



## Introdução

1. Séculos de formação
2. Púchkin e Gógol
3. Tolstói e Dostoiévski
4. Pais supérfluos, filhos niilistas
5. Do poeta do vazio ao primeiro Nobel
6. A era de prata e as vanguardas
7. Vivendo sob o fogo: Utopias e distopias
8. O realismo socialista e a literatura dos emigrados
9. Degelo, gulag, emigração e clandestinidade
10. A literatura pós-soviética

## Notas

Referências bibliográficas

Apêndice: Os nomes russos

Autor

Créditos

## Introdução

*Leia sempre os russos: Dostoiévski, Tolstói, Turguêniev, um pouco de Górkí; mas, sobretudo, o Dostoiévski da Casa dos mortos e Crime e castigo.*  
Lima Barreto a Adour da Câmara, 1919<sup>[1]</sup>

Se é possível escrever no Brasil um livro chamado *Como ler os russos*, é porque a questão “Por que ler os russos?” parece respondida de antemão. A literatura da Rússia vem sendo, há mais de um século, companheira tão constante de nossas jornadas intelectuais que não chegamos a ponderar no que há de espantoso em sua inserção numa sociedade em que a parcela de imigrantes russos ou descendentes de russos é tão escassa.

Para um descendente de italianos, que estudou o idioma no colégio e vive em uma cidade que reivindica preparar uma pizza melhor que a da pátria-mãe, a comparação com os russos parece uma gangorra. A grande presença de *oriundi* por aqui não nos garante um conhecimento mais do que superficial da literatura italiana, enquanto a reputação dos eslavos também é inversamente proporcional à quantidade de descendentes, mas no sentido contrário. Pessoas que nunca provaram *kvas* ou *borche* nem entraram em uma *dacha* debatem com profundidade e conhecimento de causa as glórias da literatura da terra de Dostoiévski e Tolstói e, entre os tradutores e professores universitários de russo, abundam sobrenomes latinos. A literatura russa, como, digamos, o cinema norte-americano e a música pop britânica, parece nos pertencer tanto quanto a seu país de origem.

“A chegada do romance russo ao Brasil foi uma pequena

parcela do processo internacional deflagrado na França. Outros países deram sua cota de contribuição, mas a influência francesa foi determinante, especialmente no quinhão que nos cabe”, explica Bruno Barretto Gomide, incansável estudioso da recepção da literatura russa por aqui. Afinal, como afirmava na época, com certo desgosto, Monteiro Lobato: o Brasil estava reduzido a “colônia mental da França”, “espécie de Senegal antártico”.<sup>[2]</sup> E, como conta Gomide, o “romance russo era a grande sensação europeia em meados da década de 1880. Na verdade, foi ‘inventado’ para consumo internacional nesse período, quando surgem traduções em escala industrial e livros de crítica que, de forma pioneira, deram o tom — e estabeleceram os limites — do que seria dito depois”.<sup>[3]</sup> Tudo isso impulsionado pela mudança de atitude da França com relação à Rússia: após se enfrentarem na Guerra da Crimeia (1853-6), os países se uniam diante da ascensão da Alemanha.<sup>[4]</sup>

Gomide identifica, assim, duas “febres de eslavismo” no Brasil, na primeira metade do século XX.<sup>[5]</sup> Nos anos 1930-5, são 63 livros russos editados por aqui, sendo quinze de Górkí, onze de Dostoiévski e dez de Tolstói.<sup>[6]</sup> Para além dos números, “os tempos da primeira febre coincidiram com a descoberta adolescente de Dostoiévski por parte de muitos escritores que constituíram a veia mais criativa da ficção brasileira nos anos seguintes”, como “Clarice Lispector, Lúcio Cardoso, Nelson Rodrigues e muitos outros”.<sup>[7]</sup> No embalo da Segunda Guerra Mundial, a “segunda febre”, em 1943-5, é ainda mais impressionante, com números nunca superados: 83 volumes de literatura russa — uma média de 3,5 livros por mês, quase um lançamento por semana, com destaque para Dostoiévski (dezessete títulos), Tolstói (catorze) e Górkí (oito).<sup>[8]</sup> Na mesma época, estreava como tradutor o principal mediador entre a cultura russa e a brasileira no século XX — Boris Schnaiderman (1917-2016), que, em 1960, seria o primeiro professor do curso de letras russas da Universidade de São Paulo. Schnaiderman garantiu que a temperatura da “febre de eslavismo” jamais baixasse, formando e influenciando gerações de professores e

tradutores.

Mas por que essa literatura “pegou” tanto entre nós? Erich Auerbach afirma:

Parece que os russos conservaram para si uma imediaticidade das vivências como já era difícil encontrar na civilização ocidental no século XIX; um estremecimento forte, vital, ou moral, ou espiritual, atíça-os imediatamente nas profundezas dos seus instintos, e eles caem num instante de uma vida calma e uniforme, por vezes quase vegetativa, para precipitar-se nos mais terríveis excessos, tanto práticos como espirituais. Quando os grandes russos, especialmente Dostoiévski, tornaram-se conhecidos na Europa Central e Ocidental, o imenso potencial espiritual e a imediatez de expressão que seus maravilhados leitores encontraram em suas obras pareceram uma revelação de como mistura de realismo e tragédia podia finalmente alcançar sua plena realização.<sup>[9]</sup>

Talvez a razão também tenha a ver com a posição única de que a literatura desfrutou na sociedade russa historicamente. “Seja o que for nossa literatura, seu significado, em qualquer caso, é muito mais importante para nós do que possa parecer: é nela, e apenas nela, que está toda nossa vida intelectual e a poesia de nossa vida”, escreveu, em 1846, o crítico literário Vissarion Bielínski (1811-48).<sup>[10]</sup> No fim do livro, discutiremos se essa centralidade se mantém nos dias de hoje. De qualquer forma, estamos falando de um país em que atores dão recitais de poesia, em que a televisão tem mesas-redondas discutindo literatura e em que escritores fazem concorridas conferências com cobrança de ingressos. E, se não mais ocupam, por muito tempo ocuparam posição privilegiada.

Conta Tatiana Tolstáia:

Ao longo de toda a história da literatura russa, o escritor russo nunca foi visto pelo público leitor como “simplesmente” um poeta, jornalista, filósofo ou escriba — ou seja, uma pessoa

exprimindo com liberdade seus pensamentos ou sentimentos, ou meramente entretendo o leitor. O escritor russo sempre foi visto como um profeta ou pregador, um livre-pensador perigoso, ou um revolucionário. A própria habilidade em manipular palavras e articular pensamentos colocava o indivíduo em uma posição suspeita. A palavra era vista como uma arma muito mais temível do que veneno ou punhais. Um assassino podia ser condenado “apenas” a uma longa sentença de trabalhos pesados, mas uma pessoa poderia receber pena de morte por ler poemas proibidos.

Esse é um ponto de vista maravilhoso. Proclama a primazia da literatura sobre a vida, dos sonhos sobre a realidade, da imaginação sobre os fatos. Ele diz: A vida é nada — uma neblina, uma miragem, *fata morgana*. Mas a palavra, seja falada ou impressa, representa um poder maior do que o do átomo. Essa é uma visão inteiramente russa da literatura, sem paralelo no Ocidente. E todo mundo na Rússia, aparentemente, compartilha dela: os tsares e seus escravos, censores e dissidentes, escritores e críticos, liberais e conservadores. Quem articulou a Palavra realizou um Ato. Assumiu todo poder e responsabilidade. Ele é perigoso. É livre. É destrutivo. É rival de Deus. E, por essa razão, todos esses mágicos ousados, audazes, sinceros, poderosos, de Aleksandr Radíchev, no final do século XVIII, a Andrei Siniávski, no XX, jogaram com vida e morte.<sup>[11]</sup>

Sem pretensões acadêmicas ou didáticas, nem vocação para se transformar em manual, este livro pretende ajudar o leitor brasileiro a se familiarizar com a produção destes “rivais de Deus”. Uma mera lista de escritores russos daria, possivelmente, um volume maior do que este; portanto, as lacunas são inevitáveis — e eu assumo essa responsabilidade. Assim como Púchkin fez em *A noiva do capitão*, cada capítulo é encimado por uma epígrafe — pois não há como falar de literatura russa e não reverenciar seu nome principal.

A ideia foi produzir uma narrativa em ordem cronológica,

tomando como referência a recepção dos escritores russos no Brasil. Assim, haverá divergências em relação tanto a manuais russos como de outros países. E, dado que se trata de um recorte brasileiro, esta obra, embora redigida integralmente em solo russo, buscou utilizar tanto quanto possível os estudos de Boris Schnaiderman e seus discípulos diretos ou indiretos, tomando a liberdade de uniformizar a grafia dos termos e nomes russos, para não confundir o leitor em uma barafunda de palavras eslavas escritas de forma distinta (como todos na russística são bastante sensíveis no que se refere à transliteração, de antemão peço desculpas aos autores citados).

Permiti-me ainda acrescentar nas citações, entre colchetes, datas de nascimento e morte e eventuais informações complementares que julguei úteis para o leitor. E cada livro aparece aqui designado apenas por um título (por exemplo, *Memórias do subsolo*, e não *Notas do subterrâneo*, a despeito de qual tenha sido a fórmula adotada pelo autor citado). Outra liberdade que me permiti foi, no caso de bibliografia estrangeira, traduzir eu mesmo o que citei, sem reproduzir em nota de rodapé o texto original — o que, a meu ver, carregaria de forma desnecessária a leitura.

Por fim, inspirado por *A History of Russian Literature*, da Oxford University Press (um catatau que sobrepuja largamente o presente volume em tamanho, escopo e complexidade), resolvi, no final de cada capítulo, introduzir a seção “Em foco”, destacando um tema digno de maior esmiuçamento. Há ainda um anexo para explicar o peculiar mundo dos nomes russos.

Bielínski disse, em 1846, que “*parece* que não há nada mais fácil, e, *na realidade*, nada é mais difícil do que escrever sobre a literatura russa”.<sup>[12]</sup> Espero, contudo, que tamanha dificuldade na escrita não se traduza em dificuldade de leitura.

### Em foco: A tradução russa

Veremos que uma das principais lacunas da recepção da

literatura russa no Brasil é a poesia, e não creio ser equivocado atribuir isso às dificuldades de tradução poética, como faz Roman Jakobson:

Quando, num poema de Maiakóvski, cada país chega ao homem do futuro com suas melhores oferendas, a Rússia traz a poesia: “De cujas vozes a potência mais alta se entrelaçou no canto!”. O Ocidente entusiasma-se com a arte russa: o ícone e o filme, o balé clássico e os novos experimentos teatrais, o romance de ontem e a música de hoje. Mas a poesia, talvez a melhor das artes russas, ainda não se tornou verdadeiramente um artigo de exportação. Ela é por demais íntima e indissolúvelmente ligada à língua russa para que suporte as adversidades da tradução.<sup>[13]</sup>

Outro desequilíbrio reside no conhecimento que temos por aqui da literatura russa do século XIX em contraste com aquela do século XX, e o poeta Joseph Brodsky — que o exílio nos Estados Unidos forçou a pensar com especial pungência nas questões de comunicabilidade entre idiomas e culturas — também o atribui a questões de tradução, embora por motivos diferentes:

O que cria essa barreira é uma realidade histórica, que, durante a maior parte do século, foi politicamente diferente da realidade dos domínios das línguas germânicas e romance. Isso explica de muitas maneiras a popularidade da literatura russa do século XIX e a relativa ausência ou ignorância no Ocidente da literatura russa do século XX — simplesmente porque o que foi revelado de nossa parte era, de fato, intraduzível, não em termos linguísticos, mas em termos da realidade social. A rigor, em termos do contexto social, o que estava acontecendo nos Estados Unidos, na Grã-Bretanha e na Alemanha [acontecendo também] no século XIX russo. No século XX, uma sociedade completamente nova emergiu. Então, traduzir para o inglês uma frase de prosa russa representando a vida num apartamento comunal é



praticamente impossível. Em primeiro lugar, o que é um apartamento comunal? Então, praticamente cada frase exigiria uma nota de rodapé substancial.<sup>[14]</sup>

Afinal, como afirma Boris Schnaiderman, a tradução não é uma mera operação linguística, “para traduzir, fazemos transposição de um texto para uma outra cultura”.<sup>[15]</sup>

Para além dessas questões mais universais, a difusão da literatura russa no Brasil encontrou, por décadas, uma dificuldade adicional: depender quase exclusivamente de traduções indiretas. E, aí, as vilãs são as famigeradas traduções francesas.

Não se trata, aqui, de crucificar traduções indiretas em geral. Boa parte do prestígio e do conhecimento dos autores russos em nosso país se deve a traduções indiretas, não raro feitas por escritores de renome, dotados de senso de estilo, e conhecedores de seu ofício. Tampouco se devem execrar as modernas traduções francesas, realizadas com rigor e apuro.

O problema é que, no final do século XIX e começo do século XX, sua qualidade variava, com uma gama que “ia do aceitável à mutilação”, como descreve Gomide: “Halpérine-Kaminsky elaborou, por sua conta, um novo final para *Os irmãos Karamázov*. A lenda do Grande Inquisidor ficou irreconhecível. E os pedaços excluídos do romance viraram, milagrosamente, uma ‘outra’ obra de Dostoiévski, *Les Précoces*”.<sup>[16]</sup>

Assim Gomide resume as principais mudanças que os tradutores/traidores daquela época faziam nos livros russos:

1) quebra e redução de parágrafos: períodos mais extensos são fragmentados em diálogos curtos. A alteração é mais problemática nas extensas explicações filosóficas e metafísicas e nas exasperações da consciência das personagens; 2) nivelamento da linguagem: perde-se o complexo jogo entre cômico, melodramático e trágico — a alternância vertiginosa de gêneros presente em Dostoiévski fica reduzida a um registro sentimental; 3) adições de texto,

às vezes capítulos inteiros; 4) mudança de léxico para termos mais suaves; 5) manutenção de algumas expressões típicas em russo para dar cor local.<sup>[17]</sup>

Uma empreitada pioneira de tradução direta foi a do imigrante russo Georges Selzoff (Iúri Zéltzov), cuja Edição Cultura publicou, entre 1930 e 1932, uma Bibliotheca de Auctores Russos, com doze títulos vertidos do original.<sup>[18]</sup> Louvável, o esforço de Selzoff infelizmente se revelou efêmero. No pós-guerra, mostraram-se mais sustentáveis as iniciativas de outros dois emigrados: de Boris Schnaiderman e da não suficientemente valorizada Tatiana Belinky (1919-2013). Costuma-se considerar a tradução de *Crime e castigo*, de Paulo Bezerra, publicada pela Ed. 34 em 2001, como o “marco zero” de um momento em que a tradução direta parece ter se firmado de forma definitiva no mercado brasileiro, com a proliferação de tradutores e de editoras interessadas em literatura russa.

## 1. Séculos de formação

*Esgotando assiduamente os materiais da mais antiga história russa, me encorajava com a ideia de que há, na narrativa de tempos distantes, um certo encanto indefinível para nossa imaginação: lá estão as fontes da poesia!*

Nikolai Karamzin<sup>[1]</sup>

Se praticamente não há autores russos anteriores ao século XIX publicados no Brasil, se os próprios russos consideram um escritor oitocentista, Púchkin, como o pai fundador de sua literatura, por que não começar nossa narrativa por este século? Em favor dessa escolha, poderia ser citada a opinião de uma figura do peso de Vladímir Nabókov:

Se excluirmos uma única obra-prima medieval, a característica muitíssimo cômoda da prosa russa é que ela cabe por inteiro na ânfora de um único século — com um jarrinho de creme adicional fornecido para guardar a sobra que tenha vindo depois. Um século, o XIX, foi suficiente para que um país praticamente sem nenhuma tradição literária criasse uma literatura que, em matéria de valor artístico, amplitude de influência e todo o mais exceto volume, se equipara à gloriosa produção da Inglaterra ou da França, embora as obras-primas nesses países tenham começado a aparecer muito antes.<sup>[2]</sup>

O problema dessa escolha é que levaria à conclusão tirada por Euclides da Cunha no texto “A missão da Rússia” —

compreensível no Brasil de 1904, mas indefensável nos dias de hoje — de que a literatura russa “apareceu de golpe, já feita, e foi um espanto”.<sup>[3]</sup> A literatura russa apareceu de golpe *no Ocidente*, mas, obviamente, não brotou por geração espontânea, ou por graça divina. Assim, realizando um exercício de compressão temporal análogo ao de Adam Long, Daniel Singer e Jess Winfield na peça *The Complete Works of William Shakespeare (Abridged)* — que apresenta as obras completas do Bardo em noventa minutos —, buscaremos pincelar aqui, em um único capítulo, mil anos (do século IX ao século XIX) da peculiar formação da literatura russa, bastante distinta de suas coirmãs ocidentais.

De acordo com a *Narrativa dos tempos passados* — crônica monástica de autoria indefinida, compilada na segunda década do século XII no Monastério das Cavernas, em Kíev —, a fundação da Rússia ocorreu quando as populações eslavas e fino-úgricas que habitavam a região de Nóvgorod (próxima à atual São Petersburgo) chamaram príncipes escandinavos para governá-las: seus representantes “foram ao além-mar, ter com os variagues, com os russos” e “disseram aos russos os tchudes, os eslavos, os crivitches e os vesses: ‘Nossa terra é grande e farta, mas não há ordem nela. Vinde reinar e governar-nos’. E foram eleitos três irmãos, com sua gente, e trouxeram consigo todos os russos, e vieram primeiro ter com os eslavos”.<sup>[4]</sup> Destes irmãos, Riurik — visto hoje como figura mitológica, e de existência dificilmente comprovável — teria dado origem à dinastia que governou a Rússia até o final do século XVI.

Os príncipes do norte transferiram-se para Kíev, que seria o centro da Rus, a Rússia primordial, onde, ainda de acordo com a *Narrativa* — tão saborosa do ponto de vista estilístico quanto pouco confiável do factual —, no final do século X, o príncipe Volodimir, desejoso de abandonar o paganismo, recebeu emissários das três religiões monoteístas — judaísmo, islamismo e cristianismo — para escolher a qual se converteria. Rejeitou as duas primeiras, sendo sua recusa da crença maometana especialmente célebre: “[...] mas eis o que o desagradou: a

circuncisão das partes, e a abstenção, de carnes suínas e, sobretudo, da bebida. Disse ele: ‘Para os russos a bebida é alegria, sem ela não podemos ficar’”.[5] E a Rússia, assim, tendo assegurado o direito inalienável à carraspana, uniria seu destino à fé de Bizâncio.

No século XIII, mongóis invadiram a Rus, submetendo seus principados à vassalagem da Horda Dourada em 1240. O domínio tártaro duraria mais de dois séculos — até 1480 —, gerando o mito de uma nação que “salvara” a Europa do “jugo” islâmico: “enquanto a Rus sofria enfermidades da infância, era forçada a se submeter ao totem do khan e era, entretanto, uma parede que protegia o mundo cristão do maometano; a Europa, durante esse tempo, aprendia ciências e artes com os gregos e seus herdeiros”, escreveu o eslavófilo Aleksei Khomiakov, no século XIX.[6]

Púchkin afirma:

Poupado pela surpreendente sagacidade dos tártaros, o clero, sozinho — no decorrer de dois séculos sombrios —, alimentou as pálidas centelhas da cultura bizantina. No silêncio dos mosteiros, os monges seguiam adiante, sem interrupção, com suas crônicas. Os bispos conversavam por epístolas com príncipes e boiardos, alegrando o coração em tempos árduos de provação e desesperança.[7]

Sem a retórica do autor russo, James H. Billington confirma que “a cultura literária foi estimulada pelo renascer monástico. Sobrou cerca do dobro de livros manuscritos do século XIV, em comparação com os três séculos anteriores somados”, e conta que

a literatura monástica do final do século XIV e do século XV moveu-se gradualmente para o mundo da profecia — desenvolvendo duas crenças inter-relacionadas, que estão no coração da ideologia de Moscou: 1) que a cristandade russa representa um capítulo especial e culminante em uma cadeia

contínua da história sagrada; e 2) que Moscou e seus governantes são os portadores escolhidos desse destino.<sup>[8]</sup>

As grandes obras literárias desse período são a *Narrativa* e o *Canto da campanha de Ígor*<sup>[9]</sup> — a “única obra-prima medieval” a que Nabókov se refere no começo deste capítulo, de autoria igualmente desconhecida, adaptada para ópera, com o título de *Príncipe Ígor*, pelo compositor Aleksandr Borodin (1833-87).

Não podemos esquecer, contudo, das *bylinas*, que, embora tenham começado a ser coletadas no século XVII, remontam à tradição medieval como “a mais ambiciosa e ampla das formas narrativas populares”, um “estilo de origem e transmissão oral e possivelmente popular” que “começou a atrair o interesse dos antologistas grandemente a partir do século XVIII”. Trata-se de poemas épicos, contando as façanhas de *bogatyres* (guerreiros míticos) como Iliá Múromets, Dobrýnia Nikítch e Aliocha Popóvitch.

O termo *bylina* é uma invenção acadêmica da década de 1830, concebido pelo etnógrafo e folclorista amador Ivan Sákharov a partir dos primeiros versos do *Canto da Campanha de Ígor*, uma referência aos “contos heroicos de outrora” (*byliny sego vremeni*). Entre os cantores dessas canções históricas, seus textos eram conhecidos como *stárinny*.<sup>[10]</sup>

A nova Rússia moscovita, pós-tártara, é contemporânea dos experimentos de Gutemberg, mas sua implantação na terra dos tsares (o primeiro príncipe de Moscou a adotar esse título foi Ivan IV, conhecido como “o Terrível”) esteve longe de ser tranquila. Billington narra que “o esforço breve e improdutivo de estabelecer uma imprensa estatal em Moscou, com o russo branco Ivan Fiódorov, terminou em desastre em 1565, quando a imprensa foi destruída por uma multidão e os impressores fugiram para a Lituânia”. O mesmo autor relata que “se levantavam repetidamente objeções contra imprimir as sagradas escrituras por causa da necessidade de modificar a aparência

física das letras”.<sup>[11]</sup>

Na virada do século XVI para o XVII, a Rússia foi abalada por uma série de instabilidades políticas que fizeram o período ser conhecido como Tempo das Perturbações. A dinastia de Riurik foi extinta, o país caiu sob domínio polaco-lituano, e a ordem foi restabelecida em 1613, com a coroação do tsar Mikhail, o primeiro da dinastia Románov, que reinaria até 1917.

Do ponto de vista religioso, as perturbações viriam em 1654, quando as reformas do patriarca Níkon (1605-81) encontraram grande resistência entre a população, criando o cisma dos “velhos crentes”. O líder dos cismáticos (ou *raskólniki*, de onde Dostoiévski extraiu o nome de Raskólnikov, protagonista de *Crime e castigo*) era Avvákum (1620-82), cuja autobiografia é louvada como obra-prima da literatura russa por combinar “um dom para a narrativa e descrição psicológica”.<sup>[12]</sup> Chamado por Avvákum de “lobo em pele de cordeiro”, Simeon Polótski (1629-80) “era, além disso, um porta-voz agressivo das novas formas artísticas ocidentais. Seu verso silábico ornamentado e o livro decorativo de ilustrações o estabelecem como um mestre do barroco”.<sup>[13]</sup>

Já estamos distantes do paradigma manuscrito da cultura medieval. “No século XVII, a Rússia tecnicamente mudou para uma cultura impressa”, em que a “imprensa mostrou ser uma tecnologia poderosa para a disseminação de doutrinação política e religiosa”. Em consequência,

a imprensa era supervisionada e controlada pelo Krêmlin. Os livros publicados eram religiosos e litúrgicos, com poucas exceções, como manuais militares, a primeira gramática impressa da língua russa, por Meléti Smótritski (1577-1633), e o Código Civil de 1649 (*Sobórnoie ulojênie 1649 goda*). Todas as publicações tinham que ser autorizadas, pelo menos nominalmente, pelo tsar e pelo patriarca, e levavam um posfácio dirigido aos leitores — que eram listados de acordo com seu status, partindo do tsar e dos nobres e descendo aos “pobres”, e até “à multidão infinit”.<sup>[14]</sup>

A Rússia se modificava, mas nada fazia pressentir o tremendo cavalo de pau ocidentalizante que ocorreria durante o reinado de Pedro, o Grande. Se até este ponto chamamos os tsares por seus nomes eslavos, a partir de Pedro, passaremos a designá-los da forma ocidental. Levadas a ferro e fogo por um déspota inflexível, as reformas de Pedro redesenharam radicalmente todas as esferas da sociedade russa, materializando-se de forma mais palpável na nova capital — uma janela para o Ocidente, um porto para o mar Báltico — que ele erigiu em 1703: São Petersburgo.

Nas palavras eloquentes de Púchkin:

A Rússia entrou na Europa como um navio lançado às águas, com um golpe de machado e estrondo de canhões. Mas as guerras empreendidas por Pedro, o Grande, foram benéficas e fecundas. O sucesso da transformação nacional foi consequência da batalha de Poltava, e a ilustração europeia atracou às margens do Nievá conquistado.<sup>[15]</sup>

Obviamente, não é preciso endossar o discurso bélico do escritor para reconhecer a importância de Pedro. Para o bem ou para o mal, a Rússia, a partir do século XVIII, passa a produzir arte em formas próximas às europeias. Ainda segundo Púchkin:

O filho de um senhor moldavo [Antiokh Kantemir, 1708-44, poeta e diplomata] se criou em suas [de Pedro, o Grande] campanhas; e um filho de pescador de Kholmogor, fugido das margens do mar Branco, bateu nos portões da escola Zaikonospáski. Uma nova literatura, fruto de uma nova sociedade, devia nascer em breve.<sup>[16]</sup>

O filho de pescador era Mikhail Vassílievitch Lomonóssov (1711-65), que dá nome não apenas à Universidade de Moscou (fundada graças a ele, em 1755), como ao aeroporto de Domodédovo, segundo do país em tráfico aéreo, e à cidade antigamente chamada de Oranienbaum, nos arredores de São



Petersburgo, onde nasceu um certo Ígor Stravinsky (1882-1971). Segundo Rafael Frate,

Lomonóssov foi o primeiro grande cientista da Rússia, responsável não apenas por feitos como a descoberta de que o planeta Vênus possuía uma atmosfera ou a proposição de uma lei de conservação da matéria antes que Lavoisier, mas foi o responsável pela formação de centenas de jovens futuros cientistas, engenheiros e poetas, pela construção do primeiro laboratório de química profissional, pela fundação da primeira universidade do Império que vicejava e pela reorganização de suas instituições educacionais. Da química à engenharia, da física à metalurgia, da história à geografia, não é fácil encontrar um campo do saber a que Lomonóssov não se dedicou.

Para o estudioso,

talvez seu maior feito, o feito que definiu e orientou as tendências do ofício a partir do que quase todos os seus artífices vindouros produziram, foi no campo das letras. Lomonóssov não apenas foi o teórico que escreveu a primeira gramática e a primeira retórica da língua russa, mas também foi o mais destacado poeta de seu tempo. Não apenas ele criou obras modelares para a literatura russa, como também estabeleceu o sistema de metrificação no qual poemas deveriam ser compostos e, com efeito, foram até hoje, excetuados talvez os experimentos das vanguardas.

Afinal, sua “*Gramática russa* foi a primeira gramática da nova língua,<sup>[17]</sup> única por quarenta anos, cuja tradução para o alemão foi o primeiro contato que um estrangeiro pôde ter com ela e serviu de fundamento para gramáticas subsequentes”.<sup>[18]</sup>

Após Pedro, o Grande, no século XVIII a Rússia esteve essencialmente sob o governo de mulheres (as tsarinas Anna, Isabel e Catarina, a Grande),<sup>[19]</sup> europeizando-se com arquitetos

e compositores italianos e literatos franceses. Nasce aí a francomania tão retratada (e ironizada) nos romances do século posterior, uma torrente que, sob Catarina, se transformou “em inundação”. Durante seu reinado, houve “a primeira aparição de uma revista de língua francesa [*Le Caméléon Littéraire*] na Rússia, em 1755, e a venda sem precedentes de 3 mil cópias da *Filosofia da história* de Voltaire apenas em São Petersburgo, poucos dias depois do lançamento, em 1756.

Voltaire logo se tornou o historiador oficial do Império Russo, e uma espécie de santo padroeiro da aristocracia secular. Desta forma,

com o encorajamento ativo de Catarina, boa parte da aristocracia russa ficou apaixonada pelo voltairianismo, que tinha o significado geral de racionalismo, ceticismo e uma vaga paixão por reforma. No primeiro ano de seu reinado, aos 34 anos, ela começou uma correspondência com Voltaire, que tinha quase setenta. Quase todas as sessenta e poucas obras separadas de Voltaire traduzidas para o russo no último terço do século XVII apareceram no reinado de Catarina. Pelo menos 140 traduções impressas de obras de Voltaire foram publicadas no decorrer do século aristocrático.<sup>[20]</sup>

Outros iluministas franceses foram igualmente cortejados pela tsarina:

D'Alembert recusou o convite de Catarina para ser o tutor de seu filho; mas Diderot pensou transferir o lado editorial de seu trabalho para Riga, veio a vender sua biblioteca para Catarina e foi para São Petersburgo. Três volumes da *Enciclopédia* foram traduzidos quase imediatamente para o russo, sob a supervisão do diretor da Universidade de Moscou. Uma tradução privada estava sendo feita simultaneamente pelo futuro historiador Ivan Boltin, e muitos artigos e seções eram traduzidos individualmente.<sup>[21]</sup>

Em ambiente tão francófilo, “não é de estranhar que alguns entre os primeiros poetas a escrever em russo, como Kantemir (1708-44) e Derjávín (1743-1816), o tenham feito nos moldes da versificação francesa clássica”, e

mesmo Krylów (1769-1844), que publicou suas primeiras fábulas em 1806, utilizando expressões dos provérbios e das ruas, acabou mantendo o esquema silábico de La Fontaine, sem acentos de intensidade capazes de organizar os versos, mas com o fim do verso e do hemistíquio discretamente marcados, respectivamente, pela rima e pelo acento secundário.<sup>[22]</sup>

Gavrila Derjávín é tido como “o maior poeta do século, um dos maiores e mais originais de todos os poetas russos”.<sup>[23]</sup> Brodsky comparava-o ao inglês John Donne (1572-1631):

[...] ele é um pouco mais lapidário, um tanto mais primitivo. Seus pensamentos e sua psicologia estão à altura de John Donne, mas por causa de uma língua, de uma nação e uma cultura mais jovens, ele os expressa de uma maneira um tanto mais primitiva, por exemplo, com metáforas primitivas. Mas o impulso que ele tem em sua voz, a expressão!<sup>[24]</sup>

Já Ivan Krylów é um dos raros autores citados neste capítulo ao alcance do leitor brasileiro, pois teve suas fábulas,<sup>[25]</sup> imensamente populares na Rússia, vertidas para o português por Tatiana Belinky, desafiando a opinião de Bielínski, que, em 1846, escreveu que, de todo esse período, ele seria o único escritor interessante para os europeus, “mas não há como traduzi-lo para nenhuma língua do mundo, e podem apreciá-lo apenas os estrangeiros que sabem a língua russa e viveram bastante tempo na Rússia”.<sup>[26]</sup>

Citado em nossa introdução, por Tatiana Tolstáia, Radíschev testou o quanto de Iluminismo havia no despotismo de Catarina com *Viagem de São Petersburgo a Moscou*, um libelo contra a

servidão que, publicado em 1790 — um ano após a tomada da Bastilha, em Paris —, fez com que a mesma monarca que, na juventude, o mandara estudar na Universidade de Leipzig, agora o enviasse para o degredo siberiano.

Entre as contradições de uma personalidade complexa, Catarina, que tinha veleidades literárias,

escreveu algumas peças satirizando a aristocracia, e ajudou a gerar um gênero novo e potencialmente subversivo, cujo primeiro mestre foi Denis Fonvizin [1744-92]. Se as pretensões de Catarina como escritora excediam de longe suas realizações, exatamente o oposto é verdadeiro para Fonvizin. Ele era um aristocrata retraído e tímido que adquiriu uma doença incurável antes dos quarenta anos, contudo viveu para completar, em *O menor*, uma das primeiras obras-primas originais da literatura secular da Rússia, e seu “primeiro drama de sátira social”.

*O menor* foi “o primeiro drama russo a ser traduzido e encenado no Ocidente”.<sup>[27]</sup>

Louvado por Púchkin como “alma libertária”<sup>[28]</sup> em sua obra-prima, *Ievguêni Oniéguin*, Fonvizin era tido por Bielínski como “um de nossos escritores antigos que podem ser lidos com verdadeiro prazer”, cuja obra “se parece mais com anotações ou com um memorial da época, ainda que ela não seja isso de forma alguma. Fonvizin foi um homem de inteligência incomum; ele não se ocupou do lado grandiloquente, iluminado de seu tempo, e olhava mais para seu lado interno, doméstico”.<sup>[29]</sup>

Ainda nos palcos, um nome que se destacou foi o de

Aleksandr Sumarókov [1717-77], o diretor do teatro de São Petersburgo, cujas tragédias, comédias e libretos de ópera foram a viga mestra do repertório do século XVIII. Embora sempre operando nos moldes do Iluminismo secular, Sumarókov tentou fazer com que o gosto russo retrocedesse do voltairianismo secular na direção de Fénelon, Racine e os

filósofos estoicos da Antiguidade. Ele deu à tragédia russa uma fidelidade disciplinada às unidades clássicas de tempo e espaço e, simultaneamente, uma propensão a temas moralistas instrutivos.<sup>[30]</sup>

Nikolai Karamzin (1766-1826) é lembrado pelo conto “Pobre Liza” (1792), expressão do sentimentalismo na Rússia, e pela monumental *História do Estado russo*, em doze volumes, que “deu às novas gerações uma nova fonte primária, uma supercrônica baseada em pesquisa maciça de arquivos”, fonte da grande quantidade de obras literárias e musicais com temas históricos que surgiriam no século XIX (basta pensar na peça *Boris Godunov*, de Púchkin, posteriormente transformada em ópera por Modest Mússorgski). Além disso, segundo Bielínski, foi importante para o idioma literário do país:

tirou a língua russa do caminho batido, acidentado e pedregoso da construção latino-germânica, dos dizeres eslavo-religiosos e dos volteios e da afetação escolástica da expressão e colocou-a no caminho autêntico e natural, passou a falar com a sociedade na língua dela, criou, pode-se dizer, uma literatura e um público: um mérito soberbo e imortal!<sup>[31]</sup>

Após a morte de Catarina, em 1796, assumiu o trono seu filho, Paulo I, decidido a desfazer todas as realizações da mãe. O novo tsar permitiu que Radíschev regressasse da Sibéria, mas os tempos anunciavam-se sombrios: “Em 1797, primeiro ano completo de seu governo, o número de periódicos regulares publicados na Rússia diminuiu para cinco (eram dezesseis, em 1789), o número de livros impressos no ano caiu para 240 (eram 572, em 1788)”.<sup>[32]</sup> O tsar, contudo, seria deposto por um golpe palaciano, em 1801. E o novo século veria o florescimento acelerado e frutífero de uma literatura assombrosa.

Em foco: Literatura russa? Em que língua?

Boa parte da literatura descrita neste capítulo não pode ser lida no original por um falante moderno de russo — da mesma forma que um falante moderno de italiano não consegue ler um texto em latim. Para ser compreendida hoje, ela tem que ser traduzida, porque foi escrita não em russo, mas em eslavo oriental, idioma falado, segundo Lucas Simone, pioneiro nos estudos brasileiros dessa língua,

entre a metade do primeiro milênio e a metade do segundo milênio da era cristã, aproximadamente, na região do lago Ílmen, na cabeceira dos rios Volga, Oká e Dviná Ocidental, e ao longo dos rios Dniepr, Dniestr e Bug. Trata-se de uma língua morta, mas seu desenrolar histórico culminou no surgimento de três idiomas falados atualmente: o russo, o bielorrusso e o ucraniano.<sup>[33]</sup>

Como se sabe, esses três idiomas (e ainda alguns outros, como o sérvio e o búlgaro) são escritos (com pequenas variações de letras) em um alfabeto chamado cirílico, cujo nome homenageia Cirilo, missionário grego canonizado, do século IX, que, com seu irmão, o também santificado Metódio, teria traduzido a Bíblia para a língua falada pelos eslavos,

com o auxílio de alfabetos criados especialmente para aquele idioma: o glagolítico e o cirílico. Eles também elaboraram um registro escrito, uma linguagem literária que pudesse, ao mesmo tempo, ser inteligível aos eslavos e dar conta da complexidade do texto bíblico. Esse idioma — inicialmente calcado no eslavo meridional, mas cheio de helenismos — é chamado de eslavo eclesiástico antigo [...] usado como língua litúrgica — mas também literária —, foi influenciando o desenrolar local dos idiomas, na mesma medida em que recebeu alguma influência e corrupção regional.<sup>[34]</sup>

Em sua forma contemporânea, o eslavo eclesiástico continua sendo empregado no serviço religioso ortodoxo em todo o

mundo — inclusive no Brasil.

Dá vontade, então, de cravar que, na Rus medieval, havia dois idiomas: o eslavo oriental, usado fora das igrejas, e o eslavo eclesiástico antigo (que também aparece referido como eslavão, ou eslavônico), utilizado dentro delas. Quando se lida com línguas mortas, porém, nada é tão simples:

formulações típicas do eslavo oriental estão presentes em textos produzidos em âmbito monástico, e influências da variante eclesiástica aparecem em bilhetes de bétula e grafites. Nessa visão, a necessidade de definir com precisão os limites entre o eslavo oriental e o eslavo eclesiástico pode tirar o sono do historiador contemporâneo, mas, para uma pessoa alfabetizada, em Kíev, no século XII, essa indagação possivelmente não teria feito sentido.<sup>[35]</sup>

Descobertos na década de 1950, os tais “bilhetes de bétula” são documentos fascinantes — algo como a preservação de um conjunto de mensagens trocadas por aplicativos de celulares da era medieval. “O conteúdo das cartas é totalmente trivial, cotidiano: são cobranças de dívidas, pedidos de casamento, recados, orações. Ademais, há cartas escritas por mulheres, crianças e estrangeiros, evidenciando a extensão do letramento na Antiga Rus.”<sup>[36]</sup>

Enfim, para além das minúcias da denominação exata desse idioma (ou grupo de idiomas) eslavo antigo, é importante ter em mente que, até o século XVIII, a língua escrita e literária da Rússia não era o russo — mesmo documentos do século XVII, como o Código Civil de 1649, estavam em eslavo antigo. A virada, previsivelmente, veio com Pedro, o Grande.

“A literatura secular da era de Pedro descartou o eslavônico e fez do russo a língua literária”, conta Mirsky.

Mas era um russo curioso, cheio de reminiscências eslavônicas, e saturado de palavras não digeridas de toda origem estrangeira concebível — grego, latino, polonês,

alemão, holandês, italiano e francês. A ruptura formal com a língua antiga foi simbolizada pela introdução de um novo alfabeto, no qual as letras eslavônicas foram modificadas para se parecerem com caracteres latinos. Daí por diante, a Rússia tinha dois alfabetos: a Igreja continuou usando o alfabeto antigo, com a língua antiga; a sociedade laica usou apenas o novo.<sup>[37]</sup>

Ao tomarem o poder, em 1917, os bolcheviques também fariam uma reforma — menos radical que a de Pedro — no alfabeto cirílico, que assim assumiria sua forma atual.



## 2. Púchkin e Gógol

*Perante o nome de Púchkin, imediatamente ocorre a ideia de poeta nacional russo. De fato, nenhum dos nossos poetas está acima dele, e ninguém, mais do que ele, pode ser chamado de nacional; esse direito decididamente lhe pertence. Nele encerrou-se, como em um léxicon, toda a riqueza, força e flexibilidade de nossa língua. Ele é maior do que todos; foi o que mais expandiu suas fronteiras e demonstrou toda a sua vastidão. Púchkin é um fenômeno extraordinário e talvez o único fenômeno do espírito russo: é o homem russo em ascensão, ascensão esta que talvez se manifeste daqui a duzentos anos. A natureza russa, a alma russa, a língua russa e o caráter russo se refletiram nele de forma tão límpida, com uma beleza tão depurada, quanto a paisagem que se reflete na superfície convexa do cristal óptico.*

Nikolai Gógol, 1835<sup>[1]</sup>

Com orgulho, Karamzin proclamava, em 1802:

Os sucessos da nossa literatura (que exige menos saber, porém, ousar dizer, ainda mais inteligência que a chamada ciência propriamente dita) provam a grande capacidade dos russos. Por acaso sabemos há muito tempo o que é o estilo nos versos e na prosa? E em alguns trechos já conseguimos igualar-nos aos estrangeiros.<sup>[2]</sup>

Faltava, porém, uma figura icônica, que resumisse o legado do

passado e servisse de modelo para as gerações futuras. E essa figura se materializou em Aleksandr Serguêievitch Púchkin (1799-1837).

Não parece exagero afirmar que, se os ingleses têm Shakespeare; os italianos, Dante; os alemães, Goethe; os espanhóis, Cervantes; e os portugueses, Camões, os russos têm Púchkin. Mais tardio de todos os patriarcas das grandes literaturas europeias, o autor de *Ievguêni Oniéguin*, na bela síntese de Boris Schnaiderman, “foi um verdadeiro turbilhão que passou pela vida literária russa, com a clareza e fulgor de sua obra, suas guerras e duelos, um turbilhão que viveu tão pouco, mas imprimiu sua marca em tudo o que se faria depois na Rússia em poesia e literatura”.<sup>[3]</sup>

Para Aurora Fornoni Bernardini, Púchkin apresentou à Rússia, “ao mesmo tempo, a possibilidade de conhecer a si mesma e de abrir-se para a civilização ocidental”,<sup>[4]</sup> atribuindo-lhe a fundação da literatura russa moderna, ao fundir “tanto as crenças e falas simples do povo como as formas literárias mais requintadas de então”. O eslavista francês Georges Nivat vai além, creditando a Púchkin nada menos do que “o milagre de criar a cultura russa”.<sup>[5]</sup>

Para Pável Ánnenkov, crítico literário do século XIX, há nele toda uma educação estética do raciocínio:

Por meio de Púchkin o público russo não apenas conheceu a beleza da poesia, como alguns críticos estão começando a pensar, mas também a beleza do modo de pensar. Antes dele, os literatos aconselhavam que se estocasse essa qualidade preciosa: ele, por sua vez, apresentou modelos baseados nela e realizou as esperanças, crenças e convicções de seus antecessores honestos, cujos gênios eram menores do que o dele.<sup>[6]</sup>

Já Boris Pasternak, no consagrado romance *Doutor Jivago*, disse que

esse verso puchkiniano de quatro pés, tão célebre mais tarde, tornou-se uma espécie de unidade métrica da vida russa, um padrão que se toma para medir toda a existência russa, assim como se desenha o contorno do pé para fazer sapatos, ou se dá um número para encontrar luvas do seu tamanho.<sup>[7]</sup>

Não parece exagero considerar Púchkin como o criador do idioma literário russo, já que,

após as reformas iniciadas por Pedro, o Grande, no século XVIII, orientadas para a europeização da sociedade russa, os nobres russos passaram a se comunicar entre si basicamente em francês, enquanto usavam o idioma russo em situações do dia a dia e nas conversas com os servos, considerando-a “língua do povo”, demasiado rude e incapaz de verbalizar ideias elevadas e sentimentos delicados. Portanto, até o começo do século XIX, os literatos russos costumavam evitar o uso de certas palavras, próprias das camadas sociais inferiores, substituindo-as por termos análogos da língua francesa.

Púchkin, contudo,

introduziu em suas obras muitos folclorismos, dialetismos etc., antes impensáveis nos gêneros literários “sérios”. Muitas dessas palavras e expressões usadas em textos de Púchkin, reconhecidos e populares já durante a vida do escritor, posteriormente foram “oficializadas” na linguagem escrita.<sup>[8]</sup>

Muitas coisas impressionam em Púchkin, e a menor delas certamente não é o descompasso entre a recepção de sua obra na Rússia e fora dela. Louvado continuamente em prosa e verso pelos russos como seu maior literato, no exterior é menos reconhecido do que nomes como Dostoiévski e Tolstói.

O fenômeno talvez se deva ao fato de Púchkin ter sido,

essencialmente, um poeta. A poesia não apenas é a maior lacuna na inserção da literatura russa no Brasil, como possui, notoriamente, maiores dificuldades de tradução do que a prosa. Para Nivat, “nada mais difícil de traduzir do que uma poesia de Púchkin que não comporta metáfora alguma e parece deslizar no cristal da língua russa”.<sup>[9]</sup> Gógol dizia algo que ainda hoje é possível ouvir de russos: que as obras do autor de *Os ciganos* (1827) “só podem ser completamente entendidas por alguém cuja alma traga em si elementos puramente russos, para quem a Rússia seja a pátria, cuja alma se tenha transformado em algo delicado e sentimental, e que seja capaz de entender as canções russas, o espírito russo, pouco brilhantes na superfície”.<sup>[10]</sup>

Nas *Notas à margem da lírica de Púchkin* (1937), Roman Jakobson busca, a um só tempo, aquilatar os procedimentos poéticos do autor e dimensionar sua dificuldade de tradução. Ele assinala que Púchkin veio na esteira da “grande eclosão da poesia lírica na Rússia”, do início do século XVIII, sendo, portanto, “herdeiro do classicismo russo em toda sua variedade”, destacando tratar-se de “um classicismo iluminado pelo romantismo. O classicismo de um poeta que permanece fiel à tradição — mas que ao mesmo tempo conhece, compreende, aprecia as conquistas do romantismo e as experimenta”. E, efetivamente, a obra de Púchkin como um todo, sem descuidar do equilíbrio do classicismo, apresenta diversas influências românticas, como Shakespeare (que obviamente não era romântico, mas foi apropriado pelo romantismo para implodir as unidades aristotélicas que regiam o teatro clássico, operação realizada por Púchkin no drama histórico *Boris Godunov*), Byron e E. T. A. Hoffmann.

Temos, assim, segundo Jakobson, na poesia lírica puchkiniana, uma “forma simples que beira o ascetismo”, um gosto “pela precisão, pelo despojamento e pelo valor informativo da palavra poética”, um modo de narrar “sóbrio”, “sem paixão nem cólera”. Jakobson explica que

para obter maior carga semântica das palavras e sua

diferenciação mais sutil, Púchkin aproveita-se em larga medida, e com grande eficácia, da particular riqueza estilística que a língua russa oferece, graças à interpenetração de elementos locais e de elementos do eslavão, de tradições espiritualistas e laicas, de modos de falar populares — de gíria e folclóricos — e aristocráticos afrancesados. Muito consciente dos recursos que essa estratificação linguística proporciona, ele declara: “Na qualidade de matéria para a arte verbal, a língua eslavo-russa apresenta uma vantagem indiscutível sobre todas as línguas europeias: seu destino foi surpreendentemente feliz”. Entretanto, esse caráter “feliz” da língua russa retardou a difusão no exterior da obra de Púchkin, tão fortemente ligada à língua, e sobretudo a difusão de sua poesia lírica, de todas a mais vinculada aos valores linguísticos. Esta apresenta penosas dificuldades — tanto para o tradutor, cuja língua careça de uma estratificação estilística tão rica do vocabulário, como para o leitor não iniciado nas infinitas nuances do russo.<sup>[11]</sup>

Haroldo de Campos, que traduziu trechos de *Ievguêni Oniéguin*, afirma que

trata-se, sobretudo, parece-me, de uma poesia em que a qualidade distintiva não é tanto a imagem, a metáfora, mas a logopeia, a “dança do intelecto entre as palavras”, como diria Pound, e sua música disseminada e sutil. É a jakobsoniana “poesia da gramática” (da sintaxe e das categorias morfológicas em paralelismo e contraste), das “formas do conteúdo”, como as denominou o linguista dinamarquês Hjelmslev.

E, no mesmo texto, cita Marina Tsvetáieva: “Ouço afirmar que Púchkin é intraduzível. Mas como seria impossível de traduzir alguém que de fato já traduziu, já transpôs na sua própria língua (uma língua universal) o inédito assim como o indizível? Porém, para traduzir um tal tradutor, é necessário um poeta”.<sup>[12]</sup>

Tradutor para o russo da lira LXXI, de Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810), classificado de “o homem mais inteligente da Rússia” pelo tsar Nicolau I, Púchkin teve em sua biografia diversos lances atraentes, que pareciam convidar à mitificação. Para começar, era de sangue africano (seu bisavô materno, Abraham Petróvitch Gannibal, foi engenheiro militar e general de Pedro, o Grande, imortalizado pelo bisneto na novela histórica inacabada *O negro de Pedro, o Grande*), algo exótico na Rússia,<sup>[13]</sup> e nasceu em Moscou, mas faleceu em São Petersburgo, o que permite a ambas as capitais reivindicá-lo como seu. Diversas testemunhas o retratam como jovem “rebelde”, como atesta esse testemunho de um colega de liceu:

Sempre sem um tostão no bolso, sempre crivado de dívidas, por vezes sem um fraque decente para vestir, enredado em histórias impossíveis, comprometido com vários duelos, intimamente ligado a todos os donos de casas de jogos, a gerentes de bordéis e a mulheres da vida de Petersburgo, Púchkin representava o tipo rematado do mais sórdido deboche.<sup>[14]</sup>

Para além do comportamento libertino, seus epigramas ferinos sobre autoridades do Império galvanizavam a imaginação da juventude liberal e chamavam a atenção das autoridades, que, em 1820, o exilaram no sul do país, depois na propriedade de sua família, em Mikháilovskoie — o que acabou impedindo Púchkin de tomar parte no levante liberal conhecido como Revolta Dezembrista (1825). Após entrevista pessoal com Nicolau I, o monarca declarou-se censor particular dos escritos do poeta, e permitiu seu regresso a Moscou e São Petersburgo.

O rebelde da juventude começou a frequentar a corte, passou a se interessar mais por prosa, e casou-se com a beldade Natália Gontcharova. À época, um amigo vaticinou:

Minha irmã comunicou-me o enlace próximo de Púchkin com Mlle. Gontcharova, a mais pura das beldades moscovitas.

Desejo felicidade ao casal, mas como esperar isso por pouco que se conheçam os vícios e a mentalidade de Púchkin, não sei... Decerto acabará sendo agraciado com um belo par de chifres, pois seu primeiro dever será perverter a própria mulher!<sup>[15]</sup>

E, efetivamente, mexericos da corte sobre o envolvimento de Natália com o oficial francês Georges d'Anthès levaram o poeta ao duelo que ocasionou sua morte, aos 37 anos.

Sua obra-prima é o romance em versos *Ievguêni Oniéguin* (1833), no qual ele trabalhou por sete anos, e que Tchaikóvski transformou na mais popular das óperas russas. Segundo Jakobson, “tanto o elogio como a rejeição da herança de Púchkin repousam essencialmente no Oniéguin”.<sup>[16]</sup> Definido por Dostoiévski como “poema eterno e inalcançável”, no qual “Púchkin foi um grande escritor popular, como ninguém nunca o foi”,<sup>[17]</sup> o livro tem uma trama aparentemente simples: moça ingênua (Tatiana) apaixonou-se por dândi entediado (Oniéguin) e se declara a ele, que a rejeita. Quando o dândi reencontra a antiga mocinha provinciana, agora transformada em grande dama da alta sociedade da capital, apaixonou-se por ela, mas é tarde: Tatiana está casada, e não abrirá mão da honra.

O interesse da obra, obviamente, transcende largamente essa intriga. Em Tatiana, Dostoiévski (que defendia que o nome da protagonista feminina deveria ser o título do livro) viu a “apoteose da mulher russa”,<sup>[18]</sup> e, alguns estudiosos, uma precursora de Anna Kariênina; já Oniéguin costuma aparecer como exemplo do “homem supérfluo” que será recorrente na literatura russa das décadas seguintes.

Chamado por Bielínski de “enciclopédia da vida russa”, *Oniéguin*, como acontece com toda obra canônica, foi dissecado por distintos autores de diversas épocas, prestando-se a interpretações divergentes, já que, como assinala Jakobson, “cada imagem de Púchkin é de uma polissemia tão elástica, e de uma capacidade assimilatória tão espantosa, que ela se insere facilmente nos mais variados contextos”. O linguista sublinha os

procedimentos formais do escritor:

Modernas pesquisas em história da literatura destacam, com razão, o fato de que a força motriz dessa obra não passa da ironia romântica, que apresenta um mesmo objeto de diferentes pontos de vista contraditórios: ora grotesco, ora sério, e ora ambos ao mesmo tempo. Essa ironia constitui o traço distintivo do herói, que é desesperadamente cético; mas ela extrapola sua função de caracterização para matizar, de fato, toda a intriga do romance, como se esta fosse percebida através dos olhos do herói. Um crítico contemporâneo compara com muita justiça o *Oniéguin* a um *capriccio* musical, entendendo que “o poeta está sempre jogando ora com uma ideia, ora com uma emoção, ora com a imaginação; ele é sucessivamente alegre e pensativo, frívolo e profundo, sarcástico e sentimental, vingativo e benevolente; ele não permite o cochilo de nenhuma de nossas faculdades mentais, mas nunca se apodera de nenhuma delas e nem tampouco as satisfaz”. O desaparecimento de uma ordem fixa de valores, a interpenetração constante de visões elevadas e baixas, até mesmo caricaturais, do próprio objeto anulam as fronteiras entre o solene e o vulgar, o trágico e o cômico. O que se vê aqui é ao mesmo tempo a arte suprema do *proprie communia dicere* (é o que Mérimée e Turguêniev mais admiravam em Púchkin), e também a arte de dizer as coisas mais complicadas de modo simples (o traço de Oniéguin que cativava os românticos russos mais refinados). Os estratagemas linguísticos de Púchkin dão a impressão de que as palavras se encontram ali por acaso, de modo natural e descuidado, mas também de que elas são deliberadas, disciplinadas e apropriadas ao máximo.<sup>[19]</sup>

No Brasil, a prosa de Púchkin, que o ocupou na década final de sua vida, está bem difundida, e nosso leitor pode apreciar a novela histórica *A filha do capitão* (1836), ambientada durante a rebelião do cossaco Emelian Pugatchov contra Catarina, a



Grande; os refinados *Contos do falecido Ivan Pietróvitch Biélkin* (1831); e a espetacular novela *A dama de espadas* (1834), adaptada para ópera por Tchaikóvski, de um fantástico hoffmaniano que se projetaria sobre *Crime e castigo*, de Dostoiévski.

Enfim, como diz Nivat, “se a universalidade de Púchkin não é evidente em nível mundial, nem mesmo europeu (parcialmente em razão de problemas de tradução), ela é no nível da psique russa. Nas horas de dúvida e de sofrimento da guerra civil, Aleksandr Blok invoca Púchkin ‘como uma liberdade secreta, como uma mão de ajuda na tempestade’”.<sup>[20]</sup> Brodsky, por seu turno, destaca seu papel no

surgimento da grande prosa russa na segunda metade do século XIX. Esta prosa, que surge como se saída do vazio, como um efeito sem causa aparente, foi na verdade uma simples decorrência da poesia russa do século XIX. Deu o tom para tudo que seria escrito mais tarde em russo, e as melhores obras da ficção russa podem ser consideradas como um eco distante e uma elaboração meticulosa da sutileza psicológica e léxica demonstrada pela poesia russa do primeiro quartel do século passado. “A maioria dos personagens de Dostoiévski”, dizia Anna Akhmátova, “são envelhecidos heróis de Púchkin, Oniéguins e outros assim.”<sup>[21]</sup>

E George Steiner sublinha que “foi uma sorte rara e boa para a literatura russa que o talento de Púchkin fosse de inclinação tão múltipla e clássica. Suas obras constituíram em si mesmas um corpo de tradição. Mais que isso, elas incorporaram um vasto espectro de influência e modelos estrangeiros”.<sup>[22]</sup> Nesse ponto, o crítico norte-americano parece ecoar Dostoiévski, que aponta em Púchkin o “gênio universal que reúne toda a humanidade. Afinal, ele podia incorporar gênios alheios em sua alma, como se fossem nativos. Na arte, ao menos na obra literária, ele demonstrou essa aspiração universal do espírito russo de forma indiscutível, e isso já é muito significativo”.<sup>[23]</sup>

A era de Púchkin, na literatura russa, é conhecida como era

de ouro, e produziu poetas ainda carentes de serem descobertos por aqui. Caso, por exemplo, de Ievguêni Baratínski (1800--44), que Brodsky define como “um poeta do círculo de Púchkin, mas, de muitas maneiras, melhor do que Púchkin”.<sup>[24]</sup> Na descrição de Jakobson:

A poesia russa conheceu duas épocas de brilhante florescimento: o início do século XIX e o século atual. E, também na primeira ocasião, seu epílogo deu-se pelo desaparecimento prematuro e em massa de grandes poetas. Para se ter uma ideia do que significam os números seguintes, basta imaginar em que medida seria prejudicada a herança de Schiller, Hoffmann, Heine e sobretudo de Goethe se tivessem saído de cena por volta dos quarenta anos. [Kondráty] Ryléiev [1795-1826] foi executado aos 31 anos. Aos 36, [Konstantin] Batiúchkov [1787-1855] enlouquece. Aos 22 anos morre [Dmítri] Venevítniiov [1805-27], e aos 32, [Anton] Diélvig [1798-1831]. Aos 34, Griboiêdov é assassinado, Púchkin aos 36 e Liérmontov aos 26. Suas mortes foram caracterizadas mais de uma vez como formas de suicídio.<sup>[25]</sup>

Desses autores, vamos nos deter um pouco em Aleksandr Griboiêdov (1795-1829) e Mikhail Liérmontov (1814-41). Poeta, compositor e diplomata, Griboiêdov foi morto por uma multidão em Teerã, quando era embaixador russo na Pérsia. Púchkin descreveu-o de um jeito que parece fazer dele uma encarnação, na vida real, do tipo literário conhecido como “homem supérfluo”:

Conheci Griboiêdov em 1817. Seu gênio melancólico, sua inteligência exasperada, sua bonomia, as próprias fraquezas e vícios, companheiros inseparáveis da humanidade, tudo nele era atraente em extremo. Nascido com ambição equivalente a seus dotes, por muito tempo permaneceu envolvido pelas redes das necessidades mesquinhas e da obscuridade. As capacidades de homem de Estado ficavam sem utilização; o

talento de poeta não era reconhecido; até a sua coragem brilhante e fria manteve-se por algum tempo sob suspeita. Alguns amigos conheciam o seu valor e encontravam um sorriso de desconfiança, este sorriso estúpido e intolerável, quando lhes acontecia de falar dele como uma pessoa extraordinária.<sup>[26]</sup>

Griboiêdov é conhecido essencialmente como autor de uma única obra, a comédia em versos *A desgraça de ter espírito* (1825), que não foi publicada comercialmente no Brasil, mas aparece citada em várias obras literárias, tamanha sua importância para a cultura russa. Seu potencial subversivo continuava a reverberar mesmo após o falecimento do autor: “Sua encenação foi proibida até 1831, época em que Griboiêdov já estava morto. De 1831 a 1836, houve apresentações em Moscou e São Petersburgo (com grandes cortes). Nas províncias, como eram proibidas, apareceram encenações semiclandestinas. A versão íntegra da comédia não chegou ao palco até 1869”.<sup>[27]</sup>

Para Irwing Howe, nessa obra

o tema da alienação da sociedade é abordado com uma plenitude e acentuado com uma amargura inigualáveis na literatura europeia do século XIX. O envoltório dessa peça é a comédia de costumes convencional, seu conteúdo uma crítica social feroz, pois sua “engenhosidade” se refere menos a qualidades pessoais que a valores políticos. Tchátiski, o herói da comédia, é talvez o primeiro de toda uma série ilustre de “homens supérfluos” que serpenteará a literatura russa; supérfluo não no sentido de que ele sofre, como a maior parte dos heróis de Turguêniev, de um mal-estar psicológico, mas sim um apetite por novidades que, aos olhos dos burocratas russos, não parecem tanto subversivos quanto meramente tolos. Ansioso por amor, ansioso por amizade, ideias e experiência, Tchátiski logo se precipita, através da escala da desilusão; é exposto a oficiais de vasta complacência, velhos soldados que acreditam que todos os livros devam ser

queimados, cortesãos que aperfeiçoaram a arte de rastejar. Tendo visto tudo o que poderia suportar e descoberto que sua perspicácia ricocheteia contra o grosso revestimento de Moscou sem causar qualquer dano, Tchátski foge, aparentemente a fim de, mais uma vez, abandonar a Rússia.

Dessa forma,

*A desgraça de ter espírito* serve de modelo e inspiração para os escritores russos que se seguem a Griboiêdov. Na Rússia, o herói byroniano torna-se o tipo predominante, e a justificação para isso é mais profunda que em qualquer outro país da Europa: aqui, na verdade, o homem de sensibilidade tem motivo para o desespero. Mais tarde, o romancista Gontcharóv disse acerca de Tchátski: “Seu papel é sofrer; não pode ser de outra forma”. O famoso crítico Herzen via “na figura de Tchátski, melancolia, recolhendo-se à sua ironia, tremendo de indignação e sentimento visionário... um dezembrista, um homem que completa a época de Pedro I, e se empenha por discernir, ao menos no horizonte, a terra prometida que nunca verá”. O próprio Griboiêdov definiu seu herói com maior precisão ainda: “Um homem em contradição com a sociedade que o rodeia... ninguém o compreende, ninguém quer perdoá-lo por estar um pouco acima dos outros”.<sup>[28]</sup>

“Herói byroniano” parece um epíteto sob medida para Pietchórin, o protagonista de *O herói do nosso tempo* (1840), de Liérmontov — exilado no Cáucaso devido a um poema-denúncia em que acusava os altos círculos da sociedade de cumplicidade na morte de Púchkin, para morrer ele mesmo em duelo, aos 27 anos.

Poeta, Liérmontov fez de *O herói do nosso tempo* um ciclo de narrativas em prosa envolvendo Pietchórin, um destemido e amoral oficial do Cáucaso que se envolve com contrabandistas, em duelos e intrigas amorosas. Se podemos ver algo de Werther

em Pietchórin (no sentido de que, como lembra Mirsky, ele “não foi apenas uma grande influência literária — foi imitado na vida, assim como na ficção”), parece haver muito de Byron nesse herói “capaz de paixões nobres e generosas”, do qual, porém, “a vida roubou toda oportunidade de experimentá-las”, e cujo “coração é como um vulcão extinto”.<sup>[29]</sup>

O pensador radical do século XIX Aleksandr Herzen enxerga Liérmontov “tão conformado com o desespero e a hostilidade que, além de não ter procurado uma saída, nem mesmo via a possibilidade de luta ou entendimento. Liérmontov nunca conheceu a esperança, ele próprio não foi uma vítima, pois nunca se exigiu dele esse espírito de sacrifício”. Para Herzen, “conformado com esses sentimentos, Liérmontov não conseguiu encontrar salvação no lirismo, como encontrou Púchkin. Ele arrastava a pesada carga do ceticismo em todos os seus sonhos e deleites”.<sup>[30]</sup>

Se Nicolau I saudou seu falecimento precoce com a frase “a um cão, morte de um cão”,<sup>[31]</sup> a posteridade o trataria muito bem: Liérmontov batiza uma cidade da Rússia, um planeta, e teve várias de suas criações transformadas em balés, óperas e filmes.

O desaparecimento precoce dos poetas da era de ouro marca também o ocaso da poesia russa, que, durante o restante do século XIX, cederia o protagonismo à prosa. A “passagem de bastão” entre gerações e gêneros talvez encontre sua melhor expressão na relação entre Púchkin e um jovem escritor nascido na Ucrânia: Nikolai Gógol (1809-52). O autor de *Ruslan e Liudmila* (1820) conheceu o literato iniciante em 1831, e lhe teria sugerido os temas daquelas que seriam suas duas criações mais célebres: a comédia *O inspetor geral* (1836) e o romance *Almas mortas* (1842). “O que sacudiu e depois baniu por completo a mania de escrever e de ler versos?”, pergunta, retoricamente, Bielínski, em sua *Revisão da literatura russa em 1846*. “Antes de tudo, o aparecimento de Gógol.”<sup>[32]</sup>

Gógol teve uma breve e fracassada carreira docente na Universidade de São Petersburgo, rodou pela Europa, nunca se

envolveu com mulheres, e padeceu de crises de depressão e misticismo religioso. No fim da vida, queimou os manuscritos da planejada segunda parte de *Almas mortas* e, recusando-se a comer, morreu em Moscou, um mês antes de completar 43 anos.

Cronologicamente, Gógol é o primeiro autor do cânone russo presente no Brasil como se deve. *O inspetor geral* é regularmente encenada em nossos palcos, e suas principais obras mereceram mais de uma tradução, e se encontram no catálogo comercial das editoras. Tchékhov chegou a proclamá-lo “o maior escritor russo”, dizendo: “Como é incomparável e como é forte Gógol, e que artista ele é! Só *A carruagem* dele já vale 200 mil rublos”.<sup>[33]</sup> Fortemente marcado pela poética gogoliana, Dostoiévski nunca escreveu a frase que lhe é atribuída: “Todos viemos do *Capote* de Gógol”. Mas talvez devesse tê-lo feito, tamanha a influência que o autor de *O nariz* exerceu não apenas sobre ele mesmo, como sobre as gerações posteriores. Na opinião de Steiner, em Gógol “a arte da narrativa russa encontrou um artesão que captou, desde o início, os tons dominantes da linguagem e da forma. O romance russo emergiu de seu *O capote*”.<sup>[34]</sup>

Após um *faux pas* chamado *Hans Küchelgarten* — poema arrasado pela crítica, do qual ele comprou e destruiu todas as cópias —, Gógol estreou de verdade com os dois volumes de *Serões numa granja perto de Dikanka*, publicados em 1831 e 1832, coloridos e saborosos relatos informados por sua vivência ucraniana, e recebidos com entusiasmo pela crítica. A vertente rural e mágica seria uma das mais poderosas e atraentes em sua produção, gerando contos e novelas como *A noite de maio* (adaptado para ópera por Rímski-Kórsakov), *A feira de Sorotchínski* (transformado em ópera por Mússorgski), *A brigada dos dois Ivans*, *Viy* e *Noite de Natal*, entre muitos outros, além do romance histórico *Tarás Bulba* (1835). Para Herzen, “os contos com os quais Gógol estreou apresentam-se como uma série de quadros autenticamente maravilhosos, que retratam os costumes e a natureza da Pequena Rússia [a Ucrânia] — quadros repletos de alegria, de graça, de vivacidade e de amor. Contos

semelhantes não são possíveis na Grande Rússia por falta de enredo e de heróis”.<sup>[35]</sup>

O grande impacto, contudo, viria com a hilariante *O inspetor geral*. Billington afirma:

A aparição triunfal de *O inspetor geral* no mesmo ano [1836] de *Uma vida pelo tsar*, de [Mikhail] Glinka [1804-57, compositor], e *Os últimos dias de Pompeia*, de [Karl] Briullov [1799-1852, pintor], marca uma espécie de divisor de águas na história da arte russa. As três obras foram louvadas como precursoras de uma nova arte nacional, capaz de envolver dramaticamente um público mais amplo do que qualquer anterior na arte russa.

Mas ressalta uma diferença importante:

Contudo, a obra de Gógol, com seu “riso através de lágrimas invisíveis” das pretensões burocráticas da Rússia de Nicolau I, era muito diferente, em tom, da teatralidade heroica das outras duas. O contraste fica ainda mais impactante pelo padrão divergente da carreira subsequente de Gógol. Pois, enquanto Briullov aceitou patrocínio imperial, e Glinka se tornou *Kappelmeister* de Nicolau I, Gógol deixou a Rússia após seu grande sucesso. Foi levado, por uma estranha compulsão interna, a exprimir pela arte o que outros exprimiam através de filosofia e história: um novo mundo de esperança redentora para a Rússia e toda a humanidade.<sup>[36]</sup>

Ao relatar os imbróglios em que se envolve o escroque Khlestakov, passando-se pelo inspetor geral que visita uma cidade de província e revela seus podres, Gógol pretendia escrever

uma sátira *moral* contra maus funcionários, não uma sátira social contra o *sistema* de corrupção e despotismo irresponsável. Porém, muito distante da intenção do autor, ele foi recebido como sátira social e, no grande movimento

contra o despotismo de Nicolau I e o sistema de irresponsabilidade burocrática, sua influência foi maior do que a de qualquer outra obra literária isolada.<sup>[37]</sup>

Dos engodos de Khlestakov aos trambiques de Tchítchikov, traficando servos (“almas”) mortos, em meio a uma impagável constelação de personagens bizarros, no “poema” (na verdade, um romance em prosa) *Almas mortas*, foi um passo. Os opositores do regime viram nessas sátiras contundentes denúncias claras contra a estagnação do meio rural russo, assim como viram na vertente urbana de Gógol — não tanto no visionário *Avenida Niévski* (1835) quanto em *O capote* (1842), *O nariz* (1836, inspiração de uma ópera serelepe de Chostakóvitch) e *Diário de um louco* (1835), marcados por tinturas fantásticas — expressões do “pequeno homem” oprimido pela burocracia de São Petersburgo.

Interpretações que muito assustaram o escritor, que pretendia escrever a segunda parte de *Almas mortas* justamente para esclarecer o que via como equívocos da intelligentsia radical. Gógol manifestou o conservadorismo de sua visão nos *Trechos selecionados da correspondência com amigos*, de 1847, que lhe valeu uma virulenta resposta do líder da crítica radical, Bielínski. Em carta que se tornaria célebre, e circularia amplamente, o crítico chamava Gógol de “pregador do cnute, apóstolo da ignorância, defensor do obscurantismo e do atraso, panegirista dos costumes tártaros”, e fuzilava:

Eis uma grande verdade: quando uma pessoa se entrega por inteiro à mentira, a inteligência e o talento a abandonam! Se seu nome não constasse no livro, se fossem excluídas as passagens em que fala de si mesmo como escritor, quem diria que aquela algaravia enfatuada e descuidada de palavras e frases era obra da pena do autor de *O inspetor geral* e *Almas mortas*?<sup>[38]</sup>

Antes de romper com o escritor, Bielínski via Gógol como base



da Escola Natural, ou seja, do realismo russo. Mas não tem faltado quem questione o quanto há de realismo em sua descrição do país. Sua imaginação foi tão prodigiosa que, “por um século e meio, essa imagem da vida fora das capitais como monótona, antiquada e corrupta substituiu, nas mentes dos russos, qualquer retrato real da vida nas províncias”. Não custa lembrar que, “em 1836, Gógol foi para o exterior, e passou cerca de doze dos dezesseis anos restantes de sua vida fora da Rússia, a maioria na Itália. Paradoxalmente, foi na Europa que ele escreveu sua obra mais significativa, *Almas mortas*, em que apresenta uma imagem das províncias russas”. Além disso, “o escritor passou no campo russo, ao todo, cerca de cinquenta dias, a maioria deles na estrada, observando da janela de sua carruagem”.<sup>[39]</sup>

Tudo isso parece corroborar a opinião de Nabókov:

Sua peça *O inspetor geral* e seu romance *Almas mortas* são produtos de sua fantasia, de pesadelos particulares habitados por seus próprios e incomparáveis seres imaginários. Não são nem poderiam ser uma imagem da Rússia de seu tempo porque, além de outras razões, ele praticamente não conhecia o país [...].<sup>[40]</sup>

O autor de *Lolita* ressalta a “irracionalidade” que tinge a poética gogoliana:

O seguro Púchkin, o prático Tolstói, o contido Tchékhov, todos tiveram seus momentos de percepção irracional que simultaneamente turvou a frase e revelou um significado secreto que validou a repentina mudança de foco. Com Gógol, porém, essas mudanças são a própria base de sua arte, motivo pelo qual sempre que ele tentou escrever na caligrafia redonda da tradição literária e tratar ideias racionais de forma lógica, seu talento o abandonou. Quando, como no imortal *O capote*, verdadeiramente soltou as amarras e navegou feliz à beira de seu precipício particular, mostrou ser o maior artista

que a Rússia já teve.

Para Nabókov,

a prosa de Púchkin é tridimensional; a de Gógol tem ao menos quatro dimensões. Ele pode ser comparado a seu contemporâneo, o matemático Lobatchévski, que destronou Euclides e descobriu, um século antes, muitas das teorias que Einstein desenvolveu posteriormente. Se as linhas paralelas não se encontram não é porque não podem, mas porque têm outras coisas a fazer.<sup>[41]</sup>

Talvez por isso, já em sua época, haveria (como posteriormente ocorreria com Dostoiévski) quem lhe criticasse o jeito de escrever. Já em 1842, Kostantin Aksákov (1817-60), um dos líderes do movimento eslavófilo, sairia em sua defesa:

O estilo de Gógol não é exemplar, graças a Deus; isso seria um defeito. O estilo de Gógol é parte de sua criação; ele está sujeito àquele mesmo ato artístico, àquela mesma mão criadora que lhe dá tanto as formas quanto a própria obra, e é justamente por não ser possível separar o estilo e a própria criação que ele se mostra excelente (não falamos aqui de singularidades e ninharias).<sup>[42]</sup>

Nabókov crê que “sua obra, como todas as grandes conquistas literárias, é um fenômeno de linguagem, e não de ideias”,<sup>[43]</sup> um raciocínio que parece se aproximar da leitura de Gógol feita pelos formalistas russos. Como na célebre interpretação de Boris Eikhenbaum, para quem “o enredo em Gógol tem importância apenas aparente”, seus personagens “são poses petrificadas”, e “a real dinâmica e a própria composição de suas obras” se encontram “no jogo da linguagem”. Eikhenbaum confere importância privilegiada aos jogos de palavras e à sonoridade, à seleção e combinação de sons. Como no caso do protagonista de *O capote*, Akáki Akákievitch (a palavra *kaka*, em russo, tem

acepção parecida a “caca” em português): “o nome Akáki, ainda mais Akákievitch, que nesse aspecto já soa como um apelido, trazendo em si uma semântica sonora”, em um texto no qual “as palavras quase não são sentidas como unidades lógicas, como signos de conceitos — são desintegradas e novamente reunidas segundo o princípio da palavra-som”.<sup>[44]</sup> Analogamente, para Iúri Tiniánov, “muitas vezes o próprio signo, o próprio nome é a coisa mais concreta de um personagem. Cf. os nomes onomatopaicos em Gógol; a concreção, evocada pela nitidez articulatória, é muito forte”, o que faria de seus personagens “máscaras verbais”.<sup>[45]</sup>

Nivat sugere, por seu turno, que “a perda de si, de uma parte de si, a ablação do pai no filho, do filho no pai”, seria “a principal hipótese de exegese de Gógol: o eu é submetido a tortura, ele é dilacerado. Perda do nariz, do capote, das almas mortas. Impostura do nariz separado de seu legítimo portador, de Tchítchikov, comprador de almas mortas, do capitão Kopêikin no capítulo 10 do ‘poema’ em prosa de Gógol”.<sup>[46]</sup> No caráter enigmático e paradoxal da obra de Gógol, aberta a interpretações tão variegadas,<sup>[47]</sup> parece residir, para o leitor de hoje, seu principal apelo.

### Em foco: O culto a Púchkin

Entre muitas outras coisas, ele dá nome à cidade cujo liceu frequentou (a antiga Tsárskoie Seló, ou Aldeia do Tsar), a um dos mais importantes museus de arte de Moscou e ao maior aeroporto da Rússia — o de Cheremétievo. É quase impossível andar pela Rússia e não tropeçar, a cada momento, no mais icônico de seus escritores.

No dia seguinte a seu falecimento, o literato Vladímir Odóievski (1803-69) já o proclamava o “sol da poesia russa”, em frase que se tornou célebre. Não menos famosa foi a afirmação do crítico Apollon Grigóriev (1822-64), datada de 1859, mas que ainda hoje parece sintetizar o sentimento dos russos com relação

ao autor: “Púchkin é nosso tudo”.

Popular em vida, o autor de “O cavaleiro de bronze” (1837) nem sempre desfrutou de tamanha aceitação. Logo após seu falecimento, o eixo central da literatura russa deslocou-se da poesia para a prosa, e os radicais políticos preconizavam uma literatura utilitária e engajada, para a qual as ambiguidades, ironias e comedimento do escritor dificilmente poderiam oferecer um modelo. “Ocorreu-lhe a desgraça póstuma: os niilistas não gostavam dele: ‘Um par de botas vale mais que todo Púchkin’, dizia um deles, o muito inteligente e paradoxal [Dmítri] Píssarev [1840-68].”<sup>[48]</sup>

Um momento importante para a consolidação de sua hegemonia no cenário cultural russo foi a inauguração do monumento ao poeta, em Moscou, em 1880. Ecumênica, a ocasião reuniu a nata literária russa, com pronunciamentos de escritores de tendências opostas e antagônicas. Foi então que Dostoiévski proferiu o discurso cujos trechos citamos neste capítulo, que se tornou seu mais célebre texto de não ficção, marcou um de seus mais clamorosos triunfos como orador, e uma vitória em sua eterna rivalidade com Turguêniev (cujá fala, na mesma ocasião, esteve longe de obter o mesmo efeito).

A massificação de Púchkin, contudo, surgiu apenas na União Soviética, sob Stálin. Ano em que o ditador desencadearia um de seus mais sangrentos expurgos, 1937 marcaria também o centenário de morte do poeta. Assim, enquanto preparava a execução de milhares de pessoas, o secretário-geral do Partido Comunista aproveitou a efeméride para também urdir a canonização do autor de *Dubrówski* (1841):

Ao longo de 1936, a tiragem de livros de Púchkin chegou a 18,6 milhões de exemplares, ou seja, em apenas um ano foram publicados mais livros do que em todo o período pré-revolucionário, e suas obras foram traduzidas para 52 idiomas das nações da União Soviética. A novidade do período foi ter transformado Púchkin num fenômeno da cultura de massa; sua imagem tornou-se ubíqua: ergueram-se novos

monumentos a ele, seu nome foi dado a ruas, praças e instituições; seu rosto foi impresso em cartazes, selos, rótulos e até em produtos artesanais.<sup>[49]</sup>

Uma ubiquidade que permanece até hoje, como qualquer um que pisar o solo russo poderá constatar.

A tradutora Yulia Mikaelyan escreveu o parágrafo acima no posfácio do romance *Parque cultural* (1983), que documenta um dos mais curiosos desdobramentos da idolatria a Púchkin. Nele, o escritor Serguei Dowlátov (1941-90), com o senso de humor e o entrelaçamento entre fatos e ficção que lhe são peculiares, narra sua experiência como guia nas Colinas de Púchkin, em Mikháilovskoie, na região de Pskov — onde ficava a propriedade rural da família do autor de *Pequenas tragédias* (1832), e hoje funciona uma espécie de “parque temático” dedicado ao escritor, quase uma Disneylândia puchkiniana.

### 3. Tolstói e Dostoiévski

*Deixe-me afirmar então minha impenitente convicção de que Tolstói e Dostoiévski são os primeiros dentre os romancistas. Eles primam pela abrangência de sua visão e força de execução. Longinus teria, apropriadamente, falado de “sublimidade”. Eles possuíam o poder de construir, através da linguagem, “realidades” sensíveis, concretas e, no entanto, impregnadas pela vida e mistério do espírito. É esse poder que marca os “supremos poetas do mundo” de Matthew Arnold.*

George Steiner<sup>[1]</sup>

Ainda hoje, há quem se sinta intimidado pelo tamanho e envergadura das obras de Tolstói e Dostoiévski. E, na sua época, eles podiam parecer intimidados um pelo outro. Pois os dois escritores russos mais aclamados no exterior foram contemporâneos, mas jamais chegaram a se conhecer. Talvez esses titãs preferissem se medir à distância, talvez um esperasse que o outro desse o primeiro passo. O encontro quase ocorreu em 1878, quando ambos estiveram em uma mesma conferência, em São Petersburgo. O crítico Nikolai Strákhov (1828-96) acompanhou Tolstói ao evento, mas conta que o conde pediu para não ser apresentado a ninguém. Amigo de Strákhov,

Dostoiévski ficou surpreso e desapontado por não ter tido a oportunidade de ver Tolstói em carne e osso: “Mas por que você não me sussurrou quem estava com você?”, perguntou a Strákhov num tom de censura. “Eu teria dado pelo menos

uma olhada nele!” Os dois gigantes da literatura russa, que estiveram essa única vez de suas vidas no mesmo local e na mesma hora, foram assim mantidos deliberadamente afastados. Pergunta-se se Strákhov apontou Dostoiévski a Tolstói, que teria conseguido assim colher uma impressão pessoal. Anna [segunda mulher de Dostoiévski] observa que “nos anos seguintes Fiódor Mikháilovitch manifestou mais de uma vez seu pesar por nunca ter encontrado Tolstói pessoalmente”.<sup>[2]</sup>

Eles nunca se viram, e nem sempre se amaram. Tendo feito, na juventude, uma previsão equivocada sobre Tolstói — “me agrada muito [...] na minha opinião, ele vai escrever muito pouco (mas talvez eu esteja enganado)”<sup>[3]</sup> —, o autor de *O eterno marido* (1870) se ressentia tanto da origem nobre do colega (como detalharemos adiante) quanto de seu status literário privilegiado. Enquanto negociava a publicação de seu romance *O adolescente* (1875), Dostoiévski se queixava de que “eles não podiam decididamente *me* dar 250 rublos, mas pagaram a L. Tolstói quinhentos rublos com alegria! Não, estou valendo muito pouco, e é porque vivo do meu trabalho”.<sup>[4]</sup> Dostoiévski “vivia do seu trabalho”, ou seja, da literatura, enquanto Tolstói, conde, possuía outras fontes de renda.

Já Górkki registrou Tolstói dizendo que Dostoiévski “escrevia de uma maneira revoltante e até feia — tenho certeza de que de propósito, por faceirice”, que ele “não gostava de gente saudável”, que “era cheio de cismas, de amor-próprio, de caráter difícil e infeliz. É estranho que seja tão lido, não entendo por quê!”.<sup>[5]</sup>

Nas declarações públicas, contudo, eles costumavam se manifestar de forma reverente um sobre o outro. Ao enviar dicas de leitura a uma menina adolescente, Dostoiévski disse que “Liev Tolstói deveria ser lido integralmente”.<sup>[6]</sup> E, em carta a Strákhov, Tolstói afirmou, sobre *Recordações da casa dos mortos*, que não conhecia “um livro melhor em toda a nossa nova literatura, inclusive Púchkin. Não é seu *tom* mas o admirável

ponto de vista — verdadeiro, natural e cristão. Um livro esplêndido, instrutivo. Diverti-me o dia todo como há muito tempo não fazia”. E ainda mandou um recado inequívoco: “se você vir Dostoiévski, diga-lhe que gosto muito dele”.<sup>[7]</sup>

Se, como veremos, cada um deles deixou também obras curtas excepcionais, Tolstói e Dostoiévski escreveram os catataus (*Os irmãos Karamázov*, *Crime e Castigo*, *Guerra e paz* e *Anna Kariênina*), sobre os quais se assenta a reputação da literatura russa no mundo. Em seu célebre estudo comparativo dos escritores, George Steiner afirma que

a imensidão dos romances de Tolstói e Dostoiévski foi notada desde o princípio. Tolstói foi censurado, e tem sido censurado desde então, por suas interpolações filosóficas, suas digressões moralizantes e por sua perceptível relutância em terminar um enredo. Henry James falava de “monstros soltos e inflados”. Os críticos russos afirmam que a extensão do romance de Dostoiévski deve-se, frequentemente, ao seu estilo torturado e contorcido, às vacilações do romancista em relação aos seus personagens e ao mero fato de que ele era pago por folha. *O idiota* e *Os demônios*, assim como seus correspondentes vitorianos, refletem a economia da serialização. Entre os leitores ocidentais, a prolixidade dos dois mestres tem sido frequentemente interpretada como particularmente russa, como se, de alguma forma, fosse consequência da imensidão física da Rússia. Tal ideia é absurda. Púchkin, Liérmontov e Turguêniev são exemplos de concisão.<sup>[8]</sup>

Ele assinala que “o que a arte do historiador representava para Tolstói, o jornalismo representava para Dostoiévski” e, portanto, enquanto o segundo autor se relacionaria fortemente com o dramático, o primeiro teria essa relação com o épico. Assim,

Tolstói pediu que seus trabalhos fossem comparados aos de Homero. Com precisão muito maior que o *Ulysses* de Joyce, *Guerra e paz* e *Anna Kariênina* incorporam o ressurgimento



do modo épico, a reentrada, na literatura, de tonalidades, práticas narrativas e formas de articulação que haviam declinado na poética ocidental desde a época de Milton. Entretanto, para perceber o porquê disso, para justificar a uma inteligência crítica essas identificações imediatas e indiscriminadas de elementos homéricos em *Guerra e paz*, é necessário uma leitura algo delicada e próxima. No caso de Dostoiévski, há uma necessidade similar de uma visão mais exata. Via de regra tem-se reconhecido que seu gênero foi de molde dramático e que, em aspectos significativos, seu temperamento foi o mais abrangente e naturalmente dramático desde Shakespeare (comparação à qual ele mesmo faz alusão).<sup>[9]</sup>

Tolstói, então, seria o Homero da Rússia, enquanto Dostoiévski faria as vezes de Shakespeare. Ambos, porém, com a veemência característica da literatura russa do século XIX. Por isso,

as obras de Tolstói e Dostoiévski são exemplos cardeais do problema da fé na literatura. Elas exercem pressões e compulsões em nossas mentes com força tão óbvia, mobilizam valores tão obviamente relevantes para a grande política de nossa época, que não podemos, mesmo se quiséssemos fazê-lo, responder em termos puramente literários. Elas solicitam dos leitores aderências ferozes e, de maneira frequente, mutuamente exclusivas. Tolstói e Dostoiévski não são apenas lidos, eles são acreditados.<sup>[10]</sup>

Afinal,

eles eram artistas religiosos no sentido dos construtores de catedrais, ou de Michelangelo quando trabalhava em sua imagem de eternidade na Capela Sistina. Eles eram possuídos pela ideia de Deus e percorreram suas vidas como os caminhos de Damasco. A ideia de Deus, o enigma de Seu ser, capturara suas almas com força inconsciente e

constrangedora. Em sua orgulhosa humildade feroz, eles se consideravam não como meros inventores de ficção, ou homens de letras, mas como videntes, profetas, vigias da noite. “Eles buscam a salvação”, escrevia Berdiáev, “que é a característica dos escritores russos criativos, eles buscam a salvação [...] eles sofrem pelo mundo.” Seus romances são fragmentos de revelação. Eles nos falam como Laerte fala a Hamlet, “Tenha consigo agora”, e mobilizam nossas convicções mais íntimas no julgamento moral. Quando lemos bem Tolstói e Dostoiévski (parafraseando Richards), surgem incessantemente as questões da fé ou da descrença, não por “falha” deles ou nossa, mas por sua grandeza e nossa humanidade. Como, então, devemos lê-los? Como lemos Ésquilo e Dante em vez de, digamos, Balzac ou mesmo Henry James.<sup>[11]</sup>

Do ponto de vista do estilo, Brodsky reflete que

a razão pela qual a literatura russa em prosa decidiu seguir Tolstói reside, é claro, em seu idioma estilístico, com seu convite declarado à imitação. Daí a impressão de que se pode superá-lo; daí, também, uma promessa de segurança, pois, mesmo não chegando à altura de Tolstói, o escritor termina com um produto substancial, e reconhecível. Nada parecido emanava de Dostoiévski. Além da impossibilidade de superá-lo, a mera imitação de seu estilo estava totalmente fora de questão. Em certo sentido, Tolstói foi inevitável porque Dostoiévski foi único. Nem sua busca espiritual, nem seu “veículo” ofereciam qualquer possibilidade de imitação. Sobretudo o último, com seus enredos que se desenvolviam de acordo com a lógica iminente do escândalo, com suas frases que aceleram febrilmente e vão se aglomerando em seu avanço rápido, a linguagem da burocracia, a terminologia eclesiástica, a gíria do lumpen, o jargão dos utopistas franceses, as cadências clássicas da prosa aristocrática — tudo! todas as camadas da dicção de seu tempo — a última,

em especial, era uma façanha cuja mera tentativa de mutação era impensável.<sup>[12]</sup>

Aurora Fornoni Bernardini explica que

vários estudos colocam frente a frente Tolstói e Dostoiévski, numa espécie de embate. Horizontal o primeiro (por quê), perpendicular o segundo (o quê); o simbolista, impuro e metafísico Dostoiévski versus o moralista, puro e fisiológico Tolstói. Este disseca, o outro reconstrói. Ambos na busca obsessiva pela verdade, cada um seguindo seu caminho.

Para ela, ambos se reencontram na “categoria da consciência interior, a que permite a cada homem vislumbrar no íntimo o certo e o errado, ou sua ‘lei moral interior’, se assim se quiser chamá-la”. Assim,

a procura do bem, do individualismo ao altruísmo, que caracteriza a verdade encontrada e proposta por Tolstói, e o amor de Dostoiévski que ressuscita, por entre as dúvidas quanto à finalidade da existência humana e quanto à própria existência de Deus, não estão tão distantes assim. São como que o mesmo teorema provado por caminhos diferentes.<sup>[13]</sup>

Examinaremos agora cada um desses caminhos em separado.

## Tolstói

*Tolstói é o maior prosador russo. Deixando de lado seus precursores Púchkin e Liérmontov, podemos relacionar os maiores autores russos em prosa da seguinte forma: primeiro, Tolstói; segundo, Gógol; terceiro, Tchékhov; quarto, Turguêniev. Isso se parece muito com dar notas nos exames de estudantes, e sem dúvida Dostoiévski e Saltykov estão esperando do lado de fora de meu escritório para discutir seus maus resultados.*

Vladímir Nabókov<sup>[14]</sup>

Se o conde Liev Nikoláievitch Tolstói (1828-1910) tivesse escrito “apenas” *Anna Kariênina* (1877) ou *Guerra e paz* (1869), já teria seu lugar mais do que assegurado no cânone da literatura ocidental. Tolstói, porém, além de *Anna Kariênina* e *Guerra e paz*, escreveu muito: suas obras completas somam noventa volumes, e os números são impressionantes. De *Infância* (1852) a *Solo fértil* (1910), são nada menos do que 174 criações artísticas; a publicística, entre artigos, entrevistas, tratados e ensaios, contém cerca de trezentos itens; a correspondência contém 10 mil cartas escritas (para 50 mil recebidas), sendo 839, ao longo de 48 anos de convívio, para sua mulher, Sófia Andréievna (1844-1919), “que conviveu quase cinquenta anos com o homem mais complicado do século XIX e dele teve treze filhos”.<sup>[15]</sup> Sófia e o marido mantinham diários, que um dava para o outro ler — quando o casamento azedou, o escritor, além do diário que compartilhava com a esposa, começou a redigir outro, secreto. A primeira entrada de seu primeiro diário data de março de 1847; a

derradeira, do último, de quatro dias antes de seu falecimento. Em uma delas, aos setenta anos, ele fazia o seguinte balanço de sua trajetória:

No que diz respeito à minha vida, eu a considero do ponto de vista do bem e do mal e me dou conta de que toda a minha longa existência se divide em quatro períodos: a primeira época, poética, maravilhosa, inocente, esfuziante da infância, até os catorze anos. Depois, esses vinte anos horríveis de depravação grosseira a serviço do orgulho, da vaidade e, principalmente, do vício. O terceiro período, de dezoito anos, vai de meu casamento à minha ressurreição espiritual: o mundo poderia classificá-lo como moral, visto que nesses dezoito anos levei uma vida honrada e regular, sem nunca me abandonar àqueles vícios que a opinião pública reprova, mas interessando-me estritamente por aquelas preocupações egoístas pela família, pelo nosso bem-estar, pelo sucesso literário e por todas as minhas satisfações pessoais. Finalmente, a quarta fase, a que vivo agora, depois de minha redenção moral. Disso tudo, nada desejaria mudar, a não ser os maus hábitos que adquiri durante os períodos precedentes.

[16]

A devassidão e o jogo marcaram a juventude de Tolstói, que lutou na malograda Guerra da Crimeia (experiência narrada nos *Contos de Sebastópolis*, de 1855) e estreou na literatura com o autobiográfico *Infância* (que mereceria as continuações *Adolescência* e *Juventude*). Fixado na propriedade rural de sua família, em Iásnaia Poliana (literalmente, “clareira serena”), a duzentos quilômetros de Moscou, transformada, em 1921, em museu em sua homenagem, Tolstói se empenhou na educação dos camponeses, casou-se com Sófia e escreveu *Anna Kariênina* e *Guerra e paz*.

Por volta de 1877, passou por uma “crise mística” registrada no ensaio *Uma confissão* (1882), da qual emergiu professando uma espécie peculiar de cristianismo ascético e hostil à Igreja

estabelecida. “A história espiritual de Tolstói e do desenvolvimento do cristianismo tolstoiano tem sido frequentemente mal interpretada. A condenação da literatura por Tolstói, no inverno de 1879-80, foi tão enfática a ponto de sugerir uma dissociação radical entre duas eras de sua vida”, assinala Steiner.

Presentemente, a maior parte das ideias e crenças expostas pelo Tolstói tardio aparece em seus primeiros escritos e a substância viva de sua moralidade encontrava-se claramente discernível durante os anos de aprendizado. Como destaca Chestov, em seu ensaio sobre *Tolstói e Nietzsche*, o fato extraordinário não é o contraste aparente entre o Tolstói inicial e o tardio, mas antes a unidade e consequência do pensamento tolstoiano.<sup>[17]</sup>

Se é certo que as ideias e valores do Tolstói “tardio” já existiam antes de sua “redenção moral”, nos anos subsequentes o autor radicalizaria suas posições e atitudes: abriu mão de bens e direitos autorais, repudiou as obras-primas às quais devia sua reputação, abraçou um conceito utilitário de arte e adquiriu uma aura de “santo” que transcenderia largamente as fronteiras da Rússia. Sua autoridade moral se consolidou em episódios como a grande fome da década de 1890, na província de Riazan, em que a ajuda do escritor aos camponeses contrastou dramaticamente com a imobilidade do governo dos tsares e a indiferença dos latifundiários.

Celebridade perseguida por *paparazzi* nos primórdios da fotografia, recebendo cartas do mundo todo (como de um jovem advogado indiano chamado Mahatma Gandhi), Tolstói foi excomungado pela Igreja Ortodoxa em 1901, e só não virou líder de seita porque não quis. Mesmo assim, vivia cercado de discípulos que lhe emulavam o estilo de vida, e pregavam seus ensinamentos de vegetarianismo, pacifismo e não violência. Górkí, que conheceu Tolstói no fim da vida, e deixou muitas anotações a seu respeito, descreve seus seguidores de forma

nada lisonjeira:

[...] era estranho ver Tolstói no meio dos “tolstoístas”: ergue-se um campanário majestoso, seu sino repica sem cessar para o mundo inteiro e, em volta dele, movimentam-se cautelosos cachorrinhos, soltam ganidos e uivos, acompanhando o sino, e olham de esguelha um para o outro com receio: quem será que fez o melhor coro? Sempre me pareceu que essa gente impregnou tanto a casa de Iásnaia Poliana quanto o palácio da condessa Pánina, com o espírito de hipocrisia e de covardia, com mercantilismo mesquinho e a cobiça da herança.<sup>[18]</sup>

Os conflitos entre esses discípulos (especialmente Vladímir Tchertkov, que se dedicou a copiar, preservar e divulgar seu legado) e a família do escritor foram se tornando cada vez mais insustentáveis, até desembocarem em um episódio dramático: na noite de 27 para 28 de outubro de 1910, aos 82 anos, Tolstói evadiu-se de Iásnaia Poliana — uma fuga que só terminaria em 7 de novembro do mesmo ano, com sua morte, na estação ferroviária de Astápovo. Como assinalou Georges Nivat,

um evento gigantesco, que faz da pequena estação ferroviária de Astápovo o centro do mundo, pois a fuga do grande romancista que tinha injetado na cultura mundial um novo primado ético, fundado na dupla cultura russa da nobreza e do povo, era um prodígio: a união da palavra e do ato, algo de evangélico, que remetia ao texto do evangelista João.<sup>[19]</sup>

Para o estudioso, Tolstói, o “poeta da felicidade social”, lançara-se em

tentativas de ruptura total. Ruptura com o poder, com a sociedade, com os revolucionários (a não violência), com a propriedade (renuncia a seus bens), com a família e sua própria mulher (a *Sonata a Kreutzer* e a condenação da obra da carne, até no casamento), ruptura enfim com sua própria vida (a fuga final) — mas, em um sentido, nem a ruptura nem o

fracasso se produzem. Tolstói não consegue jamais fracassar: mesmo sua fuga e sua morte em Astápovo, a pequena estação perdida na estepe, são um imenso sucesso planetário.<sup>[20]</sup>

Sucesso planetário parece uma expressão adequada para descrever *Guerra e paz*, o cartapácio quintessencial, um romance superlativo, que convida ao superlativo. Mirsky não hesita em cravar que

é a obra mais importante em toda a ficção realista russa. Se, em toda a gama do romance europeu do século XIX, ele tem iguais, não tem superiores, e as peculiaridades do romance moderno, oposto ao do anterior ao século XIX, são vistas com mais clareza nele do que em rivais como *Madame Bovary* [de Flaubert] ou *Le Rouge et le noir* [*O vermelho e o negro*, de Stendhal].<sup>[21]</sup>

Pacifista com experiência militar, Tolstói relatou a campanha de 1812 com uma veracidade, em certo sentido, superior à factual; para Chklóvski, “é muito difícil escrever sobre a guerra; de tudo que li, como descrição verossímil só consigo me lembrar de Waterloo em Stendhal e das cenas de batalha em Tolstói”.<sup>[22]</sup> Não por acaso, “a versão de Tolstói dos eventos e pessoas começou a substituir as memórias da guerra e os relatos históricos documentais”.<sup>[23]</sup> Sobrepujar os historiadores deve ter tido um gostinho especial para o conde, que realizou aquele que talvez seja o maior de todos os romances históricos escrevendo contra eles e suas teorias históricas; por isso Nivat fala no “milagre de *Guerra e paz*: um romance histórico profundamente anti-histórico”.<sup>[24]</sup>

Górki relata que o próprio Tolstói “dizia sobre *Guerra e paz*: ‘Sem falsa modéstia, é como a *Ilíada*’”.<sup>[25]</sup> Isso só fez reforçar a visão daqueles que veem no escritor o Homero russo: “Ele tinha o calibre do século XIX, esse gigante que carregava fardos épicos, sob os quais a geração atual, tão mais mirrada e de menos fôlego, sucumbiria”, afirma Thomas Mann, para quem o



elemento homérico, eternamente épico, era forte em Tolstói como talvez em nenhum outro artista do mundo. Na sua obra há aquele movimento contínuo e incessante das ondas do mar e a solene monotonia do elemento épico, seu frescor acre e ingente e um tempero turbulento, saúde eterna, realismo eterno.[26]

A metáfora marítima também é empregada por George Steiner: “As barreiras entre mente e objeto, as ambiguidades que os metafísicos discernem na própria noção de realidade e percepção, não detiveram Homero nem Tolstói. A vida transbordava neles como o mar”. Para ele,

o Homero da *Ilíada* e Tolstói são semelhantes ainda em outro aspecto. Sua imagem da realidade é antropomórfica; o homem é a medida e o pivô da experiência. Além disso, a atmosfera em que os personagens da *Ilíada* e da ficção tolstoiana nos são apresentados é profundamente humanista e até secular. O que importa é o reino *desse* mundo, aqui e agora. Em certo sentido, isso é um paradoxo: nas planícies de Troia as questões morais e divinas são incessantemente confundidas. No entanto, é justamente a descida dos deuses dentre os humanos e seu descarado envolvimento em todas as paixões humanas, que confere à obra seus sobretons irônicos.  
[27]

Alexander Genis, por seu turno, ressalta o peculiar ritmo da escrita de Tolstói neste romance — um alento para quem ainda não teve coragem de enfrentá-lo: “Ninguém dirá que Tolstói escreveu breve, mas é difícil chamá-lo de verborrágico. Ler *Guerra e paz* é como sair de férias: dá pena quando acaba”. Para ele, “o ritmo comedido oculta o tamanho real da epopeia. Embora o enredo rodopie em turbilhão, o texto flui suavemente”. E, assim, poderia seguir infinitamente.

A respeito dele, com a respeito do velho Rostov [personagem

do romance] pode-se dizer: “o conde gostava de pessoas novas”. No romance, elas são 4 mil! A população tão densa da epopeia explica-se porque ela serve de combustível do enredo. Tolstói acompanha o herói até a ação atingir o apogeu. Depois disso, o autor passa o bastão a outro. Cada novo episódio introduz novos personagens. Os eventos não se encadeiam em um tema central, mas se abrem em leque. Uma composição tão pródiga requer recursos humanos imensos. O gênio de Tolstói reside em que suas reservas parecem inexauríveis, e o romance, infinito. Em princípio, nada impede a continuação de *Guerra e paz* para além dos limites cronológicos do livro. O ano de 1812 não exauriu de jeito nenhum sua energia narrativa. Por isso, quando Tolstói decidiu, por fim, fechar o leque, fechou com dificuldade — como se estivesse quebrado.<sup>[28]</sup>

Talvez não seja exagero ver essa continuação de *Guerra e paz* na obra-prima seguinte de Tolstói, *Anna Kariênina*. Um romance contemporâneo sobre adultério como sequência de um épico ambientado seis décadas antes? Pois Steiner vê a gênese de *Anna Kariênina* no epílogo de *Guerra e paz*, onde “a vida de Nikolai em Montes Calvos e sua relação com a princesa Mária são um esboço preliminar do retrato de Lióvin [personagem que é o alter ego de Tolstói] e Kitty”.<sup>[29]</sup>

Não seria fácil para ninguém escrever qualquer coisa depois de um monumento como *Guerra e paz*, mas Tolstói parece ter se superado, granjeando a admiração não apenas de seus mais distintos pares, como de plateias do mundo todo — quer no formato original, quer nas inúmeras adaptações teatrais, cinematográficas, operísticas e coreográficas que *Anna Kariênina* vem recebendo desde sua publicação, em 1877.

Para Thomas Mann, *Anna Kariênina* é “o romance social mais poderoso da literatura mundial”.<sup>[30]</sup> Na opinião de Vladímir Nabókov, “uma das maiores histórias de amor da literatura mundial”.<sup>[31]</sup> Ivan Turguêniev, após reação inicial morna, escreveu, depois da aparição do romance, que “o conde Tolstói

agora é o primeiro escritor não apenas na Rússia, mas do mundo todo. Algumas de suas páginas, por exemplo, o encontro de Anna Kariênina com o filho — que perfeição! Quando terminei de ler essa cena, o livro me caiu das mãos. Sim! Será possível — eu disse, mentalmente — escrever *tão* bem?”. Guy de Maupassant ficou igualmente pasmado: “Hoje terminei de ler *Anna Kariênina*. Ninguém consegue escrever assim no mundo inteiro”.<sup>[32]</sup>

Em sua extensa análise do romance, Nabókov, ao comentar as últimas horas da protagonista, que se suicida, atirando-se embaixo de um trem, não hesita em atribuir ao autor de *Anna Kariênina* a paternidade do fluxo de consciência. “O fluxo de consciência, ou monólogo interior, é um método de expressão inventado por Tolstói, um russo, muito antes de James Joyce”, afirma.

Ele busca apreender a mente do personagem no seu curso normal, em dado momento correndo em meio às emoções e lembranças pessoais, para depois desaparecer sob a superfície e, mais adiante, ressurgir como uma fonte oculta que reflete os variados elementos do mundo exterior. É uma espécie de registro da mente do personagem em ação, passando de uma imagem ou ideia para outra sem nenhum comentário ou explicação por parte do autor. Em Tolstói, o artifício encontra-se ainda em sua forma rudimentar, com o autor prestando alguma ajuda ao leitor, mas em James Joyce o estratagema é levado ao estágio final de um registro objetivo.  
[33]

Foi logo após *Anna Kariênina* que Tolstói começou o processo de sua “ressurreição espiritual”, passando a condenar não apenas sua produção anterior, como toda arte que não fosse utilitária.<sup>[34]</sup> Assim, no ensaio *O que é a arte?* (1897), ele chegou a afirmar que “a *Nona sinfonia* de Beethoven [...] não é uma boa obra de arte”, já que “a tarefa que cumpre à arte é fazer daquele sentimento de fraternidade e amor ao semelhante, agora limitado somente aos

melhores membros da sociedade, o sentimento costumeiro e o instinto e todos os homens [...]. A tarefa da arte cristã é estabelecer a união fraternal entre os homens”.<sup>[35]</sup> Se Beethoven não servia, Shakespeare tampouco, como ele alega em outro ensaio: “A mentira da exaltação de um escritor imoral, insignificante e não artístico faz seu trabalho pernicioso. Por isso eu penso que, quanto antes as pessoas se livrarem do falso louvor a Shakespeare, melhor será”.<sup>[36]</sup>

O paradoxal ataque à arte, da parte de um dos maiores artistas de todos os tempos, reflete-se não apenas na ensaística de Tolstói, como em sua melhor ficção, como, por exemplo, na novela *Sonata a Kreutzer* (1889), em que a obra homônima de Beethoven é a catalisadora de reflexões terríveis sobre a sexualidade e a vida conjugal. Pregador veemente, o Tolstói tardio produziu um romance de fôlego como *Ressurreição* (1899), e obras-primas breves como *Padre Sérgio* (1898), a novela histórica *Khadji-Murat* (1904) e, sobretudo, *A morte de Ivan Ilitch* (1886).

Servimo-nos, mais uma vez, da análise de Nabókov:

Meu primeiro ponto é que não se trata da história da morte de Ivan, e sim da vida de Ivan. A morte física descrita no conto é parte da vida mortal, é apenas a última fase da mortalidade. De acordo com Tolstói, o homem mortal, a pessoa, o indivíduo, o ser físico segue seu caminho físico rumo à lata de lixo da natureza; de acordo com Tolstói, o homem espiritual retorna à região sem nuvens do Deus-Amor universal, uma morada de bem-aventurança neutra, tão cara aos místicos orientais. A fórmula tolstoiana é: Ivan viveu uma vida má, e como a vida má é simplesmente a morte da alma, então Ivan viveu a morte em vida; e, uma vez que mais além da morte está a luz viva de Deus, então Ivan morreu para entrar numa nova Vida — com letra maiúscula mesmo.

Nabókov conclui dizendo que “esse conto é a realização mais artística, mais perfeita e mais sofisticada de Tolstói”.<sup>[37]</sup>

Para Górkí, Tolstói “parecia um homem que já sabe tudo, que

não precisava saber mais nada, homem de problemas resolvidos”. Ele conta que, contudo,

o pensamento que visivelmente aflige seu coração, mais que outros, é o pensamento sobre Deus. Às vezes, dá a impressão de que isso não é exatamente um pensamento, mas uma resistência tenaz a algo que ele sente pesar sobre si. Conversa a respeito disso menos do que gostaria, mas reflete constantemente. É pouco provável que seja um sinal de velhice, um pressentimento da morte; não, eu acho que nele isso advém do belo orgulho humano. E também um pouco da mágoa, porque ser Liev Tolstói e submeter sua vontade a algum estreptococo é ultrajante.<sup>[38]</sup>

Não há muitas dúvidas de que o pensamento em Deus também afligiu sobremaneira o grande antípoda de Tolstói: Dostoiévski, do qual nos ocuparemos agora.

## Dostoiévski

*Por que vinte livros se apenas um, de Dostoiévski, nos permite penetrar em outras almas, aclarar-lhes os segredos e confrontá-los com os nossos?*

Carlos Drummond de Andrade<sup>[39]</sup>

Se o autor de *Crime e castigo* (1866) mereceria destaque em qualquer livro sobre literatura russa, publicado em qualquer canto do mundo, em uma obra brasileira seu protagonismo se impõe com urgência ainda maior. Dostoiévski emergiu como figura de proa desde os primeiros sintomas de nossa “febre de eslavismo”, e o entusiasmo por ele jamais arrefeceu. Não por acaso, *Dostoiewski* (assim mesmo, com “w”), de Hamilton Nogueira, de 1935, foi o primeiro livro sobre literatura russa editado em nossas terras. E a Coleção Dostoiévski da José Olympio, publicada entre as décadas de 1940 e 1960, representou a “verdadeira fundação editorial da literatura russa no Brasil”, tendo sido “a primeira coleção de um autor estrangeiro no país”. Desde os primórdios, Dostoiévski era “esquadrinhado por ângulos concorrentes e suplementares, objeto de todos os modelos críticos em operação”. Sua imagem de um artista sofredor tinha “uma vocação conciliatória, podendo ser usada por comunistas, cristãos ou estetas de tipos variados. Para uns, era a tragédia estrutural do homem; para outros, o fruto da perseguição promovida aos escritores pelo Estado autoritário”.<sup>[40]</sup>

Isso ajuda a explicar não apenas a posição privilegiada que o escritor ocupa até hoje entre nossos leitores, como a “passada de pano” dos brasileiros em várias de suas posições mais