ou, pior, porão na minha conta sabe Deus que invencionices; as mulheres que, nos braços de outro, vão se rir de mim para não provocar nele ciúmes pelo falecido – que fiquem com Deus! Da tempestade da vida, tirei apenas algumas ideias – e nem um sentimento sequer. Já faz tempo que eu vivo não com o coração, mas sim com a cabeça. Eu sopeso, esmiúço as minhas próprias paixões e os meus atos com uma rigorosa curiosidade, mas sem compaixão. Em mim, há duas pessoas: uma vive no sentido pleno desta palavra, a outra pensa-a [*mýslit*] e julga-a. A primeira é possível que, daqui a uma hora, se despeça do senhor e do mundo para todo o sempre, enquanto a segunda... a segunda? Olha, doutor: está vendo, no penhasco à direita, negrejarem três figuras? São nossos adversários, ao

145“Наш век — век по преимуществу исторический. Все думы, все вопросы наши и ответы на них, вся наша деятельность вырастает из исторической почвы и на исторической почве. Человечество давно уже пережило век полноты своих верований; может быть, для него наступит эпоха еще высшей полноты, нежели какою когда-нибудь прежде наслаждалось оно; но наш век есть век сознания, философствующего духа, размышления, «рефлексии». *Вопрос* — вот альфа и омега нашего времени. Ощутим ли мы в себе чувство любви к женщине, — вместо того, чтобы роскошно упиваться его полнотою, мы прежде всего *спрашиваем* себя, что такое любовь, в самом ли деле мы любим? и пр. Стремясь к предмету с ненасытной жаждой желая, с тяжелою тоскою, со всем безумством страсти, мы часто удивляемся холодности, с какою видим исполнение самых пламенных желаний нашего сердца.”

No que diz respeito à sua lírica, tal identificação com vistas à dissociação analítica parece resultar diretamente do processo de dissociação do eu lírico lermontoviano de seu ideal, permitindo que aquele mesmo, reduzido à desilusão resignada e despido de sua roupagem sublime, passasse a ser julgado de acordo com este. Abertas, pois, as portas da autoanálise, não é de se estranhar que Lérmontov passasse a condenar não apenas a si mesmo, mas também seus semelhantes, isto é, o seu próprio grupo social, agora sem mais basear-se no excepcionalismo de um eu lírico titânico e superior aos seus próximos, mas sim na melancolia de saber-se, e também eles, condenado a uma existência torpe e insignificante, ou seja, na *nostalgia da vida*. O melancólico, portanto, com sua introspecção e pendor reflexivo, revela-se capaz de assumir para si a tarefa de *consciência de seu tempo*, valendo-se do rigor excessivo para consigo mesmo de que falava Freud (1991: 432) para julgar também os seus próximos. Em tempos de crise política e moral, em que os projetos e modelos sociais que serviram de norte para toda uma coletividade se provam anacrônicos e nada há ainda com que substituí-los, é compreensível que um tal comportamento se tornasse capaz de catalisar, ainda que poeticamente, as angústias e indefinições históricas que pairavam nos salões e nos círculos intelectuais, sussurradas a meia voz. Se lembrarmos ainda da incômoda uniformidade social que, segundo Billington, reunia os meios letrados de orientação reformista aos seus próprios carrascos e opositores, torna-se igualmente possível perceber, na cisão reflexiva, uma maneira de dissociação simbólica tão eficaz quanto a elevação sublime de que Lérmontov tanto se valeu. De resto, o fato de que o poeta conseguisse enxergar-se a si mesmo e à sua classe com certa crueza

146— Неужели нет на свете женщины, которой вы хотели бы оставить что-нибудь на память?..

— Хотите ли, доктор, — отвечал я ему, — чтоб я раскрыл вам мою душу?.. Видите ли, я выжил из тех лет, когда умирают, произнося имя своей любезной и завещая другу клочок напомаженных или ненапомаженных волос. Думая о близкой и возможной смерти, я думаю об одном себе: иные не делают и этого. Друзья, которые завтра меня забудут или, хуже, возведут на мой счет бог знает какие небылицы; женщины, которые, обнимая другого, будут смеяться надо мною, чтоб не возбудить в нем ревности к усопшему, — бог с ними! Из жизненной бури я вынес только несколько идей — и ни одного чувства. Я давно уж живу не сердцем, а головою. Я взвешиваю, разбираю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия. Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его; первый, быть может, через час простится с вами и миром навеки, а второй... второй? Посмотрите, доктор: видите ли вы, на скале направо чернеются три фигуры? Это, кажется, наши противники?..”

pode talvez indicar que já dispusesse de um referencial externo – como, aliás, já ficava sugerido na figura do soldado em “Borodinó” –, remetendo-nos às transformações na literatura e no público, que se expandia para além da aristocracia, de que tratamos brevemente nos capítulos anteriores.

Não se pode, todavia, resumir todo o desenvolvimento poético de Lérmontov a este único movimento de rebaixamento estilístico e crítica da subjetividade romântica. Embora, em termos históricos mais imediatos, ele nos pareça ser o mais importante – pois abriria o caminho tanto para poesia prosaica de Nekrásov quanto para o Realismo de maneira geral (cf. Eikhenbaum 1924; Gurévitch, Koróvin 1981) –, cumpre notar que aquele mesmo eu lírico trágico, titânico e por vezes demoníaco foi de igual relevância para a poesia russa de finais do século XIX, exercendo uma grande influência sobre poetas como Aleksandr Blok e em artistas plásticos como Mikhail Vrubel. Se a afinidade, porém, destes dois finisseculares com o conhecido simbolismo torna tais preferências compreensíveis, é ainda assim possível constatar a relevância de Lérmontov para um poeta nada decadentista como Vladímir Maiakóvski, e *justamente pela centralidade do eu lírico na poesia de ambos*, que nelas atinge as dimensões de um verdadeiros herói lírico. Consequentemente, o futurista e o romântico revelam-se aparentados no que diz respeito à modalidade poética que Pomorska denominara *metafórica, ego-lírica* ou *Ich-dichtung* (Pomorska 2010: 109), de que o poeta da revolução se serviria tão fartamente quanto seu antecessor byroniano.

Neste sentido, ao procurarmos, na conclusão de nossa dissertação, indicar algumas implicações sócio-históricas da correlação ético-melancólica identificada na obra de Lérmontov, seria descabido associá-las unicamente ao abandono do herói lírico titânico em prol da desilusão ou de uma incipiente consciência social, deixando assim de destacar o quanto, para além da misantropia que já vimos em alguns poemas, o próprio titanismo lermontoviano se tornaria uma

ferramenta direta de questionamento político, baseado em fundamentos morais. Como vimos, alçado às alturas de Deus, não seria de se estranhar que uma tal subjetividade ousasse questionar o seu suposto representante na terra, isto é, o tsar, quando visse em sua ação uma afronta aos valores que embasavam a sua própria dignidade. A ocasião viria quando, em 1837, o poeta Aleksandr Púchkin foi morto em um duelo com o oficial da cavalaria George d'Anthès, provocado em virtude de uma série de intrigas palacianas contra, com o perdão do eufemismo, a honra marital do poeta. Somando-se à boataria maldosa as duras condições em que o duelo se deu, estipuladas com o intuito de que um dos batedores fosse ferido de morte (Lótman 2006: 170), tornou-se plausível a leitura de que se tratara de um assassinato, provocando um amplo sentimento de indignação a que a Lérmontov caberia dar forma poética – e quase panfletária – em seus versos “A morte de um poeta” (*Smierť poeta*), divulgados através de cópias manuscritas feitas sobretudo pelo amigo Sviatoslav Raiévski. O poema, que continha originalmente um apelo a Nicolau I para que D'Anthès fosse exemplarmente punido, seria acrescido, após a negativa da coroa, de 16 versos onde se lê um claro desafio à justiça monárquica e, sobretudo, a dissociação entre esta e a justiça divina, à qual o eu lírico apela como instância superior. Articulando, assim, o luto pelo poeta morto – que, ao assumir a forma de valores e ideais que transcendem a sua pessoa, aproxima-se da melancolia tal qual a entendemos aqui –, a indignação com a imoralidade de seus carrascos e a elevação até Deus, o poema pode ser considerado um dos melhores exemplos, na poesia de Lérmontov, da confluência entre melancolia e ética que norteou nossas investigações. Estando, ademais, estreitamente associada a uma cadeia de acontecimentos históricos – mesmo que claramente delimitados por uma esfera palaciana –, a obra expõe como nenhuma outra as implicações políticas das posições morais que identificamos na poesia de nosso autor, bem como as condições materiais de sua circulação (Lérmontov 1964 v.1: 21-23, tradução nossa).

Смерть поэта	A morte de um poeta
<p>Погиб поэт! — невольник чести — Пал, оклеветанный молвой, С свинцом в груди и жаждой мести, Поникнув гордой головой!.. Не вынесла душа поэта Позора мелочных обид, Восстал он против мнений света Один, как прежде... и убит! Убит!.. к чему теперь рыдания, Пустых похвал ненужный хор И жалкий лепет оправдания? Судьбы свершился приговор! Не вы ль сперва так злобно гнали Его свободный, смелый дар И для потехи раздували Чуть затаившийся пожар? Что ж? веселитесь... — он мучений Последних вынести не мог: Угас, как светоч, дивный гений, Увял торжественный венок.</p> <p>Его убийца хладнокровно Навел удар... спасенья нет: Пустое сердце бьется ровно. В руке не дрогнул пистолет, И что за диво?... издалека, Подобный сотням беглецов, На ловлю счастья и чинов Заброшен к нам по воле рока; Смеясь, он дерзко презирал Земли чужой язык и нравы; Не мог щадить он нашей славы; Не мог понять в сей миг кровавый, На что он руку поднимал!..</p> <p>И он убит — и взят могилой, Как тот певец, неведомый, но милый, Добыча ревности глухой, Воспетый им с такою чудной силой, Сраженный, как и он, безжалостной рукой.</p> <p>Зачем от мирных нег и дружбы простодушной Вступил он в этот свет, завистливый и душный Для сердца вольного и пламенных страстей? Зачем он руку дал клеветникам ничтожным, Зачем поверил он словам и ласкам ложным, Он, с юных лет постигнувший людей?..</p> <p>И прежний сняв венок, — они венец терновый, Увитый лаврами, надели на него: Но иглы тайные сурово Язвили славное чело;</p>	<p>Prisoneiro da honra, difamado, Curvando sua fronte altiva, ereta, De chumbo e ódio o peito perfurado, Sedento por vingança, morre um Poeta! 5 Não pôde suportar, sua alma humana, A ofensa vergonhosa, infame e vil, Ergueu-se contra a opinião mundana, Só, como sempre e... morto a sangue frio! Morto!... Agora, para quê lamentos, 10 Os coros de elogios sem sentido, O balbucio de torpes argumentos? O decreto da sina foi cumprido! Não fostes quem primeiro perseguistes, Maldosos, o seu dom livre e ousado 15 E pelo simples tédio produzistes Um incêndio de um tição quase apagado? E então? Ficai contentes... tais torturas Enfim ele não pôde suportar: Tomba o gênio – um cometa! – das alturas, 20 E estão murchas as flores sobre o altar.</p> <p>O cínico assassino, sem clemência Deu-lhe o golpe... não houve salvação: No peito, vazio, a mesma cadência – Nem tremia a pistola em sua mão. 25 E qual é a surpresa? Se a vagar Igual a outros cem mil fugitivos, Em busca de alegria e distintivos O destino o atirou em nosso lar? A rir-se, o descarado desprezava 30 Os costumes alheios, e sua voz; Não poupou-nos a glória: fez-se algoz, Não pôde compreender, num instante atroz, Contra o quê sua mão se levantava!</p> <p>E está morto – levou-o a sepultura 35 Qual o cantor obscuro, mas cheio de doçura – A presa de um ser cego e invejoso –, Celebrado por ele em divinas alturas, E qual ele, ferido por um braço assim impiedoso.</p> <p>Por que é que foi deixar a meiga, simples amizade, A ternura tranquila, em prol da odiosa sociedade, Que sufoca o peito livre e as mais ardentes paixões? Por que foi dar a mão a bisbilhoteiros mesquinhos, Por que acreditou em falsas frases e carinhos, Bem ele, desde cedo compreensor das multidões!...</p> <p>Finda a coroa de outrora, eles enfim lhe puseram Entre louros, a coroa de espinhos, enganosa: Mas feridas ocultas, sem espera, Abriram-se em sua fronte gloriosa;</p>

<p>Отравлены его последние мгновенья Коварным шепотом насмешливых невежд, И умер он — с напрасной жаждой мщенья, С досадой тайною обманутых надежд. Замолкли звуки чудных песен, Не раздаваться им опять: Приют певца угрюм и тесен, И на устах его печать.</p>	<p>50</p>	<p>Seus últimos minutos foram assim envenenados Com o cretino cochicho de trocistas imbecis, E, sedento por vingança, morreu, frustrado, Com um oculto desgosto, com esperanças pueris. Das divinas canções, findou-se o ardor: Não hão mais de espalhar-se novamente. É estreito e escuro o abrigo do cantor, E os seus lábios, selados, 'stão silentes.</p>
<p>А вы, надменные потомки Известной подлостью прославленных отцов, Пятою рабскою поправшие обломки Игрою счастья обиженных родов! Вы, жадною толпой стоящие у трона, Свободы, Гения и Славы палачи! Таитесь вы под сению закона, Пред вами суд и правда — всё молчи!.. Но есть и божий суд, наперсники разврата! Есть грозный суд: он ждет; Он не доступен звону злата, И мысли и дела он знает наперед. Тогда напрасно вы прибегнете к злословью: Оно вам не поможет вновь, И вы не смоете всей вашей черной кровью Поэта праведную кровь!</p>	<p>60</p> <p>65</p> <p>70</p>	<p>Quanto a vós, superbíssimos herdeiros, Cujos pais só a infâmia poderia consagrar, Cujos pés de capacho pisam os restos derradeiros De linhagens melindradas pelas voltas do azar! Ó vós, turba sedenta, que estais sempre junto ao rei, Carrascos da Grandeza, do Gênio, da Liberdade! Escondei-vos à sombra arbitrária da lei! Ante a vós, tudo cala: o juízo, a verdade...! Mas há um juízo divino, ó servos da indecência! Um juízo final, à espera; Alheio ao som do ouro, e com ciência De cada pensamento e cada ação de cada era. E em vão direis calúnias nestes últimos segundos: Nem elas estarão ao vosso lado, Nem podereis lavar com todo o vosso sangue imundo O sangue de um Poeta injustiçado!</p>

Cumpre notar que, para além de um dos poemas mais significativos para o escopo que adotamos em nossa pesquisa, este também é um dos de maior relevância para obra de Lermontov, e talvez para a história da poesia russa. Tal relevância é, certamente, em parte histórica – não se pode ter uma dimensão precisa de sua força nem de seu universo referencial sem se ter em mente “o poeta” a quem se faz menção – morto quando já era considerado um dos maiores nomes da literatura russa de seu tempo –, ou ainda as condições em que sua morte se deu e suas consequências – ou falta delas – que se seguiriam no plano jurídico. O poema de Lermontov insere-se, assim, em um rol de produções poéticas elaboradas à época como reação à morte do autor de *Evguéni Oniéguin*, sendo provavelmente, dentre elas, a mais contundente: não por acaso, a circulação do poema de Lermontov em forma manuscrita lhe rendeu das mãos do imperador Nicolau I, sobretudo pela parte final (versos 58-73), o seu primeiro exílio no Cáucaso. É importante observar que a versão original terminava no verso 57, e contava com a seguinte epígrafe – em iambos brancos de quatro, três e sobretudo cinco pés –, endereçada ao próprio tsar Nicolau I:

Отмщенья, государь, отмщенья! Паду к ногам твоим: Будь справедлив и накажи убийцу, Чтоб казнь его в позднейшие века Твой правый суд потомству возвестила, Чтоб видели злодеи в ней пример.	Vingança! Vingança, Majestade! Desabo junto aos teus pés: Sê direito, e castiga o assassino, De modo que sua pena, assim, aclame, Nas eras que virão, tua justiça, E nela tenham exemplo os malfeitores.
---	---

Por detrás, assim, das diferentes versões do poema, e sobretudo da substituição de um pedido de vingança ao soberano por um apelo furioso à justiça divina, é possível enxergar não apenas a mesma politização da melancolia que havíamos visto, no primeiro capítulo, no poema “O profeta” ou ainda, guardadas as inúmeras e devidas diferenças, na narrativa pseudo-hipocrática. A oposição a uma coletividade descrita como moralmente duvidosa e o apelo a Deus como juiz irônico surgem aqui, certamente, como uma forma sublime de se elevar acima da impunidade e da injustiça terrenas, de resguardar os valores caros ao eu lírico da arbitrariedade do poder e de garantir a eternidade daquilo que se perdeu, isto é, de Púchkin, transformado ele mesmo em um símbolo de grandeza e elevação moral em virtude de sua genialidade poética. Na verdade, é também igualmente possível enxergar, nas transformações desta obra, a transformação política de Lérmontov: de acordo com Siérman (cf. 2003), a epígrafe posteriormente removida exprimiria a visão política e histórica do poeta até o momento em que seria exilado, caracterizada pela crença em uma possível comunhão entre o tsar e o povo, obstaculizada pela nobreza palaciana. Uma crença que os eventos sucedidos após a circulação do poema haveriam de fatalmente dissipar:

“A morte de um poeta”, escrita sob a influência de um poderoso sentimento de indignação e sem a ponderação de possíveis consequências, foi para Lérmontov e para seus amigos um teste singular de sua concepção acerca de um consenso nacional, da possibilidade de uma união entre o tsar e a nação contra a aristocracia palaciana. A reação do tsar a “A morte de um poeta”, convém dizer, e à própria morte de Púchkin, foi unívoca. O tsar deixou claro – com suas ações – que se apoiava nesta aristocracia palaciana, que via nela uma aliada, e que não toleraria nenhuma invectiva contra ela (Siérman 2003: 118-119, tradução nossa).¹⁴⁷

147“«Смесь поэта», написанная под влиянием могучего чувства негодования и без взвешивания возможных последствий, была для Лермонтова и его друзей своеобразной проверкой их концепции национального консенсуса, возможности союза царя и нации против придворной аристократии. Реакция царя на 'Смерть поэта', как кстати сказать, и на самую смерть Пушкина, была однозначной. Царь заявил — своими

A epígrafe teria dado lugar à conclusão (versos 57 a 73), assim, no momento em que ficou claro para Lermontov que o tsar não apenas não puniria George d'Anthès, como também era muito mais simpático a ele do que ao poeta assassinado, cujas inclinações políticas liberais não eram segredo para ninguém. Não é difícil, portanto, julgar a crise ideológica e até mesmo ética que deve ter se abatido sobre Lermontov ao ter seu clamor recusado, e ser posteriormente punido por sua ingênua confiança na coroa. A história do poema, entre a epígrafe inicial e a conclusão posterior, nos revela que, desamparado pela justiça terrena com a qual contava, o poeta, na figura do eu lírico, passa a voltar os seus clamores para a justiça divina. O sublime, assim, passa a fazer as vezes de uma sublimação.

Ainda assim é digno de nota que o nome de Púchkin não surja em nenhum momento do texto – seja porque isto estivesse suficientemente claro para os leitores contemporâneos, seja porque Lermontov quisesse dar um alcance maior e mais autônomo à sua obra. Do mesmo modo, a despeito da importância fundamental do episódio para a compreensão da obra, tampouco as condições da morte de Púchkin (descritas no poema de um modo certamente dramático, mas pouco detalhado), ou ainda quem seriam os “superbíssimos herdeiros” do verso 58 (que, sabemos, é uma referência direta ao poema de Púchkin “Minha genealogia”, *Moiá rodoslóvnaiá*, onde se ridiculariza a nobreza ascendida no século XVIII unicamente em virtude da bajulação) são dados na obra de Lermontov. É nesse sentido que, juntando ainda a força retórica, o sentimentalismo abundante na adjetivação e nas comparações, a riqueza métrica e melódica e a dramaticidade do assassinato de um genérico gênio romântico, o poema pôde-se constituir não apenas em um panfleto de ocasião, mas também em uma obra verdadeiramente autônoma. Nas palavras de Eikhenbaum:

O poema escrito por ocasião da morte de Púchkin (em 1837) surge-nos como um brilhante modelo do estilo oratório e do verso declamatório de Lermontov. À nossa frente está o discurso apaixonado de um orador: os períodos discursivos, sucedendo-se uns aos outros, formam toda uma escala de timbres vocais – do

действиями —, что он на эту придворную аристократию опирается, видит в ней своего союзника и не потерпит никаких выступлений против нее.”

lastimoso ao enfurecido, repleto de ameaças, e nos intervalos entre estes períodos surgem repetições patéticas, exclamações e interrogações, atrás das quais se sente a gesticulação emocional (Eikhenbaum 1924: 107, tradução nossa).¹⁴⁸

Embora, neste texto, Eikhenbaum ainda não voltasse o seu brilho crítico para questões semânticas ou históricas, semelhante “gesticulação” não era por certo um exercício musical tautológico ou transmental, mas estava indissociavelmente atrelado à indignação moral que permeia todo o poema, e que, se oscila entre perguntas retóricas e ameaças exclamativas, lamúrias e acusações – do mesmo modo que varia entre tetrâmetros, pentâmetros e hexâmetros –, é apenas para captar a vasta amplitude sentimental que uma morte injusta e precoce gera em quem se sente por ela tocado. É, com efeito, o páthos do poema que lhe empresta unidade, dada a multiformidade de tons e de formas que o compõem: enquanto os primeiros 33 versos caracterizam uma invectiva, integralmente em tetrâmetros, os 23 versos seguintes formam um necrológio, composto por versos de seis, de cinco e de seis pés, o que modula a agilidade nervosa da primeira parte, tornando o poema mais arrastado. De acordo com cada um destes blocos, espalham-se também referências poéticas distintas, predominantemente ligadas à obra de Púchkin: enquanto os tetrâmetros com rimas cruzadas da primeira parte nos remetem ao “Prisioneiro do Cáucaso” (*Kavkázski plíennik*), a segunda, com seu tom elegíaco meditativo, faz referências ao seu *André Chenier* e sobretudo à personagem Lênski, do *Evguêni Oniéguin*, igualmente morta em um duelo pelo herói do romance em versos. Já a parte final, por ter sido adicionada posteriormente, constitui quase que um todo à parte, desviando a atenção do poeta e de sua morte para se dirigir exclusivamente à segunda pessoa do plural com a mesma variedade métrica da parte anterior, valendo-se agora, porém, de uma sintaxe tortuosa, bem como do tom invectivo da primeira parte para tornar o que era uma acusação em uma verdadeira maldição (cf. Tchístova 1981).

Ao longo, porém, de todo o poema, encontraremos uma lista farta de *julgamentos morais*,

148“Стихотворение, написанное на смерть Пушкина (1837 г.), является ярким образцом Лермонтовского ораторского стиля и декламационного стиха. Перед нами страстная речь оратора: речевые периоды, сменяя друг друга, образуют целую скалу голосовых тембров — от скорбного до гневного, полного угрозы, а в промежутках между этими периодами являются патетические повторения, восклицания и вопросы, за которыми чувствуется эмоциональная жестикуляция.”

através dos quais os elementos por assim dizer narrativos do poema são estruturados em uma oposição ética entre o poeta e seus adversários, e que pode ser perfeitamente observada já na primeira parte: de um lado, a vítima, “prisoneiro da honra” (*nevól'nik tchésti*), “difamado”, (*okleviétannyi*), uma “tocha” (*svetotch*), um “gênio divino” (*dívnyi guênii*); de outro, o “assassino” (*ubiítsa*) que o golpeou “a sangue frio” (*khladnokrovno*), dotado de um “coração vazio” (*pustóie sérdsie*) e movido unicamente pelo arrivismo (verso 27), descaradamente indiferente à terra em que, por uma fatalidade, foi parar (versos 28-30) e, por fim, incapaz de compreender a importância do poeta que iria assassinar (versos 31-33). Já na parte seguinte, através da comparação com Lênski, o poeta morto volta a ser caracterizado como “querido” (*mílyi*), vitimado pelo “surdo ciúme” (*riévnosti glukhói*) e por uma “mão impiedosa” (*bezjálostnoi rukói*), e sobretudo como *oposto à sociedade* (*sviet*), que seria “odiosa e sufocante” (*zavístlivyi i dúchnyi*) para os corações livres e para as paixões ardentes (verso 41). A partir, pois, desta caracterização contraposta, lastima-se que o poeta tenha dado a mão a “caluniadores insignificantes” e ouvidos a “falsos afagos” (versos 42 e 43) – este talvez tenha sido o seu grande erro: descer das alturas de sua genialidade poética e ética para se misturar com a ralé moral da alta sociedade.

O quadro é finalizado na estrofe seguinte, e já na sua abertura, onde o poeta é coroado com uma coroa de espinhos (verso 45), dando a uma por si só aguda contraposição moral os ares sugestivos e eloquentes da paixão de Nosso Senhor. Embora esta comparação não seja claramente desenvolvida, o peso das caracterizações morais e sua dualidade tornam-na, neste contexto, profundamente verossímil e organicamente integrada ao quadro, sobretudo pelo detalhamento descritivo que o coroamento recebe: em um poema marcado pela linguagem sentimental e grandiloquente, em larga medida despido de concretude, vemos nos versos 47 e 48 as feridas (*iazvit'*, de *iazva*, que também pode ser traduzida por 'chaga') se abrindo na “fronte gloriosa” do poeta, reforçando o caráter patético do conjunto. O restante da estrofe, assim, retoma a oposição central dos versos, agora enfocando a agonia e o cadáver do gênio vitimado, com o que nos remete,

de certo modo, ao sublime cristão que descreve Auerbach (cf. 2013), por sintetizar na imagem de uma pessoa ludibriada, perseguida, ferida e finalmente morta uma gigantesca grandeza moral, que, ao invés de ser contradita por sua posição de pária, é por ela precisamente reforçada. Não era por acaso que, inicialmente, o poema concluía justamente com esta estrofe.

Em suma, pois, antes de chegarmos à conclusão da obra, temos diante de nós a figura de um poeta sublime, facilmente identificável com o herói lírico lermontoviano que tanto debatemos na segunda parte de nossa investigação – embora, a bem da verdade, bastante distinta da figura histórica de Aleksandr Púchkin, mais identificado com a tranquilidade solar do classicismo do que com as tempestades românticas. Na qualidade, porém, de figura *exterior*, isto é, de terceira pessoa, é curioso observar como nos deparamos pela primeira vez em sua poesia com a palavra 'gênio', *guênii* (versos 19 e 62),¹⁴⁹ bastante próxima das concepções e problemas artísticos que apresentamos nos dois capítulos anteriores, mas significativamente ausente de poemas como “1831, junho, ao décimo primeiro dia” ou “Não, eu não sou Byron”, onde a temática pareceria justificar o seu uso por si só. Assim sendo, ao menos dentro do recorte utilizado em nossa pesquisa, pode-se notar como o termo 'gênio' se reveste aqui de um valor de *legitimação social*, ou seja, surge para contrapor e dignificar o poeta diante de seus adversários, descritos assim como “Carrascos da Liberdade, do Gênio e da Glória” (verso 62). Na posição, porém, de vítima mortal, semelhante gênio tem sua grandeza abalada – se sua elevação sobre a humanidade se justifica por sua visão ampla do mundo, por sua capacidade de acessar e expor ideias de uma verdade mais profunda que a que se costuma vislumbrar, também sua morte tem de ser necessariamente vingada de maneira teleológica, isto é, também a sua morte tem de ser um ato de verdade. Se isto, pois, é de certo modo garantido com a sua oposição moral aos seus carrascos – com o que seu martírio se torna um *testemunho* de grandeza moral, em contraposição à baixeza de quem o perseguiu e que, pela perseguição, condenou-se a si mesmo –, trata-se ainda assim de uma compensação meramente

149Na verdade, em termos gerais, a Enciclopédia de Lérmontov aponta ser uma palavra de uso raro em toda a obra do poeta, seja em verso ou em prosa, somando apenas 35 ocorrências (cf. Manúilov 1981).

simbólica: diante da gritante e crítica realidade do episódio, Lérmontov não poderia satisfazer-se com ela – como nós talvez nos satisfaçamos, contemplando o ocorrido a 200 anos e quinze mil quilômetros de distância. Assim sendo, escreveu a epígrafe – debalde. Frustrado, levou, pois, a coroa e a corte ao tribunal de sua predileção: o tribunal moral.

É nessa chave, portanto, que enxergamos a parte final do poema, mais uma vez remetendo-nos ao estudo formidável de Koselleck (cf. 1999), em que o historiador alemão identificou a disputa entre moral e política como dinâmica central para a crise do absolutismo. Assim sendo, a crise do monarquismo ingênuo de Lérmontov que nos descreve Siérman (cf. 2003) e o sentimento de indignação levariam o poeta a recorrer a uma instância superior ao próprio tsar, de modo a obter a condenação que desejava. Ora, o mero ato de dissociar Deus da lei e do trono, afirmando estes últimos como um refúgio para o que o primeiro só poderia julgar como impunidade, já é por si só uma afronta abissal aos alicerces do Direito Divino, que via na unidade entre a coroa e Deus a fonte última de sua legitimidade. Sob Nicolau I, então, que fez da tríade “Autocracia, ortodoxia e nacionalidade” o fundamento da legitimação de seu governo, uma tal dissociação e um tal atrevimento só poderiam ser recompensados com a punição ao seu autor. Nas pouco simpáticas, porém acertadas palavras do chefe da III Seção da Chancelaria de Sua Alteza Imperial, Alexander von Benckendorff, “A introdução a esta composição é insolente, e o seu final é de um livre-pensamento descarado, mais do que criminoso” (Benckendorff in Vatsuro 1989: 486, tradução nossa).¹⁵⁰

Cumpramos observar, porém, que ao mesmo tempo em que estes versos trazem um claro e altivo desafio, traduzem também uma imensa fraqueza, idêntica à do poeta que descreve, decerto glorioso, mas morto impunemente: a fraqueza de se ter de apelar a Deus e, parafraseando o poeta, adiar para outro século, se não a felicidade coletiva, a justiça por que clama. Mais uma vez, se na França ou nos Estados Unidos a força da moral contra a política se sustentava em uma burguesia sólida, na Rússia ela se reduzia a uma dissidência da própria classe dominante, e portanto, ao menos no

¹⁵⁰“Вступление к этому сочинению дерзко, а конец – бесстыдное вольнодумство, более чем преступное.”

contexto de que tratamos, não passava de um tigre de papel. Sem, portanto, uma base social capaz de questionar efetivamente a ordem estabelecida, de modo a julgar as pessoas por seus méritos individuais, e não por sua proximidade do trono, só resta ao eu lírico apelar desesperadamente à divindade, que encarna assim a dimensão absoluta da moralidade. Em uma chave bastante distinta, Lamennais já o havia feito em 1833, com as suas *Palavras de um homem de fé*, mas contava com a força provada do *povo*, isto é, das classes populares, para vislumbrar em um tempo vindouro a realização de suas profecias. Na Rússia de 1837, porém, só restava aguardar o Dia do Juízo. Embora saibamos que ele tenha de fato advindo, quase um século de espera o separava de Lérmontov e de seus contemporâneos, e é difícil supor se de fato se alegrariam com a imagem real da justiça de Deus, ou seriam eles mesmos também renegados ao choro e ao ranger de dentes.

Com isso, afinal, quisemos observar como a melancolia gerada pela morte de Púchkin, nestes notáveis versos de Lérmontov, dá vazão a um processo de sublimação ética, coroando a investigação que tentamos encaminhar até aqui. Com efeito, embora o clamor pela justiça divina nos pareça algo trivial, ou, como se poderia supor a partir da leitura de Koselleck (cf. 1999), um fenômeno epocal generalizado, é importante destacar que a elevação até Deus só é possível pela dimensão sublime do poeta e do próprio eu lírico, que se dirige diretamente aos carrascos na última parte da obra. Vimos nos capítulos anteriores o desafio literário que foi, para a década de 1830, elaborar uma poesia capaz de dar concretude e verossimilhança a semelhante personagem lírica, e se Lérmontov ousou espalhar os seus versos e estes encontraram grande receptividade, foi porque mostrou-se à altura do desafio. Sabidamente insolente (morreria em parte por isso, em um duelo causado por um desentendimento banal), não temia correr riscos deste tipo, lastreando com sua vida o atrevimento que seus versos transmitiam, e que tanto o público quanto a crítica da época demandavam. Daí a importância do titanismo lermontoviano para a situação política de então: em um contexto em que, exilada na vida privada, só restava à dissidência política o refúgio na consciência moral, Lérmontov elevou-a às últimas potências, dando à crítica de seu tempo a forma

mais acabada que ela poderia ter, ao mesmo tempo em que, como vimos, esboçava o trabalho de apontar os limites de tal caminho – limites estes que só seriam definitivamente apontados e rompidos nas três décadas que se sucederam à sua morte, que testemunharam a ascensão da prosa e o surgimento de uma força revolucionária não mais restrita à dissidência aristocrática.

Entender, assim, como a simples expressão da subjetividade pôde atingir tais dimensões no contexto com que nos ocupamos nos leva de volta à questão histórica da melancolia, conforme colocada por Kehl (2009: 78-79), bem como à caracterização do Romantismo de Saliba (2003), Löwy e Sayre (2015). Ao analisar Baudelaire, Kehl traçava uma distinção entre a melancolia pré e pós-freudiana, na medida em que a formulação de Freud caracterizou o objeto perdido em termos puramente subjetivos, e portanto dentro dos limites estreitos da esfera privada, sonegando-lhe qualquer dimensão sócio-histórica mais ampla que a de um álbum de família. Antes disso, porém, o objeto da perda melancólica pôde se tratar de “um objeto cuja natureza ainda dizia respeito a representações e sentimentos relativos à vida pública (em oposição à privacidade familiar)” (2009 : 78).¹⁵¹ Tendo analisado, pois, com mais detalhe a produção cultural do Romantismo, podemos agora chegar às mesmas conclusões, partindo, todavia, de uma formulação diferente: *as dimensões históricas então assumidas pelo indivíduo em ascensão impediam que a dinâmica doméstica e a dinâmica pública fossem inteiramente cindidas*. Outra não é a importância assumida pelo gênio romântico, fosse em sua forma vulgarizada, no culto a Napoleão – o tenente da artilharia que, por mérito próprio, destronou monarquias centenárias e conquistou metade da Europa –, na moda byroniana ou na mania wertheriana, fosse em suas refinadas formulações filosóficas e artísticas, que

¹⁵¹A leitura de Starobinski (2012) sugere que em alguns momentos da história da Europa a melancolia surge como um problema social particular, como foi o caso da Inglaterra Elisabetana (2012 : 239), a virada do XVIII para o XIX (Saliba 2003) e até mesmo os nossos dias, onde foi substituída pela sua prima, a depressão. Starobinski sugere que seu advento na Inglaterra se relaciona com a ascensão do indivíduo (2012 : 239). Do mesmo modo, a nostalgia, forma específica de melancolia, parecia acometer os soldados suíços que serviam na França (Starobinski 2012 : 266). Muitas vezes, o advento de um nome para uma doença dita moral é o bastante para disseminá-la (2012 : 261-262) – no que diz respeito ao Romantismo, pode-se pensar precisamente nesses termos sobre o efeito Werther, o mal do século e o *spleen* romântico. Todavia, parece necessário pensar que há, no fundo, alguma experiência coletiva capaz de predispor os indivíduos a se associarem a esta doença, a vê-la como algo significativo para a sua experiência social – uma vez que a doença, sobretudo moral, como esta, implica formas específicas de convívio humano.

traziam sempre implícita a crença idealista nos poderes da filosofia especulativa.¹⁵² Na subjetividade, e sobretudo na subjetividade sensível, acreditava-se ver o reflexo do mundo, uma vez que ela mesma refletia a experiência histórica da ascensão burguesa nos planos político e intelectual – confundindo-se, em uma única figura, o cidadão revolucionário e o indivíduo particular. Assim sendo, suas esperanças e frustrações haviam de ser de natureza histórica, e sua autoanálise, quando aguda e impiedosa, estava fadada a ter valor documental. A cena muda, na verdade, não com Freud, mas após o fiasco de 1848, quando o humanismo burguês, traindo sua missão histórica, transformou gradualmente o indivíduo particular em um bastião da ordem instituída (Saliba 2012; Oehler 1999). Freud, de fato, escrevia na época da guerra tecnicizada, dos movimentos e das comunicações de massa, onde a experiência individual já não possuía nenhum valor interpretativo que escapasse da pecha de uma simples ideologia liberal. Mas o Romantismo, e em particular a poesia de Lérmonov, ainda não haviam chegado lá, e o eu lírico de seus poemas ainda tinha o que dizer.

No nosso tempo, tal expediente nos parece questionável: parafraseando Dostoiévski, quando descreve uma figura que bebe e come em nome do Belo e do Sublime, tornou-se comum em nossos dias beber e comer em nome da “resistência”. Não raro, atribui-se ao indivíduo de hoje a mesma importância que se atribuía às figuras byronianas do Romantismo, sem atentar para a insignificância de nossas ações e nossas vidas isoladas, que interessam a pouca gente além de nós mesmos, e para o quanto tais figuras já se tornaram uma ideologia tão perigosa, que apunhalam por detrás quem zomba delas pela frente. Enquanto isso, encenamos desavisadamente a tragédia farsesca de nossa vida privada no palco tranquilo dos nossos lares, dos grupos de estudo, das conversas de bar, respaldados por uma resistência baseada única e exclusivamente na liberdade negativa – a mesma que subjaz à mercadoria e à moeda, formas verdadeiramente resistentes. Em nosso tempo, em que se cozinha com carvão por não poder pagar o preço do gás, e em que o salário mínimo se torna a

152 Conforme Love e Schmidt (2006) apontam em sua introdução ao tratado de Schelling sobre a liberdade humana, a crença na racionalidade do mundo presente em boa parte da filosofia do século XVIII trazia implícito um exercício de conquista por parte da razão humana, que submetia com este expediente toda realidade à sua esfera de compreensão. Tal procedimento pode ser visto particularmente nas teodiceias do século XVIII e XIX, tais como a de Leibniz ou a de Hegel, que visavam, grosso modo, organizar toda a experiência humana ou mesmo todo o universo sobre o pano de fundo de um plano racional estruturado, e portanto cognoscível.

paga por jornadas de 12 horas, talvez também nós devêssemos, sem medo da “surrada paixão”, sentir saudade da vida que movia grevistas, estudantes e militantes, há 30, 40 ou até 50 anos atrás, a enveredarem por caminhos desastrados e incertos, às vezes até patéticos, mas nunca conformados ou autocomplacentes. Mas talvez também nós tenhamos esgotado as nossas mentes com inférteis ciências, e, anacronicamente melancólicos, deduzimos por $A + B$ a inutilidade de qualquer ação antes mesmo de realizá-la, enquanto assistimos, enternecidos, o nosso próprio e lastimável espetáculo. Esta melancolia, por certo, não nos serve mais, e belo será o dia em que for arrancada dos corações das pessoas de boa vontade. Até lá, porém, serão de certa e infeliz atualidade as palavras de Lérmonov: Com tristeza contemplo nossa geração!

Bibliografia

Poesia, estética e crítica literária

- ADORNO, T. "Palestra sobre lírica e sociedade" in *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2008.
- ANY, C. *Boris Eikhenbaum: Voices of a Russian Formalist*. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- AUBERT, F. *As (in)fidelidades da tradução*. 2ª ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1994.
- AUERBACH, E. "A ceia interrompida" e "O músico Miller", in *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. vários. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013, pp. 353-404.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. 8ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BROWN, W. E. *A History of Russian Literature of the Romantic Period*. Ann Arbor: Ardis, 1986.
- CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CANDIDO, A. *Estudo analítico do poema*. 4ª ed. São Paulo: Humanitas, 2004.
- _____. *Literatura e sociedade*. 9ª ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CHAUCIAY, R. *Teoria do verso*. São Paulo: Ed. McGraw-Hill, 1974.
- EIKHENBAUM, B. *O poézii*. São Petersburgo: Palmira, 2017.
- ETKIND, NIVAT, SERMAN, STRADA (org.). *Histoire de la littérature russe: Des Origines aux Lumières*. Paris: Fayard, 1992.
- FERBER, M. (ed.). *A Companion to European Romanticism*. Oxford: Blackwell, 2005.
- GASPÁROV, M. *Mietr i smysl*. Moscou: Fortuna, 2012.
- GOMIDE, B. (org.). *Antologia do pensamento crítico russo, 1802-1901*. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- GUINZBURG, L. *O lírike*. 2ª ed. aumentada. Leningrado: Soviétskii Pisátel', 1974.
- _____. *O lírike*. Moscou: Intrada, 1997.
- JAKOBSON, R. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____. *Linguística e comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.
- _____, POMORSKA, K. *Diálogos*. Trad. Elisa. A. Kossovitch. São Paulo: Cultrix, 1985.
- LOBO, L. (org. e trad.) *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- LO GATTO, E. *Historia de La Literatura Rusa*. Barcelona: Luis de Caralt, s/d.
- _____. *La Literatura Rusa Moderna*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1972.
- LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- _____. "Análiz poetícheskogo tiéksta" in: *O poétakh i poézii*. São Petersburgo: Iskústvo SPB, 1996.
- MANN, I. *Dinámika rússkogo romantízma*. Moscou: Aspiékt Priess, 1995.
- _____. *Russkaia Filosofskaia Estietika*. Moscou: MALL, 1998.
- MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Trad. Geraldo G. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- POMORSKA, P. *Formalismo e Futurismo*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- POUND, E. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.
- RIPELLINO, A. M.. *Sobre Literatura Rusa: itinerário a lo maravilloso*. Barcelona: Barral Editores, 1970.
- SARTRE, J.P. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 2010.
- SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- _____. *Theoretische Schriften*. Francoforte do Meno: Deutscher Klassiker Verlag, 2008.
- _____. "Sobre o sublime", in *Do sublime ao trágico*. Trad. Pedro Sússekink e Vladimir Vieira. São Paulo: Autêntica, 2011.
- SCHLEGEL, A. *Doutrina da arte*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2014.
- SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- _____. *Kritische Schriften und Fragmente [1798-1801]*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1988.
- SCHNAIDERMAN, B. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- SCHELLING, F.W.J. *Filosofia da arte*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2010.
- SONTAG, S. *Sob o signo de Saturno*. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986.

SCHWARZ, R. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
 STAROBINSKI, J. *L'Encre de la mélancolie*. Villeneuve-D'Ascq: Éditions du Seuil, 2012.
 TOLEDO, D. O. (org.). *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.
 TOMACHEVSKI, B. *Teória Literaturny – Poëtika*. Moscou: Flinta, 2018.
 TYNIÁNOV, Iu. *Literatúrnaia evoliútsiia – izbrannye trudy*. Moscou: Ágraf, 2002.
 WACHTEL, M. *Introduction to Russian Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Filosofia e teoria psicanalítica

ADORNO, T. *Kierkegaard: construção do estético*. Trad. Álvaro Valls. São Paulo: UNESP, 2010.
 BERLIN, I. “A apoteose da vontade romântica” in *Limites da utopia*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Cia das Letras, 1991,
 ———. “O Contrailuminismo”, in *Estudos sobre a humanidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
 ———. *As raízes do Romantismo*. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
 EVDOKIMOV, P. *Dostoïevsky et le problème du mal*. Paris: Desclée de Brouwer, 1978.
 FREUD, S. “Trauer und Melancholie”, in *Gesammelte Werke*. 10ª ed. Londres: Imago, 1991, t. 10, pp. 428-446.
 ———. “Vergänglichkeit”, in *Gesammelte Werke*. 10ª ed. Londres: Imago, 1991, t. 10, pp. 358-361.
 GIVONE, S. “Romanticismo y nihilismo” in *Historia de la nada*. Trad. Alejo González e Demian Orosz. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001, pp. 141-178.
 HERDER, J.G. *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum, 1774-1787*. Francoforte do Meno: Deutscher Klassiker, 1994.
 ———. *Também uma filosofia da história para a formação da humanidade: uma contribuição a muitas contribuições do século*. Trad. José M. Justo. Lisboa: Antígona, 1995.
 HIPÓCRATES. *Œuvres complètes d'Hippocrate* (ed. bilingue). Trad. Émile Littré. Paris: J.B. Baillière et fils, 1861, t. 9.
 ———. *Sobre o riso e a loucura*. Trad. Rogério de Campos. São Paulo: Hedra, 2011.
 KEHL, M. R. *O tempo e o cão: atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.
 KIERKEGAARD, S. *Either/Or*. Trad. Edna H. Hong e Howard V. Hong. Princeton: Princeton University Press, 1987, v. 1 e 2.
 ———. *O conceito de ironia, constantemente referido a Sócrates*. 3ª ed. Trad. Álvaro Valls. Bragança Paulista: São Francisco, 2006.
 ———. *Ou – ou: um fragmento de vida*. Trad. Elisabete M. de Sousa. Lisboa: Relógio D'Água, 2013, v. 1.
 KRISTEVA, J. *Soleil noir: Dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, 1989.
 LAMBOTTE, M. *Estética da melancolia*. Trad. Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.
 LOVE, J., SCHMIDT, J. “Introduction – Schelling's Treatise on Freedom and the Possibility of Theodicy” in SCHELLING, J. *Philosophical Investigations Into The Essence Of Human Freedom*. Trad. Jeff Love e Johannes Schmidt. Albany: State University of New York Press, 2006.
 PAREYSON, L. *Dostoiévski: filosofia, romance e experiência religiosa*. Trad. Maria Helena Nery Garcez e Sylvia Mendes Carneiro. São Paulo: Edusp, 2012.
 PUSTARNAKOV, V. (org.) *Friedrich Schelling: pro et contra*. São Petersburgo: Izdatel'stvo Russkogo Khristianskogo Gumanitarnogo Instituta, 2001.
 SCHELLING, F. *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit*. Francoforte do Meno: Suhrkamp, 1975.
 ———. *Obras escolhidas*. 5ª ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
 ———. *Ideias para uma filosofia da natureza*. Trad. Carlos Morujão. Lisboa: Imprensa Nacional, 2001.
 ———. *Philosophical Investigations Into The Essence Of Human Freedom*. Trad. Jeff Love e Johannes Schmidt. Albany: State University of New York Press, 2006.
 ———. *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit*. Hamburgo: Felix Meiner, 2011.

UNAMUNO, M. *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Madri: Biblioteca Nueva, 1999.

VALLS, A. *O que é ética*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

História da Rússia e geral

- ARANTES, P. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- _____. *Ressentimento da dialética*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BARKER, H. (ed.) *Press, Politics and the Public Sphere in Europe and North America – 1760-1820*. Cambrígia: Cambridge University Press, 2004.
- BERLIN, I. *Pensadores Russos*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BILLINGTON, J. H. *The Icon and the Axe*. Nova Iorque: Vintage Books, 1970.
- BOBROVNIKOV, V. “Islam in the Russian Empire”, in LIEVEN, D. (org.). *The Cambridge History of Russia*. Cambrígia: Cambridge University Press, 1997, vol. II., pp. 202-223.
- BUSHKOVITCH, P. *História concisa da Rússia*. Trad. José Ignácio Coelho Mendes Neto. São Paulo: Edipro, 2014.
- EIKHENBAUM, B. “Literatúrnyi byt” in *O literaturie*. Moscou: Sov. Pisatel', 1987.
- ENGEL, B. A. “Women, the family and public life”, in LIEVEN, D. (org.) *The Cambridge History of Russia*. Cambrígia: Cambridge University Press, 2006, vol. II, pp. 306-325.
- FURET, F. (org.). *O homem romântico*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: ed. Presença, 1998.
- FRANK, J. *Dostoiévski: as sementes da revolta, 1821-1849*. Trad. Vera Pereira. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2008.
- GRÓSSUL, V. *Rússkoie óbschestvo XVIII-XIX vekóv — Tradítsii i novátsii*. Moscou: Naúka, 2003.
- _____. *Obschiéstvennoie mniéniiie v Rossii XIX viéka*. Moscou: AIRO-XXI, 2013.
- HOBSBAWM, E. J. *A era das revoluções*. Trad. Maria T. Teixeira e Marcos Penchel. 25ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- KOSELLECK, R. *Crítica e crise*. Trad. Luciana Villas-Boas Castelo Branco. Rio de Janeiro: EDUERJ, Contraponto, 1999.
- _____. *Futuro passado*. Trad. Wilma P. Maas e Carlos A. Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2006.
- KOYRÉ, A. *La Philosophie et le problème national em Russie au début du XIX siècle*. Paris: Gallimard, 1976.
- LIEVEN, D. (ed.). *The Cambridge History of Russia*. Cambrígia: Cambridge University Press, 2006, vol. II.
- LÓTMAN, Iu. *Bessiédy o rússkoi kul'túrie*. São Petersburgo: Iskússtvo, 2006.
- LÖWY, M.; SAYRE, R. *Revolta e melancolia*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- MARTINSEN, D. (org.) *Literary Journals in Imperial Russia*. Cambrígia: Cambridge University Press, 1997.
- OEHLER, D. *O velho mundo desce aos infernos: autoanálise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Cia. das Letas, 1999.
- PINTO, P. O modelo heurístico orgânico na obra de F.W.J. Schelling e sua recepção na Rússia do início do século XIX. *Pandaemonium Germanicum*. São Paulo, v. 22, n. 37, mai/ago. 2019a, p. 377-400.
- RIASANOVSKY, N. *Nicholas I and the Official Nationality in Russia (1825-1855)*. Londres: University of California Press, 1959.
- RIEZVYKH, P. *Schelling und Russland. Akademie Aktuell*, pp. 22-24, 1, 2007.
- ROCHA, J. *Literatura e cordialidade*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.
- SALIBA, E. *As utopias românticas*. 2ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- SAFRANSKI, R. *Romantismo, uma questão alemã*. 2ª ed. Trad. Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.
- THOMPSON, E. P. *Os românticos*. Trad. Sérgio Moraes R. Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- TIEGHEM, P. *Le Mouvement romantique*. 3ª ed. Paris: Librairie Vuibert, 1940.
- WALICKI, A. *The Flow of Ideas*. Trad. Jolanda Kozak e Hilda Andrews-Rusiecka. Francoforte do Meno: Peter Lang, 2015.
- WEEKS, T. “Managing Empire: tsarist nationalities policy”, in LIEVEN, D. (org.). *The Cambridge History of Russia*. Cambrígia: Cambridge University Press, 1997, vol. II, pp. 27-44.

WILLIAMS, R. *Culture and Society 1780-1950*. 2ª ed., Nova Iorque: Columbia University Press, 1983.

Textos literários

BAZAGLIA, P. (dir.) *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2011.

CASTRO ALVES, A. F. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.

COLERIDGE, S. *Poemas e excertos da "Biografia Literária"* (ed. Bilíngue). Trad. Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

GOETHE, W. *Les souffrances du jeune Werther (edição bilingue)*. Trad. Bernard Groethuysen, prefácio e notas de Pierre Bertaux. Paris: Gallimard, 1990.

KEATS, J. *Ode sobre a melancolia e outros poemas (edição bilingue)*. Trad. e org. Pércles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2010.

LÉRMONTOV, M. I. *Sobrániie sotchiniénii v tchetyriokh tomakh*. Moscou: Khudójestvennaia Literatura, 1964, v. 1 e 4.

Materiais sobre Lérmontov

ALPÁTOVA, T.A. "Vietka Palestíny", in KISSELIOVA, I. (org.). *M. Iu. Liérmtov – Entsiklopedícheskii Slovár'*. Moscou: Indrik, 2014, pp. 68-70.

ARINSTEIN, L., SCHEMELIEVA, L. "Ivánovskii Tsikl", in MANUILOV, V. A (org). *Liérmtovskaia Entsiklopiédiia*. Moscou: Soviétksaia Entsiklopiédiia, 1981, pp. 180-181.

_____. "K *** (Vsevýchnii proizniós svói prigovor)", in ARINSTEIN, L., SCHEMELIEVA, L. "Ivánovskii Tsikl", in MANUILOV, V. A (org). *Liérmtovskaia Entsiklopiédiia*. Moscou: Soviétksaia Entsiklopiédiia, 1981, p. 205.

BELÍNSKI, V. M. *Iu. Liérmtov: Stat'i i retsenzii*. Leningrado: Khudojestvennaia Literatura, 1940.

CHADURI, V. S. "Kinjal", in MANUILOV, V. A (org). *Liérmtovskaia Entsiklopiédiia*. Moscou: Soviétksaia Entsiklopiédiia, 1981, p. 221.

DANÍLEVSKI, R. "Iz Goethe", in MANUILOV, V.A. *Liérmtovskaia Entsiklopiédiia*. Moscou: Soviétksaia Entsiklopiédiia, 1981, p. 183.

EIKHENBAUM, B. *Liermtov: Opyt istoriko-literaturnoi otsienki*. Leningrado: Gossudárstvennoie Izdatel'stvo, 1924.

_____. *Stat'i o Liérmtovie*. Moscou/Leningrado: Izdatel'stvo Akadiémii Naúk SSSR, 1961.

_____. "Literaturnaia pozitsia Liermtova" in *O prózie, o poézii: sbornik statiei*. Leningrado: Khudojestvennaia Literatura, 1986.

_____. "Khudójestvennaia problemátika Liérmtova" e "Jivói óbraz Liérmtova" in *O poézii*. São Petersburgo: Palmira, 2017, pp. 174-204, 292-297.

FIÓDOROV, A. V. "Schiller", in MANUILOV, V. A (org). *Liérmtovskaia Entsiklopiédiia*. Moscou: Soviétksaia Entsiklopiédiia, 1981, pp. 624-625.

GASPÁROV, M. "Liérmtov i Lamartine" in *Ízbrannye Trudý*, t. II. Moscou: Iazykí Rússkoi Kul'túry, 1997, pp. 48-57.

GUÍNZBURG, L. *Tvortcheskii Put' Liérmtova*. Leningrado: Khudójestvennaia literatura, 1940.

GURÉVITCH, A. "Problema nraavstvennogo ideala v lirike Liermtova", in MANUILOV, V. A. (org) *Tvortchestvo M. I. Liermtova: 150 liet so dnia rojdeniia*. Moscou: Ed. Nauka, 1964.

_____. "Etitcheskii Ideal" in MANUILOV, V. A (org). *Liérmtovskaia Entsiklopiédiia*. Moscou: Soviétksaia Entsiklopiédiia, 1981, pp. 633-635.

_____, KORÓVIN, V. "Romantizm i realizm" in MANUILOV, V. A (org). *Liérmtovskaia Entsiklopiédiia*. Moscou: Soviétksaia Entsiklopiédiia, 1981.

KHODOROV, A.E. "Dekabrísty" in MANUILOV, G.B. (org.). *Liérmtovskaia Entsiklopiédiia*. Moscou: Soviétksaia Entsiklopiédiia, 1981, pp. 129-130.

KISSELIOVA, I. (org.). *M. Iu. Liérmtov – Entsiklopedícheskii Slovár'*. Moscou: Indrik, 2014.

KORÓVIN, V. I. "Viétka Palestíny" in MANUILOV, G.B. (org). *Liérmtovskaia Entsiklopiédiia*. Moscou: Soviétksaia Entsiklopiédiia, 1981, pp. 84-85.

_____. "1831-go iúnia 11 dniá", in in MANUILOV, G.B. (org). *Liérmtovskaia Entsiklopiédiia*. Moscou: Soviétksaia Entsiklopiédiia, 1981b, pp. 586-587.

LUNATCHÁRSKI, A. "M. Iu. Liérmtov" in ZÓNOV, A. (org.). *Liérmtov v rússkoi kritike*. Moscou: Khudójestvennaia Literatura, 1955.

- MAKSÍMOV, D. *Poéziia Liérmontova*. Moscou/Leningrado: Naúka, 1964.
- MALKOV, S. N. “Voiénnaia slujba”, in MANÚILOV, G.B. (org.). *Liérmontovskaia Entsiklopiédiia*. Moscou: Soviétstva Entsiklopiédiia, 1981, pp. 87-90.
- MARANTSMAN, V. G. “Párus”, in MANÚILOV, G.B. (org.). *Liérmontovskaia Entsiklopiédiia*. Moscou: Soviétstva Entsiklopiédiia, 1981, p. 366.
- MANÚILOV, V. A (org). *Liérmontovskaia Entsiklopiédiia*. Moscou: Soviétstva Entsiklopiédiia, 1981.
- MOSKVIN, G. B. *Smysl romana M. I. Liérmontova “Geroi náchego vriémeni”*. Moscou: Maks Press, 2007.
- MIKHÁILOVA, E. N. “Idiéia lítnosti u Liérmontova i osóbennosti ieió khudójestvennogo voploschéniia”. In: *Jizn' i tvórtchestvo M. Iu. Liérmontova: issliédovaniia i materiály – sbórník piérvyi*. Moscou: Khudójestvennaia Literatura, 1941, pp. 125-162.
- _____. *Proza Liérmontova*. Moscou: Khudójestvennaia Literatura, 1957.
- NÁIDITCH, E., “Ne vier' sebié”, in MANUILOV (org.). *Liérmontovskaia Entsiklopiédiia*. Moscou: Soviétstva Entsiklopedia, 1981, pp. 336-337.
- _____, NAZÁROVA, L., “Kak tchasto, pióstroiú tolpóiu okrujion”, in MANUILOV (org.). *Liérmontovskaia Entsiklopiédiia*. Moscou: Soviétstva Entsiklopedia, 1981, pp. 215-216.
- PINTO, P. O problema da subjetividade na lírica de M. I. Lérmontov. *Slovo – Revista de Estudos em Eslavística*. Rio de Janeiro, v. 2 n. 2, pp. 120-134, jan/jun. 2019b.
- _____, FRANCISCO JÚNIOR, M. R. (2018). Os estudos de Boris Eikhenbaum sobre a obra de Mikhail Lérmontov. *RUS*. São Paulo, v. 9 n. 12, pp. 29-48, ago/dez. 2018.
- RODNIÁNSKAIA, I.B. “Símvól”, in MANÚILOV, V. A (org). *Liérmontovskaia Entsiklopiédiia*. Moscou: Soviétstva Entsiklopiédiia, 1981a, pp. 503-505.
- _____. “Tútchi”, in MANÚILOV, V. A (org). *Liérmontovskaia Entsiklopiédiia*. Moscou: Soviétstva Entsiklopiédiia, 1981b, p. 585.
- SIÉRMAN, I. *Mikhail Liermontov: jizn' v literaturie 1836-1841*. Moscou: RGGU, 2003.
- TCHÍSTOVA, I. S. “Smierť Poeta” in MANÚILOV, V. A. *Liérmontovskaia Entsiklopiédiia*. Moscou: Soviétstva Entsiklopedia, 1981, pp. 511-513.
- ÚSSOK, I. E. “K spóram o khudójestvennom miétodie M. Iu. Liérmontova” in MANN, I., et al. (org.). *K istórii rússkogo romantizma*. Moscou: Naúka, 1973.
- _____. “Obschéstvenno-istorícheskaia problemátika v tvórtchestve Liérmontova” in MANUILOV, V. A (org). *Liérmontovskaia Entsiklopiédiia*. Moscou: Soviétstva Entsiklopiédiia, 1981, pp. 346-350.
- VATSURO, V. E., “Rasstális' my, no tvoí portriet” in MANÚILOV, V.A. (org.), *Liérmontovskaia Entsiklopiédiia*. Moscou: Soviétstva Entsiklopiédiia, 1981, pp. 462-463.
- _____. et al. (org.). *M. Iu. Liérmontov v vospominániakh sovremiénnikov*. Moscou: Khudójestvennaia Literatura, 1989.
- VICHNIÉVSKI, K.D. “Miétrika”, in MANÚILOV, V.A. (org.), *Liérmontovskaia Entsiklopiédiia*. Moscou: Soviétstva Entsiklopiédiia, 1981, pp. 542-544)
- ZAKHAROV, V. A. *Lietopis' jizni i tvórtchestva M. I. Liermontova*. Moscou: Russkaia Panorama, 2003.

Recursos on-line

ENI (Elektronnoie Nauchnoie Izdaniie) “Lermontov”. Disponível em: <http://www.tarhany.ru/lermontov/jelektronnoe_nauchnoe_izdanie_jeni>. Acesso em: 01 jan. 2019.

Naúchnaia Elektrónnaia Bibliotiéka “Kiberleninka”. Disponível em: <<http://cyberleninka.ru/>>. Acesso em: 01 jan. 2019.

Fundamentál'naia Elektrónnaia Bibliotiéka – Rússkaia Literatura i Fol'klor. Disponível em: <<http://feb-web.ru/>>. Acesso em: 01 jan. 2019.

Intellektual'naia Sistiema Tematícheskogo Issliédovaniia Naukometritcheskikh Dannykh (ISTINA). Disponível em: <<https://istina.msu.ru/>>. Acesso em: 01 jan. 2019.