

so
v.

ISSN:2595-6027

Revista
de Estudos em Eslavística

V.6 N. 9 2025
A. S. Púchkin



Sumário

Apresentação	1
--------------	---

Encontro

Sobre Púchkin e Pugatchov, de Marina Tsvetáieva	11
---	----

Artigos

Pushkin y la autoficción	31
--------------------------	----

La Voz de Pushkin	45
-------------------	----

О пересказе «Гробовщика»	57
--------------------------	----

Aleksandr Púchkin nas palavras de Aleksandr Blok: Tradução de “Sobre o Propósito do Poeta” e Novas Perspectivas de Leitura da Poesia de Púchkin no	67
--	----

Cinco teses sobre Evguiêni Oniéguin, de Aleksandr Púchkin	78
---	----

Tradução

Púchkin e Pugatchov	85
---------------------	----

Sobre o propósito do poeta – Aleksandr Blok , 1921	121
--	-----

Língua, identidade e criação em Púchkin: por ocasião dos mais de 225 anos do nascimento do poeta

Além de funcionar como instrumento de comunicação, a língua serve a outras funções, envolvendo o desenvolvimento do raciocínio, a expressão e a compreensão das emoções, a manifestação artística. Um traço recentemente estudado por antropólogos, sociólogos e sociolinguistas é seu valor identitário. Reconhecemo-nos como membros de uma mesma comunidade por compartilharmos hábitos, crenças, tradições, em suma, um conjunto de signos sociais próprios, que envolvem, entre outros, a língua, mediadora das relações e dos comportamentos em uma comunidade.

Quando um grupo se entende como diverso em relação a outro(s), por exibir, além da língua, história, hábitos culturais e, com o passar do tempo, até aspectos fenotípicos diversos, observa-se uma distinção social mais profunda. Não é necessariamente o compartilhamento de uma língua comum que promove o surgimento de um Estado-Nação, mas, para que um Estado-Nação surja como tal, muitas vezes é necessário que se estabeleça uma língua comum, com valor unificador que confira identidade às diversas comunidades que o constituem, o que frequentemente ocorre não por via natural.

Em verdade, o estabelecimento de uma língua comum ocorre de cima para baixo, mediante a determinação de um líder social e seus apoiadores. Nesse caso, é necessário um trabalho importante de reconhecimento dos diversos falares, a seleção de um falar como padrão e a identificação dos elementos linguísticos necessários para que se possa estabelecer um conjunto das assim chamadas “regras” que designam aquele falar e refletem de forma mais ou menos representativa aquele Estado-Nação.

Foi o que ocorreu com a Rússia, no século XVIII. Com o surgimento do Império Russo, Pedro, o Grande, procedeu ao registro e estabelecimento de uma língua oficial do império. A cargo dessa missão ficou Mikhail Lomonóssov, que, além de cientista, historiador, inventor e fundador da Universidade de Moscou, também foi poeta e

filólogo. Sua gramática se inicia com um trecho que pode ser traduzido da seguinte forma:

[...] Carlos V, imperador do Sacro Império Romano-Germânico, costumava dizer que com Deus era apropriado falar em espanhol, com os amigos, em francês, com os inimigos, em alemão, com as damas, em italiano. Mas se ele conhecesse a língua russa, então certamente acrescentaria que com ela seria adequado falar com todos eles. Pois encontraria nela a grandiosidade do espanhol, a vivacidade do francês, a rigidez do alemão, a suavidade do italiano e, além disso, a riqueza e a potente concisão das línguas grega e latina[...]¹.

Discursos panegíricos que ressaltam a riqueza, a grandiosidade e a beleza de uma língua são estratégias significativas e, em alguma medida, eficazes no sentido de estimular e firmar o caráter nacional da língua em pauta, principalmente quando tais discursos partem da pena de intelectuais renomados, os quais refletem, de modo artístico e harmonioso, o pensamento, os hábitos, os mitos, o folclore e a “verdade” daquela nação. Na história da língua literária russa, é possível observar um amplo rol de adulações similares à de Lomonóssov. Por exemplo, ainda no século XVIII, temos a fala de Chichkov, escritor, filólogo e teórico da literatura:

Nossa língua é magnífica, rica, ruidosa, forte, profunda. É necessário apenas reconhecer seu valor, aprofundar-se na composição e força de suas palavras, e então nos convenceremos de que não são as outras línguas que podem iluminá-la, mas o contrário².

A fala de Chichkov é empoderadora, enaltece o russo como língua nacional e sinaliza que a produção de conhecimento na língua dos russos pode vir a trazer contribuições interessantes em termos de soberania e protagonismo no cenário internacional. Entre suas produções, várias outras carregam essa concepção enaltecedora e, em muitos casos, defensora da língua russa.

¹ No original: “Карл V, римский император, говаривал, что испанским языком с Богом, французским с друзьями, немецким с неприятелями, итальянским с женским полом говорить прилично. Но если бы он российскому языку был искусен, то, конечно, к тому присовокупил бы, что им со всеми оными говорить пристойно. Ибо нашел бы в нем великолепие испанского, живость французского, крепость немецкого, нежность итальянского, сверх того богатство и сильную в изображениях краткость греческого и латинского языка”. Ломоносовъ Михаилъ Российская грамматика. Санкт-Петербург: Императорская академия наук, 1755, p. 6-7.

² No original: “Язык наш превосходен, богат, громок, силен, глубокомыслен. Надлежит только познать цену ему, вникнуть в состав и силу слов, и тогда удостоверимся, что не его другие языки, но он их просвещать может”. Шишков, Александр. Славянорусский корнеслов. Неопубликованный, p. 4. Доступ: <https://www.prof-police.ru/attachments/article/3088/Шишков%20А.С.%20Славянский%20корнеслов.pdf> (Acessado em 7.8.25)

O valor nacionalista de discursos desse tipo, por vezes, pode provocar em alguns um sentimento equivocado de purismo linguístico, que repreende a variação em relação ao padrão estabelecido como falar nacional e rechaça formas linguísticas compreendidas como inovações ou estrangeirismos. Consequentemente, acaba por impor amarras à língua, ignorando sua natureza dinâmica, viva e adaptativa. É possível ver essa postura no discurso de Sumarókov, poeta, dramaturgo e crítico literário do século XVIII:

Eu amo nossa língua maravilhosa e ficaria contente se, ao tomarem conhecimento de sua beleza, os russos a praticassem mais do que hoje e com êxito, e que não culpassem a língua, mas a sua própria negligência. Como amo a língua russa, será que eu posso elogiar obras que a deformam? É melhor não ter escritores do que ter escritores ruins. Já estragaram totalmente a ortografia do nosso escriba. E o que é peculiar dessa deterioração refere-se à língua: os alemães a abarrotaram de palavras alemãs, os *petit-maître*, de francesas, nossos antepassados, de tártaras, os pedantes, de latinas, os tradutores da escrita Santa, de gregas: é perigoso que os *kireiki*³ não queiram multiplicar nela as palavras polonesas. Os alemães constituíram nosso armazém segundo a gramática alemã. Mas o que ainda mais estraga nossa língua? Tradutores ruins, escritores ruins e sobretudo poetas ruins⁴.

O olhar de Sumarókov quanto à proliferação de palavras estrangeiras na língua russa demonstra, em alguma medida, a preocupação do intelectual em relação à perda de identidade da língua. Por outro lado, exhibe uma posição conservadora quanto à capacidade de a língua mudar e adaptar-se em decorrência do contato com outras línguas.

O século XVIII e o início do século XIX são ricos em exemplos de intelectuais que criticam o uso de palavras estrangeiras ou que denunciam o mau uso da palavra. Essa visão purista, carregada de preconceitos em diversas dimensões, era exacerbada

³ Tipo de cafetã utilizado por diversos povos, incluindo cossacos, turcos e judeus. Aqui possivelmente utilizado com valor metonímico para se referir aos judeus poloneses.

⁴ No original: “Я люблю наш прекрасный язык, и стал бы радоваться, ежели бы познав одного красоту в нем русские люди больше нынешнего упражнялись и успехи получали, и чтобы не язык, но свое нерадение обвиняли: но любя язык русской, могу ли я такие похвалити сочинения, которые его безобразят? лучше не имети ни каких писателей, нежели имети дурных. Правописание наше подьячия и так уже совсем испортили. А что свойственно до порчи касается языка, немцы насыпали в него слов немецких, петиметры французских, предки наши татарских, педанты латинских, переводчики Священного писания греческих: опасно, чтобы кирейки не умножили в нем и польских слов. Немцы склад наш по немецкой учредили Грамматике. Но что еще больше портит язык наш? худья переводчики, худья писатели; а паче всего худья стихотворцы”. (Сумароков, Александр. К бессмысленным стихотворцам. Русская критика XVIII – XIX веков. Хрестоматия. Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по специальности N 2101 «Рус. яз. и литература», Сост. В. И. Кулешов. М., «Просвещение», 1978. Доступ: [https://ru.wikisource.org/wiki/К_бессмысленным_рифмоторцам_\(Сумароков\)](https://ru.wikisource.org/wiki/К_бессмысленным_рифмоторцам_(Сумароков)) (Acesso em 7.8.25).

a ponto de alguns críticos não identificarem palavras genuinamente russas e realizarem críticas infundadas. Quaisquer semelhanças com discussões atuais sobre as línguas naturais não é mera coincidência.

Uma das vozes contrárias a esse movimento excessivamente crítico ao uso da língua foi justamente a de Aleksandr Serguêievitch Púchkin, a quem dedicamos o presente número da SLOVO. Contrapondo-se a algumas dessas críticas, Púchkin mostrava que palavras tidas como estrangeiras por intelectuais russos decorriam, na verdade, de um modo simples e genuinamente russo de utilização. Observe-se a citação abaixo, presente como nota 31 no romance em versos, *Evguêni Oniéguin*, capítulo V, estrofe XVII, em que Púchkin propõe uma discussão linguística sobre vocábulos rechaçados por alguns intelectuais:

Nas revistas condenaram as palavras *khlop* (batida, estalido), *molv* (rumor, boato, murmuro) e *top* (bater dos pés) como inovações malsucedidas. Essas palavras são russas nativas. “Bova saiu da tenda para se refrescar e ouviu no campo limpo o murmuro das pessoas e o galope dos cavalos”. (*Conto sobre Bova Korolevitch*). *Khlop* (batida, estalido) é empregado em lugar de *khlopanie*, como *chip* (chiado) em vez de *chipenie*: Ele soltou um chiado como uma cobra (verso russo antigo).

Não se deve atrapalhar a liberdade de nossa rica e maravilhosa língua⁵.

Essa tomada de posição não legitima qualquer neologismo a esmo; antes, sustenta que o léxico “vivo” do russo se nutre do trânsito entre registros populares, arcaicos e literários, e que a literatura é o espaço de legitimação desses usos. Não por acaso, *Evguêni Oniéguin* é reconhecido por representar, amplamente, as estratificações das linguagens e estilos de sua época. Como observa Mikhail Bakhtin, a linguagem do romance não se fixa como um código único, acabado e indiscutível; ao contrário, “ela é apresentada justamente na sua contradição expressiva, no seu devir e em sua renovação”⁶.

À luz desse princípio — a defesa da liberdade da língua e da circulação entre registros — compreende-se a resistência de Púchkin ao excesso de críticas a inovações

⁵ No original: “В журналах осуждали слова: хлоп, моль и топ как неудачное нововведение. Слова сии коренные русские. «Вышел Бова из шатра прохладиться и услышал в чистом поле людскую моль и конский топ» (Сказка о Бове Королевиче). Хлоп употребляется в просторечии вместо хлопание, как шип вместо шипения: Он шип пустил по-змеиному. (Древние русские стихотворения) «...Не должно мешать свободе нашего богатого и прекрасного языка»”.

⁶ BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e Estética (A Teoria do Romance)*. Trad. de Aurora F. Bernardini et al. 3. ed. São Paulo: UNESP, 1993, p. 370.

e empréstimos empregados no russo, mostrando o desconhecimento de alguns intelectuais em relação à sua própria língua, mesmo quando se pretendiam conhecedores profundos do idioma. Nesse sentido, o poeta recomenda a jovens escritores, em um texto de 1828, que “Leiam os contos folclóricos populares, jovens escritores, para enxergar as peculiaridades da língua russa”⁷.

Púchkin via na linguagem popular um motor de enriquecimento da língua literária — carente, naquele momento, de recursos lexicais que cobrissem integralmente os domínios da vida social e do saber — e frequentemente suprida por empréstimos estrangeiros. Ele reafirmou sua posição em um artigo inacabado e só publicado postumamente:

A linguagem falada das pessoas comuns (que não leem livros estrangeiros e, graças a Deus, não expressam seus pensamentos em francês, como nós) também merece uma pesquisa profunda. Alfieri estudava italiano nas feiras de Florença: não seria mal escutarmos, às vezes, a fala das fazedoras de hóstias de Moscou⁸.

A esse propósito, é interessante lembrar uma estrofe do *Evguêni Oniéguin*, em que se vê uma menção à dificuldade de Tatiana, heroína do romance em versos, para escrever uma carta de amor em russo. Trazemos aqui a tradução realizada por Rubens Figueiredo:

Prevejo, aqui, um novo problema:/ Para honrar a pátria, que nos irmana, /
Deverei eu (eis o dilema) / Traduzir a carta de Tatiana?/ Do russo ela bem
pouco sabia, / Nossas revistas ela não lia, / Se exprimia e explicava-se mal /
Em seu próprio idioma natal. / Portanto, escrevia em francês... / Que fazer?
/ Repito: são nossos dramas. / Até hoje, o amor de nossas damas / Não falou
russo nenhuma vez. / Nossa língua, de orgulho tão farta, / Não se presta,
ainda, à prosa das cartas⁹.

⁷ No original: “Читайте простонародные сказки, молодые писатели, чтоб видеть свойства русского языка”. Пушкин, Александр. Возражение на статью «Атеней». 1828. Собрание сочинений, Том 7 Критика и публицистика. Доступ: https://traumlibrary.ru/page/pushkin_a.html (Acesso em 7.8.25)

⁸ No original: “Разговорный язык простого народа (не читающего иностранных книг и, слава богу, не выражающего, как мы, своих мыслей на французском языке) достоин также глубочайших исследований. Альфиери изучал итальянский язык на флорентийском базаре: не худо нам иногда прислушиваться к московским просвирям. Они говорят удивительно чистым и правильным языком”. А. С. Пушкин. Собрание сочинений в 10 томах. М.: ГИХЛ, 1959 — 1962. Том 6. Критика и публицистика, с. 348.

⁹ PÚCHKIN, Aleksandr. *Evguêni Oniéguin. Romance em versos*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Penguin - Companhia das Letras, 2023, p. 115. No original: “Еще предвижу затрудненья:/ Родной земли спасая честь, / Я должен буду, без сомненья, / Письмо Татьяны перевести. / Она по-русски плохо знала, / Журналов наших не читала/ И выражалась с трудом / На языке своем родном, / Итак, писала по-французски.../ Что делать! повторяю вновь:/ Доныне дамская любовь/ Не изъяснялась по-русски,/ Доныне гордый наш язык/ К почтовой прозе не привык”.

Aqui não é difícil observar algum grau de ironia em relação ao fato de Tatiana não conseguir escrever uma carta em russo, como um reflexo social do impacto da língua francesa e o pouco conhecimento que muitos russos alfabetizados tinham em relação às várias possibilidades de uso de sua própria língua, ou seja, o domínio da língua russa em suas mais diversas funcionalidades, nas variedades de gêneros textuais e contextos de uso. Nesse sentido, não se pode deixar de observar um diálogo com Chichkov.

O posicionamento de Púchkin é interessante, no sentido de valorizar a diversidade dos falares que constituem a língua nacional, considerar a fala popular como um traço constitutivo do idioma e reconhecer os processos de variação e mudança pelos quais ele passa. Trata-se, precisamente, daquela estratificação estilística apontada por Roman Jakobson, em que “elementos locais e de elementos do eslavão, de tradições espiritualistas e laicas, de modos de falar populares – de gíria e folclóricos – e aristocráticos afrancesados” se interpenetram¹⁰. Isso, sim, confere à língua o seu colorido e sua riqueza. E foi se valendo dessa riqueza que Púchkin produziu seus mais diversos textos, trazendo contribuição gigantesca não somente em termos literários, como mais recorrentemente se discute em solo internacional, mas, sobretudo, apresentando à intelectualidade russa o potencial da língua russa em suas mais variadas dimensões.

Neste número especial, a *SLOVO – Revista de Estudos em Eslavística* celebra a obra de Aleksandr Púchkin (1799–1837) após os 225 anos de seu nascimento. Até os dias atuais, sua obra segue desafiando os limites do tempo, da crítica e da tradução. Síntese viva da cultura russa, Púchkin criou uma língua literária única – ao mesmo tempo sintética e plural – capaz de acolher a fala popular, o lirismo elevado e o drama histórico com igual potência expressiva. Apesar da influência decisiva sobre toda a literatura russa posterior, ainda são poucos os puchkinistas e tradutores dedicados à sua obra no Brasil e na América Latina. Por isso, este número se propõe não apenas a homenagear, mas também a ampliar os estudos sobre o autor, reunindo contribuições

¹⁰ JAKOBSON, Roman. Notas à margem da lírica de Púchkin. ANDRADE, H. F. et al. (org.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa: Dossiê Púchkin*. Tradução de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 45.

de pesquisadores de diferentes instituições e nacionalidades, que refletem sobre sua poesia, prosa e recepção crítica.

O número é composto por oito contribuições reunidas em três seções: **Encontro**, **Artigos** e **Tradução**. Na seção **Encontro**, temos o texto *Sobre “Púchkin e Pugatchov”* de Marina Tsvetáieva, de autoria de Elitza L. Bachvarova, professora de Literatura Russa da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Trata-se de uma introdução analítica à tradução apresentada na seção **Tradução** desta revista. Bachvarova discute os desafios de verter o texto de Marina Tsvetáieva, ao mesmo tempo em que destaca a importância crítica e poética do ensaio, que propõe uma leitura singular da relação entre Púchkin e o rebelde Iemelián Pugatchov. A autora mostra como Tsvetáieva combina crítica, experiência pessoal e imaginação poética para transformar ambos em mitos vivos pela força da palavra.

A seção **Artigos** traz cinco ensaios que exploram, sob diversos enfoques, a obra e a figura autoral de Púchkin.

O primeiro deles, *Pushkin y la autoficción*, é do puchkinista argentino Eugenio López Arriazu, da Universidad de Buenos Aires. Trata-se de um ensaio híbrido, reflexivo e literário que argumenta que Púchkin antecipa práticas literárias contemporâneas ligadas à autoficção. Por meio de ironia, pseudônimos e estratégias de mistificação, Púchkin cria uma figura autoral fluida, múltipla e resistente — uma resposta literária e política à tentativa de controle da verdade e da identidade. O ensaio propõe, assim, ler Púchkin como um autor do futuro, cujo legado literário continua a desafiar categorias fixas de autobiografia, autoria e representação.

Em seguida, temos a contribuição do tradutor Omar Lobos, também da Universidad de Buenos Aires, com o artigo *La voz de Pushkin*. Nele, o autor argumenta que a poesia de Púchkin está profundamente vinculada à materialidade de sua voz — timbre, ritmo, respiração — e que essa dimensão sonora é crucial para interpretar e traduzir sua obra. Lobos nos mostra como Púchkin, ao integrar tradição e oralidade, verso e prosa, estabeleceu uma nova norma literária nacional. Sua voz, concreta e simbólica, representa um elo entre o corpo do poeta e o futuro da literatura russa.

A terceira contribuição, da puchkinista Natália Nikoláievna Smírnova, do Instituto Górkí de Literatura Mundial da Academia Russa de Ciências, *O nepeckaze*

«Гробовщика» [Sobre o reconto de *O Fazedor de Caixões*] versa sobre diversas tradições de interpretação de um dos contos de Biélkin, com foco especial na ideia de que toda interpretação é, em essência, um tipo de *reconto*. A estudiosa argumenta que *O Fazedor de Caixões* é resultado de um processo de acumulação e cristalização de “recontos” — de tradições narrativas, de polêmicas críticas, de gêneros literários como o sonho e o conto moralizante. Púchkin absorve e transforma essas camadas em uma narrativa irônica e multifacetada, que desafia o leitor a cada nova leitura.

Em seguida, temos o texto de Karina Vilela Vilara, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (PPGCL-UFRJ), intitulado *Aleksandr Púchkin nas palavras de Aleksandr Blok: Tradução de “Sobre o Propósito do Poeta” e Novas Perspectivas de Leitura da Poesia de Púchkin no Brasil*. Trata-se de uma introdução à tradução do discurso “Sobre o Propósito do Poeta”, de Aleksandr Blok, presente na seção **Tradução** deste número. O texto analisa como Blok se distancia de leituras nacionalistas como a de Dostoiévski. Ao mesmo tempo, o artigo reflete sobre os desafios de traduzir tanto a linguagem de Blok quanto a simplicidade harmônica da poesia de Púchkin, destacando o recente crescimento de traduções de sua obra em verso no Brasil, mas também a escassez de estudos críticos sólidos sobre sua lírica.

Em *Cinco teses sobre Evguiêni Oniéguin*, o tradutor Rubens Figueiredo propõe uma leitura original do romance em versos de Púchkin, articulando crítica literária e reflexão histórica. As teses abordam a construção ambígua do protagonista, expressão de uma burguesia nascente, a função simbólica do teatro, a presença do trágico sob o véu do humor e o papel central de Tatiana como figura redentora. Ao contrastar cidade e campo, o autor destaca a tensão entre a modernidade fragmentária e a memória coletiva inscrita na experiência rural.

A seção **Tradução** oferece ao público lusófono, pela primeira vez, o ensaio *Púchkin e Pugatchov*, de Marina Tsvetáieva, traduzido por Elitza L. Bachvarova, com colaboração de André Rosa e Sofia Osthoff Bediaga. No ensaio, a poeta explora como Púchkin constrói Pugatchov como uma figura mitológica, cujo encanto supera os limites da história oficial. Ela transfere o foco do registro factual para a força simbólica do romance, defendendo que, no reino da poesia, o herói vive fora de esquemas maniqueístas.

Por último, Karila Vilela Vilara nos apresenta a tradução do discurso *Sobre o Propósito do Poeta*, proferido por Aleksandr Blok em 1921, durante a solenidade do 84º aniversário da morte de Aleksandr Púchkin. Em vez de reverenciar Púchkin como um ícone estático, Blok valoriza a força viva de sua poesia, que transcende o tempo e reafirma o papel essencial do poeta como mediador entre o caos e a ordem.

Reunindo ensaios, artigos, traduções e reflexões críticas, este número especial da *SLOVO* busca lançar novas luzes sobre uma obra canônica cuja riqueza e complexidade seguem inspirando múltiplas interpretações. Ainda pouco explorada em profundidade no Brasil, trata-se de uma criação literária que permanece viva e em constante movimento, aberta a novos reencontros e capaz de suscitar investigações críticas relevantes nos estudos literários contemporâneos. Ao reunir importantes nomes do campo da Eslavística e da tradução literária, oferecemos aos nossos leitores múltiplos caminhos para (re)descobrir a potência poética de Púchkin — poeta do passado, do presente e, sobretudo, do porvir. Que este número contribua para ampliar a presença do autor entre nós e inspire novas leituras, novas traduções e novos leitores, conscientes de que a grandeza de Púchkin reside, justamente, na vitalidade de sua palavra — palavra que atravessa séculos, línguas e fronteiras.

Boa leitura!

*Diego Leite de Oliveira*¹¹

*Gabriella de Oliveira Silva*¹²

¹¹ Professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Departamento de Letras Orientais e Eslavas. PPG-Linguística. E-mail: diegooliveira@letras.ufrj.br.

¹² Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Departamento de Letras Orientais e Eslavas. E-mail: gabriellasilva@letras.ufrj.br.

90
V.

Encontro

N.6 V. 9 2025
A. S. Púchkin





Sobre “Púchkin e Pugatchov” de Marina Tsvetáieva¹

Elitza L. Bachvarova

La realidad no es un destino, es un desafío.
Eduardo Galeano²

Essa tradução de “Púchkin e Pugatchov” foi iniciada para ajudar no ensino da prosa russa do século XIX e, mais especificamente, da novela de Púchkin, *A Filha do Capitão*. Desde o início, enfrentamos inúmeros obstáculos para cumprir tal tarefa, entre

os quais o mais premente – a necessidade de encontrar uma tradução melhor em português da obra-prima de Púchkin. Tivemos de nos satisfazer com a versão menos problemática³.

Assim que esse ponto foi resolvido, sobrou o eterno desafio de

¹ Foto da estátua de Marina Tsvetaïeva em Borisoglebsky aléia, em Moscou, inaugurada em 2007.

² Entrevista de Eduardo Galeano para Scott Sherman do *Atlantic*, em 28 de outubro de 2000, no Hotel Milburn, N.Y.

³ Numa tradução, todas as epígrafes foram simplesmente suprimidas.

transmitir o brilho da obra em prosa do poeta, joia da ficção histórica, a mais popular na Rússia. Também não foram tarefas simples explicar o contexto histórico da maior rebelião camponesa ocorrida na Rússia e as circunstâncias peculiares em torno da criação do romance, pouco tempo antes da morte de seu autor. Pensei, então, em usar as reflexões e críticas de outros poetas sobre o romance de Púchkin e sobre a rebelião e seu significado para a cultura russa.

Poderíamos usar “Pugatchov” (1921) de Iessénin, que é, claro, um exemplo bem conhecido e muito apreciado. Mas, sendo esse um longo poema em versos, sem tradução para o português, tal opção se mostrou inviável. Optei por “Púchkin e Pugatchov” de Tsvetáieva, que também proporcionou a oportunidade de familiarizar os alunos com a perspectiva de uma poeta modernista do século XX sobre a prosa inimitável de seu venerável antecessor, o luminar da língua e literatura russa moderna no século XIX, A. S. Púchkin.

Apenas o ensaio “Meu Púchkin”, de Tsvetáieva, se encontra traduzido para o português. Então, nós nos deparamos com a necessidade de fazer a nossa própria tradução de “Púchkin e Pugatchov”.

Marina Tsvetáieva (1892-1941) fez parte do rol dos quatro grandes poetas russos do século XX, juntamente com Akhmátova, Mandelstam e Pasternak. Ela também escreveu prosa, num nível de qualidade superlativo.

A década de 1920 foi, na verdade, uma década notável na literatura russa. O renascimento da poesia na virada do século foi seguido por um florescimento de uma prosa que tinha a concentração e o poder da poesia, fossem seus escritores poetas (como Biély, Mandelstam, Pasternak) ou prosadores (como Bábel, Oliecha, Platônov ou Zamiátin, entre outros). Roman Jakobson rotulou-a de “prosa peculiar a uma era de poesia”⁴.

A prosa de Tsvetáieva é, no entanto, diferente da dos seus contemporâneos – intensa, ardente e personalíssima, de orientação dialógica

⁴ SONTAG, Susan. *Questão de Ênfase*. Companhia das Letras, 2020.

e focada na etimologia. Sua prosa era dotada de uma “sensibilidade linguística fenomenalmente elevada”, nas palavras de Joseph Bródski.

A prosa de poeta não tem apenas um ardor, uma densidade, uma velocidade, uma fibra específica. Uma prosa de poeta é a autobiografia do fervor. O conjunto da obra de Tsvetáieva é uma argumentação em defesa do arrebatamento; e em defesa do gênio, ou seja, da hierarquia: uma poética do prometeico⁵.

“Toda a nossa relação com a arte é uma exceção em favor do gênio”, escreveu Tsvetáieva em seu incrível ensaio “Arte à Luz da Consciência”. Ser poeta é uma condição humana peculiar – de vida elevada. Nenhum outro escritor moderno se aproxima de uma experiência do sublime como ela.

Em sua prosa, Tsvetáieva preocupava-se principalmente com a natureza da criação poética e o que significa ser poeta. Entre as explorações mais brilhantes desse tema, além de “Arte à Luz da Consciência” com a sua defesa espirituosa da poesia, estão também os seus ensaios “O Poeta sobre o Crítico”, que lhe rendeu a inimizade de muitos, e “O Poeta e o Tempo”. Eles servem como chave para a

compreensão de seu próprio credo artístico e obra poética. Nas palavras de C. K. Williams sobre a prosa de Tsvetáieva:

Para mim, não há ensaios sobre poesia tão singulares, tão profundos, tão apaixonantes, tão inspiradores como esses. “Arte - uma série de respostas para as quais não há perguntas”, afirma Tsvetáieva brilhantemente, e em seguida faz perguntas que não sabíamos que existiam até ela nos oferecê-las, além de respostas a alguns dos mistérios mais duradouros da poesia⁶.

A prosa de poeta

Os ensaios de Tsvetáieva são notáveis por seu alcance das profundezas, da própria essência da criatividade de Púchkin, dos “segredos” de seu pensamento artístico. Só um autêntico poeta pode escrever sobre arte e poesia dessa forma.

‘Púchkin tem muitos rostos, ela declara’; e em outro momento ela fala até da infinidade de seus rostos. Mas não é por acaso que ela enfatiza a origem africana do poeta, assim como não é por acaso que suas obras favoritas de Púchkin são “Os Ciganos”, “Os Demônios”, “Hino à Peste” em “Festim em tempos de Peste”, “A Batalha de Poltava” em “Poltava”, e o poema “Ao Mar”. Ou seja, obras nas quais o caráter apaixonado e independente de Púchkin foi melhor exprimido, e de forma mais clara. “Não uma lição de “medida”, mas uma lição de escuta atenciosa aos elementos, em resposta às forças (*stikhii*) – é isso que a

⁴ Ibid.

⁶ Art in the Light of Conscience: Eight Essays on Poetry by Marina Tsvetaeva. Trans. and Intro.

Angela Livingstone. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

poeta do século XX ouve nos versos do seu grande antecessor⁷.

A abordagem de Tsvetáieva sobre a obra de Púchkin, especialmente em “Púchkin e Pugatchov”, é original e notável por esboçar um encontro espiritual e poético com a sua “luz guia” por meio do próprio “encontro” de Púchkin com o impostor – *samozvanets* Pugatchov. O seu trabalho é uma “confissão” de amor e um evento cabal na sua própria vida, permitindo-lhe reafirmar os valores artísticos e éticos mais altos através dos olhos do poeta Púchkin, na véspera do seu próprio malfadado regresso à Rússia (soviética) – sem ilusões ou esperança. É uma despedida de poeta⁸.

A expressividade verbal de Tsvetáieva

A força primária, a “*stikhiia*”⁹ da poesia, respira nos ensaios de Marina Tsvetáieva sobre Púchkin. Neles, ela é a

mesma mestra da arte da palavra – original, íntegra e confiante como na poesia, não perdendo nada da intensidade dos sentimentos que definem o seu gênio – entusiasmo e paixão ardentes e indignação tempestuosa, julgamentos sempre apaixonados e muitas vezes enviesados. É a intensidade do sentimento imediato e a energia da sua expressão verbal que faz desses ensaios a prosa de poeta.

A forma dessa escrita torna os ensaios ao mesmo tempo mais fáceis e mais difíceis de entender. A prosa de Tsvetáieva incorpora um tipo especial de discurso – um discurso muito lírico e, o mais importante, uma fala completamente livre, natural, espontânea.

Acima de tudo, assemelha-se a uma discussão animada e, portanto, um tanto confusa, ou a uma “conversa consigo mesma”, quando a pessoa não tem tempo para observar as regras estritas da gramática oficial. Na própria aspereza desse discurso rápido e ávido, com as

⁷ KHRAPUNOVA, G. I., “Мне – славить Имя твое” (Пушкинская тема в поэзии Серебряного века) Устный журнал. <https://urok.1sept.ru/articles/512929>

⁸ O regresso de Tsvetáieva à União Soviética, em 18 de junho de 1939, revelou-se a sua sentença de morte. Ariadna, sua filha, e Serguei, seu marido, foram presos, e muitos dos seus amigos também sofreram os horrores do regime de Stálin. A poeta parou de escrever, e esse foi o seu suicídio espiritual. Meses depois, seu filho Mur a encontrou enforcada na casa deles em Elabuga. Ela havia lhe deixado um bilhete: “...Estou loucamente apaixonada por você... Diga ao

papai e à Alia - se você os vir - que os amei até o último momento e explique-lhes que me encontrei num beco sem saída”. Marina Tsvetáieva morreu em 31 de agosto de 1941. Fonte: <http://www.Puchkiniana.org/index.php/articles-10/138-obell-article10>.

⁹ СТИХИЯ – Do grego *stoicheion*, *stoiceion* - origem, princípio, elemento). Na filosofia natural antiga, uma das substâncias primárias, os elementos básicos da natureza (por exemplo, água, fogo, madeira, metal, terra); Na antiga filosofia chinesa, terra, água, ar, fogo; Mais tarde; fenômeno. Fonte: <https://dic.academic.ru/contents.nsf/enc1p/>.

suas hesitações constantes, liberdades sintáticas, sugestões e implicações, reside aquele encanto especial da língua viva, da língua falada¹⁰.

E, ao mesmo tempo, o discurso de Marina Tsvetáieva, aparentemente incoerente, é extremamente preciso, comprimido aforisticamente, cheio de ironia e sarcasmo, brincando com todos os matizes dos significados semânticos da palavra. Essa palavra sempre adquire uma eloquência especial e a capacidade de ridicularizar fatalmente quando é animada pelo desgosto ou a indignação.

Alguns traços precisos, exatos e rápidos - e emerge o retrato aniquilador de Ekatierina II:

Contra o fundo flamejante de Pugatchov - incêndios, pilhagem, tempestades de neve, *kibitkas*, banquetes - essa mulher de touca e casaquinho sem mangas, no banco, entre tantas pontes e folhas, pareceu-me um peixe enorme e branco, um *belorybitsa* ["peixebranco"]. E até sem sal¹¹.



Retratos de Ekatierina II, ilustrativos dos comentários irônicos de Tsvetáieva¹².

Tsvetáieva propõe-se a esclarecer tudo, explicita os significados que se escondem em cada ambiguidade, pondera tudo, comenta abundantemente o que acaba de afirmar. No entanto, ela é difícil de ler, porque os comentários muitas vezes introduzem maior complexidade, e porque ela é capaz de ser breve e repentina, mesmo quando entra em detalhes. Sua escrita torna a compreensão ao mesmo tempo fácil e difícil.

A característica mais marcante do estilo verbal de Tsvetáieva é a unidade indissolúvel de pensamento e fala. A própria multidimensionalidade

¹⁰ ORLOV, V. M., "Сильная вещь - поэзия" «Сов. писатель», 1981.

¹¹ TSVETÁIEVA, M. *Sobranie sotchinenii v semi tomakh*. Tom 5: *Avtobiograficheskaja proza*. Stat'i. Esse. Perevody. Moskva: Ellis Lak, 1994, p. 510.

¹² O retrato de Ekatierina II em pé é de Vladimir Borovikovski, de 1794. Essa pintura foi amplamente discutida tanto na época de sua criação - precisou ser

retocada por um famoso pintor europeu - quanto durante a escrita de *A Filha do Capitão*, de Púchkin. Chklóvski, por exemplo, dedica uma parte significativa de sua crítica do romance, comentando o traje da imperatriz e o seu retrato. Cf.: EMERSON, Caryl, "Grinev's Dream: The Captain's Daughter and a Father's Blessing", *Slavic Review*, Spring, 1981, Vol. 40, No. 1, 1981, pp. 60-76.

e dificuldade de sua prosa decorrem da riqueza do pensamento, comprimido ao extremo, e da intensidade de sua expressão. Ela não somente analisa, mas expande e aprofunda o espaço semântico do texto. E isso, via de regra, vai muito além do tema diretamente tratado. O leitor se vê levado vagarosamente pelo deleite da meditação, quando, despercebido - ainda que diante de seus olhos! - nasce um enredo completamente novo, retirado do cotidiano e do histórico - para uma dimensão completamente diferente, como no seguinte exemplo:

Neste diálogo, há um elemento estranhamente autobiográfico¹³:

Pugatchov - para Griniov:
 - E se eu deixar você ir, você promete pelo menos não lutar contra mim?
 - Como posso te prometer isso?
 Nicolau I a Púchkin:
 - Onde você estaria em 14 de dezembro, se estivesse na cidade?
 - Na Praça do Senado, Vossa Alteza!¹⁴

A mesma entonação da verdade exaltada e perigosa: beirando o abismo. Nas respostas de Griniov, ouvimos constantemente um tom que, se nem sempre ressoava no gabinete do monarca, sempre ressoava dentro de Púchkin e, de qualquer forma, já estava registrado nas margens de seus cadernos.

Para Griniov, era bem mais difícil falar e agir: renunciar a Pugatchov. Griniov era grato a Pugatchov e por boas razões. Desde o primeiro encontro, Pugatchov se encantou com Griniov - e tinha por quê. A resposta de Griniov é o dever: a renúncia a quem você ama.

Púchkin não tinha nenhuma dívida com Nicolau, e em nada foi enfeitado por ele: não havia motivos. A resposta de Púchkin a Nicolau foi pura exaltação: a vingança sobre o não-amado.

Continuando o paralelo:

O tsar-pretensão - pela verdade - o inimigo - libertou.

O tsar-autocrata - pela verdade - o poeta - acorrentou.

O vigor intelectual, uma espécie de meticulosidade lacônica, também permite que Tsvetáieva imbua nova vitalidade a velhos conceitos. Em particular, dois desses conceitos são de especial importância em “Púchkin e Pugatchov”: *vojatyi* (guia) e *tchara* (feitiço, magia, encantamento).

VOJATYI

Em “Meu Púchkin”, Tsvetáieva escreveu:

“Ao dizer ‘lobo’, eu dou nome ao Vojaty. Ao dar nome ao Vojaty - eu nomeio Pugatchov: o lobo, que daquela vez poupou o cordeiro, lobo que arrastou o cordeiro para a floresta escura, - para amar. ...

Mas sobre mim e o Vojaty, sobre Púchkin e Pugatchov, falarei à parte,

¹³ Uma citação levemente imprecisa da conversa que ocorreu entre Púchkin e o tsar Nicolau I em 8 de setembro de 1826 (Ver V.V. Veresaev, *Pushkin in Life*, Vol. II, p. 53).

¹⁴ A praça da revolta dos Dezembristas.

porque o Vojatyi nos conduzirá para longe, talvez até mais longe do que o alferes Grinyov, talvez para onde o bem e o mal se embrenham, ali, para o coração do abismo onde eles estão inextricavelmente emaranhados e, emaranhando-se torcidos e, torcendo, formam a vida viva.

Eu diria mesmo que amava o Vojatyi mais do que aos meus familiares e mais do que a todos os desconhecidos, mais do que a todos os meus cachorros amados, mais do que a todas as bolas que rolaram para o porão e mais do que aos canivetes perdidos ... mais do que a todo o meu armário vermelho secreto, onde ele era o principal mistério. Mais do que de “Os ciganos”, porque ele era – mais negro do que os ciganos e mais *sombrio* do que os ciganos.

E, se a plenos pulmões eu conseguia dizer que no armário secreto vivia Púchkin, hoje, é sussurrando a custo que eu digo: no armário secreto vivia... o Vojatyi¹⁵.

Em “Púchkin e Pugatchov” lemos e encontramos os gostos e desgostos conhecidos de Tsvetáieva. São eles que explicam por que na novela de Púchkin, que Marina leu quando ainda era uma criança, o personagem principal para ela acabou sendo o “Vojatyi” - o rebelde Pugatchov, e não a própria “filha do capitão,” Macha Mirónova ou seu noivo Petrucha Griniov. Não foram

eles, mas, sim, o Vojatyi que cativou a jovem leitora – com seu olhar ardente, a força da natureza indômita e chama interior, que a garota instantaneamente percebeu nele. São precisamente essas qualidades aos olhos de Tsvetáieva que são as marcas mais encantadoras da “vida vivida” (*признаки живой жизни*). Desde a sua infância, ela as procurava e as encontrava em tudo o que amava¹⁶.

Pugatchov enfeitiçou a sua leitora no pano de fundo de fogo – no furor dos incêndios, da destruição, dos banquetes...



Retrato de Pugatchov, out. 1773¹⁷.

A visão que Tsvetáieva tem de Pugatchov é focada na palavra ‘guia’ que é transformada em símbolo. Desde

¹⁵ ALMEIDA, Paula Vaz de. “O Meu Púchkin de Marina Tsvetáieva: tradução e apresentação”. Dissertação de Mestrado USP/ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/ Departamento de Letras Orientais/ Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa. São Paulo, 2008, pp. 70-71. A citação, no presente texto, é baseada no trabalho mencionado, com algumas

poucas alterações. A palavra “guia” foi substituída por “Vojatyi”.

¹⁶ KUDROVA. Ibid.

¹⁷ Seu retrato foi reproduzido com a seguinte legenda: «Подлинное изображение бунтовщика и обманщика Емельки Пугачёва», октябрь 1773 года - A verdadeira representação do rebelde e enganador Iemelka Pugatchov - outubro 1773.

o início, Tsvetáieva afirma que essa palavra sempre teve um significado mágico para ela: levando em conta a linguagem e o imaginário semiótico dela, é, de fato, possível desdobrar todo o significado de seu ensaio com base nessa palavra. Em vista disso, mantivemos “Vojatyi”, em vez de sua tradução para o português, em todo “Púchkin e Pugatchov”.

Em Vojatyi, Tsvetáieva (sempre explorando a etimologia de seus conceitos-chave) ressuscitou a ligação entre a palavra russa *вольный* (“livre”) e a palavra *воля* (“vontade”). De acordo com Alexandra Smith:

no código poético de Tsvetáieva, Púchkin é apresentado não apenas como voltairiano, mas também como volitivo. Em outras palavras, o modelo mitopoético de Tsvetáieva baseia-se no

radical latino “*volō*”, que significa “eu desejo”.¹⁸ Se levarmos em conta a origem etimológica da palavra “*volk*”, então podemos ver que a palavra ...*vojatyi* é uma conotação da palavra “lobo”. Uma das possíveis origens da palavra remonta ao radical eslavo “*vel*”. Este radical aparece no verbo ‘*volochit*’; do ponto de vista etimológico significa ‘tirar algo de alguém à força’¹⁹.

Além disso, é importante notar que algumas teorias linguísticas ligam a palavra russa “*volk*” a “*volkhv*” (que significa “mago”, “bruxo”, “feiticeiro” etc.)²⁰.

No seu significado de ‘guia’, ‘líder’ e ‘feiticeiro’, é fácil entender o uso que Tsvetáieva faz de *Vojatyi*, quase sempre em maiúscula, como sendo aquele que é capaz de propiciar o encontro com um outro mundo.

¹⁸ A origem da palavra *ВОЖАТЫЙ* (‘guia’, ‘líder’; masculino): “*ВОЖАТЫЙ*, вожатого, муж. 1. Um guia mostrando o caminho. 2. Líder do grupo pioneiro (neologismo oficial). 3. O mesmo que um motorista de carruagem (coloquial)”. Fonte: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/761654>.

“*ВОЖАТЫЙ* – Старое существительное «вожатый» стояло некогда в ряду похожих на него слов: «глашатай», «оратай» (пахарь) и т. п. Но под влиянием созвучных с ним прилагательных на «-атый» оно переименовало свою форму, да так основательно, что теперь уже нельзя и думать вернуться к прошлому”. Fonte: <https://lexicography.online/etymology/uspensky/в/вожатый>.

“*вожатый* – провожатый, с XVI – XVII в., часто в Москве. Из **vođatajъ* с контаминацией с окончанием прилаг. -атый; см. Соболевский, РФВ 53, 10.

Вожатый. Искон. Возникло из суц. *вожатый* под влиянием прил. на -атый и получило склонение прилагательных. *Вожатый* – суф. производное (суф. -тай) от *вожати* «водить». Ср. *глашатай*”. <https://lexicography.online/etymology/shansky/в/вожатый>.

¹⁹ SMITH, Alexandra, *Tsvetaeva’s Interpretation of Pushkin’s Life and Work*. PhD dissertation, University of London 1993; pp.215-216.

²⁰ Origens de *ВОЛХВ* –, волх муж., No eslavo antigo: *чародей* – feiticeiro; *колдун/пропицатель* – feiticeiro/adivinho; *мудрец* – sábio; *звездочет, астролог* – astrólogo; *знахарь, ворожея, чернокнижник, волшебник* – curandeiro, feiticeiro, (masculino), feiticeira (feminino); *вологод/vologod, волхат/volkhat, волхит /volkhit* (masculino) *волхатка /volkhatka, волхитка /volkhitka, волховка /volkhovka* – feiticeira (feminino). Verbo: *волхвовать, волиить, волшебничать* *колдун, кудесник* – fazer magia, fazer feitiço, mágico. Exemplo na literatura: «Волхвы не боятся могучих владык.» / “Os Magos não têm medo de senhores poderosos.” Púchkin. Dicionário Ushakov/[Толковый словарь Даля](#); Толковый словарь Т. Ф. Ефремова 2000.

Seu uso persistente dessa palavra em seu ensaio, afirmando que a identidade de Pugatchov é a do lobo dos contos de fadas²¹, baseia-se na sua visão da natureza sagrada de seu discurso, uma fala repleta de provérbios e alusões indecifráveis. Tsvetáieva destaca que esse discurso esconde uma mensagem sagrada e declara que a imagem do Vojatyí surgiu, para ela, do “conto de fadas de sua vida e de seu ser”. Ela valeu-se do largo escopo do *vojatyí* e o justapôs a *vodimyi* para organizar e iluminar as múltiplas vertentes da relação dos protagonistas e, mais importante, do poeta com o tsar-pretense²² (o *samozvanets*)²³.

A dialética de “líder” e “conduzido” - *вожатый* e *водимый* - estruturará o encontro de “Púchkin e Pugatchov” em *A Filha do Capitão*, em vários níveis: 1) o encontro de Petrucha Griniov e o líder rebelde Iemelian

Pugatchov na nevasca, disfarçado de simples *mujik*²⁴, o Vojatyí; 2) o tsar pretense e o oficial do exército de Ekaterina II; 3) o poeta e o *samozvanets*; 4) na despedida ao pé do cadafalso, após o esmagamento sangrento da rebelião.

Mas há também o encontro dos dois poetas - a própria Tsvetáieva com Púchkin - numa sublime meditação trágica, “à beira do abismo” que “Púchkin e Pugatchov” se tornou para ela, biográfica e artisticamente:

“Há êxtase no combate, e à beira do abismo sombrio,” ela repete ao longo do seu ensaio:

Há êxtase no combate,
e à beira do abismo sombrio,
no oceano enfurecido,
nas ondas que gritam, na noite
que treme
no furacão das Arábias,
e também no bafo da Peste!

Tudo, tudo que a morte ameaça,
Para o coração mortal,
Gozo inexplicável esconde -
De Imortalidade, sendo talvez
um sinal!

²¹ A. Smith afirma que a tradição popular eslava se funde, no ensaio de Tsvetáieva, com antigos conceitos gregos. Pugatchov evoca a imagem do Guardião do submundo - Caronte (que levava os espíritos para o outro lado do rio dos mortos). “Além disso, [Tsvetáieva] liga o arquétipo grego com o personagem folclórico russo, o lobo, que desempenha função semelhante à de Caronte. (Ela chama Pugatchov de ‘lobo’ dos contos de fadas)”. Ibid.

²² No sentido de um pretendente ao trono que se autodeclara tsar, disputando assim a legitimidade do detentor, na época, do poder oficial.

²³ Uma pessoa dotada da habilidade de acolher o mandamento de ouvir é incapaz de resistir a ele, ou seja, o poeta-criador, acaba sendo ao mesmo tempo um “guia” e um “conduzido” («ведущим», «водящий», «вожатым», na terminologia de Tsvetáieva). Isso é um exemplo típico do seu estilo antinômico. TSVETKOVA, M.V. “Poet, Poetry, and Gift of Creativity in Marina Tsvetaeva’s Poetic World” ISSN 2541-7738. Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки, 2017.

²⁴ Camponês russo.

E feliz o homem que, na
tormenta,
Pode as ver e desfrutar²⁵.

O poema serve de refrão em todo
o seu “Púchkin e Pugatchov”.

TCHARA²⁶

Vojatyi também fundamentava o outro
foco da meditação de Tsvetáieva, talvez
o principal – ‘чара’, ‘feitiço’, ‘magia’,
‘encantamento’ – através da relação
líder-guia e guiado (вожа́тый-водящий-
водимый), como sugerido acima.

No estudo poético “Púchkin e
Pugatchov” ambos os personagens
atraíram a atenção de Tsvetáieva:
Púchkin como o maior poeta e
Pugatchov como o grande rebelde. Ela
mesma se dizia rebelde – pela sua
própria natureza e pelo espírito da sua

criatividade (“Sou uma rebelde – de
alma e coração”²⁷). Assim, Tsvetáieva
não podia ser indiferente aos bravos e
rebeldes de diferentes épocas e povos. E
na história da Rússia ela se sentiu
especialmente atraída por Rázin²⁸ e
Pugatchov.

Uma forma de justificar a sua
paixão pelo “transgressor”, paixão esta
que ela associa à própria essência e
vocação do poeta, foi de afirmar que
‘Pugatchov’ era, para ela, uma palavra
que rimava com ‘diabo’ (чепм) e, assim,
a imagem de “Vojatyi” revelou-se
poderosa, não apenas em “Púchkin e
Pugatchov”, mas em toda a sua obra
(especialmente na década de 1930). A
associação de *Vojatyi* com diabrura e
magia negra, feitiço, no vocabulário de
Tsvetáieva, também contrasta

²⁵ Ibid.

²⁶ “чара”: прелесть, миловидность, красота, великолепие, очарование, привлекательность, обаятельность, магия, романтика; восхищение. “tchara”- significado em português: amabilidade, beleza, magnificência, encanto, encantamento, fascínio, atratividade, amabilidade, magia, romance; interesse; charme. “Tchara” é também uma palavra ligada a “tcharka” (“чарка”) – um copo; antigo russo – recipiente de metal para bebidas fortes. Exemplo: “Beba um tchar e você ficará enevoado.” A. K. Tolstói; Etimologia: Tchara já está presente na inscrição do Príncipe Vladimir Chernigov por volta de 1151; (ver Srezn. III, 1471); Russo: Tchara, Tcharka, ucraniano, bielorrusso – Tchara, Tcharka; polonês – Szara “tchara”. Parentesco com o indo-europeu antigo – carús; “caldeirão”; grego – κέρπος, κέρπον “tigela de sacrifício”; irlandês antigo – coire – festa; nórdico antigo hœrr “caldeirão”, hvern “pote”, gótico. 𐌺𐌹𐌺𐌹𐌸𐌹𐌸 (hwaírnei) “caveira”. Alguns outros

estudiosos relacionam чара como palavra emprestada do turco às línguas eslavas orientais, com fonte em dialetos tártaros de Altai e em turco oriental; eles veem uma fonte em Tataristan, Altai, etc.; significado: čara – “tigela grande”; mongol – čara.

²⁷ TSVETÁIEVA, Marina: «Руку на сердце положи...» Кричали женщины ура / И в воздух чепчики бросали.... Грибоедов («Горе от ума») : Руку на сердце положи: / Я не знатная госпожа! / Я – мятежница лбом и чревом. ... 21 мая 1920”.

²⁸ Stienka Rázin foi um cossaco russo que liderou uma grande rebelião no sul da Rússia, entre 1670 e 1671, contra a nobreza e a administração tsarista, com seus cobradores de impostos impiedosos, que extorquiam e escravizavam os camponeses. Ele é um sujeito lendário que inspirou inúmeras canções e poemas folclóricos dos poetas românticos, romances e filmes no século XX. A primeira obra propriamente cinematográfica, feita na Rússia em 1908, também foi sobre ele.

implicitamente com o uso oficial de “*Vojd*” na década de 1930 e depois. Vale a pena lembrar que o título oficial concedido pela propaganda soviética a Stálin foi “*Vojd Narodov*” entre muitos outros títulos bombásticos²⁹.

Como já observado, no sistema poético de Tsvetáieva, suas palavras e imagens-chave revelam ligações linguísticas, como, por exemplo, no anagrama que ela cria ligando *Vojatyi* e *Jar* (chama, brasa). O modelo mitopoético de Tsvetáieva é baseado no anagrama com o radical “*tchum*”. Ela liga ‘Pugatchov’ à palavra “*tchumak*”. No entanto, esse radical persiste ao longo do texto do seu ensaio, e denota um código semântico muito importante, criado por ela em “Púchkin e Pugatchov”, permitindo-lhe falar sobre Pugatchov e Púchkin na mesma linha - todas as palavras com o radical

“*tchum*” ou som “*tch*” que formam o anagrama - *Pugatchov*, *tchiort*, *pumatch*, *Tchumaki*, *Tchumakov*, *tchuma*, *kumatch*, *tchara*, *tchistota* - estão incorporadas ao tema da destruição iminente, “à beira do abismo”, como dito em “Festim em tempos de peste” ou, mais amplamente, ao motivo da revolta: Todas essas imagens são códigos essenciais na mitopoética de Tsvetáieva e são ilustrativos dos temas que a preocupam no final da sua vida, face ao vendaval dos sangrentos expurgos stalinistas³⁰.

Para mim, “*Vojatyi*” rimava com *jar* [“chama”; “brasa”]. *Pugatchov* rimava com *tchiort* [“diabo”], e também com *tchumaki* [“carroceiros de carro de boi”], sobre os quais eu lia, ao mesmo tempo, nas histórias de Polievói. Os *tchumaki* eram de fato demônios, suas *tchervóntsi* [moedas de ouro], eram na verdade brasas que queimaram através

²⁹ Russo: «Отец народов»; «Отец, учитель и друг»; «Великий вождь»; «Великий вождь и учитель»; «Величайший корифей мировой науки»; «Величайший учёный всех времён»; «Величайший полководец всех времён и народов»; «Гениальный учёный»; «Лучший друг (учёных, писателей, физкультурников и др.)»; «Мудрейший вождь»; «Солнцеликий».

Em português: “Pai das Nações”; “Pai, professor e amigo”; “Grande líder”; “Grande líder e professor”; “O maior Corifeu da ciência mundial”; “O maior cientista de todos os tempos”; “O maior comandante de todos os

tempos e povos”; “O cientista mais brilhante”; “O melhor amigo (de cientistas, escritores, atletas e etc.)”; “O líder mais sábio”; “Rosto do Sol”.

³⁰ Tsvetáieva, Marina. “Púchkin e Pugatchov: “Вожатый во мне рифмовал с жар. Пугачев – с черт и еще с чумаками, про которых я одновременно читала в сказках Полевого. Чумаки оказались бесами, их червонцы – горящими угольями, прожегшими свитку и, кажется, сжегшими и хату. Но зато у другого мужика, хорошего, в чугуне вместо кострового жару оказались червонцы. Все это – костровый жар, червонцы, кумач, чумак – сливалось в одно грозное слово: Пугач, в одно томное видение: Вожатый”.

da coberta de pano e, ao que parece, incendiaram a *khata*³¹ também. Mas para compensar, no pote de ferro do outro mujique, o bom mujique, as *tchervóntsi* apareciam em vez de brasas. Tudo isso – o *kostrovyi jar* [“carvão ardente”], as *tchervóntsi*, o *kumatch* [“pano vermelho”], *tchumak* – se fundiam em uma só palavra temível: *Pugátch* e em uma figura sombria – o *Vojatyi*.

É nesse contexto linguístico que o tema do *tchara* – feitiço, encanto, magia – é introduzido no decorrer da reflexão sobre as questões que mais afligem Tsvetáieva. Ela aproveita a ocasião da escrita de *A Filha do Capitão* para refletir sobre as origens e os motivos ocultos que impulsionam as ações humanas, sobre a natureza do mal e suas faces perigosas (inversões – “*obopomax*”) e sobre as forças irracionais da existência, às quais pertence o encanto, a magia (*uápa*).

Essa palavra e conceito, essencialmente, acabam por estar no centro do ensaio³².

Aos olhos da autora, *tchara* é uma força poderosa; sob sua influência “estamos no cativeiro completo e na completa liberdade do sono”. Essa força atua além da razão e da vontade da pessoa e, como qualquer força elementar da natureza, (*stikhiia*) é difícil, senão impossível, resistir a ela. Também é irresistível porque, como enfatiza Tsvetáieva, “*tchara* é mais antiga que a experiência”. Ela a precede³³.

Em primeiro lugar, o próprio Púchkin foi atraído pela figura de Pugatchov, por um feitiço misterioso. O mesmo feitiço afeta o leitor adulto da história de Púchkin, acreditava Tsvetáieva, e chega até nós, leitores, desde a primeira linha, quando uma figura enegrece ao longe, no meio do turbilhão da nevasca.

Frente à sua presença poderosa, cheia de energia e calor, a filha do capitão, Macha Mirónova, não pode deixar de parecer entediante e insípida; “a estúpida Macha... desmaia quando disparam um canhão” e “tudo o que se ouve sobre ela é que ela é ‘extremamente pálida’”. E Tsvetáieva só aceita o jovem Griniov a partir do momento em que este se inflama de indignação, não concordando com as exigências de Pugatchov e revelando

³¹ Casa camponesa de vilarejos ucranianos, belarrussos e do sul da Rússia – feita de toras de madeira ou de barro.

³² Alguns estudiosos têm argumentado que “Púchkin e Pugatchov” foi principalmente concebido e escrito

para ela pensar “o encantamento” e refletir sobre seu poder. Cf. KUDROVA, I. Ibid.

³³ Ibid.

assim a sua capacidade de resistir. E a Imperatriz Ekatierina é completamente insípida aos olhos da pequena leitora; “Ela é muito gentil -- gentil demais e açucarada... sua brancura, gordura e bondade me deixaram fisicamente doente, como costeletas frias ou lúcios quentes com molho branco”, é como Tsvetáieva relembra sua impressão infantil da personagem³⁴.

Há mais uma característica importante na visão de Tsvetáieva com respeito aos heróis da novela de Púchkin e o destino do próprio poeta.

O ensaio “Púchkin e Pugatchov” apresenta uma ideia paradoxal: o verdadeiro par amoroso em *A Filha do Capitão* não é Macha Mirónova e o Segundo-Tenente Griniov, mas Griniov e Pugatchov!³⁵ Os argumentos de Tsvetáieva se baseiam no fato de que as boas ações e presentes de Pugatchov para Griniov excedem, e muito, uma simples gratidão pelo gesto do jovem fidalgo em oferecer o casaco de pele de lebre para o “mujiue” que o guiou na nevasca. Pugatchov é o benfeitor de Griniov desde o primeiro minuto. Ele o

levou para a estrada e depois o deixou livre para ir aonde quiser – “aos quatros cantos.” E toda a história dos seus encontros, sublinha Tsvetáieva, ocorre entre estes dois gestos”.

Se o vilão que “golpeia todo mundo, mas ama a um só (e poupa-lhe a vida)” parece estranho, mais estranho ainda é o afeto que o jovem fidalgo sente pelo rebelde em meio aos horrores sangrentos do levante. Griniov, aos olhos de quem Pugatchov enforcou o pai de sua amada, sente uma atração inexplicável pelo fora-da-lei. Tsvetáieva insiste que o jovem tenente amava Pugatchov³⁶:

[...] o filho do senhor Griniov também amava Pugatchov. Amava-o, a princípio, com a gratidão de um cavalheiro, sentimento não menos forte para um fidalgo do que a da própria honra. Amava primeiro agradecendo, e depois já a despeito de tudo: contrariando seu nascimento, educação, ambiente, destino, caminho, fado, essência. Desde o primeiro minuto do sonho, quando o terrível mujiue, golpeando uma *izbá* inteira de corpos, começa a dizer com ternura: “Não tenhas medo, aceita a minha bênção”, - através de toda a vilania e o desmando, através de tudo e apesar de tudo - ele o amava.

Entre Pugatchov e Griniov houve uma conspiração de amor.

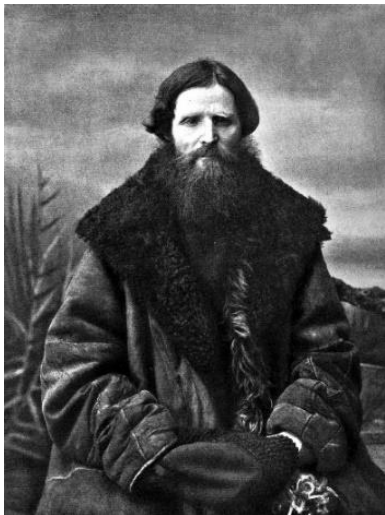
Pugatchov, quando em público, está sempre piscando às escondidas para Griniov: Tu, ele estava dizendo, sabes. E eu, eu também sei. Nós dois sabemos. O

³⁴ TSVETÁIEVA, Marina. “Púchkin e Pugatchov”. Ibid.

³⁵ KUDROVA, I. Ibid.

³⁶ JILINA, Natalia “Истинные и ложные ценности в романе А.С. Пушкина «Капитанская дочка»”, *Issledovatel'skii Jurnal Russkogo Yazyka i Literaturny*, Vol. 3, No. 1, 2015, pp. 5-22.

que? No mundo material, a palavra pobre: o *tulup* de lebre; no mundo essencial, uma outra palavra pobre: o amor.



Tulup³⁷

Essa colocação lança luz sobre a própria visão existencial de

Tsvetáieva³⁸. Para essa atração sincera, Tsvetáieva encontra uma palavra da esfera do extrarracional: o encantamento, o feitiço, *чара*. Aos olhos de Tsvetáieva, nem o destino nem o encanto são um adorno do discurso poético, mas pura realidade. Para ela, é o mundo visível que é suspeito e se revela pouco confiável (“a mentira do mero olhar” - «ложь лицезрения»³⁹ - é a sua fórmula).

“Arte à Luz da Consciência” ilustra bem o credo de Tsvetáieva. Aí estamos falando de inspiração (*наитие*), de encantamento (*чара*) e da conexão direta do processo criativo com as forças de ordem superior (*stikhii*): “Alguma coisa, alguém, se apodera de você, sua mão é o mero executor, não você, mas ele. Quem é ele? Aquilo que quer vir a existir através de você”, é a definição lacônica de Tsvetáieva⁴⁰.

Não é por acaso que estas forças elementares, *stikhii*, partilham a sua

³⁷ Casaco de pele de Carneiro.

<http://russiatrek.org/blog/history/festive-and-everyday-clothes-in-the-russian-empire>

³⁸ Existe um mundo material e um mundo essencial, acreditava ela, e é para este último que se dirige toda a sua atenção. Ela disse isso explicitamente no artigo “O Poeta Alpinista”: “... é imperativo finalmente entender” [...] “que existe um outro sangue, uma outra hereditariedade, uma outra física - no pleno sentido desse conceito, e na mesma medida confiável

e efetivo, como o que conhecíamos até agora. É a física do mundo espiritual”.

³⁹ “Деревья / [...] Но юным гением / Восстав — порочите / Ложь лицезрения / Перстом заочности. [...] 9 мая 1923”.

⁴⁰ “Искусство при свете совести” (“Arte à Luz da Consciência”) «Что-то, кто-то в тебя вселяется, твоя рука исполнитель, не тебя, а того. Кто — он? То, что через тебя хочет быть». https://www.tsvetayeva.com/prose/pr_iskustvo_pri_sovesti.

origem e raiz gregas com “*stikh*” – “verso”, como André Rosa não se cansava de sublinhar durante os nossos primeiros passos na tradução. Não encontramos, infelizmente, nenhum meio fácil ou unificador o suficiente para traduzir este conceito tão importante de todo o credo poético de Tsvetáieva e, por que não, de toda poesia russa e eslava.

O papel e o poder dos elementos irracionais no destino humano são um dos temas dominantes da criatividade de Tsvetáieva e do modernismo russo. Ela sempre procura as origens e as raízes da existência terrena do homem em outras dimensões – “acima dos eventos, abaixo dos eventos” – mas não no cotidiano e não no mundo material⁴¹. Uma pessoa dotada do dom e da capacidade de acatar o imperativo de ouvir os fenômenos da natureza, as forças superracionais, o estrondo do caos, é incapaz de resistir a eles, ou seja, o poeta-criador acaba sendo ao mesmo tempo um “líder”, um “desbravador”

(“*Vojatyi*” na terminologia de Tsvetáieva), e também o “conduzido” («*ведомым*»).

A criatividade e o encantamento, o feitiço, «*чара*», definem, pela sua potência poética, uma força natural especificamente humana. É também essa força que permite materializar o encontro de Pugatchov e Púchkin não apenas na relação apaixonada e trágica entre Griniov e o rebelde, mas também entre o poeta e o impostor, o tsar-pretense – o *samozvanets* Iemelka Pugatchov, além ou, melhor, apesar do retrato factual descrito por Púchkin – o cronista, na *História da Rebelião de Pugatchov*, com base nos registros arquivísticos. E aqui, o problema filosófico fundamental – da verdade e da representação, e a verdade de uma representação poética – vêm à tona no ensaio de Tsvetáieva.

Neste contexto, a sua discussão sobre as duas representações, os dois retratos de Pugatchov – na *História da Rebelião de Pugatchov*, baseada no

⁴¹ Em sua essência, todo o trabalho de um poeta equivale a uma realização, à realização física de uma tarefa espiritual (não atribuída por ele mesmo). E toda a vontade de um poeta – equivale à vontade laboriosa de realização. (Não existe vontade criativa individual.) A vontade de incorporar fisicamente o que já existe espiritualmente (o eterno) e de incorporar espiritualmente (inspirar) o que ainda não existe espiritualmente e deseja existir,

independentemente das qualidades desse desejante. Incorporar o espírito que deseja um corpo (ideias) e inspirar os corpos que desejam uma alma (os fenômenos). A palavra é corpo para as ideias, alma para os fenômenos (*stikhii*) “Arte à Luz da Consciência”.
https://www.tsvetayeva.com/prose/pr_iskustvo_pri_sovesti

arquivo estatal, e em *A Filha do Capitão*, ficcional – é fascinante e reveladora. É um verdadeiro *tour de force* e, decerto, hipnotizante. Com maestria incomparável, Tsvetáieva reúne todos os fios díspares de sua meditação nessa discussão do poder transfigurativo e catártico da visão poética de Púchkin⁴². Ela aborda a questão central do poder da Arte – o peso da verdade dos fatos, nas suas palavras, e a verdade da própria arte. Por que Púchkin, em “*A História de Pugatchov*”, primeiro retratou o grande rebelde como uma “besta” selvagem e cruel, a vera personificação da vilania, e na novela *A Filha do Capitão*, escrita mais tarde, como um herói grandioso, a própria personificação da magnanimidade? Como historiador, ele conhecia todas as “verdades baixas”⁴³ sobre o levante histórico de Pugatchov, mas como poeta, como artista, ele as esqueceu, deixou-as de lado e deixou o principal, a grandeza humana de Pugatchov, sua

generosidade, seus “olhos negros ardentes”.

A resposta de Tsvetáieva não é completa, mas é inspirada. A. S. Púchkin conseguiu a transfiguração do seu herói, porque a verdadeira arte não tolera a glorificação ou a admiração do mal; porque a poesia é o critério sublime da verdade factual e da sua justeza; porque a verdadeira compreensão do poeta se alcança somente através da poesia, “através do efeito catártico” do trabalho poético⁴⁴.

O poder de *tchara*, do feitiço, da magia na intuição modernista do século XX não elimina nem a responsabilidade pessoal, nem a do poeta e criador. Os pensamentos de Tsvetáieva sobre *samozvanstvo* - a autoproclamação, e a divina ou do destino, constituem, talvez, a reflexão mais profunda sobre a questão do poder como tal, e do poder da Arte em relação à Verdade, no que diz respeito ao fluxo melancólico dos eventos históricos⁴⁵.

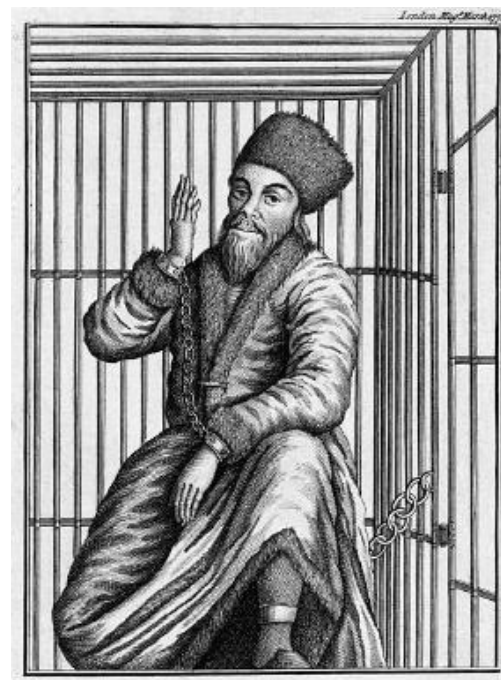
⁴² Tsvetáieva escreve, no entanto, que em *A História de Pugatchov*, Púchkin o retratou de forma completamente diferente, embora tenha lhe deixado muitas qualidades louváveis: sua fala alegórica como num conto de fadas, o amor das pessoas simples por ele. “Púchkin agiu como o povo (em *A Filha do Capitão*. N. T.): ele corrigiu a verdade... deu-nos um outro Pugatchov, o seu próprio Pugatchov, o Pugatchov do povo...” ...

⁴³ Verso de “Herói” de Púchkin: “...Да будет проклят правды свет, / ... Нет! ...Тьмы низких истин мне дороже / Нас возвышающий обман... / Оставь герою сердце! Что же / Он будет без него? Тиран...”.

⁴⁴ ORLOV, IBID.

⁴⁵ Fiz uma análise mais aprofundada sobre o assunto, como parte da minha pesquisa de pós-doutorado intitulada “Reflexões sobre a Iconografia de Tsvetáieva em ‘Púchkin e

Mas é também imprescindível falar da magia, do encanto do próprio ensaio de Tsvetáieva! Por mais que se releia o texto, a cada vez o escopo das ideias se expande, novos aspectos e facetas se revelam. “Púchkin e Pugatchov” não é um estudo histórico e literário. Esse texto seria mais precisamente chamado de estudo de um escritor, um esboço poético sobre Púchkin. Tsvetáieva percebe as obras sobre as quais escreve como uma poeta e dá ao leitor a oportunidade de ler *A Filha do Capitão* pelos olhos de uma poeta⁴⁶. Bródski foi ainda mais longe em seus elogios, e insistia que Tsvetáieva consegue elevar o leitor ao seu próprio nível excepcional. Esperemos que a presente tradução forneça um vislumbre da riqueza do intelecto brilhante de Tsvetáieva.



Pugatchov preso e acorrentado.
Gravura da década de 1770.⁴⁷

Nota sobre a tradução e suas impossibilidades

“Arte – uma série de respostas para as
quais não há perguntas”⁴⁸.
Tsvetáieva

De acordo com Tsvetáieva, “Arte é aquilo através do qual a força elementar [stikhiia] mantém [derjit] – e domina [oderjivaet]: um meio para manter [derjaniia] (de nós – pelos elementos), não uma autocracia [samoderjavie]; mas a condição de ser possuído [oderjimosti], não o conteúdo

Pugatchov’: “‘Samozvanstvo’ em Imagem e Semelhança”.

⁴⁶ KUDROVA, I. Ibid.

⁴⁷ *International Encyclopedia of Revolution and Protest*, ed. Immanuel Ness, Blackwell Publishing, 2009, pp. 2775–2776

⁴⁸ Искусство при свете совести (Arte à Luz da Consciência).

https://www.tsvetayeva.com/prose/pr_iskustvo_pri_sovesti.

[*soderjanie*] da condição de possuído [*oderjimosti*]"⁴⁹. Essa frase é um bom exemplo do que um tradutor enfrenta ao abordar a prosa de Tsvetáieva. Não é, portanto, difícil ver que a tradução da sua prosa é quase tão desafiadora quanto traduzir os seus versos. Em toda parte, há ritmos, rimas, meias rimas, ecos de vogais, consoantes ou estruturas de palavras, que não podem ser transferidos para os termos que são necessários para transmitir os significados na língua da tradução. Em todos os lugares há idiossincrasias expressivas de sintaxe e pontuação (como o uso frequente do travessão, por exemplo).

Esse desafio impossível nem sequer foi contemplado pelo nosso grupo de três: André Rosa, Sofia Osthoff Bediaga e eu, quando nos aventuramos no estudo de *A Filha do Capitão* de Púchkin e na decifração de "Púchkin e Pugatchov". Nem mesmo um rascunho completo da obra foi produzido, mas a experiência marcou, acredito eu, um momento importante da nossa jornada intelectual – conjunta

e individualmente – nos tesouros da literatura russa.

Voltei ao estudo poético anos depois e num contexto muito diferente, como parte da minha pesquisa de pós-doutoramento sobre a dialética de "fato e ficção" centrada nas formas de compreender e representar a responsabilização (*accountability*) política. Púchkin e Pugatchov, de Tsvetáieva, tornou-se um texto importante para a análise de fatos históricos e de material de arquivo no processo de memorização da experiência coletiva. A minha inquirição envolveu duas partes relacionadas, mas distintas: a primeira, focada nos problemas ligados à ficção histórica e às várias abordagens metodológicas com respeito ao peso testemunhal das narrativas, ou seja, à questão da veracidade das interpretações de acontecimentos políticos⁵⁰; e a segunda, a tradução do ensaio em prosa "Púchkin e Pugatchov". Mais uma vez, o meu objetivo não era tentar fazer justiça ao ineditismo e brilho deste texto, mas de facilitar, tanto quanto os meus limitados poderes de tradutora

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ "Reflexões sobre a Iconografia de Tsvetáieva em 'Púchkin e Pugatchov': "'*Samozvanstvo*' em Imagem e Semelhança".

para português permitissem, uma
compreensão mais acessível da
magnífica arte e do talento
extraordinário de Tsvetáieva.

90
V.

Artigos

N.6 V. 9 2025
A. S. Púchkin



Pushkin y la autoficción

Eugenio López Arriazu¹

Alexandr Pushkin vivió en el siglo que cifró en sus letras la búsqueda del yo. En 1886, el *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson iluminó con maestría gótica el lado oscuro de nuestras almas: el que no queremos ver, el que negamos, el que destruye nuestra idea de nosotros mismos, traiciona nuestra ética y cumple nuestros deseos más allá de la ley. En 1871, en sus *Cartas del vidente*, Arthur Rimbaud escribió “*je est un autre*”, “yo es otro”. Habla de conocerse a sí mismo en un proceso que escapa a la conciencia, del surgimiento extrañado del yo ante el poeta, de la visión, del “cobre que se despierta clarín”, de “la sinfonía [que] agita sus movimientos en las profundidades, o de un salto llega al escenario”. En las sucesivas y crecidas ediciones de *Hojas de hierba*, desde 1855 a 1892, Walt Whitman repitió la inscripción colectiva de su yo: “*I am large, I contain multitudes*” (1990, p. 78).

Los tres prefiguran el siglo XX. Stevenson anuncia a Sigmund Freud, el inconsciente y la resignada aceptación de la imposibilidad de conocerse a sí mismo. Rimbaud señala el tenor lingüístico y discursivo (de motivación no solo psicológica, sino política) con que Michel Foucault, Jacques Derrida y Edward Said conciben la relación entre el yo y un Otro exterior configurado desde un Otro interior. Apuntala también la Visión que caracteriza al escritor en la filosofía de Gilles Deleuze. Whitman es precursor del nosotros del Hombre Nuevo soviético, esa utopía de un sujeto social armónico.

Pushkin no tiene la rigidez de una fórmula. No incurre en las interpretaciones despolitizantes del psicoanálisis, ni sufre la esclerosis binaria de los bloques enfrentados (sean los de la guerra fría, sean la confrontación de metrópolis vs. colonia), ni cede a las utopías

¹ Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. E-mail: earriazu@yahoo.com.ar.

románticas del fin de la historia. Esquivo y versátil, pertenece al siglo XXI. Todavía no acabamos de descubrirlo. Su plasmación del yo es la resistencia camaleónica frente al poder, la gota que se disuelve, difunde y contamina por ósmosis los discursos opresivos, es el humor y la alegría que desbaratan la tristeza resignada con que quieren quebrarnos. En una lengua que omite el verbo ser en presente, “Yo-Pushkin” es la pluralidad mutante de la máscara. Lejos está del porteísmo imperialista de Fiódor Dostoievski² y de la voluntad mesiánica de eslavófilos y occidentalistas. Su contrapunto es la posverdad.

No acababa de escribir lo anterior, cuando sonó el timbre. Era López, que venía a visitarme sin previo aviso, tan inoportuno como siempre. López es un viejo amigo con quien, a pesar del paso de ya tantos

años, seguimos tuteándonos con el apellido, como en el colegio. No pude evitar la tentación de leerle lo que había escrito, a sabiendas de que no le gustaría.

— ¡Pero, Arriazu! Me extraña. Ya nadie duda del proteísmo de Pushkin, ese concepto inmortalizado por Dostoievski en su discurso. Hay lugares comunes que son comunes no por trillados, sino porque enuncian una Verdad innegable. Todos los años, para el aniversario del nacimiento de Pushkin, el 6 de junio, día de la lengua rusa, no falta quien vuelva a recordarnos esa virtud del gran poeta. No tengo que decírtelo a vos, supongo. ¡En el proteísmo de Pushkin sigue latente la posibilidad de la fraternidad universal! Además...

— Mirá, López — lo interrumpí con los oídos lastimados (y la vista: había dibujado, con la habitual vulgaridad de su dedo índice, una V en el aire al pronunciar la palabra “verdades”) — no sé de

² Cuando durante la guerra contra el Imperio Otomano de 1877 para liberar Bulgaria se discute entre los países eslavos involucrados la posibilidad de una federación en caso de éxito y toma de Constantinopla, Dostoievski escribe en su *Diario del escritor*: “El gigante Gulliver podría

haberles dicho a los liliputienses que era igual que ellos en todos los sentidos”. Rusia debe quedarse con Constantinopla, pues “el centro y líder espiritual del mundo oriental es Rusia” (T. 14, p. 361).

qué verdades me hablás. Y dejá, por favor, de decirme cosas que ya sé como si estuvieras hablando con un idiota.

—Ay, Arriazu, ¿cómo querés enfrentar la posverdad sin verdades?

—López, lo opuesto de la posverdad no es la preverdad, ni la verdad a secas, y mucho menos con mayúscula...

Me interrumpí. López me irrita. Quizás porque me recuerda demasiado a mí mismo en mi adolescencia utópica de marxismo cientificista. Noté que estaba empezando a elevar la voz. Mejor pongo mis pensamientos por escrito. Tal vez no se los lea.

El término autoficción surge en oposición a la autobiografía, cuyo pacto de lectura busca desestabilizar.

Para cuando Serge Doubrovsky publicó su novela *Hijos* (1977), Philippe Lejeune ya había escrito un libro de bastante éxito titulado *El pacto autobiográfico* (1994) [1975]. En una carta a Lejeune del mismo año de publicación de la

novela, Doubrovsky, cuyo texto podría ser leído como autobiográfico si no estuviera publicado como novela, le confiesa:

Recuerdo que, al leer hace tiempo su estudio en *Poétique*, marqué el pasaje (que acabo de volver a encontrar): “El héroe de una novela declarada como tal, ¿puede tener el mismo nombre que el autor? Nada lo impediría, pero en la práctica no nos encontramos con ningún ejemplo”. En esa época estaba escribiendo mi libro y aquello me influyó, me llamó profundamente la atención. Incluso ahora, sigo teniendo mis dudas sobre el carácter teórico de mi trabajo. No soy yo quien deba decidirlo, pero intenté llenar la “casilla” que su análisis dejaba vacía, y fue como un impulso el que de repente me hizo relacionar su texto crítico con lo que estaba escribiendo, pero a ciegas, al menos en una semioscuridad... (en Lejeune, 1994, p. 178).

El género autobiográfico, roussonianamente moderno, estaba en boga para cuando Doubrovsky publicó su novela. *Hijos* “llena la casilla” que incomoda a la crítica. A la declaración de Doubrovsky, Lejeune responde con más batería clasificatoria, esta vez sobre las funciones del nombre propio, pero Lejeune y Doubrovsky hablan lenguajes diferentes. Este permea las membranas clasificatorias, aquél lucha en vano contra la ósmosis. Al

mostrar el pacto autobiográfico como tal, Doubrovsky evidencia las capas ficticias del yo. El pacto dice: “voy a decir la verdad, mi verdad”. La autoficción muestra no tanto la traición del pacto, sino que se miente con la verdad.

El artilugio de la autoficción es tan antiguo como la literatura: nada más verdadero que la ficción. Como contrapartida, la verdad que se enuncia voluntariosamente queda desacreditada. Solo hay esperanzas de verdad si esta habla por sí sola, a través de las capas ficcionalizadas del lenguaje.

Usar el nombre propio del autor dentro de un texto ficcional es un recurso que vemos ya en la *Divina comedia*. En Dante, es el compromiso con su verdad poética. Borges, también antes de que existiera el término “autoficción”, usa su nombre propio para cimentar una figura de autor compleja, “de un yo plural y una sola sombra”. La cita es de “El poema de los dones” (1992-1993, T. 2, p. 403-404), donde esta se enmarca en una pregunta retórica:

“¿Cuál de los dos escribe este poema / de un yo plural y una sola sombra?”. El poema alude a Paul Groussac, (“el otro, el muerto, que habrá dado / los mismos pasos en los mismos días”), también director de la Biblioteca Nacional (1885-1929). En “Borges y yo”, publicado asimismo en *El hacedor* (1960), en la entrada inmediatamente previa al “Poema de los dones”, el narrador se refiere “al otro, a Borges”, que encarna la figura del escritor, pero el texto termina con la misma fórmula del poema, pues el narrador dice no saber “cuál de los dos escribe esta página” (1992-1993, T. 2, p. 402). Con tal indiscernibilidad, más que borrar su figura autoral, Borges la cimenta tras haber pretendido quitarle la máscara a la pluralidad: síntesis final de los opuestos con que estos textos detienen la posibilidad dialéctica. Borges, por supuesto, cree en la pluralidad del yo desde sus más tempranos ensayos³, pero la fama lo lleva a defender la máscara unitaria de su marca (con *merchandizing* de laberintos, tigres y ceguera).

³ Cf. Borges, J. L. “La nadería de la personalidad” en *Inquisiciones* (1925) o “Cambridge” en *Elogio de la sombra* (1969): “Somos nuestra memoria, /

somos ese quimérico museo de formas inconstantes, / ese montón de espejos rotos” (1992-1993, T. 3, p. 144).

Pushkin es más sabio: en el *Eugenio Onegin*, todos sabemos que el narrador se llama Pushkin, aunque no aparezca nunca el nombre: ni verdad poética ni síntesis comercial. Anterior al *marketing* moderno, su “autoficción” supera las limitaciones del pacto autobiográfico sin necesidad de transgredirlo: es la invención del yo para que circule performáticamente fuera de la literatura, escape a la censura, se libere del exilio, combata la difamación y eluda a la policía zarista. Pushkin nunca se propuso escribir una autobiografía, porque la fue inscribiendo en su obra.

—Arriazu, qué ganas de mezclarlo todo — suspiró López meneando la cabeza.

¿Qué figura autoral surge entonces de la autoficción pushkiniana? La pregunta así formulada es capciosa. Imposible anclar *una* figura, hay que aprehenderla en la sucesión de las máscaras. Como señala Iuri Lotman en su *Biografía del escritor*, “en pocas épocas el destino personal de un

hombre estuvo tan estrechamente ligado a los eventos históricos, a los destinos de los Estados y los pueblos, como en los años de vida de Pushkin” (2009, p. 23). Da como ejemplo el poema “Cuánto más celebra el Liceo”, donde el yo lírico es un nosotros que hace del sujeto material que no estuvo en la quema de Moscú un participante activo: “Quemamos Moscú; capturada fue París”.

En *Eugenio Onegin*, el álter ego narrador sueña con la libertad y los planes de fuga al continente africano, porque, como el autor, es descendiente de un abisinio. A tal punto identifica el lector a Pushkin con su narrador, que las afirmaciones de este son tomadas incluso por la crítica como salidas directamente de boca del autor. Tal vez el lugar más famoso sea la declaración de su proyecto de abandonar la poesía para escribir una novela en prosa. Notemos de paso que lo mismo sucede con Borges, cuyas afirmaciones al interior de los textos literarios son citadas con frecuencia como enunciadas por el autor. Y esto es así incluso entre quienes quizá

defenderían, en otro terreno, “la muerte del autor”. ¿Por qué? Porque entre autor y narrador hay corrientes recíprocas que configuran también al primero a través del segundo. ¿Qué sería un autor sin sus personajes, sin su ficción, sin sus poemas? Sin duda, otra persona.

Pushkin se construye a sí mismo a través de su literatura. Para moldear su vida, recurre a la ironía, al pseudónimo y a la mistificación.

La ironía es omnipresente. Es la creación momentánea de una segunda voz que no coincide con lo que se espera de la primera, responsable principal de la enunciación. Al mismo tiempo, la ironía puede ser ambigua. Depende muchas veces de algo externo al texto para ser detectada. Puede ser tan sutil que ya no estemos seguros de que el comentario sea irónico. Pushkin (el nombre que por comodidad le damos a todo esto) trabaja todas estas variaciones no solo para autoconstruirse, sino para que el lector lo construya. Solamente soltando nuestra figura,

abandonándola al lector, podemos darle una potencia polisémica máxima. El mejor ejemplo, después de Pushkin, es Shakespeare, cuya “biografía” es casi inexistente por fuera de sus personajes.

—¿Y vos pensás firmar esto? ¿O te vas a hacer el distraído y se lo vas a adjudicar a alguno de tus dobles?

—Buen punto, López —le dije, ignorando su ironía— te respondo más adelante. Ahora dejame que estoy escribiendo.

Revoleó los ojos y abrió la boca para seguir hablando.

—Silencio, por favor —lo interrumpí—, o firmo “López”.

El pseudónimo que usaba Pushkin en sus artículos críticos contra Faddéi Bulgarin⁴ era Teofilakt Kosichkin. Sería un error suponer que bajo este nombre escribe Pushkin disimulando su identidad. El pseudónimo, como cualquier máscara, permite *ser*, permite que aflore o devenga algo que no existía

⁴ Faddéi Venedíktovich Bulgarin (1789-1859) fue un escritor y periodista polaco naturalizado ruso. El objetivo de la mayoría de sus escritos era

popularizar las políticas autoritarias de Alejandro I y Nicolás I de Rusia.

ni podría existir sin ese pseudónimo. Un desdoblamiento, si se quiere, que le permite a Kosichkin defender a Pushkin, como cuando denuncia a Bulgarin por el plagio de *Borís Godunov*. Dice Kosichkin:

¿Pero acaso A. S. Pushkin no osó hacer figurar en su *Borís Godunov* a todos los personajes de la novela del Sr. Bulgarin e incluso aprovecharse en su tragedia de muchos lugares (escritos, dicen, cinco años antes y ya conocidos por el público en manuscrito)? (en López Arriazu, 2014, p. 378).

La ironía se multiplica. Pushkin crea la voz de Kosichkin, quien crea otra voz que acusa de plagiador a Pushkin. ¿Quién habla?... El humor acusatorio que disuelve el yo para que hable la máscara es quizá, como en este caso, la mejor manera de decir una verdad.

Lo mismo sucede con la mistificación. Pushkin publica los *Relatos del difunto Iván Petróvich Belkin* atribuyéndoselos a Belkin por medio de un prólogo firmado por las iniciales de un editor, A. P. Era la primera obra en prosa publicada por

Pushkin y estaba metiéndose en el terreno del oficialmente consagrado Faddéi Bulgarin. Pero A. P. no coincide completamente con Pushkin. El tono irónico muestra que A. P. es un instrumento del autor Alexandr Pushkin: ni Belkin ni la carta del vecino ni el vecino existen. La crítica adversa bulgariana no duda en comparar el “fracaso” de los cuentos con el “fracaso” del *Eugenio Oneguín*, y el prólogo es tomado como un cuento más (en Schvartsband (1971)). La crítica posterior es menos cauta. Apollón Grigóriev⁵ identifica a Pushkin con Belkin. Luego Dostoievski dirá en sus *Apuntes de invierno sobre impresiones de verano*: “Él, un aristócrata, tenía a Belkin en su alma” (1988-1996, T. 4, p. 395). Identidad y no identidad de A. P. con Alexandr Pushkin.

Por otro lado, ¿por qué llamaría Pushkin “A. P.” a un editor que claramente “no es él”? Podría haberle dado otras iniciales, con lo que nada habría cambiado de mantenerse constante la ironía;

⁵ Apollón Alexándrovich Grigóriev (1822-1864) fue un poeta, crítico literario y traductor, ideólogo del movimiento *pochvénichestvo*

(“suelidad”, “terruñidad”), al que adhirió Dostoievski. Acuñó la frase hoy popular “Pushkin es nuestro todo”.

tampoco habría engañado a nadie: todos sabrían igualmente que los cuentos eran de Pushkin. La respuesta parece obvia: para *ser* A. P.; para que Pushkin se enriqueciera. En pocos años, Pushkin (o A. P.) haría lo que el A. P. de *Los relatos de Belkin* no hizo: recolectar en provincias relatos sobre Pugachov para escribir una novela. Por último, el enriquecimiento de Pushkin no es una asimilación, sino la incorporación de otro doble (un *múltiple* diríamos), porque no hay nunca unidad. Así, nada impide el “diálogo” entre A. P. y Pushkin. Cuando el liceísta P. I. Miller preguntó en 1831 sobre el autor del libro, Pushkin le respondió: “No importa quién sea, pero así hay que escribir las historias: simple, breve y claramente” (en Vatsuro (1994)).

Pushkin necesitaba que sus personajes le indicaran el camino. En la inconclusa *Novela en cartas*, un personaje le pide a otro que le diga al “desagradecido P.” (escrito con pe latina, como a veces la usaba Pushkin para sí) el proyecto de los *Relatos de*

Belkin (cuyas historias apelan a una literatura ya caduca con un fin innovador): “Que borde nuevos patrones sobre un lienzo viejo y nos presente en un marquito un cuadro de la sociedad y las personas que tan bien conoce” (2005, T. 6, p. 383)⁶.

Hoy estaba por seguir con esto, cuando vino López munido de artillería pesada.

—Hice una pequeña investigación —me dijo levantando la ceja izquierda con gesto triunfal mientras sacaba su *tablet*—. Tenés que consultar más bibliografía antes de opinar con tanta liviandad. Estuve leyendo sobre el tema y te quiero ayudar a aclarar un par de conceptos. Me resultó especialmente útil una tal Julia Musitano (después te paso el artículo para que lo pongas en la bibliografía). Hace un recorrido sobre las opiniones más autorizadas sobre el tema. ¿Sabías que Gérard Genett define la autoficción con la siguiente fórmula? —aquí López apuntó con su dedito al cielorraso—:

⁶ En el párrafo siguiente, el personaje de Liza menciona al autor: “Ahora entiendo por qué

Viázemski y Pushkin quieren tanto a las señoritas de provincias. Son su verdadero público”.

“yo, autor, voy a contaros una historia cuyo protagonista soy yo, pero que nunca me ha sucedido”.

—Qué bien, López —le dije.

López es profesor de inglés, pero le apasiona la filología.

—Eso no es todo —siguió sonriente—. Te evito la definición de Vincent Colonna, que sigue los pasos de Genette, pero escuchá esta de Philippe Vilain. Plantea que —volvió a leer con su dedito en alto—: “la ficción y la realidad no pueden distinguirse, sino que son dos formas de expresión de una misma experiencia: aquella de la imposibilidad de lo real”. Interesantísimo, ¿no es cierto? A mí, Lacán me mata. Pero acá no termina todo, Musitano le da una vuelta de tuerca. Para ella, “el trabajo que la autoficción realiza con los acontecimientos pasados y verdaderos neutraliza la fuerza de la oposición” (entre realidad y ficción) —repuso mirándome a los ojos, y siguió leyendo—. “Esto no se reduce a la mezcla de realidad y ficción: se trata de la afirmación simultánea de ambas dimensiones y la incapacidad

explícita de discernirlas”. ¿Te das cuenta?

—¿De qué?

—De que estás mezclando todo. Porque si bien es cierto que (aquí concuerdo con Musitano) no se puede postular ingenuamente que el autor nada más inventa, la imposibilidad de distinguir ficción y realidad no anula la distinción.

López dejó la *tablet* sobre la mesa y se recostó como si hubiera dado un punto final a la cuestión.

—López —dije conteniendo mi impaciencia—. Está muy bien lo de Musitano, pero hay que ir más lejos. No se puede distinguir entre ficción y realidad porque todo es realidad y está ahí sobre la mesa. Un autor vivo es, como cualquier persona, su cuerpo atravesado de discursos, todos ajenos. Cuando muere, el autor es sus textos atravesados por los discursos de los que leen (todos ajenos). La ficción es tan real y existente como la realidad, solo cualitativamente diferente. No existe una ficción que no exista, sería solo silencio. Porque los discursos están siempre en el cuerpo, en los

cerebros, en la sangre —sentí que me subía la presión—.

—Pero Arriazu...

—Escuchame. No hay tantos Pushkins como lectores porque cada uno tenga una interpretación diferente de un mismo Pushkin. Hay tantos Pushkins como lectores y punto. Podemos discutir la autenticidad de ciertos hechos, no hay duda de eso: cuándo nació, si escribió o no escribió tal manuscrito, si dijo o no dijo tal cosa. Pero son solo hechos, y autenticidad no es lo mismo que verdad. Pushkin, como cualquier persona, fue cuerpo más palabras. Del cuerpo no queda nada; las palabras son signos colectivos que cada uno interpreta y reinterpreta, sin fin. Y esto aunque Pushkin estuviera vivo. Por más que viniera y dijera “yo no soy así, te lo digo yo, Pushkin”, *mi Pushkin* (dejame que le robe la frase a Tsvetáieva) sería este y yo tendría toda la razón del mundo de desconfiar de cualquier Pushkin diferente (de la máscara que a veces nos boicotea). Mi Pushkin es el que vengo describiendo, y puedo

defenderlo para que no me taches de impresionista.

—¿Y la objetividad?

—Es la careta de la subjetividad racionalizada... No me distraigas. A Pushkin (mi Pushkin), le encantaban las mistificaciones, como ya sabés. Cuando se enteró de que Merimée había hecho pasar bajo otro nombre un libro de poemas traducidos en prosa del “ilirio” como algo auténtico (solo existía uno, los demás eran inventados), agarró algunos de los poemas de Merimée y los “retradujo” al ruso, pero en verso, y agregó alguno más, aparentemente inventado por él, como auténtico. Es un borramiento total de la figura del autor: un borramiento gozoso de quien es consciente del carácter ficcional de cualquier personalidad. ¿Dónde está Pushkin ahí? Si a un texto le sacás la firma, desaparece la autoría. Así circulaban los textos prohibidos o por publicar: me das una copia del poema, lo transcribo, me quedo con una copia y le doy a otro la otra. Al cabo, ya es imposible saber quién lo escribió. Pushkin era consciente de todo esto.

López se quedó mudo. Tomé agua.

—¿Y a vos que también escribís, no te importa llegar a tus lectores? —dijo tras una pausa.

—No sé qué es “llegar”. Espero que lo que escribo les interese o conmueva, pero no me puedo hacer cargo de lo que piensan o de la imagen que se forman de mí. Cuando me muera, no va a quedar nada de mí, de mis vivencias, sueños, angustias y alegrías. Nada. Ya lo dijo Pushkin: “La aniquilación me espera tras la tumba... / ¡Cómo, nada! ¡Ni pensamiento, ni el primer amor!” (2005, T. 2, p. 141). Es inútil querer controlar la lectura. Allá ellos.

—No te creo. Seguro querés que te quieran.

—Puede ser... no es mi culpa.

—Cuando te leo, yo que te conozco como a mí mismo, te reconozco en todas partes.

—López —dije para cerrar el tema (las conversaciones cíclicas me aburren)— me hacés acordar al narrador de “La figura en el tapiz” de Henry James. Te lo recomiendo. En mi obra también hay una figura.

El cuerpo plural

“¿Qué cuerpo? Tenemos varios” (PIT, 39). Tengo un cuerpo digestivo, tengo un cuerpo mareado, otro de jaqueca, y muchos más: sensual, muscular (la mano del escritor), humoral y, sobre todo: emotivo: un cuerpo que se emociona, se mueve, se adensa o se exalta, o se asusta, sin que se note nada. Por otra parte, me cautiva hasta la fascinación el cuerpo socializado, el cuerpo mitológico, el cuerpo artificial (el de los disfraces japoneses) y el cuerpo prostituido (del actor), y además de esos cuerpos públicos (literarios, escritos), tengo, valga la expresión, dos cuerpos locales: un cuerpo parisino (alerta, cansado) y un cuerpo campestre (descansado, pesado).

Roland Barthes por

Roland Barthes

Pushkin tenía muchos cuerpos: el que recibió la bala fatal de D’Anthés, el que disfrutaba de las cabalgatas en el otoño de Bóldino, el que temía por su vida, el que bullía por su honor, el que amaba el riesgo y el peligro, el que se enamoraba, el que gozaba con la literatura, el que se hacía el enfermo para que le otorgaran el permiso de viajar al extranjero.

Con su cuerpo se oponía a la posverdad: la difamación, la *fake news*, la construcción maliciosa y cínica de la Verdad. Toda su

literatura se monta sobre una concepción corporal (inmanente y terrenal) del hombre. La herejía de *La Gabrieliada* consiste en darle pasiones y deseo sexual a Dios. El tono burlón es la sátira del recurso de Alejandro I a la mística y la religión para luchar contra el movimiento liberador.

—Todo esto último ya lo dijiste en tu libro sobre Pushkin — me interrumpió López.

—Me alegra que lo hayas leído.

—Pero *La Gabrieliada* es un poema menor... y está en duda que fuera de Pushkin.

No me pareció necesario responderle.

El cuerpo es el límite de los discursos. Cuando nos afectan la sangre, el metabolismo y el humor, debemos generar máscaras que resistan. Contra la Verdad, la verdad del cuerpo. Contra la moral, el interés de la alegría.

No todos los personajes son el autor, por supuesto. También se puede no ser uno mismo. Cuando investigan a Pushkin porque un

fragmento de su poema “André Chénier” circulaba en manuscrito con el título “14 de diciembre” (la fecha de la fallida revuelta de los amigos de Pushkin para derrocar al zar), Pushkin dice que no era él quien hablaba en el poema, sino “él” (el otro). Una verdad de máscaras. En otros casos, los personajes saben claramente menos que el autor, para que el lector pueda ver al través de esa máscara de pretendida ingenuidad una realidad más rica, como con el narrador de “La hija del capitán”: máscaras para evitar la censura, dilución del yo contra el “yo” con que se nos etiqueta, uso de la literatura para generar la persona incluso por fuera de la literatura, proliferación proteica de la resistencia contra las categorizaciones del poder.

Pushkin inventó la autoficción moderna, pero el siglo XIX no la continuó en Rusia. El realismo posterior dejó de jugar con las máscaras. Gógol, Dostoievski, Tolstói, Turguéniev se tomaron demasiado en serio su “personalidad”. Pushkin pertenece al siglo XXI.

—Pero igual firmaba “Pushkin” — insistió López—. Y vos también, mucho bla-bla, pero seguro vas a firmar con tu nombre. ¿O no escribiste vos estas páginas?

Sonrió, insoportablemente.

—Mirá, López —le dije—, no sé quién escribió estas páginas, pero estoy seguro de que no fuiste vos.

Bibliografía

BARTHES, R. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Barcelona: Editorial Kairós, 1978.

BORGES, J. L. **Obras completas en cuatro tomos**. Buenos Aires: Círculo de Lectores, 1992-1993.

DOSTOIEVSKI, F. M. **Sobranie sochinenii v piatnadsati tomakh** [Собрание сочинений в пятнадцати томах] [Obras completas en quince volúmenes]. Leningrad: Naúka, 1988-1996. Disponible em: <https://rvb.ru/dostoevski/toc.htm>.

LEJEUNE, P. **El pacto autobiográfico y otros estudios**. Madrid: Megazul-Endymion, 1994 [1975].

LÓPEZ ARRIAZU, E. **Pushkin sátiro y realista**. Buenos Aires: Dédalus Editores, 2014.

LOTMAN, Iu. M. **Pushkin: Biografiia pisatelja, stat'i i zametki 1960-1990, «Evgueni Oneguín» Kommentarii**. [Пушкин: Биография

писателя, статьи и заметки 1960-1990, «Евгений Онегин» Комментарий] [Pushkin, Biografía del escritor, Artículos y notas 1960-1990, Comentarios a Eugenio Oneguín]. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPB, 2009. Disponible em: http://imwerden.de/pdf/lotman_pushkin_2003.pdf.

MUSITANO, J. La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos. **Acta Literaria**, n. 52, 2016. Disponible em: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482016000100006>.

PUSHKIN, A. S. **Sobranie sochinenii** [Собрание сочинений] [Obras completas]. Moskva: Bagrius, 2005.

RIMBAUD, A. **Correspondance: Lettre du Voyant, à Paul Demeny, 15 mai 1871**. Texte établi par Roger Gilbert-Lecomte. Éditions des Cahiers Libres, 1929. p. 51-63. Disponible em: https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_de_Rimbaud_%C3%A0_Paul_Demeny_-_15_mai_1871.

SCHVARTSBAND, S. M. “Istoriia odnoi mistifikatsii (K voprosu o suschnosti obraza I. P. Belkina)”. [История одной мистификации (К вопросу о сущности образа И. П. Белкина)] [Historia de una mistificación (sobre la cuestión de la esencia del personaje de I. P. Belkin)]. **Institut russkoi literaturi (Pushkinskii dom) RAN**, 1971. Disponible em: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Link>

[Click.aspx?fileticket=tZVt8Rn2Bxk%3D&tabid=10358.](#)

VATSURO, V. E. **Povesti pokoinogo Ivana Petrovicha Belkina**. Zapiski kommentatora. [*Повести покойного Ивана Петровича Белкина. Записки комментатора*] [*“Los relatos del difunto Iván Petróvich Belkin”*]. Sankt-Peterburg, 1994. Disponível em: <http://lib.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=vTmFXDLrSSo%3d&tabid=10183>.

WHITMAN, Walt. **Leaves of Grass**. Oxford: Oxford University Press, 1990.

La voz de Pushkin

Omar Lobos

Resumen: El artículo defiende que la poesía en los poetas está intrínsecamente ligada a su propia voz, su voz en sentido material: timbre, energía, diapasón, períodos respiratorios. A partir de esta idea, recoge testimonios sobre cómo era la verdadera voz de Pushkin y analiza cómo esta se acomodaba a los moldes heredados de la poesía rusa; luego, en su período de emancipación de estos, cómo Pushkin fue buscando nuevos caminos que no solamente dieran libertad a su expresión, sino que, conforme con la época, fungieran como una suerte de puente con las exigencias prosísticas que pugnaban por hacerse un lugar en la literatura. Este aspecto, asimismo, sería fundamental para ser tenido en cuenta por los traductores.

Palabras clave: poesía - voz - Pushkin - traducción

Desde hace algunos años, sostengo la hipótesis de que la poesía en los poetas está intrínsecamente ligada a su propia voz, su voz en sentido material: timbre, energía, diapasón, períodos respiratorios. Está claro que nuestra voz nos identifica, es percutida por nuestros estados emocionales, nuestros entusiasmos, nuestros desagradados, la verdad y la mentira; nuestra voz es *sensualidad*: puede circunstancialmente emocionar, persuadir, acariciar, agredir, solo por el hecho de emanar de alguien determinado. Asimismo, nuestra voz depende de los ritmos corporales (biológicos), pues toda nuestra vitalidad es rítmica, desde el palpar

del corazón y el bombeo de la sangre, los movimientos intestinales, la frecuencia de nuestra respiración, hasta la velocidad habitual (¿natural?) con que hablamos, pensamos, escribimos, nos movemos y caminamos (Fantini, 2019).

El filósofo esloveno Mladen Dolar, en su magnífico libro sobre la voz, cifra en esta el *continuum* lenguaje-cuerpo. Para que el significante tenga un punto de origen y de emisión, señala,

Tiene que haber un cuerpo que lo soporte y asuma, su red incorpórea tiene que poder ser asignada a una fuente material, la emisión del cuerpo tiene que proporcionar el material que

encarne al significante, la mecánica incorpórea del significante tiene que adherirse a la mecánica del cuerpo, al menos en su forma más intangible y “sublimada”, la mera oscilación de aire que no cesa de desvanecerse al momento de emitirse, la materialidad en su forma más intangible y por consiguiente más tenaz. (Dolar, 2007, pág. 75)

Así es como digo que la literatura –en prosa o en verso–, fruto de una voz, tiene que parecerse, como carácter, forzosamente a esta, en sus entonaciones, en su alegría o pesadumbre, en sus énfasis, en su gravedad o ligereza, en su autenticidad. Hay entre ambas una relación metonímica (“por sus frutos los conoceréis”). (Y cómo entonces no deberíamos perder de vista este vínculo en la traducción, para que esta no suene “acusmática”, es decir, como un efecto “emancipado de su causa” (Dolar, 2007, pág. 83)).

Intentaré analizar qué nos llega de la verdadera voz de Pushkin en su poesía, en qué aspectos tendríamos que buscarla. Me detendré primero en los testimonios sobre cómo era su voz, en tanto, como decía Vasili Rózanov, “la voz resuelve todo sobre la persona... [...] eso innato que viene del padre y la madre, y, en consecuencia, de la eternidad de los tiempos, de la profundidad de las estrellas” (Розанов, 1995, pág. 530). Así, un testimonio como el de la prosista y escritora de memorias

Elizaveta Drashusova, conocida de Pushkin, señala que “no era posible oír una voz más agradable, más armoniosa, como si hubiera sido expresamente creada para sus versos” (Драшусова, 2004) [el destacado es nuestro].

Anna Kern (amiga a quien Pushkin dedica sus célebres versos “Recuerdo el prodigioso instante”) habrá de recordar el éxtasis que la embargó al oír de boca del propio autor el poema “Los gitanos”:

yo estaba suspendida, tanto por el fluir de los versos de este maravilloso poema como por su lectura, en la que había tanta musicalidad que yo me derretía de placer; tenía una voz cantarina, melódica, y, cómo él dice de Ovidio en sus “Gitanos”: “a rumor de aguas semejante” (Барыш, 1985, pág. 409 (T.1))

Asimismo, el escritor y editor Mijaíl Pogodin cuenta cuando oyó en Moscú, en 1826, la primera lectura de la tragedia “Borís Godunov” también en la voz del propio autor (cito *in extenso* porque lo amerita):

Qué impresión causó en todos nosotros esta lectura es imposible referirlo. Nos reunimos a escuchar a Pushkin, educados en los versos de Lomonósov, Deržavin, Jeráskov, Ózerov, que todos sabíamos de memoria. Nuestro maestro había sido Merzliakov, severo clasicista. Hay que tener en cuenta también la manera de leer versos que dominaba en ese tiempo. Era un canturreo, heredado de la declamación francesa, en la que se consideraba maestro Kokóshkin y cuyo último

representante creo que fue en nuestro tiempo el conde Blúdov. Finalmente, es preciso imaginarse la propia figura de Pushkin. El majestuoso sacerdote del arte elevado que tanto esperábamos era de mediana estatura, un hombrecito casi bajito, inquieto, de largos cabellos un tanto ondulados en las puntas, nada pretencioso, de ojos vivos y rápidos, *con una voz queda y agradable*, de levita negra, de chaleco negro abotonado por completo, y una corbata anudada descuidadamente. En lugar de una pomposa voz a lo Kokóshkin oímos *un discurrir simple, claro y corriente, ¡y, a la vez, poético!* Las primeras manifestaciones las oímos quietos y tranquilos, o, mejor dicho, con cierta perplejidad. Pero cuanto más avanzaba, más se acrecentaban las sensaciones. La escena del cronista con Grigori pasmó a todos.... Y cuando Pushkin llegó al relato de Pímen sobre la visita de Iván el Terrible al monasterio del Milagro, sobre la oración de los monjes “envíe el Señor reposo a su alma, sufriendo y tempestuosa”, fue simplemente como si todos perdiéramos el sentido. Uno sentía fiebre, el otro escalofríos. Se nos ponían los pelos de punta. No había manera de contenerse. Uno de repente salta de su lugar, otro lanza exclamaciones. Ora silencio, ora un estallido de exclamaciones, por ejemplo, ante los versos del impostor: “La sombra del Terrible me ha prohiado”. [...] No recuerdo cómo nos separamos, cómo terminamos el día, cómo nos acostamos a dormir. Y además difícilmente alguno de nosotros haya dormido esa noche. De tal modo había sido sacudido todo nuestro organismo. (Баи́ппо, 1985, págs. 36-37 (T.2)) [Los destacados son nuestros].

Y valgan también los testimonios sobre su risa, puesto que en la risa la voz se expone en su verdadero y

espontáneo registro y color. Así, Vasili Žukovski habla de su alegre risa “vivaz e infantil”, y Alexéi Jomiakov dice que “cuando Pushkin reía a carcajadas, el sonido de su voz causaba un efecto tan encantador como sus versos” (Скок, 2020).

Ahora bien, esa voz natural tenía que expresarse en la literatura a través de los moldes preestablecidos por la tradición, es decir los géneros y el propio lenguaje literario de entonces. La emergencia de Pushkin, además, se da en un contexto donde luchan la lengua y las formas clasicistas heredadas del siglo XVIII con las modernas, de cuño galicista, que el siglo XIX trajo consigo, especialmente de la mano del gran reformador de la lengua Nikolái Karamzín. En estas tensiones, tampoco ocupa un lugar menor el desplazamiento epocal del verso hacia la prosa.

* * *

La europeización de Rusia emprendida por el zar Pedro el Grande a comienzos del siglo XVIII tuvo su correlato también en la literatura. El neoclasicismo francés fue quien fungió de parámetro para los hombres de letras de la nueva Rusia, quienes, adoptando su espíritu, se vieron en la necesidad de legislar sobre la lengua, los géneros y la versificación. Entre estos hombres sobresalen Vasili

Trediakovski (1703-1769), Mijailo Lomonósov (1711-1765), Alexandr Sumarókov (1717-1777) y Mijaíl Jeráskov (1733-1807).

Vasili Trediakovski había sido el primero en poner sobre el tapete la necesidad de establecer normas en el lenguaje, particularmente a los efectos de su utilización literaria. Respecto de la versificación, escribió un “Nuevo y breve procedimiento para componer versos rusos” (1735), a través del cual introduce la noción de tonicidad (hasta ese momento, dominaba en Rusia el verso silábico de cuño polaco, introducido el siglo anterior por el fundador de la Academia, Simeón Pólotski). Comienza entonces a cobrar entidad la versificación sílabo-tónica, es decir, la que observa no solamente la cantidad de sílabas sino también la distribución de los acentos (los pies). A este respecto, Trediakovski defenderá el coreo (_ ◡) como el pie más adecuado para componer versos en ruso, a la par que rechazará por malo el verso compuesto solo de yambos.

En cuanto a Lomonósov, minucioso lector de Trediakovski, manifestó sus preocupaciones por el verso ruso en su “Carta sobre las reglas de versificación rusa”, escrita en

Alemania en 1739 y dirigida a los miembros de la Asamblea Rusa, que funcionaba en el ámbito de la Academia de Ciencias para “corregir y llevar a la perfección la lengua natural”. En esta carta, publicada después de su muerte, Lomonósov deja sentadas definitivamente las bases del verso ruso, reforzando la apuesta de Trediakovski por los pies regulares pero impugnándole la preferencia por el coreo:

Como los mejores, más espléndidos y para la creación más ligeros, en todos los casos los más capaces para representar la velocidad y serenidad de la acción y el estado de cualquier afección considero aquellos versos que de *anapestos* y *yambos* están constituidos. Si bien componer versos puramente yámbicos tiene su dificultad, no obstante, ascendiendo despacio a lo alto, la nobleza, magnificencia y elevación de la materia multiplican. (Ломоносов, 1986, стр. 470)

Lomonósov, como puesta a prueba de su propia teorización, acompañaría su carta con la “Oda a la toma de Jotín”, primera composición en el tetrametro yámbico que caracterizaría toda la poesía posterior (y puede decirse que hasta el día de hoy).¹ Asimismo, Lomonósov legisló en favor de la rima, y en favor de la alternancia

¹ Al respecto, escribirá dos siglos después el poeta Vladislav Jodasiévich que “fue el primer vagido nuestro/ de aquella oda el primer son” (Ходасевич,

1938): Восторг внезапный ум пленил... (“Cautiva fue la mente en éxtasis”...) [Todas las traducciones del ruso son propias].

entre rimas femeninas (palabras graves a final de verso) y masculinas (palabras agudas).² Todos sus preceptos serían reafirmados por el gran poeta de la generación posterior Gavrila Deržavin (1743-1816), que se constituiría además en el eslabón que unirá a Pushkin con el clasicismo. En rigurosos tetrámetros yámbicos con alternancia de rimas masculinas y femeninas estarán compuestos la abrumadora mayoría de los versos de ambos.

Respecto de la lengua literaria, fue también Lomonósov el gran legislador. Creador de la primera *Gramática de la lengua rusa*, presentada en 1755, escribió asimismo un “Prefacio sobre el provecho de los libros eclesiásticos en la lengua rusa” (1758), donde entroniza la lengua libresca antiguo eslavo o eslavo eclesiástico (el llamado “latín ruso”) como la gran referencia para articular su teoría de los tres estilos. En dicho Prefacio comienza por señalar el gran aporte lingüístico que significó la adquisición del cristianismo por la vía griega, con la traducción al eslavo de las Sagradas Escrituras y todo lo que ello trajo aparejado en términos de nuevas nociones y las palabras para representarlas (traducciones, calcos, transcripciones). De los tres estilos

(elevado, medio y bajo), Lomonósov cultivó fundamentalmente el primero, en el que se componían las odas, los poemas heroicos, los discursos en prosa sobre temas importantes, etc. –es decir, los géneros más extendidos del neoclasicismo–. Dicho estilo se caracterizaba por el uso de formas y expresiones comunes entre los antiguos eslavos y los rusos del siglo XVIII, siempre que no fueran demasiado arcaizantes. En el segundo, tenían lugar las que, si bien se usaban poco y menos aun en la conversación, eran comprendidas por todo aquel que estuviera alfabetizado; y en el tercero, las que no aparecían en los libros eclesiásticos.

La reacción a la rígida lengua literaria heredada del clasicismo vendría de la mano de Nikolái Karamzín y el “nuevo estilo” impulsado desde su *Revista de Moscú* – que salió mensualmente durante 1791 y 1792 y se considera la primera revista literaria rusa–. El “nuevo estilo”, con el que Karamzín escribía y traducía relatos en prosa del inglés y del francés, intentaba conciliar la naturalidad que defendía para la lengua escrita con las exigencias de buen tono de la alta sociedad, que rechazaba los esclavismos tanto como los términos de la lengua

² Para una versión más detallada de estas notas sobre la versificación rusa, puede consultarse mi artículo “Traducir poesía rusa: consideraciones y

problemas”. En *Cuadernos de Rusística Española*, N° 19 (2023). Disponible en <https://revistaseug.ugr.es/index.php/cre>

vulgar, además de todo lo que fuera provincialismos y vocabulario específico de la escuela, la ciencia, la técnica, los oficios, la administración. Como resultado, la lengua karamziniana admitía en la literatura solo un tercio de la lengua rusa viva, de acuerdo con el modelo del francés aristocrático.

En tiempos del Pushkin liceísta, los karamzinistas estaban nucleados en el grupo “Arzamás” (1815-1818), que se oponía a la tendencia nacionalista, “conservadora” y arcaizante que encabezaba el almirante A. S. Shishkov, cuyos partidarios conformaban el “Coloquio de los amantes de la palabra rusa”. Pushkin cultivaba amistades en uno y otro grupo. De los arзамасistas le atraía el tono zumbón, el doble sentido, la ambigüedad, la alegoría zahiriente, elementos que evocan un cierto “espíritu volteriano”. Si Voltaire decía: “Todos los géneros son buenos, salvo el aburrido”, Pushkin, en una carta al editor del “Heraldo Moscovita”, lo parafrasearía diciendo que “todas las sectas [de la literatura] para mí son iguales, presentando cada una sus aspectos ventajosos y desventajosos. ¿Los rituales y las formas deben acaso esclavizar supersticiosamente la conciencia literaria?” (ПУШКИН, 1831).

Según Iuri Tyniánov, hasta 1818 (año en que se disgrega el grupo

“Arzamás”) Pushkin fue sin duda arзамасista, y los logros literarios del grupo, la “ligereza” y la ruptura del yugo de las formas clásicas, se harían visibles en su primera obra de aliento: “Ruslán y Liudmila”, de 1820, y más tarde, cuando se intensificaran sus afanes por abrirse camino a la prosa. Pero a partir de 1818, sigue Tyniánov, rompe con esta tendencia y se acerca a los arcaístas jóvenes: “Pushkin coincide con los arcaístas jóvenes en su lucha contra el manierismo, el esteticismo, contra el estilo perifrástico, herencia de los karamzinistas, y marcha con aquellos en búsqueda de la ‘desnuda sencillez’, del ‘habla popular’” (ТЫНЯНОВ, 1968). Justamente, para él, el mérito principal del estilo de Lomonósov había radicado en la feliz conjunción de “la lengua eslava *libresca* con la *popular*” (ПУШКИН, 1831).

El elemento popular en la lengua y la literatura sin dudas desveló a Pushkin desde temprano, no en vano construyó su primer gran poema en base a motivos y leyendas folklóricas. Pero es asimismo insoslayable y ¿providencial? su obligado ostracismo de casi dos años en la hacienda familiar de Mijáilovskoie (de agosto de 1824 a septiembre de 1826), donde se queda solo con su ñaña (en realidad, la ex nodriza de su hermana Olga). Arina Rodiónovna era un reservorio

inagotable de todo el acervo popular ruso de relatos y canciones, a la vez que una narradora eficaz. En carta a su hermano Pushkin escribe: “a la noche escucho cuentos populares, y con eso compenso los defectos de mi maldita educación. ¡Qué encanto estos cuentos! ¡Cada uno es un poema!” (comienzos de noviembre de 1824); y en cartas a sus amigos: “A la noche escucho cuentos populares de mi ñaña... Ella es mi única amiga, solamente con ella no me aburro...” (9 de diciembre de 1824); y a otro: “Vivo en soledad... me tiro en el diván y escucho viejos cuentos y canciones” (25 de enero de 1825) (Пушкин, 1831).

En todo este mundo transmitido por su ñaña abrevia Pushkin fundamentalmente modos del lenguaje, de allí que en un artículo de 1828 insista en aconsejar: “Presten oídos al dialecto del pueblo humilde, jóvenes escritores, pueden aprender mucho de él, que no encontrarán en nuestras revistas”. Y más abajo: “Lean cuentos populares, jóvenes escritores, para ver las propiedades de la lengua rusa” (Пушкин, 1831). Ese mismo año, en la mencionada carta al editor del “Heraldo Moscovita” teoriza: “¿Por qué no someterse un escritor a los hábitos agradables de las bellas letras de su pueblo como se somete a las leyes de su lengua? Él tiene que dominar su objeto,

a pesar de lo dificultoso de las reglas, así como está obligado a dominar la lengua a pesar de sus cadenas gramaticales” (*Ibidem*).

Así, el reconocimiento de la lengua popular se constituye a través de Pushkin en un aporte fundamental para la consolidación de la lengua literaria. “En general Pushkin”, comenta el historiador de la lengua Víktor Vinokur, “fue no tanto un reformador cuanto un gran liberador del habla rusa de los muchos condicionamientos que la sujetaban” (Винокур, 1959). Y es que, para Vinokur, fue el discurso artístico el encargado de resolver –en la época pushkiniana– la cuestión de una norma común, al romper las barreras entre la lengua “de la mejor sociedad” y la de la vida corriente (*ibidem*). Como sintetiza el mismo Pushkin ya en su plena madurez: “La lengua escrita se vivifica a cada momento con expresiones nacidas de lo coloquial, pero no debe renunciar a lo adquirido en el curso de los siglos. Escribir únicamente como se habla significa no conocer la lengua” (Пушкин, 1831).

En este punto, debe señalarse que la ampliación de las posibilidades del ruso Pushkin la llevó a cabo de la mano de su puesta a prueba en diversos géneros literarios. La multiplicidad de formas que abordó fue sin dudas

fundamental para asumir festivamente esta lengua en su pluralidad. Al decir de Borís Tomashevski, el trabajo sobre la lengua nunca fue para Pushkin un ámbito de búsqueda despegado de lo que exigía una literatura nacional en sentido amplio (Томашевский, 1956: 126). En cuanto a los géneros, si bien fue eminentemente un poeta –y un poeta clásico–, se preocupó (mucho, como lo revelan sus diversos comentarios y artículos sobre el tema) por abrir el camino hacia una prosa no solo

У лукоморья дуб зеленый,
Златая цепь на дубе том:
И днем и ночью кот ученый
Всё ходит по цепи кругом;
Идет направо — песнь заводит,

Налево — сказку говорит.

Там чудеса: там леший бродит,
Русалка на ветвях сидит;
Там на неведомых дорожках
Следы невиданных зверей;

Los deslizamientos o continuidades sintácticas entre un verso y otro están reducidas al mínimo (cuando no a cero), tal como ocurrirá en poemas como “El prisionero del Cáucaso” y “Los gitanos”. Un recurso semejante –técnicamente, *enjambement*, “encabalgamiento”, ese gesto ambiguo

literaria, y junto con ella avanzar hacia el realismo.

Volvamos a la voz de Pushkin. Esta, como expansión, como temple, parece discurrir cómodamente en el heredado tetramero yámbico, donde – como rasgo inherente al verso clásico – los períodos sintácticos (sintagmáticos) tratan de ajustarse a la medida del verso; esto es, coinciden la unidad sintagmática con la unidad del verso. Leemos en *Ruslán y Liudmila*:

Junto al ancón un verde roble,
una cadena de oro en él,
y un gato instruido día y noche
rodea por ella el roble aquel.
Canta un cantar si va a la
izquierda,
si a la derecha, cuenta un cuento...

Oh maravillas: vaga un elfo,
en el follaje una sirena;
y por ignotos senderitos
huellas de fieras nunca vistas...

entre el sonido y el sentido, el verso y la prosa (Agamben, 1988, pág. 23)– aparecerá en Pushkin más decididamente cuando dote a su verso del discurrir prosístico de la frase, cosa que comenzará a ocurrir en la escritura de *Evgueni Onieguin*. “Estoy escribiendo no una novela, sino una

novela en versos, la diferencia es diabólica”, advierte desde Odesa a su amigo Piotr Viázemski en 1823. Esto es, si bien Pushkin hará grandes esfuerzos en pro de la construcción de una prosa elaborada, su elemento natural era y seguiría siendo el verso.³ De hecho, la prosa para él tenía otro sentido/cometido.⁴

Es que en el verso las palabras suenan de otra manera, o, para decirlo en términos de Iuri Tyniánov, “se mueven” de otra manera: participan de

Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог.
Его пример другим наука;
Но, боже мой, какая скука
С больным сидеть и день и ночь,
Не отходя ни шагу прочь!
Какое низкое коварство
Полуживого забавлять,
Ему подушки поправлять,
Печально подносить лекарство,
Вздыхать и думать про себя:
Когда же черт возьмет тебя!

la serie sintáctico-semántica pero a la vez y fundamentalmente de la serie métrica (rítmico-musical) (Tiniánov, 2010, pág. 67). De este modo, privilegiando el verso, la palabra en Pushkin siempre es eminentemente poética, por más que elija dotarla de una espontaneidad “prosaica”. En esta conjunción, su voz encuentra finalmente espacio para el efecto de una coloquialidad, en la que se mezclan asimismo estilos que pueden cifrarse en las distintas fuentes en las que su verso ha abrevado.

Mi tío de reglas honorables
cuando no en broma se enfermó
obligó a todos respetarle,
y mejor cosa no inventó.
Su ejemplo es ciencia para el resto;
pero mi Dios, ¡qué aburrimiento
día y noche estar junto a un
enfermo
sin apartarse un paso de él!
Y qué perfidia miserable
a un semivivo dar la charla,
acomodarle las almohadas,
dar los remedios con tristeza
y suspirando mientras piensas:

³ Dirá a propósito Tyniánov que, si un poema en prosa expone la esencia de la prosa, una novela en verso expondrá la esencia del verso, debido, fundamentalmente, al papel funcional del ritmo (Tiniánov, 2010, pág. 65).

⁴ Dice en 1825: “Pongamos que la poesía rusa alcanzó ya un alto nivel de conformación; la ilustración del siglo exige alimentos para la reflexión, las mentes no pueden contentarse solo con los juegos de la armonía y la imaginación, pero el conocimiento, la política y la filosofía aún no se

han explicado en ruso; carecemos absolutamente de una lengua metafísica” (Пушкин, 1831). Escribió muchas obras en prosa en el último decenio de su vida: relatos, novelas, esbozos históricos. Pero solo dos décadas después Lev Tolstói escribirá en su diario: “Leí *La hijita del capitán* y ¡ay!, debo reconocer que ya ahora la prosa de Pushkin está vieja, no por el estilo, sino por el modo de exposición. [...] Las *póviesti* de Pushkin están como desnudas” (citado en Эйхенбаум, 1969: 175).

¡Te lleve el diablo de una vez!

En este sentido apunta Borís Eijenbaum:

El artista, por su propia esencia, siempre es un improvisador. La cultura escrita lo obliga a elegir, consolidar, elaborar, pero con ello de más buena gana se esfuerza él en conservar al menos la ilusión de una improvisación libre. Cuando esto se une con la rigurosidad de la forma versificada, se tiene la impresión jovial del poder del artista, la impresión del juego. Así se hizo el “Evgueni Onieguin”: la naturalidad del tono junto con la rigidez rítmica del discurrir obra

como el más alto grado de la improvisación libre. (Эйхенбаум, 1924, pág. 154)

En su último poema, “El jinete de bronce”, de 1833 –que él rotula como “*relato petersburgués*”–, la desenvoltura prosaica se acentúa aún más, la ruptura entre la unidad del verso y la unidad sintáctica es ostensible, el gesto, el ademán, se amplía. La voz suena juvenil, expansiva y libre.:

На берегу пустынных волн
стоял он, дум великих полн,
и вдаль глядел. Пред ним широко
река неслася; бедный чёлн
по ней стремился одиноко.

A orillas de desiertas olas
miraba él, de altas ideas colmo,
la lontananza. Ancho, delante,
corría el río; pobre barca
por él bregaba solitaria.

Y esto se contagiara también a su lírica, como se ve en este poemita tardío (de 1835) – además sin rima–, donde los

períodos sintácticos se estiran aún más sueltamente por los versos:

...Вновь я посетил
Тот уголок земли, где я провел
Изгнанником два года незаметных.
Уж десять лет ушло с тех пор — и
много
Переменилось в жизни для меня,
И сам, покорный общему закону,
Переменился я — но здесь опять

...De nuevo visité
el rincón aquel donde he
pasado
dos años exiliado imperceptibles.
Pasó un decenio ya, y muchas
cosas
cambiaron en la vida para mí,
y, dócil a la ley común, yo mismo

Минувшее меня объемлет живо,
И, кажется, вчор еще бродил
Я в этих рощах.

cambié también, pero de vuelta
aquí
me embarga vivamente lo pretérito
y parece que ayer nomás vagaba
por estos bosques.

Así es como de la mano de Pushkin, que en su etapa final sintetizó las tendencias del verso y la prosa, puede decirse que la prosa rusa posterior, la gran prosa de los grandes novelistas rusos, surgió del verso. Este es el camino que prepararon Pushkin, Lérmontov y el propio Gógol, y a través del cual la narrativa rusa siguió manteniendo una relación muy estrecha con la voz y el ritmo, es decir, con el poema.

En lo que hace al elemento en apariencia inasible de la voz, esta se oye y se contagia espontáneamente en el poema. Tal como señala Eijembaum en “La ilusión del *skaz*”, “el verso, por su propia naturaleza, es un género particular de sonoridad: lo pensamos como pronunciado, y por eso su texto es solamente un registro, un signo” (Эйхенбаум, 1969). La entonación, la mímica intrínseca de la palabra que la pronunciación propone, la amplitud del ademán, la gracia, comprendidas en la materialidad de un cuerpo, nos devuelven la voz de los poetas, porque son elementos inherentes a ella.

Persiguiendo ese hilo misterioso, podremos –quizá– volver a ellos cada vez. (Y allí está también tu tarea, traductor).

Bibliografía

Agamben, G. (1988). Idea de la prosa. Barcelona: Península.

Dolar, M. (2007). Una voz y nada más. Buenos Aires: Manantial.

Fantini, Bernardino (2019). Ritmos corporales, ritmos psicológicos, ritmos culturales. Revista de la UNAM. disponible en [HYPERLINK "https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/0a8554f8-fb74-4b99-82d3-4223e91d1d14/ritmos-corporales-ritmos-psicologicos-ritmos-culturales"](https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/0a8554f8-fb74-4b99-82d3-4223e91d1d14/ritmos-corporales-ritmos-psicologicos-ritmos-culturales)
<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/0a8554f8-fb74-4b99-82d3-4223e91d1d14/ritmos-corporales-ritmos-psicologicos-ritmos-culturales>

Frate, R. (2023). O estabelecimento das formas poéticas na Rússia: as experiências de Trediakóvski, Kantemir e Lomonósov. *RUS* (São Paulo), 14(24), 41-62.
doi:<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2023.210039>

Tiniánov, I. (2010). El problema de la lengua poética. Buenos Aires: Dedalus.

Вацуро, Э. и. (1985). А. С. Пушкин в воспоминаниях современников в

двух томах [Pushkin en los recuerdos de sus contemporáneos en dos tomos]. Москва: Художественная Литература.

Драшусова, Е. А. (2004). Воспоминания Е. А. Драшусовой (1842–1847) / Публ., [предисл.] и примеч. С. Бойко // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв. Альманаху Т. XIII [Drashusova E. Recuerdos]. Москва: Студия ТРИТЭ.

Ломоносов, М. (1986). Письмо о правилах русского стихотворства [Carta sobre las reglas de versificación rusa]. En М. Ломоносов, Избранные произведения (págs. 465-472). Ленинград: Советский писатель.

Пушкин, А. (1831). Obtenido de Критика и публицистика. [Pushkin, Crítica y publicística]: http://www.lib.ru/LITRA/PUSHKIN/p6.txt_with-big-pictures.html

Пушкин А.С. (1831). Критика и публицистика. [Pushkin, Crítica y publicística] [HYPERLINK "http://www.lib.ru/LITRA/PUSHKIN/p6.txt_with-big-pictures.html"](http://www.lib.ru/LITRA/PUSHKIN/p6.txt_with-big-pictures.html) http://www.lib.ru/LITRA/PUSHKIN/p6.txt_with-big-pictures.html

Розанов, В. (1995). Собрание сочинений. О писательстве и писателях / под общ. ред. А.Н. Николюкина. [Rózanov, V. Obras reunidas. Sobre la escritura y los escritores]. Москва: Республика.

Скок, Т. (2020). Русский Мир. Obtenido de «Bonjour, Pouchkine!»: <https://russkiymir.ru/publications/273267/>

Ходасевич, В. (1938). Не ямбом ли четырехстопным [¿No con un yambo

tetramétrico..?]. Obtenido de https://slova.org.ru/hodasevich/ne_yambom_li_chetyrekhstopnym/

Эйхенбаум Б.М. (1969) О прозе. Ленинград: Художественная Литература. Disponible en [HYPERLINK "http://feb-web.ru/feb/classics/critics/eichenbaum/eih/eih-214-.htm"](http://feb-web.ru/feb/classics/critics/eichenbaum/eih/eih-214-.htm) <http://feb-web.ru/feb/classics/critics/eichenbaum/eih/eih-214-.htm> [Eichenbaum, Sobre la prosa.]

Эйхенбаум, Б. (1924). «Сквозь литературу». Вопросы поэтики; Obtenido de <http://books.e-heritage.ru/book/10071177> [Eichenbaum, "Al través de la literatura". Cuestiones de poética.]

Resumo: O artigo argumenta que a poesia nos poetas está intrinsecamente ligada à sua própria voz, sua voz em um sentido material: timbre, energia, diapasão, períodos respiratórios. A partir dessa ideia, reúne testemunhos sobre como era a verdadeira voz de Pushkin e analisa como ela se encaixava nos moldes herdados da poesia russa; depois, em seu período de emancipação desses moldes, como Pushkin buscou novos caminhos que não apenas deram liberdade à sua expressão, mas, em sintonia com a época, atuaram como uma espécie de ponte com as demandas prosísticas que lutavam para conquistar um lugar na literatura. Esse aspecto também seria fundamental para os tradutores levarem em conta.

Palavras-chave: poesia - voz - Pushkin - tradução

О пересказе «Гробовщика»

Смирнова Н. Н.¹

Аннотация: В статье рассматриваются разные традиции интерпретаций пушкинской повести «Гробовщик», особый акцент делается на интерпретации как пересказе, в результате чего видение событий повести изменяется. Рассматриваются особенности интерпретации повести в свете анализа первичных жанров, таких как полемическая статья, очерк, сон. Анализируются различные пласты повести, в том числе, ее возможный полемический контекст; рассматривается его место в повести в целом. Делается вывод о том, что в повести сохраняются следы пересказов эпизодов литературной полемики, равно как и пересказов истории в традициях романтического и позднеромантического сна, с поздними наслоениями нравоучительного рассказа-очерка. Само же пушкинское произведение возникает на сломе традиции, с одной стороны, романтизма, а с другой – развернувшейся полемики вокруг него.

Ключевые слова: Пушкин, «Повести Белкина», «Гробовщик», интерпретация, пересказ.

«Можно было бы показать, что задолго до того, как “произведения” были осмыслены в самой литературе как произведения, они могли существовать в ней как то и как такое “то, о чем”, которое подлежало постоянному пересказыванию».

А.В. Михайлов. «Несколько тезисов о теории литературы», с. 270.

«Гробовщик», первую по времени создания, можно считать центральной и заглавной повестью, в определенном смысле, - и в цикле, и в замысле поэта.

¹ Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, nnsmirnova@mail.ru

Информация об авторе: Наталья Николаевна Смирнова, доктор филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6980-7353> E-mail: nnsmirnova@mail.ru

Information about the author: Natalia N. Smirnova, DSc in Philology, Senior Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6980-7353> E-mail: nnsmirnova@mail.ru

Особое ее положение среди других «Повестей Белкина», ее сложная событийная структура порождали многочисленные взаимоисключающие интерпретации. И даже простой вопрос «О чем повесть?» у разных исследователей получал разные ответы.

В целом, можно суммировать имеющийся набор интерпретационных моделей следующим образом. В повести видели пародию и автопародию, а также, напротив, бытописание и нравописание, следы жанра очерка; изучались темы масонства; много раз поднимались вопросы религиозно-нравственного свойства. Доминирует среди толкований повести, разумеется, экзистенциальная тема, поскольку речь о жизни и смерти, предельных вопросах бытия. Кроме того, С.Г. Бочаров отмечал: «Традиционно с образом гробовщика в литературе связана остроумная тема. <...> Остроумие темы играет контрастами-оксюморонами живого и мертвого и вокруг пушкинского Адриана с первой же фразы повести» (Бочаров 1985, с. 48). Одним из продуктивных направлений изучения (как и применительно ко всем повестям цикла) – был

поиск источников вдохновения поэта в мировой литературе: жанров, мотивов, персонажей. Важным направлением было и остается исследование повести в широком культурном контексте ее эпохи. В этой связи надо отметить изучение повести в контексте литературно-критической полемики 1820-х –начала 1830-го года.

Соответственно, в каждом отдельном случае «пересказы» повести не совпадали, т.е. мы имеем дело с очень разными «Гробовщиками».

В некоторых случаях, как известно, пересказ вообще не получался. «Всякий, кто пробовал пересказать эти повести аналитически, – отмечал С.Г. Бочаров, – выделяя (“выжимая”) их основное значение, знает, как трудно оказывается это сделать. Кажется, что их можно, по слову Пушкина, “просто пересказать” – и только» (Бочаров 1985, с. 35-36).

В конце концов, интерпретаторы постоянно пересказывают повесть, отмечая самое важное для них, что становится предметом интерпретации, – и получаются, действительно, разные повести.

И как это ни странно, но даже спустя два столетия собственно пушкинская ирония труднее всего улавливается в этих пересказах; нечто похожее отмечал еще Л.Н. Толстой в своих педагогических штудиях.

«Повести Белкина», на первый взгляд, такие простые и ясные, и конкретно, в «Гробовщике», - по слову Толстого, «несерьезное отношение автора к лицам, шуточные характеристики, недосказанность» (Толстой, т. 8, с. 59), - до сих пор допускают различия в толкованиях существа иронической позиции повествующего - от повести, «разрешающейся в ничто» Б. Эйхенбаума до «новой жизни» и «освобождающего смеха» В. Шмида.

В самом деле, почему местом изображения жизни ремесленников избран район Никитских улиц, что делает «чухонец» Юрко в Москве, - эти и подобные вопросы остаются даже ввиду исчерпывающих интерпретаций экзистенциального, религиозно-нравственного, нравоописательного, и даже

масонского характера. Убедительно доказанные многие положения в известной статье А. Глассе «О мужичке без шапки, двух бабах, ребеночке в гробике, сапожнике немце и о прочем» одновременно допускают и другие толкования из разряда «кто есть кто в "Гробовщике"», что уже было показано автором настоящего текста в свое время².

В частности, было показано, что в образе сапожника Шульца, скорее всего можно видеть вовсе не П.А. Вяземского (как утверждает А. Глассе), а критика Н.И. Надеждина. В «Гробовщике» содержится довольно много аллюзий к критической статье Н.И. Надеждина «О настоящем злоупотреблении и искажении романтической поэзии», как известно, критиковавшего Пушкина (прямо его не называя) за «нелепые бредни, выдаваемые под фирмою романтизма» (Надеждин 1830, 148). Точнее было бы сказать, что в «Гробовщике» содержатся не собственно аллюзии к тексту данной критической статьи, а, скорее, к той общей полемической направленности в отношении романтизма, к позиции, которую

² См. подробнее: (Смирнова 2020, с. 81-95).

развивал, в том числе и Надеждин. Так, с точки зрения критика, классическая поэзия — в традиции античности, романтическая — Средних веков. «Романтическая поэзия во время своей жизни имела перед собой действительный мир <...> Она была верным эхом действительности <...>», теперь же романтическая поэзия стала, по мнению автора, анахронизмом. Настаивая на прямом соотношении искусства с действительностью, Надеждин, однако, отдает предпочтение классицизму по эстетическим (и педагогическим) соображениям, ибо «венец и украшение романтической поэзии» составляют, главным образом, «насилия, грабежи, разбои, убийства, братоубийства, отцеубийства, самоубийства — одним словом, все неистовства, до каких только может низвергнуться Человеческая Природа в минуты преступного самозабвения <...>» (Надеждин 1830, с. 18). Все это, по мнению критика, не имеет серьезного отношения к подлинной (прежней, средневековой) романтической поэзии, и является ее искажением.

Слова, сигнализирующие об этой включенности в полемику:

«мертвецы и привидения», «бесовщина» (упоминаемые Надеждиным), также сравнивающего классическую поэзию с «ясным полднем», а романтическую — с «глубокою полночью», противопоставление «жизни» «грезе», истины неистинности, «пустозвучию» и «гаерству». Все эти словесные образы имеют двоякую направленность: собственно литературно-полемическую, как в статье Надеждина, и поэтическую, как в критикуемой Надеждиным «романтической поэзии». (Здесь я также опускаю рассуждения о семантике слова «сапожник» в контексте той же полемики, в частности в пушкинской «притче» «Сапожник» (1829), инспирированной выступлением Надеждина со статьей «Полтава, Поэма Александра Пушкина» (опубликовано: «Вестник Европы», № 8-9, апрель — май, 1829)).

В «Литературной газете» 1830 г., № 12 от 25 февраля Пушкин печатает без подписи небольшую заметку: «В одной из Шекспировых комедий крестьянка Одрей спрашивает: «Что такое поэзия? вещь ли это

настоящая?»³ Не этот ли вопрос, предложенный в ином виде и гораздо велеречивее, находим мы в рассуждении о поэзии романтической, помещенном в одном из московских журналов 1830 года?». Как известно, это и был отклик на статью Н.Н. (Н.И. Надеждина) «О настоящем злоупотреблении и искажении романтической поэзии» («Вестник Европы», 1830, №№ 1-2, январь).

Здесь, когда мы имеем дело с поэтической (в широком смысле) материей, с текстом повести, существуют два в равной степени неудовлетворительных варианта интерпретации: 1) свести все повествование к полемическому контексту, за пределами которого объяснять уже нечего; 2) свести повествование к тому первичному жанру, сквозь который традиционно рассматривается «Гробовщик» – к быто- и нравоописательному очерку.

Первый подход был реализован в интересной, но совершенно не бесспорной работе А. Глассе, в той же мере полемической, что и сама материя рассматриваемого ей текста:

³ Шекспир, пьеса «Как вам это понравится», акт III, сцена 3.

⁴ «Примените романтизм к видам поэзии, и вы получите: сентиментальную лирику, фантастический эпос (сказку, сон, роман)» (Жан-Поль 1981, 127). Сон для Жан-Поля был

повесть «Гробовщик» все-таки не критическая статья и не ответ на критику, и даже не «притча».

Второй (условно) подход – давний и наиболее распространенный в литературоведении: практически каждый, кто писал о «Гробовщике», в той или иной степени отдает дань обсуждению вопроса об очерковости этого повествования.

Очерк – готовая форма и, одновременно, смысл, который накладывается на повесть. И в этом теряется даже упомянутый повествователем факт пересказа. Но пересказ здесь значит гораздо больше, чем то, что просто слышано от некоего «приказчика». И следы упомянутой литературной полемики вольно или невольно проявляются в повести через соответствующую лексику и риторические приемы, как впрочем и проявляются в самом выборе жанра «сна».

«Сон был воспринят литературой романтизма как самостоятельный жанр, во многом благодаря Жан-Поллю⁴. Так,

еще и особым состоянием, «о котором, когда видит его человек другой, мы никогда не узнаем без некоего содрогания в душе своей, — это особенное, более свободное, произвольное соединение мира духовности с миром косности, это состояние, когда целую

например, в “Вестнике Европы” (№ 15, август, за 1829 год) был опубликован перевод “Ночь несчастного под новый год” с подзаголовком “Из картин Жан-Поля Рихтера”, подписанный инициалами “Н.Н.” (известно, что в “Вестнике Европы” так подписывался Н.И. Надеждин)⁵. А в № 21 (ноябрь) – “Час смерти”, перевод, выполненный В.И. Праховым, рассказа Абея Гюго (1798-1855), старшего брата Виктора Гюго. Это повествования о том, как некто, засыпая, видит страшный сон, в котором все былые “надежды жизни” утрачены, и герой оказывается на пороге смерти, уносящей всякую возможность. С пробуждением эти надежды вновь обретаются, что и должно послужить уроком на будущее всем людям, не задумывающимся о скоротечности жизни, прозвучать своеобразным *memento mori*. В рассказе “Ночь несчастного под новый год” грань между сном и явью поначалу неясна, лишь в финале говорится о счастливом пробуждении. Однако сон “Ночи несчастного” не переплетается с

событиями наяву, и ему ничего не предшествует. В “Часе смерти” молодой гусар на бивуаке грезит во сне о своей будущей супруге и сыне, но получает пророчество, что счастье его в браке продлится недолго: через три года он должен умереть. И в предреченный “час смерти” герой оказывается разбужен своими друзьями-офицерами, “но сердце его несколько времени чувствовало вместе и радость и печаль; ибо, если возвратились утраченные надежды жизни, то пробудившись, он потерял супругу и сына, столь ему любезных”⁶ (Смирнова 2020, с. 78-80). (Кстати, опасность потерять жизнь в момент, когда она более всего дорога женатому герою, – один из мотивов «Выстрела».) Интересно, что представленные в «Вестнике Европы» переводы, скорее соответствуют ожиданиям читателя видеть в них повествования на грани очерка и нравоучительного рассказа о мимолетности человеческой жизни и юности как прекрасной поре надежд.

ночь распахнуты врата по всему горизонту действительности, хотя никто не знает, что за неведомые существа пролетают сквозь них» (Жан-Поль 1981, 123-124).

⁵ Этими инициалами была подписана, в

частности, статья «О настоящем злоупотреблении и искажении романтической поэзии» («Вестник Европы», 1830, №№ 1-2, январь).

⁶ Вестник Европы, 1829, № 21, 40.

По сравнению с «Гробовщиком», в котором рассказ после пробуждения персонажа «разрешается в ничто», в повести Абея Гюго столь явное и однонаправленное соположение двух реальностей, где смерть в одной из них – пробуждение к жизни в другой. Однако смерть Трюхиной во сне Адриана Прохорова трактуется некоторыми исследователями как пробуждение персонажа к «новой жизни» - потенция, заложенная в самом жанре сна; смысл, который полностью исчерпывается приведением к первичному жанру.

Разумеется, здесь нет речи о переключке «Гробовщика» с указанными текстами. Тем не менее форма рассказа в «Гробовщике» своей сновидческой частью условно соприкасается с названными произведениями, опубликованными в «Вестнике Европы» (с которыми поэт, вероятно, был знаком, так как «Пушкин читает все N «Вестника Европы>», где его ругают <...>» (Пушкин, т. XI, 91). Однако нельзя не отметить, что в повести сквозной является тема сна-пробуждения и памятования о смерти, а по касательной к ней

проходит тема «Вестника Европы», точнее, современной Пушкину литературной борьбы. Следы риторики журнальной полемики конца 1820-х – начала 1830-го года заметны в «Гробовщике», они создают дополнительный фон всему изображенному в ней.

Вопрос только в том, насколько «пересказ» всех этих эпизодов литературной полемики (равно как и «пересказ» повести в традициях романтического и позднеромантического сна, с поздними же наслоениями нравоучительного рассказа-очерка) приближает нас к самому пушкинскому произведению, которое возникает на сломе традиции, с одной стороны, безусловно, романтизма, а с другой – развернувшейся полемики как будто бы вокруг него (что, впрочем, также в духе романтизма, критическое испытание произведения в нем самом (ср.: Беньямин 1993, 158)). Произведение парадоксальным образом вбирает в себя и то и другое. Замечателен сам по себе факт использования в повести журнальной фразеологии, равно как и то, что эти слова почти ничего не стоят, их «треплет вся улица», поскольку литературные

противники используют один и тот же лексикон. Эти слова выходят в тираж, став литературными клише. Но в пушкинской повести из них складывается другая картина: много раз пересказанное кристаллизуется в новую историю, на основе которой поколения читателей и критиков строят свои пересказы.

Список литературы

- Беньямин 1993 — Беньямин В. Теория искусства ранних романтиков и Гете // Логос. Философско-литературный журнал. 1993. № 4. С. 151-158.
- Бочаров, 1985 — Бочаров С.Г. О смысле «Гробовщика». — Бочаров С.Г. О художественных мирах. М.: Советская Россия, 1985. С. 35-68.
- Глассэ, 1997 — Глассэ А. О мужичке без шапки, двух бабах, ребеночке в гробике, сапожнике немце и о прочем. — Новое литературное обозрение. № 23. 1997. С. 92-117.
- Глассэ, 1997а — Глассэ А. О мужичке без шапки, двух бабах, ребеночке в гробике, сапожнике немце и о прочем. — Новое литературное обозрение. № 28. 1997. С. 47-75.
- Жан-Поль 1981 — Жан-Поль Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики / Пер. с нем.; Вступ. статья, сост., пер. и комм. А.В. Михайлова. М.: Искусство, 1981. 448 с.
- Михайлов 2001 — Михайлов Михайлов А.В. Несколько тезисов о теории литературы [Стенограмма доклада...]; Несколько тезисов о теории литературы [Публикация рукописи] // Литературоведение как проблема / Под ред. Т.А. Касаткиной, Е.Г. Местергази. М.: Наследие, 2001. С. 201-223, 224-279.
- Надеждин 1830 — <Надеждин Н.И.> Н.Н. О настоящем злоупотреблении и искажении романтической поэзии. — Вестник Европы. 1830. № 1. С. 3-37. № 2. С. 122-151.
- Пушкин 1937-1949 — Пушкин. Полное собрание сочинений. В 16 тт. М.-Л., АН СССР, 1937-1949.
- Смирнова 2020 — Смирнова Н.Н. Изображаемое и рассказ в «Повестях Белкина». — М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2020. 192 с.
- Толстой 1928-1958 — Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Худож. лит., 1928-1958.

References

- Benjamin 1993 — Benjamin W. Teoriiia iskusstva rannikh

romantikov i Gete. *Logos. Filosofsko-literaturnyi zhurnal*. 1993. № 4. P. 151-158.

Bocharov, 1985 — Bocharov S.G. *O smysle «Grobovshchika»*. In: Bocharov S.G. *O khudozhestvennykh mirakh*. Moscow: Sovetskaia Rossiia Publ., 1985. P. 35-68.

Glasse, 1997 — Glasse A. O muzhichke bez shapki, dvukh babakh, rebenochke v grobiki, sapozhnikem nemtse i o prochem. *Novoe literaturnoe obozrenie*. No. 23. 1997. P. 92-117.

Glasse, 1997a — Glasse A. O muzhichke bez shapki, dvukh babakh, rebenochke v grobiki, sapozhnikem nemtse i o prochem. *Novoe literaturnoe obozrenie*. No. 28. 1997. P. 47-75.

Jean Paul 1981 — Jean Paul. *Prigotovitel'naia shkola estetiki*, Ed. A.V. Mikhailov. Moscow: Iskusstvo Publ., 1981. 448 p.

Mikhailov 2001 — Mikhailov Mikhailov A.V. *Neskol'ko tezisov o teorii literatury* [Stenogramma doklada...]; *Neskol'ko tezisov o teorii literatury* [Publikatsiia rukopisi] // *Literaturovedenie kak problema*, Ed. T.A. Kasatkina, E.G. Mestergazi. Moscow: Nasledie Publ., 2001. Pp. 201-223, 224-279.

Nadezhdin 1830 — <Nadezhdin N.I.> N.N. O nastoiashchem zloupotreblenii i iskazhenii romanticheskoi poezii. *Vestnik Evropy*. 1830. No. 1. P. 3-37. No. 2. P. 122-151.

Pushkin 1937-1949 — Pushkin. *Polnoe sobranie sochinenii*. [Works in 16 Vols.]. Moscow; Leningrad, AN SSSR Publ., 1937-1949.

Smirnova 2020 — Smirnova N.N. *Izobrazhaemoe i rasskaz v «Povestiakh Belkina»*. Moscow: Kanon+ ROOI «Reabilitatsiia» Publ., 2020. 192 p.

Tolstoi 1928-1958 — Tolstoi L.N. *Poln. sobr. soch.* [Works in 90 Vols.]. Moscow: Khudozh. lit. Publ., 1928-1958.

ON THE RETELLING OF "THE UNDERTAKER"

Abstract. The article examines various traditions of interpreting Pushkin's story "The Undertaker", with special emphasis on interpretation as a retelling, as a result of which the vision of the events of the story changes. The features of the story's interpretation are considered in the light of the analysis of primary genres, such as a polemical article, an essay, and a dream. Various layers of the story are analyzed, including its possible polemical context; the place of the latter in the story as a whole is considered in details. It is concluded that the story retains traces of retelling episodes of literary polemics, as well as retelling of history in the traditions of a romantic and late romantic dream, with late layers of a moralizing story-essay. Pushkin's work

itself arises at the break of romantic tradition, on the one hand, and on the other – of the polemics that emerges around it.

Keywords: Pushkin, “The Tales of the Late Ivan Petrovich Belkin”, “The Undertaker”, interpretation, retelling.

Aleksandr Púchkin nas palavras de Aleksandr Blok: Tradução de “Sobre o Propósito do Poeta” e Novas Perspectivas de Leitura da Poesia de Púchkin no Brasil

Karina Vilela Vilara

Resumo

Apresenta-se aqui a tradução do discurso de Aleksandr Blok, intitulado “Sobre o Propósito do Poeta”, na ocasião do octagésimo quarto ano da morte do poeta do século de ouro russo. As palavras de Blok discutem sobre aspectos intrínsecos à obra em versos de Púchkin ao refletir sobre qual seria a função do poeta por excelência. Coberto de um tom místico acerca da função do poeta e, por consequência, da poesia, Blok não deixa de assinalar a tensão existente entre o ofício quase divino de compor versos e a sociedade que, por vezes, conturba o processo final. Na medida em que discute a imagem de Púchkin pela conhecida lente do poeta como profeta, Blok não olha para o autor do século XIX como um ídolo, ou uma estátua a ser louvada por sua imagem em si, mas antes pelo resultado de sua obra: a poesia. Púchkin, na argumentação de Blok, permanece vivo pela vitalidade de sua palavra. Além disso, defende-se que o discurso de Blok pode abrir caminhos críticos significativos no campo dos estudos literários no Brasil, uma vez que expande uma leitura de Púchkin para uma abordagem mais universal, sem deixar de assinalar o complexo contexto de produção de sua obra.

Palavras-chave: Púchkin; Blok; Discurso sobre Púchkin.

1. O encontro de duas eras e o apontar para a contemporaneidade

O discurso do poeta Aleksandr Blok, em 1921, proferido na ocasião do octagésimo quarto ano da morte do poeta Aleksandr Púchkin, lança olhar sobre o grande nome do século XIX de modo a abrir novas possibilidades de leitura e recepção para a poesia de Púchkin. Blok, partindo de uma cosmovisão metafísica acerca da poesia e do papel que o poeta ocupa em sua realização, confere a Púchkin um estatuto que se aproxima do universal e quase – podemos dizer – divino, ou abençoado pelo divino. Um divino, porém, que não se vale de idealizações. Nesses termos, o tão conhecido nome não se faz poeta em uma perspectiva essencialmente russa, mas antes porque cumpre a missão que lhe é designada por uma força maior. Em outras palavras, ser poeta está acima de qualquer designação que possa vir a lhe anteceder. As palavras de Blok nos levam a olhar para a produção poética de Púchkin como uma força coesa, que se estrutura por diversas partes

meticulosamente balanceadas e unidas em seu projeto, como se a poesia da qual fala Blok fundasse em si uma constelação composta de astros e corpos orbitantes que firmam sua existência pelo elemento que os une – o quinto elemento, o éter, a tão difícil palavra de ser traduzida da língua russa, “*стухия*” (*Stikhia*). Em suas palavras, é nessa força elementar, nessa *stikhia*, que “caminham oscilações rítmicas, similares a processos que formam montanhas, ventos, correntes marítimas, o mundo vegetal e animal” (Blok, 1962, p. 162) integrantes do corpo poético.

Aleksandr Blok (1880-1921), além de compartilhar o mesmo nome de Aleksandr Púchkin, também representa um ponto cardinal na poesia russa, que dá início, um século depois, à era de prata. Os dois “Aleksandrs” inauguraram seus séculos, ambos vivendo a intensidade de seu tempo até as últimas consequências e reivindicam com a própria vida a poesia enquanto forma de arte maior¹, a palavra em harmonia, por excelência. Dessa forma,

¹ Evocando Jakobson em *A geração que esbanjou seus poetas*: “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” (2006, p. 47)

eles se encontram não apenas como figuras históricas de seu tempo, mas como criadores de sistemas poéticos únicos. É simbólico, portanto, que tenhamos acesso em português ao discurso de Aleksandr sobre Aleksandr, pois afinal, quando Blok fala de Púchkin e de seu propósito, ele sabe que também está falando de seu próprio – enquanto herdeiro do poeta e como aquele que honra sua memória no jubileu em que lê o texto aqui apresentado.

Um pouco mais de um século depois das palavras proferidas por Blok na Casa dos Literatos, observamos, no Brasil, o nascimento de um espaço para o florescimento dos versos de Púchkin. Noto que tal marco se dá pela publicação do romance em versos *Evguêni Oniéguin*, na tradução de Alípio Correia de Franca Neto e Elena Vássina, pela Ateliê Editorial, em 2019 (Volume I), e a tradução integral de Rubens Figueiredo, pela Companhia das Letras em 2023. Antes, tínhamos acesso majoritário à prosa de Púchkin, cujo pilar da recepção se pautou nas

traduções empreendidas por Boris Schnaiderman. Na poesia, tinha-se acesso a um conjunto de poemas que, além de vertidos para um português de natureza arcaizante e deformadora², não contemplavam os aspectos basilares da poesia de Púchkin que, em certa medida, são discutidos por Blok. A simplicidade do estilo de Púchkin não cabe meramente em análises linguísticas ou no domínio técnico de sua forma³ – ela é sentida por aqueles que a leem. E, partindo do pressuposto acerca da intraduzibilidade da poesia, é na tensão desse caráter inerente a ela que a tradução lança incessantemente seus navios em busca da força vital e misteriosa que faz da poesia – poesia. Para trabalharmos com um exemplo concreto, basta olharmos para a enorme dificuldade de tradução de um dos poemas líricos mais famosos de sua obra, “Я вас любил” (*Ia vas liubil*). A primeira frase do poema já evidencia a “simplicidade” gramatical que se apresenta e se segue, que traduzida ao pé da letra para o português torna-se “eu vos amei”⁴, com a naturalidade de

² Com exceção das traduções empreendidas por Nelson Ascher em parceria com Boris Schnaiderman, que, infelizmente, englobam um número pequeno de poemas e ainda carecem de um estudo crítico substancial.

³ Contudo, não deixo aqui de ressaltar que o domínio de tal aspecto é de suma importância para estudantes e especialistas em poesia russa.

⁴ Destacando que, em russo, o pronome oblíquo “vos” não causa nenhum estranhamento, apenas

um “eu amei você”. Em três traduções diferentes para o português brasileiro, obteve-se o seguinte resultado: “Eu vos amei” (Casado, p. 27), “Amei-te” (Ascher & Schnaiderman, p. 251) e “Amei você” (Munhoz, 2022, p. 177). Todas as versões funcionam em um determinado projeto de tradução, mas, na medida em que se esforçam para servir uma preocupação métrica, sonora ou semântica, perdem a harmonia da simplicidade que Púchkin tão habilmente constrói em russo. Em “eu vos amei”, perde-se a naturalidade da língua pelo uso do pronome “vos”, que não nos é familiar em português brasileiro; em “amei-te”, perde-se o pronome “eu”, que poderia ser omitido em russo (da mesma forma como o tradutor omitiu em português), mas que opera dentro de uma certa cena de enunciação, além de substituir o “vos” por “te”, que traz outra nuance significativa ao verso; em “amei você”, repete-se o problema da omissão do pronome “eu”. Meu ponto não é afirmar que todas essas traduções são “ruins”, pelo contrário, não se trata de impor um juízo de valor a elas, o cerne

da questão, na verdade, é apontar para a intraduzibilidade da linguagem de Púchkin, até no sintagma mais simples de sua poesia. E é esse aspecto intraduzível que ilustra a força – a qual nos referimos anteriormente – vital e misteriosa de sua poesia.

Ademais, as supracitadas traduções de *Oniéguin* oferecem, no Brasil, um importante vislumbre de Púchkin enquanto poeta russo em pleno auge, pois dão a ver o alto grau de domínio do verso. Destaco a dissertação da pesquisadora Gabriella de Oliveira Silva (2020) que faz um levantamento importante, na primeira parte de seu trabalho, das características inovadoras da estrofe onieguiana⁵. Contudo, ao passo que ainda resta um longo caminho para a tradução do vasto acervo em versos do poeta, também urge no Brasil o surgimento de novos trabalhos críticos de solidez sobre sua obra poética. Talvez esse seja o trabalho mais urgente que se apresenta. Para dar um exemplo, nos anos 1990, José Casado traduziu 100 poemas de Púchkin para a coleção “Poesia para Sempre” da Editora Nova

assinala uma marca de formalidade ou distância com o interlocutor.

⁵ Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1WB6bEk2nEtUaN2NQ_zRVHIMEZd85BnBz/view.

Fronteira, no final daquela década, em 1997, também sai a primeira edição de *A Dama de Espadas – prosa e poemas –*, pela Editora 34, com alguns poemas traduzidos por Nelson Ascher e Boris Schnaiderman, e em 2022, a antologia *O cavaleiro de Bronze e Outros Poemas*, pela Kalinka, com tradução de Felipe Munhoz. Mas se pesquisarmos nos repositórios e indexadores, no presente ano de 2025, a crítica feita sobre tal acervo poético traduzido, não encontraremos um número muito expressivo, por ora.

Na *Antologia do Pensamento Crítico Russo* (2013), há o importante discurso de Dostoiévski, pronunciado em 8 de junho de 1880 diante da Sociedade dos Amigos da Literatura Russa. Logo na primeira parte de seu discurso, o romancista do século XIX afirma: “Púchkin aparece precisamente na hora em que parece que nos damos conta de nós mesmos, um século depois da grande reforma de Pedro e seu aparecimento contribuiu grandemente para iluminar-nos o caminho” (Dostoiévski, 2013, p. 405). Embora Dostoiévski assuma, tal qual Blok, uma

posição que toma Púchkin a partir de seu papel profético na história da literatura, o romancista norteará seu discurso rumo à importância do poeta na construção de um espírito nacional russo. Seu discurso é tão inflamado – e isso não diminui sua pertinência no plano crítico – que levanta a ideia de o povo russo ter recebido o ‘dom divino da palavra’ e, por consequência, da literatura sobre todas as outras nações. A interpretação de seu discurso, no cenário atual (2025), é controverso, cabe pontuar. À guisa de exemplo, pode-se citar a problematização levantada pela pesquisadora Katya Hokanson em seu artigo “Literary Imperialism, *Narodnost*’ and Pushkin’s Invention of the Caucasus” (1994), que afirma ser problemático o nacionalismo, caracterizado como ufanista por Hokanson, levantado no discurso de Dostoiévski. Para ela, isso ganha contornos graves quando se pensa a representação do outro⁶ – lembrando que discussões sobre a alteridade são centrais para a crítica contemporânea – no contexto da literatura russa do século XIX. Na visão de Hokanson:

⁶ Aqui a autora está preocupada em especial com a representação dos povos do Cáucaso.

“Segundo a opinião de Dostoiévski, os russos são o único povo capaz de autenticamente representar outros povos; eles não apenas são europeus, como são ainda melhores europeus que os próprios europeus”⁷ (Hokanson, 1994, p. 343).

Tal posição parece se pautar em uma interpretação sociológica enviesada, que encontra embasamento no cenário político atual, mas que não leva em consideração o papel que a poesia exerce no contexto russo e, ousado dizer, eslavo. A exaltação da força da palavra russa, no discurso de Dostoiévski, parece-me estar mais ligada à sua natureza mística e transcendente para aquele povo, e inserida em um contexto religioso ortodoxo – que se marca aqui como pano de fundo cultural inerente ao contexto russo⁸ e que não deve deixar de ser mencionado. Sem ignorar a

época ou a influência que a cultura cristã oriental exerce sobre qualquer cidadão russo do século XIX, em especial Dostoiévski, a palavra, sobretudo a palavra poética, define-se como um ícone que transporta aquele que a ouve (vê) a uma força divina transcendente. E tal aspecto se relaciona diretamente com a íntima relação que existe entre a palavra e o alfabeto cirílico⁹, por exemplo. Contudo, o constante destaque de Dostoiévski ao significante “russo” é passível de gerar conturbações críticas. O pesquisador argentino Eugenio López Arriazu, por sua vez, situa o problema contemporâneo de tentar definir, à luz de Dostoiévski o que seria a “alma russa”. Em sua defesa, ele resolve o problema afirmando que “el alma rusa es una construcción, la forja de una identidad social, un significante vacío que diferentes posiciones ideológicas

⁷ Tradução minha. No original: “In Dostoevskii’s opinion, then, Russians are the only people capable of authentically representing others; not only are they Europeans, they are even better Europeans than the Europeans themselves”.

⁸ E outros povos eslavos. Também destacam-se os romenos que, apesar de não serem eslavos, ocupam um espaço fronteiriço no leste europeu e compartilham de uma certa subjetividade eslava, uma vez que sua língua é influenciada por diversas línguas eslavas, como o russo e o búlgaro, além de ser um idioma que utilizou o alfabeto cirílico até meados do século XIX.

⁹ Celebrado, enquanto feriado nacional, pelos búlgaros até à atualidade no dia 24 de maio. O alfabeto tem como padroeiros os santos São Cirilo e São Metódio, irmãos missionários da região de Tessalônica que traduziram a liturgia para o eslavônico. A tradução da liturgia, nesse caso, não existe em outra acepção que não a da tradução inspirada, uma missão espiritual de entrega, que tem como fim a construção de um caminho, por meio da palavra, a Deus. Sobre o dia da celebração do dia do alfabeto na Bulgária e comentários acerca da relação litúrgica com o alfabeto, conferir o texto de Julia Kristeva, “Meu alfabeto”, em: *Meu alfabeto: Ensaios de literatura, cultura e psicanálise* (2018).

llenarán de acuerdo a sus visiones políticas y de mundo” (Arriazu, 2019, p. 119).

O discurso de Aleksandr Blok, proferido algumas décadas mais tarde, redimensiona a leitura de Púchkin que, se por um lado adquire uma mesma assimilação da força profético-mística de sua poesia (como apontou Dostoiévski), por outro, assume parâmetros menos essencialistas ou ligados a uma identidade nacional, e mais metafísicos rumo a perspectiva universal abrangente – longe de leituras totalizantes. Nesse sentido, Blok estabelece um diálogo com Dostoiévski, ao mesmo tempo em que se distancia de seu discurso de 1880, gerando uma expansão da leitura do discurso do autor de *Crime e Castigo*. Além disso, ao trazer o discurso sobre Púchkin para o solo da poesia de modo geral, por mais abstrato que seu tom possa soar, o leitor que não está inserido no contexto russo e que não partilha de uma subjetividade russa, poderá ter uma entrada em termos mais “neutros”, que privilegiam a força interna da poesia, nas profundezas do mistério que engendra o mundo.

Tendo pontuado as considerações acima, ressalto que Blok, por sua vez, não tem uma visão alienada das condições em que Púchkin produziu sua obra e assinala também em suas palavras os percalços pelos quais o poeta passou, como a perseguição, o exílio e a censura. A poesia na Rússia carrega uma importância tão grande em seu papel social e cultural que, desde Púchkin, não houve um século em que poetas não tenham sido perseguidos e que não houvesse tentativa por parte de um Estado autoritário, em diferentes contextos, de calar suas vozes. Sobre o século XX, Jakobson magistralmente discorreu perante seu choque pelo suicídio de Maiakóvski. Entretanto, a poesia, enquanto força maior, sobrevive e resiste, carregando na memória, no sangue de seus versos, a imagem daquele que se inscreveu na história como Púchkin.

Por fim, Blok, em suas considerações, não ergue um monumento a Púchkin de modo que sua imagem se condense em uma forma estática, sujeita ao envelhecimento e ao ataque. Aquilo que de fato enaltece e torna o poeta vivo, não importa a época,

é, em última instância, sua poesia. Para Blok: “A essência da poesia, como arte elevada, é [sempre] inalterada” (1962, p. 160). Ele não precisa jogar o monumento de Púchkin “do navio da contemporaneidade”, como fizeram os futuristas, pois não se trata de olhar para a estátua de bronze, e sim para a sua obra.

A concepção de poesia de Blok, em resumo, é análoga à de João Cabral de Melo Neto em um de seus primeiros poemas:

Poesia

Deixa falar todas as coisas visíveis
Deixa falar a aparência das coisas que
Vivem no tempo
Deixa, suas vozes serão abafadas.
A voz imensa que dorme no mistério
Sufocará a todas.
Deixa, que tudo só frutificará
Na atmosfera sobrenatural da poesia.
(Melo Neto, 2020, p. 24) Podemos associar essas “coisas visíveis” ou “a aparência das coisas que vivem no tempo” à plebe que Blok nomeia como “todos que atrapalharam o poeta de cumprir sua missão” (1962, p.24). Em um sentido político – transgredindo com uma certa metafísica do poema –, as coisas visíveis que vivem no tempo

não deixam de ser o poder e as formas de governo que impõem a censura ou o tempo dos vitoriosos. Mas o propósito do poeta, que trabalha com o caos para criar a harmonia, reinará nos frutos da sua obra vindoura, permanecendo séculos afora. É essa a “atmosfera sobrenatural da poesia” que nos mostra Blok, esse “propósito misterioso” (1962, p. 168) e que se confirma em nosso século outro e em nosso país estrangeiro que olha para Púchkin com o interesse de ouvir a sua poesia no lugar de olhar para o seu retrato. Daí nasce a tarefa de traduzir Púchkin e Blok: fazer ecoar a vida de suas obras na nossa vida.

2. Algumas considerações sobre a tradução do discurso de Blok

Quando Blok se refere a Púchkin, fala sobre o propósito do poeta e, ao entrar em tal seara, discute a intimidade que o artista da palavra deve partilhar com a harmonia e o caos. Uma das palavras que, nesse sentido, Blok adota para desdobrar seu discurso é “*стихия*” (*stikhia*). O primeiro equivalente oferecido por um dicionário bilíngue russo/português será “elemento”. Contudo, acredito que, em português brasileiro

contemporâneo, tal palavra não ofereça o sentido cósmico ao qual Blok se refere. Ao contrário, a palavra, no vernáculo lusitano, carrega em si um certo esvaziamento de significado, podendo significar qualquer “coisa”, como se coisa e elemento fossem sinônimos. Em russo, contudo, a palavra deriva do grego “στοιχεῖον” (*Stoicheion*), que se associa diretamente ao entendimento dos elementos ou princípios que estruturam o universo. Outra acepção da palavra em grego e que me parece intimamente ligada ao uso empregado por Blok é o de “simples som do discurso, primeiro componente da sílaba”¹⁰. É exatamente sobre esse propósito do poeta que Alexandr Blok se debruça, como aquele que é capaz de, no caos, resgatar os sons primordiais (essas espécies de murmúrios componentes da sílaba), que, levados à harmonia, estruturam-se em poemas. A poesia nasce do som, dentro de um entendimento que se relaciona com a terra, a água, o fogo e o ar. Por ser uma palavra cara ao entendimento da potência cósmica das palavras em verso e sua indissociável

ligação com a natureza, optei, na maior parte das vezes, por traduzir “стихия” (*stikhia*) como “força da natureza”. Vale lembrar que boa parte da produção poética de Púchkin se deu no período romântico de sua obra (nos anos 1820) e que a relação homem/natureza é essencial para a compreensão de sua poesia. Além disso, o próprio Púchkin faz uso da palavra de origem grega, por exemplo, no memorável poema “К морю” (*K moriu / Ao mar*), cujo primeiro verso é “Прощай, свободная стихия” (*Prochai, svobodnaia stikhia / Adeus, livre força da natureza*). Trata-se, assim, de uma palavra cara no contexto da poesia russa e para poetas como Blok e Púchkin.

Outra palavra que apresentou certo grau de dificuldade de tradução para um equivalente exato em português foi “чернь” (*tchern*). Ao que consta nos dicionários e portais online, o termo vem das crônicas russas dos séculos XIV-XVII e se refere aos “Черносошные крестьяне” (*Tchernosochnie krestiane / camponeses de nariz escuro*), uma categoria de trabalhadores braçais da Rússia feudal.

¹⁰ Dicionário “Logeion” online de grego antigo consultado: <https://logeion.uchicago.edu/>.

Blok joga com a palavra e argumenta que Púchkin, ao se deparar com tal categoria da população, no sentido mais baixo do termo, não se refere aos camponeses ou ao povo simples, mas, em seu lugar, coloca-se contra a nova categoria mais baixa, aos seus olhos: os funcionários da aristocracia que se ocupam da censura e da perseguição ao poeta. Optei por traduzir o termo por “plebe” de modo a reproduzir um certo arcaísmo relativo à classe social do termo em português e manter uma conotação negativa inerente à palavra.

Por fim, é importante frisar que se trata aqui de um texto de um poeta falando sobre outro poeta. Dois grandes mestres da palavra, dois extremos de um mesmo século e sua passagem. Por isso, a linguagem de Blok é, por vezes, hermética, cifrada e abstrata. O tom de seu discurso é esse. Sua sintaxe é complexa e repleta de inversões. Tentei manter o equilíbrio de entendimento do texto para o leitor brasileiro, mas sem jogar demasiada luz para o tom noturno que Blok sustenta ao discorrer sobre o propósito do poeta.

Referências Bibliográficas

ARRIAZU, Eugenio López. El alma rusa. A propósito del discurso sobre Pushkin de Dostoievski. In: *Ensayos Eslavos: Poesía, teatro, narrativa*. Buenos Aires: Dedalus, 2019, pp. 119-147.

BLOK, Aleksandr. O Naznatchenii poeta. In: *Sobranie sotchinenii v vosmi tomakh*. Leningrad: Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Khudojstvennoi Literaturi, 1962, pp. 160-168.

DOLININ, Aleksandr. Kak bil sdelan “Evguêni Oniéguin”. In: *Istoria Russkoi Poezii*. Moskva: Al'pina Non- Fikchn, 2025, pp. 116-138.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Púchkin (1880). In: GOMIDE, Bruno Barreto (org.) *Antologia do Pensamento Crítico Russo*. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 405-425.

GÓGOL, Nikolai. Algumas Palavras sobre Púchkin (1835). In: GOMIDE, Bruno Barreto (org.) *Antologia do Pensamento Crítico Russo*. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 57-65.

JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. Trad. GONÇALVES, Sonia Regina Martins. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia Completa*. São Paulo: Alfaguara/Companhia das Letras, 2020.

Abstract

Presented here is a translation of Aleksandr Blok's important speech, entitled “On the Purpose of the Poet”, about Pushkin's poetry, on the occasion of the 84th anniversary of the death of the poet of the

Russian Golden Age. Blok's words discuss aspects intrinsic to Pushkin's work in verse in general, discussing what the function of the poet par excellence is. Covered in a mystical tone about the function of the poet and, consequently, of poetry, Blok does not fail to point out the tension that exists between the almost divine craft of composing verse and the society that sometimes disturbs the final process. Insofar as he discusses Pushkin's presence in the literary canon through the well-known lens of the poet as prophet, Blok doesn't look at the 19th century author as an idol, or a statue to be praised for his image in itself, but rather for the result of

his work that makes his name and makes him greater than any monument: poetry. In Blok's argument, Pushkin remains alive because of the vitality of his word, above all things. It is also argued that Blok's discourse can open up significant critical paths in the field of literary studies in Brazil, since it expands a reading of Pushkin to a more universal approach, without failing to point out the complex context in which his work was produced.

Keywords: Pushkin; Blok; Speech on Pushkin.

Cinco teses

sobre *Evguiêni Oniéguin*, de Aleksandr Púchkin

Rubens Figueiredo

Tese 1

O fio condutor do livro é a questão: quem é Oniéguin?; o que é Oniéguin?. O problema será atacado de vários ângulos e persistirá sem resposta, como indica a última estrofe do livro: “Feliz [...] Quem soube fazer a despedida / de seu romance sem ler o fim”¹.

A figura, o pensamento e o comportamento do personagem Oniéguin são manifestações de um fenômeno histórico novo e ainda em formação. Denota uma classe social em ascensão (a burguesia), com contornos ainda instáveis, indefinidos e, em parte, desconhecidos até para ela mesma. Ainda mais na Rússia, onde a burguesia se encontrava em estágio incipiente, embora sua ideologia já fosse objeto de

intenso debate, como vemos nas estrofes de *Evguiêni Oniéguin*, que mencionam, por exemplo, Adam Smith e Jeremy Bentham.

No caso de Oniéguin, esse caráter indefinido se mostra duplamente problemático por se tratar, aqui, de uma imagem importada, ou seja, antes o reflexo de um fenômeno do que o próprio fenômeno. Deslocado e artificial no ambiente nacional russo, tal fenômeno (esse é um pressuposto patente no livro) deve se apresentar mais bem delineado no exterior, na sua origem – “os dândis londrinos”, “tudo o que o gosto insaciável de Paris [...] inventa”. Essa noção tem raiz na mentalidade dominante na sociedade russa da época, que via a si mesma como inferior ou atrasada.

¹ *Evguiêni Oniéguin. Romance em versos*. Aleksandr Púchkin. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo:

Penguin - Companhia das Letras, 2023. Todas as citações deste artigo referem a esta edição.

A circunstância de estar vivo, presente, em atividade, mas ignorar o sentido dos próprios passos e impulsos, constitui, em boa medida, a fonte da arraigada angústia do personagem Oniéguin, bem como da inquietação e perplexidade daqueles que com ele convivem.

Alguns exemplos:

Terceiro capítulo.

Est. XXI. Tatiana se prepara para escrever a carta para Oniéguin e o narrador, porém, mesmo ciente disso, indaga: “Mas Tatiana! Essa carta é para quem?”.

Carta de Tatiana para Oniéguin: “Quem é você? Anjo protetor / Ou astucioso tentador? / Às minhas dúvidas dê um fim”.

Est. XXXIV. A babá recebe a carta de Tatiana e pergunta: “Desculpe, querida; é para quem?”.

Sexto capítulo.

Est. III. “Em vão Tatiana tenta entendê-lo”.

Est. XXII. Uma desconhecida que visita o túmulo de Liênski pensa, referindo-se a Oniéguin: “E o fugitivo da sociedade [...] / Onde anda o soturno extravagante?”.

Sétimo capítulo.

Est. V. “o incomum / eremita ocioso e tristonho” (refere-se a Oniéguin).

Est. XXIV. Tatiana visita a casa de Oniéguin, de onde ele fugiu após o duelo, e examina seus livros.

“E aos poucos Tatiana começa / A compreender de modo mais claro [...] / O homem por quem um destino raro / A condena a suspirar sozinha: / Criatura bizarra e daninha, / Triste filho do céu e do inferno / Anjo e demônio, verão e inverno, / O que é ele? Mera imitação, / Espectro sem corpo e sem sentido, / Moscovita de Harold travestido, / Reflexo de uma alheia visão, / Dicionário da moda em mixórdia / Ou será ele mera paródia? / Será que ela desvendou o mistério?”.

Oitavo capítulo.

Est. VII. De volta a São Petersburgo, após alguns anos, Oniéguin é visto num baile.

“Mas e aquele ali, sabe quem é? / Mudo, sombrio, parado em pé? / A tudo se mostra indiferente [...] / Quem é? Por que se põe à distância?”.

Est. XII. O narrador descreve a situação de Oniéguin.

“Sendo alvo de horríveis juízos, / É insuportável (senhor, admita), / Entre sensatos homens de siso, / Ter fama de criatura esquisita, / De um excêntrico afetado e triste, / Monstro mais satânico que existe”.

Est. L. “Adeus, também, meu parceiro estranho”. (Assim o narrador se refere a Oniéguin, o mesmo Oniéguin que, na segunda estrofe do romance, é apresentado como “meu

velho camarada”. Com o desenrolar do livro, o caráter problemático do herói se aprofundou).

Tese 2

O teatro tem especial relevância na composição do livro. Isso se comprova nas múltiplas funções que exerce no romance:

O teatro (“Reino encantado!”, p. 50) é o local onde a alta sociedade, de modo mais incisivo, distingue-se da plebe, em especial da população rural, ou seja, aqueles que não vão ao teatro. A fim de ressaltar ainda mais tal distinção, Oniéguin é descrito como “cidadão honorário dos bastidores” e “adorador volúvel e instável / de atrizes de gestos sedutores” (Primeiro Capítulo, est. XVII). Portanto, alguém com acesso a seus redutos mais exclusivos.

Além disso, o teatro é o espaço onde se ostentam os frutos da civilização destinados a consagrar a distinção da classe dominante. São citados nominalmente, em autênticas listas (como a est. XVIII do Primeiro capítulo), inúmeros dramaturgos, atores, dançarinos, cantores, peças etc.

O teatro é também a metáfora do comportamento das classes superiores urbanas. Os bailes são palcos, as roupas elegantes são figurinos, as pessoas são atores que representam papéis. Esse é o mundo de Oniéguin. Em contraste, temos o meio rural de Tatiana. As crenças, ritos e festas populares, vistos pelos olhos de Tatiana, não são representação, não são teatro, mas a vida, ou algo mais próximo dela. O mesmo vale para seus sentimentos. E a própria Tatiana não é uma atriz num palco. Essa é a fonte da sua perplexidade diante da conduta de Oniéguin.

O teatro se manifesta ainda como uma forma de narrar e uma técnica de composição. Os diálogos dos personagens muitas vezes transcorrem sem nenhuma intervenção do narrador, apenas em discurso direto, como autênticas falas teatrais, como nas estrofes XVII, XVIII e XIX do Terceiro capítulo. A par disso, quando o narrador interrompe o relato e chama o leitor para junto de si, ambos se distanciam do romance propriamente dito: o enredo se torna um palco diante do qual o narrador e o leitor são os espectadores, a plateia.

Tese 3

A despeito do colorido humorístico que percorre o livro, o elemento mais constante do romance, sua matéria mais consistente, aquela que constitui seu fundo e lhe confere peso e profundidade, é a tragédia. Basta observarmos o destino de Tatiana, de Oniéguin e de Liênski. Ver algo de irônico no rumo de suas vidas é uma distorção, fruto de uma visão, esta sim, cínica e irônica. Nesse aspecto, cabe, por exemplo, observar o peso e a constância dos túmulos no romance: os túmulos dos pais de Liênski, do pai de Olga e de Tatiana, do próprio Liênski e, por último, o túmulo da babá de Tatiana.

De outro lado, assim como na tragédia clássica há uma divindade que preside o destino dos personagens e os conduz à ruína, ao infortúnio inescapável, há em *Evguiêni Oniéguin* uma força equivalente, que não se sujeita à vontade individual de ninguém. Trata-se da “opinião pública”, “a moda”, “o julgamento da sociedade”, “a veleidade mundana”, “as rixas mundanas”. Típico da ordem burguesa, trata-se de um fenômeno moderno por

excelência, de formação muito recente, do ponto de vista do momento em que Púchkin escreve seu livro. Vejamos alguns exemplos:

Primeiro capítulo

Est. XXIII. Oniéguin é descrito como um “sectário da moda”, o que atribui à moda a força de uma divindade, objeto de um culto.

Sexto capítulo

Est. XI: “A opinião pública é tirana! / Nossa deusa da honra e da ira, / Eixo no qual nosso mundo gira!”.

Est. XVIII: “Hoje, inimigos hereditários! / Parecem presos num pesadelo; [...] / ...rixas mundanas sentem imensa / Vergonha da falsa e vã ofensa”. (Refere-se aqui à força arbitrária, incompreensível, que leva Liênski e Oniéguin a duelar, matar e morrer).

Oitavo capítulo

Est. XV.: “a moda, tirana entidade”

Tese 4

A presença do humor, que se concentra nas intervenções do narrador, tem função acessória. Modula a força do elemento trágico a fim de não permitir que ele sobrepuje a medida da

vida cotidiana e histórica. Pois essa é a base do romance, sua matéria, seu guia e sua referência. As interrupções do narrador, com sua índole jocosa, até debochada, freiam no leitor o impulso das emoções que acompanham a tensão trágica do relato e, às vezes, por serem potencialmente excessivas, ameaçam perturbar ou romper as medidas do fundo realista do romance. Ou seja, o humor chama o leitor de volta à vida habitual, costumeira.

Décadas depois, o humor terá a mesma função nas obras de Anton Tchékhov.

Tese 5

Embora Tatiana, em suas dúvidas e seus questionamentos, refira-se a Oniéguin como seu possível “guardião”, seu “anjo protetor”, e em seu sonho ele apareça como aquele que a protege dos monstros, o romance, em paralelo e de modo mais discreto, apresenta Tatiana como potencial salvadora de Oniéguin. Só ela, com seu amor autêntico, poderia salvar Oniéguin do “pesadelo” (a sina trágica) ao qual está preso.

Vejamos a est. XVIII do Sexto capítulo:

“Se ele [Oniéguin] soubesse que ferida / Queima Tânia, em seu coração, / E se Tatiana, minha querida, / Soubesse ou pudesse ter noção / De que os dois lançariam a sorte / Às mãos um do outro, às portas da morte, / Quem sabe sua paixão talvez / Unisse os amigos outra vez! / Mas tal amor, nem por acidente, / Ninguém ainda havia adivinhado”.

Observe-se ainda, no último capítulo, o “sermão” de Tatiana para Oniéguin, no qual ela (e só ela) identifica nele qualidades que podem regenerá-lo:

“Peço-lhe, sinceramente, / Que me deixe. Precisa partir. / Eu sei. Existe, em seu coração, / Honra, orgulho, brio, distinção. / Eu amo o senhor (para que fingir?).”

O tema se desdobra ainda de outra maneira. Como Tatiana representa a dimensão rural da experiência histórica da Rússia, em contraste com a dimensão urbana, da qual Oniéguin é o portador, faz sentido perceber no conjunto do romance a hipótese de que o campo salvará a cidade. Nessa formulação se refletem os termos de um dilema histórico de repercussões profundas e duradouras nos debates que já começavam a empolgar a sociedade russa do século dezenove. Pois se o campo representava, de um lado, o mundo arcaico e atrasado, de outro, era portador de uma alternativa à ordem burguesa, uma opção histórica menos

individualista, mais comunitária, além
de enraizada na experiência histórica
nacional.

90
V.

Tradução

N.6 V. 9 2025
A. S. Púchkin





Púchkin e Pugatchov¹

Marina Tsvetáieva

Tradução: Elitza Bachvarova

Colaboradores: André Rosa e Sofia Osthoff Bediaga

Existem palavras mágicas, para além de seus significados, fisicamente mágicas, com uma magia inerente ao próprio som, palavras que, antes de serem ditas, já têm sentidos, palavras que são signos e significados por si só,

que não precisam ser compreendidas, mas apenas ouvidas, da linguagem de um animal, de uma criança, a linguagem dos sonhos.

É possível que cada um tenha suas próprias palavras mágicas.

¹ TSVETÁIEVA, M. *Sobranie sotchinenii v semi tomakh*. Tom 5: *Avtobiografitcheskaia proza*. Stat'i. Esse. Perevody. Moskva: Ellis Lak, 1994, p. 498-524.

Pintura de [Vakurov, Nikolay Dmitrievich](https://palekh.narod.ru/v/vakurov/vaknd_05.jpg) (1879-1952). Disponível em: https://palekh.narod.ru/v/vakurov/vaknd_05.jpg.

Iemelian Pugatchov (1726-1775) foi o líder de uma rebelião conhecida como a Guerra dos Camponeses de 1773-74. Os primeiros levantes ocorreram em setembro de 1773 entre os cossacos de Yaik, a leste do Volga, e se espalharam pelas províncias de Orenburg e Kazan. No auge, no início do verão de 1774, o movimento se estendia por uma grande área ao longo do rio Volga, de Perm a Tsaritsin, e Pugatchov tinha ao seu comando mais de vinte mil soldados irregulares. Pugatchov assumiu o nome do tsar assassinado, Pedro III, que reinou de dezembro de 1761 a junho de 1762. Seu movimento clamava pela restauração de um monarca legítimo para substituir a "usurpadora" Ekaterina II. A força da rebelião, no entanto, vinha do crescente descontentamento entre os servos, os cossacos e os velhos crentes. Cada um desses grupos tinha queixas importantes contra o governo de Ekaterina II. No começo, Ekaterina não dava importância ao levante. Em 12 de julho de 1774, no entanto, Pugatchov tomou Kazan. Alarmada, Ekaterina, concordou em fazer do general P. Panin, um homem de quem ela pessoalmente não gostava, o líder das operações contra os rebeldes. No mesmo mês, um tratado de paz russo-turca foi concluído, permitindo que oficiais experientes e tropas regulares se movessem contra os bandos mal organizados de Pugatchov. Em 15 de setembro de 1774, Pugatchov foi traído por alguns de seus apoiadores e entregue ao exército regular russo. Ele foi levado a Moscou, julgado e executado em 11 de janeiro de 1775. Para Tsvetáieva, como é evidente no ensaio, Pugatchov é o principal protagonista do romance de Púchkin, *A Filha do Capitão*.

Na minha vida, essa palavra era e continua sendo: o "Vojatyi²" - "o guia".

Se me perguntassem, aos meus sete anos de idade, no meio do sétimo sono: "Como se chama aquilo onde você encontra o Saviélitch, o tenente Griniov e a imperatriz Ekatierina II?", eu prontamente responderia: "O Vojatyi". E mesmo agora, para mim, *A Filha Do Capitão* não tem outro nome além desse.

É estranho que eu, sendo na infância e na vida, tão pouco esperta e sagaz, tão fácil de enganar, nesse caso tenha adivinhado imediatamente que assim que algo escuro apareceu no meio do turbilhão da nevasca, fiquei logo alerta, sabendo, sabendo, sabendo que não era "um toco ou um lobo", mas ele mesmo.

E quando o objeto desconhecido se movia em nossa direção e em dois minutos se tornou um homem, eu já sabia que não se tratava de uma "pessoa boa", como o cocheiro o chamou, mas de um homem mau, que aquela pessoa era o temor em forma de homem; o bicho-papão, ele mesmo.

O objeto desconhecido era, sim, bastante conhecido.

Tinha esperado pelo Vojatyi durante toda a minha vida, toda a minha enorme vida de sete anos.

Ele é o que nos espreita a cada curva da estrada e do corredor, é ele que surge de trás de cada moita da floresta e de cada esquina - o milagre - em que a criança e o poeta se sentem à vontade como em casa, o único lar que temos e pelo qual abrimos mão de todas as nossas outras casas.

E quando o objeto desconhecido, que aparece em todos os contos de fadas russos e não-russos e mais ainda nos "*Märchen unseres Lebens und Wesens*"³, provou-se também ser o Vojatyi, a magia aconteceu: a minha alma foi raptada: foi entregue.

Ó, eu me apaixonei imediatamente pelo Vojatyi, desde aquele momento no sonho, quando o pretenso "pai", o mujique⁴ de barba negra, que apareceu na cama no lugar do pai de Griniov, olhou para mim com seus olhos risonhos. E quando esse mujique, agarrando o machado, começou a brandi-lo para a direita e para a esquerda, eu sabia que Griniov e eu sairíamos ilesos; e se eu estivesse com medo, era o medo dos sonhos, e eu me luxuriava na impunidade nesse medo, na possibilidade de sentir todo o

² Vojatyi - O guia mostrando o caminho; A denominação "Vojatyi" refere-se a Pugatchov. *вожатый* — провожатый, с XVI - XVII в., часто в Москве. Из *vodjatajъ с контаминацией с

окончанием прилаг. *атый*; (Этимологический словарь русского языка Макса Фасмера).

³ "Contos de nossa vida e existência", em alemão - N. A.

⁴ "Mujique" - camponês russo.

medo até chegar ao fim sem sofrer as consequências. (É como quando, num sonho, você provoca o assassino, diminuindo o seu passo, tendo certeza de que, no último instante, você escapará voando). E quando o terrível mujique se pôs a me convidar, dizendo: "Não tenhas medo, venha sob a minha bênção " - Eu já estava lá sob essa bênção, ali de pé, e com toda a minha força considerável de criança estava empurrando Griniov:" Sim,Vai, vai, vai! Ame-o! Ame-o!", e eu estava pronta para chorar amargamente, porque Griniov não entendia - entender nunca foi o forte de Griniov - que aquele mujique o ama, ele golpeia todos os outros no mundo, mas o ama, da mesma forma como se um lobo de repente te desse a sua pata e você não a pegasse.

E os provérbios do Vojaty! Uma fala redonda como uma ervilha, tecida à mão, cheia de voltas como uma maçã vermelha rolando sobre um pires de prata — só que maior!⁵ Provérbios dos quais eu nada entendia e não tentava entender, exceto que ele estava falando sobre outra coisa: a coisa mais importante. Foi o primeiro discurso alegórico da minha vida (e o último, que o destino me tinha reservado) – sobre o principal - com

outras palavras, - usando as palavras para falar sobre algo diferente, o tipo de discurso sobre o qual, vinte anos mais tarde, escrevi:

O poeta começa de longe.

O poeta –, pela fala, vai longe...

- exatamente como a fala levou o Vojaty para longe.

Devo afirmar que, mesmo na segunda, terceira e centésima leitura, quando já sabia de cor tudo o que aconteceria e como tudo iria se dar, mesmo assim, eu sempre ficava dilacerada pelo medo de que, de repente, Griniov não oferecesse a vodka ao invés do chá ao Vojaty, não lhe daria o *tulup* de pele de lebre⁶, que ele ia dar ouvido ao tolo de Saviélitch e não a si mesmo, não a mim. E, ó, Deus, que alívio quando o *tulup* finalmente, pela enésima vez agora, rasgou-se nos ombros do Vojaty!

(Há livros tão vivos que você tem sempre medo de que, enquanto você não os lê, eles já tenham mudado, como um rio – já teria se modificado; enquanto você vivia, o livro também vivia, alterando o curso como um rio; e como um rio - fluía e sumia. Ninguém entra no mesmo rio duas vezes⁷. Será que alguém já entrou duas vezes no mesmo livro?).

⁵ Ou seja, o discurso é cheio de frases enigmáticas como nos contos populares. "A maçã vermelha madura e o pires de prata" ("Серебряное блюдечко и наливное яблочко" / *Serebrianoe*

bliudetchko, zalivnoe iablotchko) é o título de um conto folclórico russo.

⁶ *Tulup* de pele de lebre – um tipo de casaco.

⁷ Frase célebre do filósofo grego Heráclito.

... Então, como todos sabemos, o Vojatyi desaparece, como um rio subterrâneo mergulha abaixo da terra. E com ele meu interesse também desaparecia. Eu lia honestamente, sem omitir uma única linha, mas lia com meus olhos, estimando com os olhos da mente quantas *verstas*⁸ impressas ainda restavam para eu percorrer - sem o Vojatyi (como, naquela mesma infância, nas longas caminhadas - sem água) na companhia completamente dispensável para mim, do Comandante, da Vassilissa Egórovna, de Chvábrin, e da companhia não apenas dispensável, mas desprezível de Mária Ivánovna, a mesma tola Macha que desmaia quando o canhão dispara e a respeito de quem tudo o que você ouve é que ela é "extremamente pálida".

É estranho, que até o duelo não tenha me reconciliado com a ausência do Vojatyi, que mesmo a confissão de amor recíproco entre Griniov e Macha, nem por um segundo ofuscava para mim a barba negra e os olhos negros. Eu *não* me envolvia no amor *deles*; todo o meu amor era por esse outro homem, e todo o romance deles se resumia à minha indignação: "Como Griniov pode amar Mária Ivánovna e Mária Ivánovna amar Griniov quando existe Pugatchov?"

E a dura carta do pai de Griniov, proibindo o filho de se casar, não só não me afligiu, como me alegrou: "Pronto! Agora ele a deixará e mais uma vez, na estrada, ele encontrará o Vojatyi e nunca mais se separará dele e (embora eu soubesse a continuação e o fim) ele, Griniov, morrerá junto com o Vojatyi no patíbulo. E Macha se casará com Chvábrin, e é exatamente isso que ela merece".

Na minha *Filha do Capitão*, não havia uma filha de capitão, a filha do capitão estava tão ausente que, mesmo agora, pronunciou esse título mecanicamente, como se ele fosse uma só palavra, sem capitão e sem filha. Eu falo: "A-Filha-do-Capitão", mas penso: "Pugatchov".

Para mim, toda a *Filha do Capitão* sempre foi e se reduziu aos encontros cara-a-cara de Griniov com Pugatchov: na nevasca com o Vojatyi (que depois some), com o mujique no sonho, com o tsar-pretense (*samozvanets*) na varanda da casa do comandante..., mas aqui - eu devo parar:

"Eles me levaram novamente diante do tsar-pretense e me colocaram de joelhos. Pugatchov estendeu sua mão musculosa para mim".

Estava eu sugerindo a Griniov beijar a mão de Pugatchov, mesmo agora (como naquele sonho tenebroso)?

⁸ *Verst*:- medida de distância na Rússia, correspondente a 1067 metros.

Para minha honra, posso dizer: não. Pois Pugatchov, (e eu entendi bem isso), naquele momento, era o poder; não, algo mais - ele era a violência; não, melhor - ele era a vida e a morte, e eu, com todo o amor em mim, não podia beijar sua mão *nessas* circunstâncias. Por causa mesmo de todo o amor em mim. Foi precisamente o amor por ele que me obrigava a *não* beijar sua mão com todo seu poder, glória e bestialidade; que me obrigava a deixar o beijo para outro momento. Além disso, sendo que todos ao redor estão incentivando: "Beije a mão dele! Beije a mão dele!" é claro que eu *não* devo beijar sua mão. Eu sabia intrinsecamente o valor desse coro de sussurros. Assim, tanto Ivan Kuzmitch, como Ivan Ignátévitch, e todos nós que não nos curvamos diante do tsar-pretense, junto com os enforcados, provamos estar certos.

Mas estava eu indignada com Pugatchov, odiava-o por suas execuções? Não. Não, porque ele não podia não os executar - porque ele era um lobo e um bandido. Não, porque ele os executou, mas Griniov, que não beijou sua mão, ele perdoou, e ele o

perdoou pelo *tulup* de pele de lebre. Ou seja: "uma dívida é nobre em pagá-la."⁹ Gratidão. A gratidão de um vilão. (Que Pugatchov era um vilão, eu nunca duvidei nem por um segundo e já sabia disso quando ele ainda era apenas uma coisa negra desconhecida). Sobre tal pessoa, e *nenhuma* outra, é dito no Evangelho: haverá mais alegria no céu por um pecador arrependido do que por dez justos que não pecaram. Uma das frases mais sedutoras, das mais fatais para as boas ações, que saíram da boca do Cristo.

Mas há mais uma coisa. Tendo chegado a Pugatchov diretamente dos contos de Grimm, Polievói e Perrault¹⁰, eu, como toda criança, havia me acostumado às atrocidades. Será que as crianças realmente odeiam o Ogro¹¹ por querer cortar as cabeças dos meninos? Não, eles apenas o temem. As crianças realmente odeiam os *Verliokas*? Os *Gorynyches*? A Baba Iagá com seu pântano vivo de cabeças mortas?¹² Tudo isso é o elemento puro do medo, sem o qual um conto de fadas não é um conto de fadas e deleite não é deleite. Para uma criança, o mal deve estar presente em um conto de fadas. A

⁹ Um provérbio popular: "*Dolg platejom krasen*" (Um favor paga se com outro").

¹⁰ Os irmãos Grimm; Nikolai Aleksêievitch Polevói (1796-1846), russo, crítico, jornalista e historiador; e Charles Perrault (1628-1703). Perrault é considerado o pioneiro em colecionar folclore popular e era também escritor de contos de fadas.

¹¹ A palavra russa para "Ogro" é "*Людоед*" - um canibal, um antropófago que é uma criatura que

come carne humana.
<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%8E%D0%B4%D0%BE%D0%B5%D0%B4> Acesso em: 1 de ago. de 2025.

¹² *Verlioka*, - um gigante mitológico de um olho só; *Baba Iagá* - bruxa horripilante; *Zmeiá-Gorynytcha* (dragão/serpente) - são figuras do folclore e contos de fadas russos.

vilania de Pugatchov está, na infância (e na pós-infância), apenas o mal indispensável ao conto de fadas.

A criança odeia apenas a enganação, a traição, a promessa quebrada, o acordo violado. Pois a criança, como ninguém, é fiel à palavra e acredita na palavra. Ele prometeu, mas não cumpriu, ele beijou, mas traiu. Mas por que iria eu odiar meu Vojatyi? Pugatchov não prometeu a ninguém ser bom - exatamente o oposto: sem prometer, prometendo o contrário, ele provou ser bom. Foi o meu primeiro encontro com o mal e o mal provou ser o bem. E, depois disso, eu sempre suspeitei do bem.

Para mim, “Vojatyi” rimava com *jar* [“chama”; “brasa”]. Pugatchov rimava com *tchiort*, [“diabo”], e também com *tchumaki* [“carroceiros de carro de boi”], sobre os quais eu lia, ao mesmo tempo, nas histórias de Polievói. Os *tchumaki* eram de fato demônios, suas *tchervóntsi* [moedas de ouro], eram na verdade brasas que queimaram através da cobertura de pano e, ao que parece, incendiaram a *khata*¹³ também. Mas para compensar, no pote de ferro do outro mujique, o bom mujique, as *tchervóntsi* apareciam em vez de brasas. Tudo isso - o *kostrovyi jar* [“carvão ardente”], as *tchervontsi*, o *kumatch*

[“pano vermelho”], *tchumak* - se fundiam em uma só palavra temível: *Pugátch* e em uma figura sombria - o Vojatyi.

Mas antes de passar para os encontros subsequentes de Griniov com Pugatchov - desde a primeira leitura, reconheci, na varanda da casa do Comandante, o Vojatyi em Pugatchov. Como Griniov não o reconheceu? E se ele realmente não o reconheceu, como eu poderia tratá-lo de outra maneira a não ser com desdém? Como foi possível - depois desse sonho - esquecer aqueles olhos negros risonhos?

“Uma cena extraordinária estava diante de mim. Pugatchov e uma dúzia de cossacos veteranos, vestindo camisas e chapéus coloridos, estavam sentados em volta de uma mesa coberta de um pano e garrafas e copos espalhados; seus rostos estavam vermelhos da bebida e seus olhos brilhavam. Nem Chvábrin nem nosso sargento - os recém-recrutados de traidores - estavam entre eles”.

Isso significa que só os seus próprios homens estavam lá, e Pugatchov chamou Griniov para o círculo de seus íntimos, sentindo nele um dos seus. Era isso um desejo de

¹³ Casa camponesa de vilarejos ucranianos, belarrussos e do sul da Rússia - feita de toras de madeira ou de barro.

alistá-lo às suas fileiras? Um cálculo? Não. Já havia desertores até demais e, entre eles, havia alguns ainda mais valiosos do que Griniov, o nada notável filho de um *boiardo*¹⁴ provincial. Então, o que era isso? A ânsia do coração. A criatura negra que passara a amar uma bela criatura branca. É o lobo - não tem um conto popular assim? - que viera a amar um cordeiro. Esse homem amava um cordeiro que ele não devorara, talvez, apenas porque ele não o devorou, da maneira como nós, vilões ou não, frequentemente nos apegamos a uma pessoa por causa de nossa própria boa ação a seu respeito. A gratidão pelo *tulup* de pele de lebre era já retribuída pelo dom da vida.

Aquele convite para a mesa era agora pura e simplesmente a atração do coração, o amor em toda sua pureza. Pugatchov convocou Griniov em suas fileiras porque Griniov havia correspondido ao desejo de seu coração, para nunca mais se separar, e assim ("Vou fazer de você um marechal de campo") mais uma vez para dar um presente: primeiro - a vida, depois - o poder. A impaciente e insuportável franqueza de suas perguntas a Griniov, e a espera tensa pelas suas respostas ("Pugatchov estava sombrio e silencioso") foi evocada não por

duvidar do teor dessa resposta, mas justamente por não ter dúvida: essa tensão se devia a sua desesperança. Pugatchov sabia que Griniov, sob ameaça de morte, não beijou sua mão, não poderia servi-lo. Ele também sabia que, se pudesse, não amaria tanto Griniov. Sabia que exatamente por causa dessa impossibilidade é que ele tanto o amava. Aqui ressoa a expressão imortal de Aniênski, em toda a sua plenitude: "Mas eu amo apenas uma coisa - o impossível"¹⁵ (Será que Pugatchov carecia de guerreiros valentes, jovens em nada inferiores a Griniov? Não, mas ele precisava apenas desse - o alheio. O sonhado. O impossível. O não-possível. Essa cena inteira é apenas a última verificação, a última purgação da alma - purgá-la de toda esperança.

Vamos prestar muita atenção ao final desse diálogo imortal:

" - Sirva-me com fé e verdade e eu lhe farei marechal de campo e um Potiomkin (príncipe). O que você diz?

- Não, respondi com firmeza. - Sou um cavalheiro de nascimento; jurei lealdade à imperatriz que nos governa: não posso servi-lo. Se você realmente deseja o meu bem, deixe-me ir a Orienburg".

¹⁴ *Boiardo* - um nobre russo.

¹⁵ Inokenti Aniênski (1856-1909) - tradutor, crítico e poeta simbolista. O verso diz: Но люблю я одно - невозможно / *No liubliu ia odno - nevozmojno*.

Isso significa - Griniov acreditou no desinteresse completo de Pugatchov. Acreditou na pureza do sentimento do seu coração.

Pugatchov ficou pensativo.

"- E se eu deixar você ir, ele disse, você promete pelo menos não lutar contra mim?"

Esta questão é sua última aposta, ele está cedendo a última fortaleza.

(e ele entregou todas elas).

" - Como posso prometer isso? Eu respondi. - Você mesmo sabe que não sou livre: se recebo ordens de ir contra você, irei, não há nada a fazer ... "

O que há nesta resposta? O dever. A obrigação, a "não-vontade" [Неволя, а не воля].

Essa cena é um duelo de magnanimidades, uma competição de grandeza.

Um confronto dentro de Pugatchov entre o poder absoluto e o anseio do próprio coração.

Um confronto dentro de Griniov entre a afeição humana e o dever do soldado.

Um confronto entre o Dever - e a Revolta, o Juramento - e a Bandidagem, e um contraste brilhante: em Pugatchov, o bandido, - vence o

homem; em Griniov, a criança, - vence o soldado.

Pugatchov engoliu o insulto; ele superou tudo, entendeu Griniov e o liberou não apenas para uma liberdade externa, mas também de dentro do seu próprio amor de lobo: " - Vai, siga o caminho que quiser e faça o que deseja".

(Leia-se: o que você *deve* fazer.)

Mas, com tudo já cedido, vem a reprise final do amor:

"- Amanhã venha se despedir de mim."

É a fala dos que amam:

"Pela última vez".

Eu desistiria de todo diálogo imortal de Dostoiévski por esse diálogo de Pugatchov com Griniov - franco, ordinário como de uma *khristomatia* de escola¹⁶, tudo isso (como todo Pugatchov e todo Púchkin) contido na epígrafe:

Há êxtase no combate,
e à beira do abismo sombrio,

Em "*Festim em Tempo de Peste*", Púchkin nos disse isso em palavras: em *A Filha do Capitão*, ele confirmou em ato.

Pugatchov não precisa de Griniov para nada: só para a alma. Assim, os ciganos amam crianças

¹⁶ Antologia de literatura de escola secundária.

brancas. Assim mesmo, o tsar russo amava o mouro Ibrahim. Assim mesmo, Nicolau I *não* amava Púchkin.

Neste diálogo, há um elemento estranhamente autobiográfico¹⁷:

Pugatchov - para Griniov:

- E se eu deixar você ir, você promete pelo menos não lutar contra mim?

- Como posso te prometer isso?

Nicolau I a Púchkin:

- Onde você estaria em 14 de dezembro, se estivesse na cidade?

- Na Praça do Senado, Vossa Alteza!¹⁸

A mesma entonação da verdade exaltada e perigosa: beirando o abismo. Nas respostas de Griniov, ouvimos constantemente um tom que, se nem sempre ressoava no gabinete do monarca, sempre ressoava dentro de Púchkin e, de qualquer forma, já estava registrado nas margens de seus cadernos.

Para Griniov, era bem mais difícil falar e agir: renunciar a Pugatchov. Griniov era grato a Pugatchov e por boas razões. Desde o primeiro encontro, Pugatchov se encantou com Griniov - e tinha por quê.

A resposta de Griniov é o dever: a renúncia a quem você ama.

Púchkin não tinha nenhuma dívida com Nicolau, e em nada foi enfeitiçado por ele: não havia motivos. A resposta de Púchkin a Nicolau foi pura exaltação: a vingança sobre o não-amado.

Continuando o paralelo:

O tsar-pretenso - pela verdade - o inimigo - libertou.

O tsar-autocrata - pela verdade - o poeta - acorrentou.

Pugatchoóv é o benfeitor de Griniov desde o primeiro minuto. Pois se Pugatchov, em gratidão pelo *tulup* de pele de lebre, dá-lhe vida e deixa-o ir, do mesmo modo, o casaco de Griniov é um agradecimento a Pugatchov por tê-lo levado para a estrada. Pugatchov foi primeiro a fazer uma benesse a Griniov.

Todos os encontros de Griniov com Pugatchov se deram entre esses dois gestos: no começo guiou-lhe até a estrada e depois o deixou ir livremente para onde quisesse, “nos quatro cantos da terra”.

- O Vojatyí!

¹⁷ Uma citação levemente imprecisa da conversa que ocorreu entre Púchkin e o tsar Nicolau I em 8 de setembro de 1826 (Ver V.V. Veresaev, *Pushkin in Life*, Vol. II, p. 53).

¹⁸ A praça da revolta dos Dezembristas.

Mas além da gratidão de Griniov a Pugatchov, além da gratidão e da nobreza de Pugatchov, este foi tomado por um amor paternal, um amor a um filho impossível a ele: ao “branquinho” - leal ao dever e ao clã. (Não foi à toa que aquele primeiro sonho profético de Griniov com o pai-substituto tenha sido, ao mesmo tempo, o sonho de Pugatchov de ser o pai de toda a Rússia e de Griniov).

O amor de Pugatchov a Griniov é um reflexo distante do amor de Saulo a Davi, onde havia também um filho de sangue; o amor a um filho escolhido, a um filho da alma... Pois, uma vez que ele agraciou sua vida, os presentes agora se tornam os presentes de amor simples e inumeráveis: presentes de amor. Pugatchov é insaciável em seus regalos para Griniov: vou fazer de ti um marechal de campo, e te elevarei em um Potiomkin, farei de ti um príncipe, e serei padrinho de teu casamento, e colocarei um *tulup* de ovelha em teus ombros no lugar daquele de lebre; ele lhe dá também um cavalo e reponha o meio rublo perdido na estrada pelo cossaco, e ele o senta ao seu lado na *kibitka* de viagem, e até permite que Saviélitch se sente no banco do cocheiro (generosidade pela qual, notamos em parênteses, este último lhe deseja saúde e felicidade por cem anos e promete orar por ele a Deus por toda a sua vida

...) e ele resgata Mária Ivánovna da prisão, perdendo Griniov por sua mentira inocente de amante... Mas aqui, eu devo parar.

Quando pego nas mentiras, Griniov confessa que Mária Ivánovna não é a sobrinha do padre, mas a filha do comandante assassinado por Pugatchov: “Tu não me disseste isso, - observou Pugatchov, cujo rosto ficou sombrio”. Por que (ensombreceu)? Com certeza não porque Mária Ivánovna é a filha daquele, e não sobrinha de um outro, mas porque Griniov mentiu para ele, rebaixando-se aos seus olhos pela mentira e, talvez a principal razão seja que Griniov não confiou nele, em Pugatchov. Mas até isso passa - como todo o resto - e Pugatchov pede a Griniov que seja padrinho de casamento. E, renovando a lista dos presentes - a mão que dá não se esgota: pediu a Griniov para ser seu padrinho de casamento, concede-lhe passagem livre por todos os postos de controle e fortalezas sob seu poder e, despedindo-se dele, na frente de todos, mais uma vez se inclina na sua direção da *kibitka*: “Adeus, Vossa Senhoria!” E - o último presente de amor na última página da história -

“Reza a lenda em sua família que ele esteve presente na execução de Pugatchov, que o reconheceu na multidão e lhe acenou com a cabeça, a

qual em minutos estava morta e sangrenta, e foi mostrada ao povo”.

Ele não tinha mais nada para dar a Griniov – nada.

O que é tudo isso? Como se chama tudo isso? Amor. Mas, graças a Deus, desta vez o amor foi merecido. Pois o filho do senhor Griniov também amava Pugatchov. Amava-o, a princípio, com a gratidão de um cavalheiro, sentimento não menos forte para um fidalgo do que a da própria honra. Amava primeiro agradecendo, e depois já a despeito de tudo: contrariando seu nascimento, educação, ambiente, destino, caminho, fado, essência. Desde o primeiro minuto do sonho, quando o terrível mujique, golpeando uma *izbá* inteira de corpos, começa a dizer com ternura: “Não tenhas medo, aceita a minha bênção”, - através de toda a vilania e o desmando, através de tudo e apesar de tudo - ele o amava.

Entre Pugatchov e Griniov houve uma conspiração de amor.

Pugatchov, quando em público, está sempre piscando às escondidas para Griniov: Tu, ele estava dizendo, sabes. E eu, eu também sei. Nós dois sabemos. O que? No mundo material, a palavra pobre: o *tulup* de lebre; no mundo essencial, uma outra palavra pobre: o amor.

Eis as palavras de despedida do próprio Griniov a Pugatchov:

“Escute - continuei, vendo sua boa disposição. - Como te chamar, não sei, e não quero saber..., Mas Deus vê que serei feliz em te pagar com a minha vida pelo que tu fizeste por mim. Tu és meu benfeitor. Termina o que começou: deixa-me ir com a pobre órfã aonde Deus apontar. E nós, seja lá onde tu estejas e o que aconteça contigo, todos os dias iremos rezar a Deus pela salvação de tua alma pecadora...”.

Tudo isso ainda é, até agora, gratidão.

Mas eis outra confissão de Griniov:

“Não posso explicar o que senti no momento em que iria me separar daquele homem que para todos era um monstruoso e nefando bandoleiro, mas, para mim, não. Por que esconder a verdade?

Naquele minuto, uma imensa piedade me prendia a ele. Ardentemente desejava arrancá-lo dos facínoras que chefiava e salvar-lhe a vida enquanto era tempo. Mas Chvábrin e o povaréu que nos rodeava não permitiram que eu lhe dissesse tudo o que trazia no coração”.

Gratidão? Não. A gratidão não queima desse jeito.

E - uma terceira fala:

"E, no entanto, um sentimento estranho envenenava minha alegria:

contra minha vontade, não pude deixar de me preocupar com o vilão manchado de sangue de tantas vítimas inocentes que agora aguardava seu castigo: "Iemélia! Iemélia!"¹⁹ pensei com frustração - Por que tu não caíste em cima de uma baioneta ou enfrentou o fogo das armas? Tu não poderias ter imaginado nada melhor".

E as palavras de Griniov sobre a filha do capitão, Macha:

"Circunstâncias extraordinárias nos uniram para sempre, nada pode nos separar " se referem muito mais a Pugatchov, que pendurou o pai dessa filha do capitão na forca diante de seus olhos.

Mas não foram apenas esses eventos espantosos, nem apenas a gratidão, nem a atração pelo seu oposto - tudo isso ainda não chega a ser amor.

Há uma palavra que Púchkin ao longo de toda a história não usou nenhuma vez e que explica tudo por si só.

O Feitiço

Púchkin se encanta por Pugatchov. Pois, é claro, Púchkin, e não Griniov, é que foi tomado pelo "horror poético" à mesa do banquete.

E foi o próprio Púchkin que fez de Griniov um poeta, por menos crível que seja, de modo a tornar-se mais inseparavelmente idêntico a ele. Não podemos esquecer: Griniov acabou em Orenburg por um só motivo: porque até seu décimo sétimo²⁰ ano, tudo o que ele fazia era espantar os pombos. E não esqueçamos ainda que, na casa de seu pai, além do Calendário da Corte, não havia livros. Púchkin, é verdade, menciona que Griniov começou a pedir emprestado livros franceses de Chvábrin, mas de leitura de livros franceses até escrever os seus próprios poemas russos - é um caminho longo. O jovem que vemos no início da história *n'a pas la tête à ça*²¹.

Quando Pugatchov entra em cena, vemos com nossos próprios olhos a transformação de Griniov em Púchkin: à imagem do boiardo adolescente se impõe à imagem do próprio Púchkin. Mitrofan²² se transforma diante de nossos olhos em Púchkin. Mas, além da diferença de essência, não podemos esquecer a idade de Griniov: pode, de fato, um menino de dezesseis anos pensar e agir assim, na primeira pisada fora de casa, tendo sido ainda ontem um nobre ignorante

¹⁹ Uma forma familiar do nome próprio de Pugatchov, Imelian.

²⁰ Mais adiante, Tsvetáieva refere-se a Griniov como tendo dezesseis anos, não dezessete (n. T.).

²¹ Do francês: "Não é capaz disso".

²² Mitrofan é o protagonista referido no título da comédia *O Adolescente* (*недоросль* / *Nedorosl*), escrita

em 1782 por Denis Ivánovitch Fonvizin (1745-1792), o principal dramaturgo russo do século XVIII. O nome passou a ser sinônimo de caipira jovem e ingênuo, com pouca educação e sem experiência de vida no mundo além dos limites de sua casa.

comum, criado a pão de ló? É improvável que o Púchkin de dezesseis anos pudesse agir e pensar desse modo (como o Griniov da mesma idade nessa história). Pois há algo que não é dado nem mesmo a um gênio nato (e talvez menos a um gênio do que a qualquer outro) - a experiência. Griniov, de dezesseis anos, julga e age como Púchkin, de 36 anos. Criando inicialmente uma personagem, Púchkin nos dá, em seguida, em fulminante gradação, uma personalidade, uma excepcionalidade, ele mesmo.

Pode-se dizer sem exagero: Púchkin começou com Mitrofan e terminou consigo mesmo. Ele está tão envolvido com Pugatchov e consigo mesmo que até esquece de envelhecer Griniov *post factum* e o resultado é que Griniov é dois anos mais novo que sua Macha, que tem dezoito anos! Entre o Griniov em sua casa e o Griniov no conselho de guerra se passam apenas três meses, mas, na realidade, pelo menos dez anos de crescimento. Explicar essa evolução pelo aparecimento na sua vida dessa mesma Macha, é ingênuo: o amor transforma os homens em crianças, mas, de modo algum, crianças em homens. O Griniov de Púchkin tinha ainda quatro anos para crescer e alcançar sua plena estatura física, e exceder seus

uniformes! Púchkin esqueceu que Griniov era uma criança. Púchkin esqueceu completamente de Griniov, lembrando apenas de uma coisa: Pugatchov e de seu amor por ele.

Para essa transformação de Griniov em Púchkin, existe uma confirmação curiosa. Na primeira tradução francesa de *A Filha do Capitão*, à fala do velho Griniov pai:

“Não é a morte por execução que assusta; um antepassado meu morreu no patíbulo, defendendo princípios que considerava sagrados”. O tradutor Louis Viardo deixou uma nota: “*Un aïeul de Pouchkine fut condamné à mort par Pierre le Grand*”²³.

Não é o uso do “eu” que cria o autobiográfico, mas a natureza inerente a esse *eu*. Púchkin não suspeitava quando começou a história com o *eu* condicional, o *eu* emprestado, que, logo, esse “eu” realmente se tornaria o verdadeiro *eu*, ele mesmo, sua própria carne e sangue.

E uma vez que se entenda que Griniov é Púchkin: como Púchkin não iria se fascinar com Pugatchov, que lhe falava e proclamava:

Há êxtase no combate,
e à beira do abismo sombrio,
no oceano enfurecido,

²³ Do francês: “Um antepassado de Púchkin foi condenado à morte por Pedro, o Grande.” (n. T.)

nas ondas que gritam, na noite
que treme
no furacão das Arábias,
e também no bafo da Peste!²⁴

Há um fenômeno que engloba
todos esses outros ao mesmo tempo.
Chama-se rebelião, na qual contamos
também a nevasca, o degelo, o
terremoto, o incêndio, e tantos outros
que Púchkin não enumerou, ! E
condensados por ele duplamente:

Tudo, tudo que a morte ameaça,
Para o coração mortal,
Gozo inexplicável esconde -
De Imortalidade, sendo talvez
um sinal!

E feliz o homem que, na
tormenta,
Pode as ver e desfrutar²⁵.

Essa felicidade não foi dada a
Púchkin. A Revolta Dezembrista²⁶
empalidece diante do brilho escarlate
de Pugatchov. A Praça do Senado é
ordem e em nome da ordem, enquanto
Púchkin está falando de perdição pura
e de seu êxtase.

O encontro de Griniov com
Pugatchov na nevasca, à mesa do
banquete, embaixo da forca, frente ao
cadafalso, é o sonhado encontro com o
tsar-pretenso do próprio Púchkin.

Apenas uma pergunta: Teria
Púchkin, transformado agora no filho
do fidalgo, resistido ao encanto de
Pugatchov como o fez Griniov,
transformado em Púchkin? Não teria
escapado de seus lábios:

"Sim, Alteza. Sou teu, Alteza".
Porque atrás do filho do boiardo
Griniov há uma parede sólida: os
ancestrais nobres de Griniov; atrás de
Púchkin há aquele abismo à beira do
qual está todo poeta.

Três monarcas marcaram o
destino de Púchkin: na infância, o louco
Pável, na juventude, Alexandre I, o
devoto de duas religiões²⁷, na
maturidade de Púchkin, um tsar-cabo²⁸.
Púchkin, por sua total repulsa a Nicolau
I, foi empurrado rumo a Pugatchov. A
Filha do Capitão foi uma vingança contra
Nicolau I, até um revide: oriundo da
própria natureza do poeta. De toda
história - escrever justamente essa

²⁴ A. S. Púchkin. "Festim em tempos de peste"
(tradução de Sonia Branco):

"Пир во время чумы: Есть упоение в бою / И
бездны мрачной на краю, / И в разъяренном
океане, / Среди грозных волн и бурной тьмы, /
И в аравийском урагане, / И в дуновении
Чумы!".

²⁵ Ibid.

²⁶ A Revolta Dezembrista ocorreu após a morte de
Alexandre I em dezembro de 1925. Foi organizada
por um grupo pequeno dentre os nobres, intelectuais

e oficiais de alta patente, veteranos da Grande
Guerra Patriótica contra a invasão de Napoleão.
Apenas um batalhão se rebelou na Praça do Senado
e o movimento não teve apoio popular. Nicolau I
(que reinou de 1825 a 1855) castigou duramente os
rebelde. Durante a revolta, Púchkin estava em
exílio, confinado na sua propriedade Mikháilovskoe
por ordem do palácio.

²⁷ Tsvetáieva refere-se aqui a Alexandre I (1777-1825),
que reinou de 1801 a 1825.

²⁸ "[...] достался царь — капрал".

história da revolta de Pugatchov. Nicolau I não apreciou a ironia... do destino.

Voltemos ao feitiço.

Eu, uma criança de seis anos, assim como Griniov, de dezesseis, e como Púchkin, de trinta e seis, - aqui confirmo: todas as idades se rendem ao amor²⁹ - senti aquele feitiço de vez, caí completamente sob o encanto, caí nele avassalada como por uma doença.

De Pugatchov a Púchkin - logo também a Griniov - logo a mim - veio um poderoso feitiço, como se estivesse relacionado com a palavra imortal de seu poema: "Enfeitiçado pela poderosa paixão..."³⁰

Amar o homem que, diante de seus olhos, matou o pai e, em seguida, a mãe de sua amada, deixando-a órfã e indefesa e, assim, entregando-a ao primeiro que aparecesse, amar um homem assim - nenhuma gratidão pode impor isso. Mas o feitiço vai impor não apenas isso, mas também a amar até o homem que diante de seus olhos golpeia a moça amada. O feitiço, como em tempos passados a nuvem dos deuses escondia o favorito dos olhos de seus inimigos³¹, escondera de você toda

a vilania do inimigo, toda sua inimizade, deixando apenas uma coisa: seu amor por ele.

Em *A Filha Do Capitão*, Púchkin caiu sob o feitiço de Pugatchov e até a última linha não se libertou.

O feitiço foi dado já no primeiro encontro, antes do primeiro encontro, quando ainda não sabíamos o que enegrecia na estrada: "um toco ou um lobo". O feitiço foi sustentado através de todos os encontros: com o Vojaty, com o tsar-pretense na varanda, com o tsar-pretense festejando, com Pugatchov contando uma história popular, com Pugatchov castigando, com Pugatchov perdendo, com Pugatchov pela última vez, acenando com a cabeça - desde o primeiro olhar até o último aceno no cadafalso. Griniov não escapou do feitiço, Púchkin não escapou do feitiço.

E o principal - o feitiço se dá na sua aparência mágica, pela qual Púchkin se apaixonou de vez.

O feitiço está em seus olhos negros e barba negra, o feitiço está em seu sorriso torto, em sua ternura perigosa, o feitiço em sua pretensa pompa...

²⁹ Um verso da comédia de Aleksandr Serguéievitch Griboiédov (1795-1829), (*Горе от ума / Gorie ot uma*), escrito em 1822-24. Tornou-se proverbial: "Любви все возрасты покорны" / "*Liubvi vse vozrasty pokorny*".

³⁰ "К морю. Прощай, свободная стихия! / В последний раз передо мной / Ты катишь волны голубые / И блещешь гордою красой. / ... / Ты

ждал, ты звал... я был окован; / Вотще рвалась душа моя: / Могучей страстью очарован, / У берегов остался я..."

³¹ Na *Iliada* de Homero, Afrodite protege Paris com uma nuvem quando ele está sendo perseguido por Menelau.

- e um detalhe enternecedor:

Púchkin frequentemente dá a Pugatchov um tom... um pouco engraçado: por exemplo, Pugatchov, não podendo decifrar textos escritos à mão.

"Pugatchov pegou o papel e o examinou longamente com uma expressão grave.

- Por que você escreve de forma tão ilegível? disse ele por fim.

- Nossos olhos claros não conseguem decifrar nada disso. Onde está meu secretário-chefe?"

Engraçado, mas não risível (assim como Dickens faz no início do romance de seu *Mister Pickwick*), enternecedor, engraçado de uma maneira infantil: como uma criança lendo uma carta de cabeça para baixo. O Pugatchov de Púchkin aparece como uma criança selvagem, em si inocente, sem culpa no mal. Compare a atitude de Púchkin com o vilão ignóbil Chvábrin: nenhuma fraqueza humana, nenhuma circunstância atenuante. O vilão todo de uma só peça preta, como é o Javert³² de Victor Hugo (exceto seu gesto final). Chvábrin é o vilão modelo segundo o desígnio de Púchkin, ele é o verdadeiro oposto de Púchkin, seu

inimigo autêntico, ou seja, seu inimigo vil. Pugatchov, por sua vez, é o vilão nascido do amor de Púchkin, a despeito de tudo e todos, nem mesmo inimigo, seu não-inimigo, seu amigo e quase sua paixão.

Aqui é fácil, para um poeta, ver toda a diferença entre um inimigo externo e um inimigo interno. Chvábrin - a baixeza personificada - é seu inimigo interno. Pugatchov é seu inimigo histórico e factual, seu inimigo externo, seu completo não-inimigo, é seu amigo, a quem, por dever de ofício, você tem que matar, mas a quem você não pode não amar.

Como o soldado de Atenas
Apaixonado pelo inimigo...³³

É dito sobre um soldado, mas quem criou esse longínquo soldado (Áquila) foi um poeta.³⁴

Mas há ainda algo além do feitiço, além do feitiço físico de Pugatchov sobre Púchkin: a paixão de todo poeta pela rebelião, pela rebelião personificada por um homem. Pela rebelião de uma cabeça com dois olhos. Pela rebelião uni-encabeçada e duo-oftálmica³⁵. Pelo um contra todos - e sem ninguém. Pelo transgressor.

³² O vilão do romance de Victor Hugo, *Les Misérables*.

³³ Versos do poema de Óssip Mandelstam "Tenis" (1913), do ciclo poético "Pedra". Os versos dizem: "Как аттический солдат / в своего врага

влюбленный..." [Kak atticheskii soldat / v svoego vraga vliublennyi...].

³⁴ Homero.

³⁵ К одноглавому, двуглазому мятежу.

Onde não há paixão pelo transgressor, não há poeta. (Que essa paixão pelo transgressor torne o poeta sob um regime revolucionário em um contrarrevolucionário é natural, visto que aqueles que se revoltaram se tornaram poder dominante).

Irrrompe em Púchkin essa paixão por Pugatchov como por nenhum outro, e foi engraçado Nicolau I esperar de tal biografia algo bom.

(Festim em tempos de Peste)

Tudo, tudo que a morte ameaça,
Para o coração mortal,
Gozo inexplicável esconde ...

Antes de deixar de bater, o coração mortal, imortal, africano, boiardo, humano, divino, pobre e já condenado de Púchkin teve esse deleite inexplicável por um ano, no sonhado encontro de Griniov com Pugatchov. Ao tsar-pretense, Iemelian, Púchkin entregou sua alma longe do autocrata tsar Nicolau, que não soube abraçá-lo ou libertá-lo.

O súdito apaixonado e fiel que Púchkin poderia ter sido não encontrou sustento vivo, e, como na história

contada pelo Pugatchov próprio, teve de bicar a carniça morta ("Não, não sou um bajulador quando se trata do tsar"³⁶.) Mas, uma vez que ele era uma águia, a carniça morta não era para ele e ele teve - depois de ter rejeitado a receita do corvo, um ano após *A Filha do Capitão* e do conto de Pugatchov - de derramar na neve russa seu próprio sangue.³⁷

Conhecemos o coassassino.

Devo a Púchkin a minha própria paixão pelos rebeldes, não importa como sejam chamados e vestidos. Paixão por qualquer insurgência - desde que esteja condenada.

Mas devo a Púchkin mais uma coisa - talvez contra a vontade dele. Depois de *A Filha do Capitão*, nunca mais consegui gostar de Ekatierina II³⁸. Vou dizer mais: eu *nãoamei-a*.

O contraste entre a negritude de Pugatchov e a brancura dela, a vivacidade dele e a pompa dela, a boa índole alegre dele e condescendência dela, o modo camponês dele e as maneiras de grande dama dela, não pôde não deixar de afastar o coração de uma criança, um coração que amava de

³⁶ Versos de abertura de "Aos Amigos" ("Друзьям") de Púchkin, 1828. O poema foi escrito quando Púchkin ainda estava sob a impressão favorável que Nicolau I produziu sobre ele durante o primeiro encontro. No poema, Púchkin se defende das acusações de que ele é um bajulador quando elogia o tsar. Pelo contrário, Púchkin diz: "Expresso meus

sentimentos com ousadia / falo com a linguagem do coração".

³⁷ Uma referência ao duelo fatal de Púchkin com D'Anthes.

³⁸ Ekatierina II, conhecida como Ekatierina, a Grande, que reinou de 1762 a 1796.

modo exclusivo e já estava devoto ao "vilão".

Nem sua bondade, nem sua simplicidade, nem sua robustez - nada, nada ajudou; para mim (eu neste momento sendo Macha), era até repulsivo estar sentada ao lado dela no banco.

Contra o fundo flamejante de Pugatchov - incêndios, pilhagem, tempestades de neve, *kibitkas*, banquetes - essa mulher de touca e casaquinho sem mangas, no banco, entre tantas pontes e folhas, pareceu-me um peixe enorme e branco, um *belorybitsa* ["peixebranco"][]]. E até sem sal. (Um traço fundamental de Ekatierina: sua incrível insipidez. Não restou nenhum grande enunciado, nem um único enunciado próprio depois que ela se foi, salvo sua bem-sucedida dedicatória no monumento de Falconet³⁹, isto é, uma assinatura. Apenas frases. Cartas francesas e comédias medíocres. Ekatierina II - como pessoa - é um protótipo de mediocridade).

Comparemos Pugatchov e Ekatierina na luz do dia:

"Saia, bela donzela, eu estou lhe dando liberdade. Eu sou o Senhor". (Pugatchov tirando Mária Ivánovna da prisão.)

"- Desculpe-me, - disse ela (Ekatierina II), com a voz ainda mais terna, - se estou interferindo em seus assuntos, mas eu estou junto à porta..."

Quão mais majestoso é o gesto do mujique que se diz Majestade, do que a Majestade que se apresenta como serva na corte.

E que ternura diferente! Pugatchov entra na prisão - como o sol. Mas a gentileza ide Ekatierina naquele momento me pareceu uma doçura, açucarada, melosa, e essa voz ainda mais terna foi apenas adúladora: falsa. Eu reconheci nela a dama-patroa e passei a odiá-la.

E assim que ela começou a figurar no livro, fiquei realmente entediada; por sua brancura, robustez e bondade, senti-me fisicamente nauseada, como de uma costeleta fria ou de uma perca quente em molho branco que sei que somos obrigados a comer, mas - como! Para mim, o livro se dividiu em duas pares, em dois casamentos: Pugatchov e Griniov, Ekatierina e Mária Ivánovna. E melhor seria casarem-se assim!

Se Púchkin gosta de Ekatierina em *A Filha do Capitão*, eu não sei. Ele lhe

³⁹ Uma referência à estátua equestre de Pedro, o Grande, de Falconet, conhecida como O Cavaleiro de Bronze. O monumento foi inaugurado em 1782. A inscrição, em latim, diz: Petro Primo Catharina

Secunda; MDCCLXXXII ("Para Pedro, o Primeiro, de Ekatierina, a Segunda, 1782).

é respeitoso. Ele sabe que tudo isso: brancura, bondade, robustez - são coisas respeitadas. E ele as respeitou.

Mas amor-encanto pela imagem de Ekatierina não há. O amor de Púchkin foi todo para Pugatchov (Griniov ama Macha, não Púchkin); para Ekatierina, resta apenas o respeito oficial.

Ekatierina foi necessária para que tudo "tivesse um final feliz".

Mas para mim, naquela época e agora, tudo termina com o aceno de Pugatchov do cadafalso. O resto são coisas de Griniov.

O dever de Griniov é viver com Macha e deixar descendentes felizes na província de Simbirska.

Meu dever é olhar sem cessar para a coisa negra na nevasca.

Em Blok, há uma palavra mágica: chama escondida. Uma palavra que me deixou, na primeira leitura, em chamas com o reconhecimento: de mim mesma antes dos sete anos de idade, mesmo antes dos sete anos (mais adiante não conta por que não ficou mais quente). A palavra é a chave da minha alma - e de toda poesia lírica:

Você amaldiçoa em meio aos sofrimentos impossíveis,

Toda a vida por não haver ninguém para amar:

Mas há uma resposta nos meus versos inquietos

A sua chama secreta ajudará você a viver⁴⁰.

Ajudá-lo a viver. Não! É viver. A chama secreta é vida.

E aqui e agora, uma vida inteira depois, posso afirmar: tudo em que havia chama secreta eu amei, em tudo que não havia, não amei. (O capitão Scott também tinha essa chama escondida o homem que aquecia seus diários polares exatamente com essas chamas)⁴¹.

Todo Pugatchov é essa chama secreta. Falta esse calor secreto na contra-figura de Pugatchov, Ekatierina. Mornidão é o que ela tem.

Eu disse: contra-figura. É curioso que todas, decididamente todas as figuras de *A Filha do Capitão*, foram cada uma em seu aspecto contra-figuras a Pugatchov: o bom ladrão Pugatchov - o vilão ignóbil Chvábrin; Pugatchov se revoltando contra a imperatriz - o comandante morrendo por essa imperatriz; o lobo selvagem Pugatchov - o cachorro devoto Saviélitch; o impetuoso Pugatchov e o peixe branco

⁴⁰ Versos do poema de Aleksandr Blok: "Oh não, você não pode libertar meu coração de seu feitiço" ("О, нет! не расколдуешь сердца ты").
А. Блок: "Ты проклянешь в мученьях невозможных / Всю жизнь за то, что некого

любить./Но есть ответ в моих стихах тревожных: / Их тайный жар тебе поможет жить".

⁴¹ Robert Scott (1868-1912), um explorador inglês do Polo Sul. Seus diários foram publicados em russo em 1934.

general alemão; até o contraste de Pugatchov, que nos encanta fisicamente, com seu bando assustador (as narinas rasgadas de Khlopucha). Pugatchov e Ekatierina, por fim. E ainda mais curioso é que a contra-figura de Pugatchov cobre, esmaga, ofusca tudo. Transforma todos em figurantes.

Examinemos todos os personagens de *A Filha do Capitão*.

Pai e mãe - exatamente como deveriam ser (mamãe, papai...); o servo Saviélitch - exatamente como deveria ser; o jogador Zurin; o mesquinho, invejoso e delator Chvábrin; o general profissional alemão; Comandante Mirónov, um tipo quase cômico, se não houvesse morrido honradamente diante de nossos olhos... Macha - o espaço em branco de todo primeiro amor; Ekatierina - o lugar vazio de qualquer pessoa não-amada do poeta...

Púchkin não contrapôs uma única grande figura a Pugatchov (e poderia tê-lo feito: tenente Derjávín,⁴² que quase pereceu pelos dardos de Pugatchov; Suvórov⁴³, que ficou vigiando Pugatchov capturado a noite toda). Na melhor das hipóteses, os outros - são boas pessoas. Mas quando - quem - a "bondosidade" salvou na literatura e quem já resistiu ao feitiço do poder e ao poder de um feitiço?

(Refutando a mim mesma - uma vez a "bondosidade" salvou e elevou: o Padre Saveli em "A Catedral" [Leskov]⁴⁴. Porém, em confirmação a mim mesma - mas isso é mais que literatura e mais que bondosidade, existe um poder maior que o feitiço: a santidade).

Em *A Filha do Capitão*, há um único *dramatis persona* - Pugatchov. Todo objeto ganha vida com o tilintar de seu sino. Todos nós olhamos com os olhos arregalados e ouvimos com os ouvidos todos abertos: então, algo vai acontecer? E o que quer que seja: quando Pugatchov está lá - nós estamostambém.

O Pugatchov de Púchkin, além das dádivas do poeta para o feitiço, do poeta para o inimigo, foi ainda uma dádiva para a época: para o Romantismo. Goethe tem Goetz, Schiller tem Karl Moor⁴⁵, Púchkin tem Pugatchov. Sim, sim, esse mesmo clássico, cristalino, como vocês ainda chamam a prosa - é o mais puro romantismo, o cristal do romantismo. Somente os outros procuraram e encontraram seus heróis nos matagais do passado, com isso aliviando infinitamente a tarefa para si com a distância do tempo e privando-os da última verossimilhança, seja

⁴² O poeta Gavriil Románovitch Derjávín (1743-1816) participou da supressão da revolta de Pugatchov.

⁴³ O grande general russo, A.V. Suvórov (1727-1800). Ele participou da campanha contra Pugatchov.

⁴⁴ O romance "Соборяне" / "Soboriane", de Nikolai Semiónovitch Leskov (1831-1895), foi uma das obras de prosa preferidas de Tsvetáieva.

⁴⁵ O protagonista de *Die Rauber*, de Schiller.

(Liérmontov, Byron) nas profundezas do caos lírico, seja em si, seja em nenhum lugar, Púchkin tirou seu herói de si e da geração que o precedeu (Pugatchov é o pai de Púchkin em idade), com isso dificultando infinitamente a tarefa para si. Contudo: também Karl Moor, e Goetz, e Lara, e Mtsiri [Liérmontov], e o próprio Alieko⁴⁶ de Púchkin são ideias, no melhor dos casos, visões, Pugatchov é um homem vivo. Um mujique vivo. E esse mujique vivo é o mais irresistível de todos os heróis românticos. Comparável apenas a outro herói realista, antepassado de todos os românticos: Dom Quixote.

A serenidade da narrativa e a discrição verbal mantiveram o leitor adulto iludido por todo um século; é justamente por isso que deram a crianças de sete anos de idade o que pensaram ser algo clássico. Mas o clássico provou ser mágico, e as crianças entenderam, somente as crianças entenderam, pois não há criança que não se apaixone pelo Vojatyí.

Pelos "clássicos" - elas não se apaixonam.

⁴⁶ O protagonista de Os Ciganos, de Púchkin.

⁴⁷ Uma citação do poema de Nikolai Gumiliov, ("Mujik"):
"Странные есть мужики... / Вот он с дорожной котомкой, / Путь оглашает лесной / Песнью

Uma epígrafe retrospectiva para toda *A Filha do Capitão*:

... Há mujiques estranhos ...
[...*Strannyie iest mujiki*...] ⁴⁷

... Há mujiques estranhos ...
... Saco na mão, ele viaja
Na estrada pela floresta
ressoando

Com uma canção suave,
prolongada

E, ó, tão pernicioso, malicioso...

... Em nossa gloriosa capital
Ele entra - ó Senhor, salve a todos
nós! -

Ele lança seu feitiço sombrio sob
a Imperatriz

Da Rússia, vasta e ilimitada ...
e enfeitiça a imperatriz da Rússia
sem limites

Pugatchov não lançou um feitiço sobre a imperatriz da vasta Rus sem limites, mas seguiu para nossa outra capital mais gloriosa, marchou contra ela e não entrou na capital. As capitais são diferentes - e as imperatrizes são diferentes - mas o mujique é sempre o mesmo. E o feitiço é o mesmo... E foi assim que, cem anos depois, o poeta sucumbiu a esse feitiço.

протяжной, негромкой, / И озорной, озорной...
/ ...В славную нашу столицу / Входит — господь упаси! — / Обворожает царицу / Необозримой Руси...".

Todos os encontros de Griniov com Pugatchov são uma série de quadros vivos, queimados na carne viva de nossa alma. Uma série de quadros vivos iluminados não por magnésio, mas por um relâmpago. Não por magnésio, mas por magia. Ó, que livro clássico - mágico. Como é hipnótico (pois Pugatchov inteiro é para nós, a despeito de nossa razão e consciência, incutido por Púchkin: não queremos - mas vemos, não queremos - mas amamos) - como é onírico. Todos os encontros de Griniov com Pugatchov vieram daquela mesma esfera de seu sonho sobre o mujique que mata e ama. O sonho é verdadeiro e realizado. Talvez, por isso, nós também nos entregamos a Pugatchov, pois é um sonho ao qual é impossível resistir, sonho, ou seja, nós estamos no cativeiro completo e na completa liberdade do sono. O comandante, Vassilissa Egórovna, Chvábrin, Ekatierina - tudo isso é um dia claro e nós, lendo, permanecemos em sã razão e memória. Mas assim que Pugatchov entra em cena, tudo acaba: é noite negra.

Nem o heroico comandante, nem Vassilissa Egórovna que o ama, nem o caso amoroso de Griniov, ninguém e nada pode vencer, em nós, Pugatchov. Púchkin trouxe Pugatchov para nós...

do jeito que se traz sono, febre, feitiço... Púchkin... nos levou Pugatchov, como leva o sono, a febre, o feitiço...

Com essas palavras terminamos a análise de Pugatchov de *A filha do capitão*.

II

Mas há um outro Pugatchov - o Pugatchov de *A História da Revolta de Pugatchov*⁴⁸. O Pugatchov de *A Filha Do Capitão* e o Pugatchov de *A História da Revolta de Pugatchov*.

Eles parecem ser o mesmo - visto que foram escritos pela mesma mão. Não, não pela mesma mão.

Um poeta escreveu o Pugatchov de *A Filha do Capitão*; O Pugatchov de *A História da Revolta de Pugatchov* veio - de um prosista. E é por isso que não temos o mesmo Pugatchov.

Assim como não pode se deixar de se encantar com o Pugatchov de *A Filha do Capitão*, também não pode se deixar de se sentir repulsa pelo Pugatchov da *Revolta de Pugatchov*.

O primeiro é todo gratidão e nobreza; no fundo de suas próprias ações bestiais, e a constante e indispensável vitória do bem. Todo Pugatchov de *A Filha do Capitão* é captado e apresentado em circunstâncias excepcionais para

⁴⁸ Púchkin intitulou sua obra "A História de Pugatchov" (Istoriia Pugatchova). Foi publicado em 1834 com o título dado por Nicolau I, "A história da

revolta de Pugatchov" (История Пугачевского бунта / Istoriia Pugatchóvskogo bunta).

Pugatchov, em sua bondade, nas circunstâncias excepcionais do amor. "Vou executá-los todos", diz ele, "mas terei piedade de você". E ao mesmo tempo em que "você", pelo próprio caráter da natureza humana e da sugestão brilhante do autor, designa sempre o próprio leitor. (Ele executou todos, mas teve piedade de mim, tirou tudo dos outros, mas deu para mim e assim por diante.) Pugatchov, na pessoa de Griniov, nos perdoou tudo. Portanto, lhe perdoamos tudo.

O que resta em nossas mentes de *A Filha do Capitão*? A sua misericórdia. Execuções, pilhagem, incêndios? Parece que Pugatchov é pintado de preto apenas para melhor, de forma mais limpa, apresentá-lo como branco.

Vamos supor - e é claro que foi assim com todos nós - que o leitor tenha lido *A Filha do Capitão* primeiro. O que esse leitor espera de *A História da Revolta de Pugatchov*? O mesmo Pugatchov, mais do mesmo Pugatchov, isto é, sua bondade, magnanimidade, misericórdia, fúria - e seu amor.

E aqui está o que, desde as primeiras páginas da narração, o leitor recebe:

"... Enquanto isso, uma força já havia sido montada atrás da fortaleza; na frente estava Pugatchov, recebendo o juramento de lealdade dos habitantes e da guarnição militar. Trouxeram Kharlov (o Comandante da fortaleza -

M. Ts.) enlouquecido pelas suas feridas e sangrando profusamente. Um olho, que fora arrancado por uma lança, estava pendurado na sua bochecha. Pugatchov ordenou a sua execução".

(Ele ordenou que executassem Mirónov também, mas Mirónov não estava com o olho balançando na bochecha. O poder repugnante dos detalhes.)

Um dia depois, Pugatchov tomou a próxima fortaleza, Tatischeva, e seu comandante, Eláguin.

"Eláguin, um homem corpulento, teve a sua pele esfolada: os vilões tiraram a gordura dele e untaram suas próprias feridas".

(Em *A Filha do Capitão*, eles não arrancam a pele de ninguém e não untam suas feridas com a gordura de ninguém. Pois Púchkin sabia que essa gordura faria o leitor sentir repulsa nauseabunda - contra seu herói). Uma linha adiante:

- A esposa dele foi cortada em pedaços. A filha deles, Kharlova, que tinha ficado viúva no dia anterior, foi levada à frente do vencedor que havia executado seus pais. Pugatchov ficou deslumbrado pela sua beleza e levou a infeliz mulher para ser sua concubina, tendo poupado, por sua causa, a vida de seu irmão de sete anos".

Um pouco de misericórdia e um ato puramente vil - um exemplo grosseiro de vilania depravada: movido

pela lascívia, ele a poupou, poupou-a para seu próprio uso. E a reação instantânea: nosso Pugatchov não teria agido dessa maneira, nosso Pugatchov, uma vez que ama, a libertaria para que ela fosse aos quatro cantos da terra - sem tocá-la.

...De fato, não era amor, mas o capricho da lascívia, já que ordenou que a viúva do major Belóvski, a quem não desejava, fosse logo estrangulada.

Mas este episódio com Kharlova (de nascimento era Eláguina) tem continuação - e final.

Algumas páginas mais adiante - não sei se são semanas ou meses - acontece o seguinte:

"A jovem Kharlova teve a infelicidade de fazer com que o pretendente se apegasse a ela. Ele a mantinha em seu acampamento perto de Orenburg. Só ela tinha o direito de entrar em seu *kibitka* a qualquer momento; a pedido dela, ele enviou uma ordem a Oziornaia para enterrar os corpos daqueles que haviam sido enforcados quando a fortaleza foi tomada. Ela despertou as suspeitas dos rebeldes ciumentos e Pugatchov, cedendo às suas exigências, entregou-lhes sua concubina. Kharlova e seu irmão de sete anos foram baleados. Feridos, eles se arrastaram um para o outro e se abraçaram. Seus corpos, jogados nos arbustos, permaneceram muito tempo naquele estado".

Toda magia se foi. Lubrificando suas feridas com a gordura alheia, matando uma criança de sete anos, que rasteja sangrando até a irmã - uma obra de arte não suporta isso, rejeita isso. Púchkin, por sua arte, foi fadado a um Pugatchov diferente.

Isto é Pugatchov no amor. Púchkin lembrou-se de Kharlova quando estava escrevendo *A Filha do Capitão* (carta de Mária Ivánovna para Griniov): "Ele [Chvábrin] me trata com tanta crueldade e ameaça que, se eu não mudar de ideia e não concordar, ele vai me entregar ao vilão em seu acampamento, e você, ele me disse, receberá o mesmo tratamento que Lizavieta Kharlova ... "

O que esse mesmo tratamento foi, Púchkin não especifica em *A Filha do Capitão*, deixando o leitor imaginar apenas o começo do destino de Kharlova. Vivificar aqueles arbustos seria muito desvantajoso...

E imediatamente, linha a linha, antes do episódio com Kharlova:

"Pugatchov, no início de sua revolta, levou consigo o sargento Karmitski como escriba, perdoando-o bem debaixo da força. Karmitski logo se tornou o seu favorito. Quando tomaram a fortaleza de Tatischev, os cossacos do Iaik o estrangularam e o jogaram na água com uma pedra no pescoço. Pugatchov perguntou a respeito dele. "Ele foi se juntar à mãe rio

laik abaixo” Pugatchov acenou com a mão em silêncio”.

Isso é Pugatchov na amizade: no amor humano.

O destino de Karmitski é o destino potencial do próprio Griniov: eis o que teria acontecido a Griniov se ele tivesse encontrado Pugatchov não nas páginas de *A Filha do Capitão*, mas nas páginas de *A História da Revolta de Pugatchov*. (Em *A História da Revolta de Pugatchov*, há também um Griniov, mas ele é um segundo tenente e não se encontra com Pugatchov. -M. Ts).

Aqui Pugatchov aparece como um covarde moral - *un lâche* - por medo de seus companheiros, ele entrega - nas mãos deles! - a mulher amada, uma criança inocente e um caro amigo.

- Mas espere, parece familiar: companheiros - uma mulher amada ...
- Ah!

Ah! Ao seu redor já se ouvia resmungos:

- Ele nos trocou por uma mulher!

A noite inteira com uma mulher passou

E, pela manhã, em uma tal se transformou.

...Com um poderoso ímpeto, ele levanta

a princesa bela...

Stienka Rázin!⁴⁹ O homem sobre quem toda a Europa canta na nossa voz, aquele com quem, como se estivesse com rios de infortúnio, inundamos toda a Europa e, é claro, não apenas a Europa, mas também a África e a América, pois, não há lugar em toda a Terra onde ele não estaria sendo cantado agora, ou não poderia o ser amanhã.

Mas: Pugatchov e Rázin - que diferença!

Os companheiros zombavam de Rázin; “Razin é uma mulher”, provocam eles, atingindo o orgulho masculino do seu *Ataman*. Pugatchov, os companheiros o ameaçam, provocando nele o simples medo pela vida. E que gestos diferentes! (É toda a diferença entre uma ação e uma transgressão)⁵⁰.

...Com um poderoso ímpeto, ele levanta

a princesa bela...

⁴⁹ O bandido-cossaco do século XVII e líder rebelde popular. Em 1670, Stienka Rázin iniciou uma campanha dirigida contra os boiardos e proprietários. Foi iniciada com sucesso e se espalhou por todo o Volga, da foz do rio a Simbirska. Ele foi entregue ao governo pelos cossacos conservadores e executado em 1671. Tsvetáieva escreveu um ciclo de três poemas sobre Stienka Rázin em abril-maio de 1917. O ciclo foi impresso na mesma edição das Notas Russas como “Púchkin e Pugatchov”, e

precedido por linhas da obra em prosa: “O povo canta Rázin e sua princesa persa / Sobre Pugatchov e sua Kharlova ficam mudos”. No entanto, as linhas citadas aqui não são dos poemas de Tsvetáieva nem do ciclo de Púchkin, (“Песни о Стеньке Разине” / “Pesni o Stenke Razine”), 1826. Essas palavras fazem parte de uma canção popular conhecida mundialmente e cantada até hoje.

⁵⁰ “Вся разница между поступком и проступком”.

- O próprio Rázin joga sua amada no Volga, como uma oferenda ao rio, como a coisa mais amada, levantar - quer dizer - abraçar; Pugatchov entrega sua amada aos seus rufiões para matar, ele mata com as mãos alheias: ele deixa as próprias mãos caídas. E ele os deixa torturar não apenas ela, mas também seu irmão inocente, a quem, não tenho dúvida, ele já estava acostumado, a quem já tinha, de alguma maneira - adotado como filho.

No caso de Rázin - uma desgraça; no caso de Pugatchov - uma ignomínia. No caso de Rázin - a fraqueza do guerreiro diante da opinião pública, uma fraqueza que se transforma em audácia indômita; no caso de Pugatchov - uma mesquinha agarrção à vida.

Sentimos pena de Rázin por causa de sua bela persa; Por Pugatchov, por causa de Kharlova, sentimos horripilação e desprezo.

Lamentamos naquele momento que ele tenha sido esquartejado quando já estava morto.

E o povo que é o melhor juiz: canta sobre Rázin e sua bela persa; sobre Pugatchov e sua Kharlova - fica mudo.

A utilidade ou inutilidade das coisas a serem cantadas - é talvez a única medida infalível de seu valor.

Mas Pugatchov cometeu, ao que parece, uma ação ainda mais baixa. Ele ordenou que estrangulassem um de seus confederados fiéis, Dmitrii Lyssov, com quem, alguns dias antes, em estado de embriaguez, ele havia brigado e quem o tinha atingido com uma lança. "Seus companheiros os reconciliaram e Pugatchov estava de novo bebendo com Lyssov algumas horas antes de sua morte". Com Kharlova, ele se deitou - e a entregou para ser fuzilada; com Lyssov, ele bebeu - e ordenou que fosse estrangulado. Pugatchov se revela aqui como o pior de seus próprios fora-da-lei, pior que um bandido. E só assim é possível responder a seu protesto indignado quando o cossaco que o traiu quis amarrar as suas mãos nas costas: "Sou eu um fora-da-lei?".

Às vezes, da ignomínia da vilania ele alcança o nível diabólico:

"Pugatchov estava passando com pressa ao longo da margem do Volga.

Lá, ele encontrou o astrônomo Lovits e perguntou que tipo de homem ele era. Quando soube que Lovits observava o curso dos corpos celestes, Pugatchov mandou que ele fosse enforcado, para ficar mais próximo das estrelas".

E por último:

"Diante do tribunal, ele exibiu uma repentina fraqueza de espírito. Foi necessário prepará-lo gradualmente

para ouvir a sentença de morte"...
"crainte qu'il ne mourût de peur sur le champ", explica Ekatierina em uma carta a Voltaire⁵¹. Mas, como a carta de Ekatierina é a única fonte de Púchkin, e Ekatierina obviamente tinha grande interesse de mostrar a abjeção do rebelde executado por ela, podemos por esse relato sob suspeita: talvez ele fosse covarde, talvez não. Mas o que se pode dizer com confiança é que ele não demonstrou coragem perante a morte. No herói corajoso a calúnia de covardia não cola. Até vindo de Ekatierina na carta a Voltaire.

Mas há mais um detalhe dessa execução bastante pesado.

Pugatchov, sendo um *raskolnik*, membro de uma seita dissidente⁵², nunca ia à igreja, mas no momento da execução - de acordo com o testemunho de todo o povo - olhando para as igrejas, ele frequentemente fazia o sinal da cruz.

Ele não pôde suportar a solidão espiritual; ele renegou a sua antiga fé.

Depois da mulher amada e do amigo, ele também renunciou à sua antiga fé.

Sejamos justos. Eu selecionei (não precisava nem mesmo selecionar atentamente) casos opostos e contrastantes com o Pugatchov de *A Filha do Capitão*. Púchkin deixou muito ao Pugatchov de *A história da revolta de Pugatchov*. Deixou-lhe o modo de falar, o circunlocutório, a fala dos contos de fadas. Deixou-o com suas mudanças inesperadas de disposição: como quando, por exemplo, ele manda virar o canhão que mirava os habitantes e, em vez disso atira na direção da estepe. Deixou-lhe a bravura física:

"Pugatchov estava cavalgando à frente de seu exército. - Tenha cuidado, sua Alteza - um velho cossaco disse a ele, - eles podem te matar com um tiro de canhão.

- Você é um veterano, - respondeu o tsar-pretense. - Por acaso, já viu canhões dispararem contra o tsar?" Púchkin lhe deixou o amor do povo comum por ele:

"Os guardas o alimentavam com as próprias mãos e diziam às crianças que se ajuntavam ao redor de sua jaula: Lembrem-se, crianças, de que vocês viram Pugatchov! Os velhos ainda contam histórias sobre suas respostas ousadas às perguntas dos senhores que

⁵¹ Do francês. "Por medo de que ele morra de susto no local." A carta de Ekatierina a Voltaire, em 22 de outubro de 1774, é citada por Púchkin em sua "História de Pugatchov".

⁵² Nem todos os historiadores concordam que Pugatchov era realmente um cismático, ou seja, um dos *raskolniki*, que consideravam a Igreja Ortodoxa

Russa e seus rituais como sendo corrompidos e que não reconheciam a autoridade do Patriarca Ortodoxo. No entanto, Pugatchov foi favorável às reivindicações dos sectários, muitos dos quais viviam ao longo do Volga no território onde a revolta floresceu.

passavam. Durante todo o caminho, ele ficou alegre e calmo”.

Púchkin lhe deixou o olhar ardente e a voz assustadora que faziam as mulheres que vinham vê-lo na jaula desmaiar.

E, por mais estranho que seja, o poeta lhe deixou a sua humanidade: o acadêmico Rytchkov, pai do comandante de Simbirsk, que Pugatchov havia matado, não conseguiu conter as suas lágrimas quando falava do seu filho. Olhando para ele, o próprio Pugatchov começou a chorar.

Mas Púchkin também lhe deixou o apego tenaz à vida. Pois, na resposta de Pugatchov à pergunta de Rytchkov sobre como ele ousou de cometer tais atrocidades desmedidas: "Sou culpado diante de Deus e da Imperatriz e tentarei me penitenciar por todos os meus erros", há uma absurda, uma clara desesperada expectativa de perdão, há o obstinado agarramento de Pugatchov à vida.

O Pugatchov de *A História da Revolta de Pugatchov* emerge como um animal selvagem e não como um herói. Mas ele nem sequer emerge como um animal natural, porque quase todas as suas ações bestiais derivam do seu medo de perder a vida; ele aparece como alguém que permite selvagerias por ser um homem fraco ao ponto da criminalidade. (Mesmo o assassinato de

Lyssov, afinal, não é uma vingança pela mão que se levantou contra ele, mas é o medo antecipando à um segundo golpe e, desta vez, mortal).

E, para finalmente acabar com ele - acabar com ele em nossos corações - uma cena grotesca, duplamente grotesca, de completa baixeza de ambos os personagens:

o conde Panin, , a quem levaram o Pugatchov prisioneiro, diante de sua resposta atrevida, profética, corajosa e popular de Pugatchov: "Eu sou um pequeno corvo, mas o corvo ainda está voando", - bateu no rosto de Pugatchov até sair sangue, e arrancou um tufo da barba dele (NB! "Não se bate um homem caído" (ditado russo).

E o que faz Pugatchov? Ele se ajoelha e pede perdão.

E agora, uma comparação de datas: *A Filha do Capitão* é de 1836; *A História da Revolta de Pugatchov* é de 1834.

E nossa primeira pergunta de perplexidade: como Púchkin escreveu seu próprio Pugatchov - sabendo tudo?

Se *A Filha do Capitão* fosse escrita primeiro, seria tudo natural: Púchkin primeiro imaginou seu próprio Pugatchov e depois o descobriu. (Como todo poeta apaixonado.)

Mas aqui ele o descobriu primeiro e depois o imaginou.

A mesma raiz, mas uma outra expressão: criou uma *nova* imagem⁵³. O Pugatchov de Púchkin é a resposta do poeta ao Pugatchov histórico. O revide do lírico ao arquivo; "Sim, eu sei, eu sei tudo como foi e como tudo se passou, sei que Pugatchov era ignóbil e covarde, sei tudo, mas desse tal conhecimento meu – eu não quero saber; a esse conhecimento alheio, que não é meu, contraponho o saber que é o meu. Eu sei melhor. Sei algo melhor:

‘Um engano que nos eleva nos é mais caro

do que a treva das verdades baixas’⁵⁴.

Um engano? "Pelo fato de o poeta ser um criador, ainda não implica que ele seja um mentiroso, pois a invenção poética tem sua razão no seguinte - ela mostra como uma coisa poderia e deveria ter sido" (Trediakóvski)⁵⁵.

Púchkin estava esmagado pelas verdades baixas. Ele varreu todas para o lado, esqueceu todas, tirou da cabeça como por um vento forte, não deixando nada, a não ser os olhos negros e o

brilho vermelho no céu. Ele escreveu *A História da Revolta de Pugatchov* para os outros, *A Filha do Capitão* - para si mesmo.

O Pugatchov de Púchkin é uma liberdade poética, assim como o poeta é a liberdade poética, uma liberdade que no poeta se liberta das imagens assíduas e imitações convencionais.

Mas o que fez Púchkin, que mal terminara de escrever sobre Pugatchov, retornar a Pugatchov, tomar exatamente Pugatchov como herói, mais uma vez Pugatchov, o Pugatchov sobre quem sabia tudo?

Apenas isso - que não era tudo, pois o único conhecimento do poeta sobre um assunto é dado ao poeta através da poesia, através da obra catártica da poesia.

Púchkin escreveu seu próprio Pugatchov para descobri-lo. Para conhecer tudo até o limite. Púchkin escreveu seu próprio Pugatchov - para esquecê-lo.

As respostas simples são duas: em primeiro lugar, Púchkin,

⁵³ Tsvetáieva está usando duas palavras que compartilham uma raiz comum: os verbos вообразить (*voobrazít*), "imaginar" e преобразить (*preobrazít*), "transformar" / "transfigurar" ou, parafraseando, "criam uma nova forma ou imagem".

⁵⁴ "Да будет проклят правды свет, / Когда посредственности холодной, / Завистливой, к соблазну жадной, / Он угождает праздню! — Нет! / Тьмы низких истин мне дороже / Нас возвышающий обман... / Оставь герою сердце! Что же / Он будет без него? Тиран... / ГЕРОЙ, 1830".

⁵⁵ Este ditado do poeta Vassíli Kirílovitch Trediakóvski (1703-1769) foi um dos favoritos de Tsvetáieva. Ela o usou como epígrafe da Parte I de *Depois da Rússia*, sua última coleção de poesia publicada, e a parafraseia em *Volochin*, tornando-a a base de sua atitude em relação à precisão histórica na prosa biográfica. As palavras vêm de "Uma opinião sobre a origem da poesia e do verso como um todo" ("Мнение о начале поэзии и стихов вообще" / "Mnenie o natchale poezii i stikhov voobshche"), publicada em 1749.

independentemente de que tipo de homem que Pugatchov era, se acostumou com ele durante os longos meses de trabalho. Se acostumou, mas ainda não se separou dele. (Sobre isso, temos o testemunho de próprio Púchkin ao acabar de escrever o romance.)

Em segundo lugar, ao colocar o último ponto final, Púchkin sentiu que carecia de algo. Este Pugatchov não estava certo. É e não é. Então, vamos tentar do jeito certo. Esse era "o vosso jeito"; agora vamos tentar do nosso jeito.

O desejo inconsciente de pegar Pugatchov, desmascarado pela história e reabilitá-lo pela poesia, para devolvê-lo ao pedestal do qual a história, pela mão de Púchkin, o havia removido. Retornar Pugatchov do nível abaixo do nível do mar, da baixeza histórica, ao alto pedestal da lenda.

Púchkin agiu como o próprio povo: tornou a verdade mais verdadeira, tomou a verdade sobre o vilão - e esqueceu-a, esqueceu a parte da verdade que era incompatível com o amor: a vileza.

E quando ele preservou tudo sobre Pugatchov, quando removeu de toda a verdade apenas a parte mesquinha, ele nos deu o outro Pugatchov, seu próprio Pugatchov, o Pugatchov do povo, a quem podemos amar: a quem não podemos não amar.

Então, qual Pugatchov é o verdadeiro? Aquele que, por medo, entregou à tortura a mulher amada e uma criança inocente, o amigo querido para ser afogado, um fiel companheiro de armas para ser estrangulado e ele mesmo, em resposta a um golpe sangrento no rosto, ajoelhou-se? Ou aquele Pugatchov que duas, três, sete vezes, perdoou Griniov e, quando o reconheceu na multidão, acenou para ele pela última vez?

O que vemos primeiro quando dizemos "Pugatchov"? Os olhos e a chama vermelha dos incêndios no horizonte. E - ambos são sem baixeza. Pois os olhos e o brilho são fenômenos da natureza, "há embriaguez na batalha" ou talvez até a própria Peste, mas força que não conhece o medo.

O que sentimos do começo ao fim quando dizemos "Pugatchov"? Sua grandeza. Nosso próprio amor por ele.

Assim, pelo poder da poesia, Púchkin transformou o herói menos corajoso em um modelo de magnanimidade.

Em *A Filha do Capitão*, Púchkin, o historiador, é derrotado por Púchkin, o poeta, e, para nós, a última palavra sobre Pugatchov fica para sempre a do poeta.

Púchkin nos mostrou o Pugatchov da *Revolta de Pugatchov*, ele nos infundiu com o Pugatchov de *A Filha Do Capitão*. E não importa o quanto

possamos ter estudado, não importa quantas vezes tenhamos relido *A História da Revolta de Pugatchov*, assim que algo desconhecido enegrece na nevasca de *A Filha do Capitão* - esquecemos tudo, todas as nossas más experiências com Pugatchov e com a história, exatamente como no amor - esquecemos todas as nossas más experiências com o amor.

Pois o feitiço é mais antigo que a experiência. Pois o conto de fadas é mais antigo que a crônica. É mais antigo na história do planeta e o mais antigo na vida do ser humano. Pois já conhecíamos Pugatchov, na figura do camponês, e em *Verlioka* e no Ogro antropófago comedor de gente de Pulgarcito, que corta a cabeça de suas próprias filhas, e no fora-da-lei de quem Alionuchka⁵⁶ se esconde atrás do barril de óleo, em todos os ogros e foras-da-lei de todos os contos, no conto de sangue, da nossa memória ancestral.

O Pugatchov de Púchkin (de *A Filha Do Capitão*) é o fora-da-lei em geral, o ogro, o *tchumak*, o demônio, o "bom rapaz", o lobo cinza de todos os contos de fadas... e dos sonhos, mas é o fora-da-lei, o ogro, o lobo cinza que se apaixonou por alguém, que matou todos, mas amou um só, e esse um, na pessoa de Griniov - somos nós mesmos.

E se já somos fascinados por Pugatchov por causa do fato de que ele é Pugatchov, ou seja, o pavor vivo em pessoa, que é o perigo mortal - nosso medo mortal nos pesadelos de infância, como poderíamos não ficar fascinados por ele dupla e completamente, quando aquele homem assustador, é também um homem bom, quando esse monstro também ama.

Em Pugatchov, Púchkin nos deu a sedução mais assustadora: do mal no momento em que se transforma em bem, quando transfere todo o seu poder intrínseco (o do mal) para o bem. Púchkin em seu Pugatchov nos deu um enigma insolúvel: o das atrocidades, e de um coração puro. Púchkin em Pugatchov nos deu o 'bom ladrão'. E como poderíamos resistir a ele, visto que já havíamos sucumbido ao simples fora-da-lei?

Quando ele nos deu esse Pugatchov, a quem o próprio Púchkin se submetia? À coisa mais alta que existe: ao poeta ele mesmo. Ao instinto infalível do poeta... bem, talvez não pelo que era, mas pelo que poderia ter sido. O que deveria ter sido. ("Porque o poeta é um criador ...")

E é de fato uma força poderosa - essa tal de poesia, quando você considera que todo o conhecimento de todo o arquivo histórico de Nicolau I,

⁵⁶ Outras figuras do folclore e contos de fadas russos.

conhecimento e recursos tocados pela mão, vistos pelos olhos, não só não puderam matar, mas não puderam nem ofuscar a visão clara do poeta.

Direi mais: quanto mais Púchkin conhecia Pugatchov, mais firmemente ele reconhecia – algo diferente; quanto mais claramente ele via, mais claramente ele via a outra coisa.

Pode-se dizer que *A Filha do Capitão* estava sendo escrita dentro dele simultaneamente com *A História da Revolta de Pugatchov*, foi escrita junto com ela, que crescia de todas as linhas desta última, indo além de todas as linhas, estava sendo escrita acima da página, construindo-se sozinha, livremente e licitamente, como uma refutação viva, criada aqui pela mão do poeta: a refutação da mentira dos fatos - a obra se escrevia sozinha.

"O engano que nos eleva é mais valioso do que o amontoado de verdades baixas".

Se Púchkin pudesse dizer de Napoleão, seu próprio deus e o deus de toda a poesia lírica do mundo, em resposta ao *raisonneur indolente*⁵⁷, que refutava sua convicção de que

Napoleão em Jaffa havia tocado nos homens infectados pela peste - (Ele de fato tocou -M. Ts.) - se Púchkin pudera dizer de Napoleão:

O engano que nos eleva

Nos é mais valioso do que o amontoado das verdades baixas⁵⁸.

- então, quanto mais adequado isso soaria em relação a Pugatchov, as verdades baixas sobre as quais ele lia com os próprios olhos e descrevia com as próprias mãos meses a fio.

Púchkin falou isso a respeito de Napoleão.

Ele o realizou no caso de Pugatchov.

Quando terminamos *A Filha do Capitão*, não nos resta nenhuma única verdade baixa sobre Pugatchov; de todo o amontoado de verdades baixas, não resta nenhuma.

Tudo ficou puro.

E essa lisura - é o próprio poeta.

O amontoado das verdades baixas...

Não há verdades baixas e enganos sublimes; existem apenas decepções baixas e verdades elevadas.

⁵⁷ O termo "*raisonneur*" (francês) tem uma história importante no drama clássico francês do século XVII. A função do "*raisonneur*" é aplicar o teste da razão e do senso comum a qualquer coisa, tenha sido dita ou feita. O parágrafo refere-se ao poema de Púchkin "O Herói" ("Герой"), retratando a visita de Napoleão a seus homens atingidos pela peste e os tocando com suas mãos. O historiador Bourienne relatou que Napoleão não tocou os doentes, embora o imperador

tenha visitado um hospital em Jaffa em 1799. Mais tarde, as memórias de Bourienne mostraram-se inautênticas.

⁵⁸ "тымами" (тыма-тымущая, Тыму-Таракань, и т. д.). A palavra *t'ma*, frequentemente usada nas descrições de batalhas em russo antigo, significa "dez mil" ou "tropa", no sentido de "um grande número", (em inglês: "host").

Mais uma coisa. As verdades não aparecem aos montes. Somente os enganos o fazem.

Voltando ao mundo dos fatos. Uma ressalva importante: dizem que três volumes do arquivo sobre Pugatchov já foram publicados e, na base deles, Pugatchov emerge como alguém diferente da figura na *História da Revolta de Pugatchov*, a saber, sem baixeza, como um tsar camponês, e assim por diante.

Mas o cerne da questão para nós no caso específico não tem a ver com Pugatchov, mas com Púchkin, que não conhecia outros materiais, exceto aqueles compilados pelos nobres (preconceituosos) e nos quais ele confiava. A questão é como Púchkin, em vista dos dados disponíveis, via Pugatchov. E estou comparando apenas o Pugatchov de Púchkin com o do (historiador) Púchkin.

E se, além de toda expectativa, Pugatchov de fato emerge como o tsar camponês sonhado, tão magnânimo, justo, corajoso - e daí? Isso significa que Púchkin estava mais uma vez certo e que só ele tinha razão. Isso significa que ele estava certo em não acreditar, no fundo de seu próprio ser, nesses testemunhos degradantes. Crendo neles apenas com os olhos e não com a alma.

Seja como for, ele estava certo.

Se Pugatchov era um vilão baixo e mesquinho, Púchkin estava certo quando o apresentou como superior e destemido, pois o engano que nos eleva é mais valioso de que as verdades baixas ...

Se Pugatchov era um magnânimo e destemido tsar camponês, Púchkin estava novamente certo quando o apresentou dessa maneira, e não da maneira arquivística. (NB! Púchkin refutou o arquivo não em palavras, mas em ações.) Mas, repito, o cerne da questão para nós não está em Pugatchov, em que tipo de homem ele era ou não era, mas em Púchkin - em que tipo de homem *ele* era.

Púchkin era um poeta. E em nenhum lugar ele foi poeta com tanta força como na prosa "clássica" de *A Filha do Capitão*.

Vanv, 1937

Um poeta não pode amar o inimigo. O poeta não pode deixar de amar o inimigo, assim que esse inimigo estiver em sua dimensão (lírica). Um inimigo de nível baixo não é um inimigo para ele, mas um verme: um verme ou um dragão, dependendo do calibre. O carrasco de Andrei Chenier⁵⁹

⁵⁹ André Marie Chénier (30 de outubro de 1762 - 25 de julho de 1794) foi um poeta francês associado aos

eventos da Revolução Francesa, da qual foi vítima, tendo sido executado na guilhotina.

não era seu inimigo...⁶⁰ Um monstro não é um inimigo. O inimigo é um igual. Ao poeta, resta para odiar apenas os fenômenos — um só fenômeno: a baixeza imortal em cada ser mortal. Baixeza impessoal em cada pessoa. E a guerra com ela, é imortal. Desde o começo do mundo até o seu fim, contra a baixeza imortal luta o imortal - sem nome, sob todos os nomes -o poeta.

Podemos ver isso em um exemplo vivo de *A Filha Do Capitão*:

Chvábrin não é um inimigo de Griniov (Púchkin). Chvábrin com respeito a Griniov é um verme. Algo para ser esmagado, mas nada contra o que se possa lutar. É inimigo para os pés (sola), e não para a alma.

Pugatchov não é um inimigo de Griniov (Púchkin), porque se isto é inimizade, então o que será o amor?

Mas onde nessa história de guerra e de amor está o inimigo de Griniov? Não tem inimigo. Existe o verdadeiro adversário de Griniov - um adversário estatal, mas que é um aliado espiritual, de fato e em tudo.

Em vez de haver dois inimigos - não há nenhum. Um poeta não pode amar um inimigo. Um santo pode amar o inimigo. Um poeta só pode se apaixonar pelo inimigo.

Desde os tempos de Homero até os nossos, quando, pela primeira vez se ouviu:

*Como um guerreiro de Atena
Apaixonado por seu inimigo.*

É dito a respeito de um guerreiro, mas esse guerreiro (Aquiles) foi criado por um poeta⁶¹.

Pugatchov era exatamente um tal inimigo. Esse inimigo é confiável? Não. Tal inimizade para o inimigo em cativo abria a porta. Essa inimizade é a primeira a tratar das feridas. Essa inimizade - está pronta para carregar o inimigo para fora do campo de batalha - consigo. Tal inimizade a qualquer momento está pronta para sacrificar a alma pelo seu inimigo. Qual é a relação de Griniov com Pugatchov, senão a de um romance cavaleiresco? É puro donquixotismo na visão de Púchkin.

Não foi a possibilidade de trair e nem a sua frivolidade que assustava os dezembristas com respeito a Púchkin, mas a falta de confiança na sua capacidade de sustentar a inimizade. Aquela liberdade interior, seu mundo interior, são incomparáveis com o mundo revolucionário. Eles constituem a essência do poeta - uma tentação para ser usada para os propósitos alheios...⁶² Mas nesse ponto os revolucionários

⁶⁰ Lacuna no manuscrito.

⁶¹ МАНДЕЛЬШТАМ, О. "Теннис"; maio de 1913. [...] / Как аттический солдат, / В своего врага влюбленный. / [...].

⁶² Lacuna no manuscrito.

cometem um erro: a rebelião interior do poeta não é uma rebelião externa e pode se transformar e se voltar contra eles, assim que eles próprios se transformam em poder estabelecido, isto é, em autoridade, em violência...

Essas rebeliões não são bem-vindas.

O poeta não pode guerrear contra as ideias (absolutas) e não pode guerrear contra os vivos, sejam eles fenômenos ou valores ou objetivos, e não pode guerrear contra o absoluto humano - seus heróis. O poeta pode lutar apenas em casos concretos e com toda a baixeza humana, que (tanto o caso como a baixeza) podem ser encontrados em toda parte, não sendo o privilégio exclusivo de nenhum campo. Pode se opor a um caso concreto de baixeza humana (pequenez). Portanto, se a inimizade do poeta é um conceito invariável, o seu alvo é sempre móvel e o ponto de sua aplicação está se movendo continuamente.

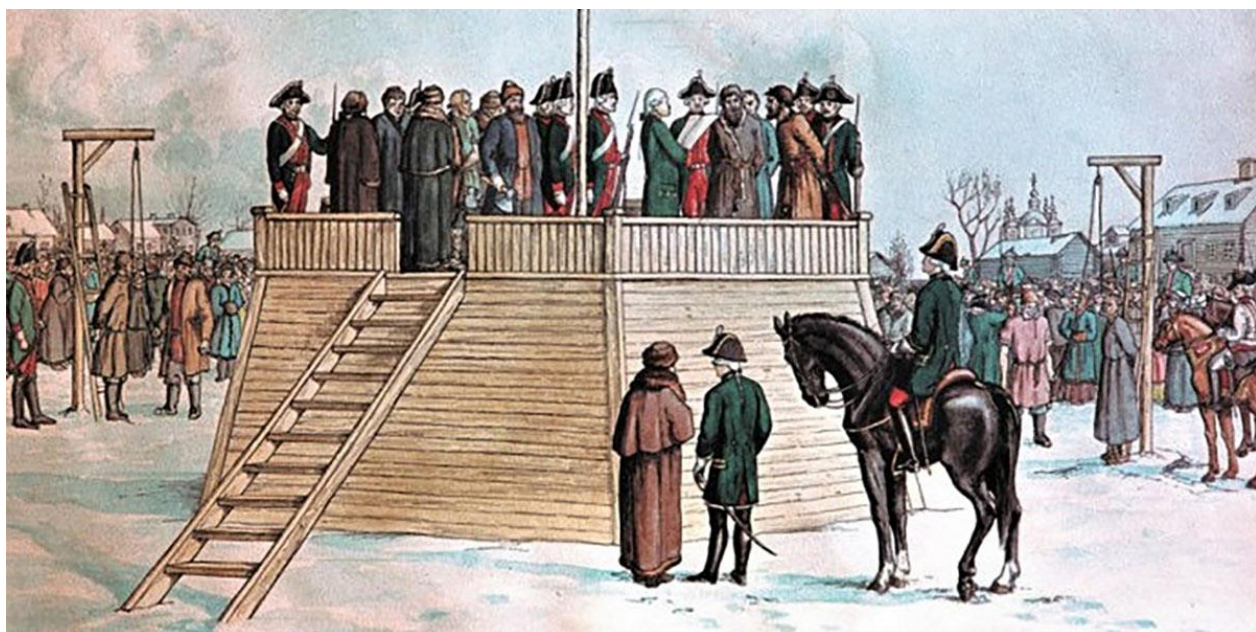
Um contra todos e sem ninguém.

O inimigo do poeta se chama - o tudo. Ele não tem rosto.

O poeta é o inimigo por um minuto - até entender ou sentir compaixão pelo inimigo: não devido ao amor (à misericórdia), mas devido à sua magnanimidade. Não devido à misericórdia, mas devido à compaixão, a sua *oni-empatia*. Não por causa do esmagador, impossível, insuportável, antinatural dever e proeza do amor cristão, mas de acordo com o seu dom poético inato e fadado: o *oni-amor*.

Não por amor cristão, mas por amor poético.

O ódio político não é dado ao poeta. Somente o ódio humano é dado. Somente a ira divina e justa é dada a ele - a ira contra tudo que ele sabe reconhecer em toda e qualquer parte e, quando não reconhece, o poeta abre os braços para abraçar o inimigo.



Execução de Pugatchov, desenho de uma testemunha ocular⁶³.

⁶³ Disponível em: <https://politika-v-rashke.ru/russkiy-bunt-bessmyslennyiy-i-besposhhdnyiy-zverstva-emelyana-pugacheva/kazn-pugacheva-risunok-ochevidtsa/>. Acesso em: 1 de ago. de 2025.

Sobre o Propósito do Poeta –

Aleksandr Blok, 1921

О назначении поэта¹

Tradução de Karina Vilela Vilara

Discurso proferido na Casa dos Literatos durante a solene reunião do octogésimo quarto aniversário da morte de Púchkin.

Nossa memória guarda, desde a infância, o alegre nome: “Púchkin”. Esse nome, esse som, povoa, por si só, muitos dias de nossas vidas. Nomes sombrios de imperadores, chefes militares, inventores de armas assassinas, torturadores e mártires. E junto a eles – esse nome aconchegante: “Púchkin”.

Púchkin sabia empregar de modo tão leve e alegre seu fardo criativo, apesar do papel do poeta não ter nada de leve ou alegre, ele é trágico. Púchkin assumiu seu papel com movimentos livres, amplos e confiantes, como um grande mestre, e, no entanto, entre nós, o coração frequentemente se aperta ao pensar nele: festiva e triunfal é a marcha do poeta, que não é capaz de abalar o exterior, pois seu

Речь, произнесенная в Доме литераторов на торжественном собрании в 84-ю годовщину смерти Пушкина

Наша память хранит с малолетства веселое имя: Пушкин. Это имя, этот звук наполняет собою многие дни нашей жизни. Сумрачные имена императоров, полководцев, изобретателей орудий убийства, мучителей и мучеников жизни. И рядом с ними — это легкое имя: Пушкин.

Пушкин так легко и весело умел нести свое творческое бремя, несмотря на то, что роль поэта — не легкая и не веселая; она трагическая; Пушкин вел свою роль широким, уверенным и вольным движением, как большой мастер; и, однако, у нас часто сжимается сердце при мысли о Пушкине: праздничное и триумфальное шествие

¹ BLOK, Aleksandr. O Naznatchenii poeta. In: *Sobranie sotchinenii v vosmi tomakh*. Leningrad: Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Khudojstvennoi Literaturi, 1962, pp. 160-168.

dever íntimo é a cultura – essa marcha que muito comumente era violada pela obscura intervenção de pessoas para as quais um pote de barro era mais valioso que Deus.

Nós conhecemos Púchkin – o homem; Púchkin – o amigo da monarquia; Púchkin – o amigo dos Dezembristas. Tudo isso se empalidece diante de uma coisa: Púchkin – o poeta.

Poeta é grandeza que não se altera. Sua língua e suas técnicas podem tornar-se antiquadas, porém, a essência de seu trabalho não envelhece.

As pessoas podem virar as costas para o poeta e sua obra. Hoje elas erguem para ele monumentos, amanhã querem “jogá-lo do navio da contemporaneidade”². Tanto um quanto o outro apenas definem essas pessoas, mas não o poeta. A essência da poesia, como arte elevada, é inalterada. Essa ou aquela forma de se relacionar das pessoas com a poesia, no fim das contas, não faz diferença.

Hoje nós honramos a memória do maior poeta russo. Parece-me oportuno, nesta ocasião, falar sobre o propósito do poeta e reforçar as minhas próprias

poeta, которым не мог мешать внешнему, ибо дело его – внутреннее – культура, – это шествие слишком часто нарушалось мрачным вмешательством людей, для которых печной горшок дороже Бога.

Мы знаем Пушкина – человека, Пушкина – друга монархии, Пушкина – Друга декабристов. Все это бледнеет перед одним: Пушкин – поэт.

Поэт – величина неизменная. Могут устареть его язык, его приемы; но сущность его дела не устареет.

Люди могут отворачиваться от поэта и от его дела. Сегодня они ставят ему памятники; завтра хотят «сбросить его с корабля современности». То и другое определяет только этих людей, но не поэта; сущность поэзии, как всякого искусства, неизменна; то или иное отношение людей к поэзии в конце концов безразлично.

Сегодня мы чтим память величайшего русского поэта. Мне кажется уместным сказать по этому

² Referência ao manifesto futurista “Bofetada no Gosto Público”, de 1912, assinado por Burliuk, Krutchônikh, Maiakóvski e Khlébnikov. O manifesto aparece traduzido para o português brasileiro em: *Manifestos Vermelhos e outros textos históricos da Revolução Russa*. Org. Daniel Aarão Reis. Trad. Cecília Rosas, Daniel Aarão Reis, Erick Fiszuk, Graziela Schneider Urso, Kristina Balykova e Marina Sinegub Diniz. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

palavras por meio do pensamento de Púchkin.

O que é o poeta? Um homem que escreve em versos? Mas é claro que não. Ele se chama “poeta” não porque escreve em versos, mas ele escreve em versos, ou seja, conduz sons e palavras à harmonia, porque ele é filho da harmonia, o poeta.

O que é a harmonia? Harmonia é a concordância das forças do mundo, ordem da vida do mundo. Ordem é cosmos, em oposição à desordem – caos. Do caos nasce o cosmos, o mundo, ensinavam os antigos. O cosmos é familiar ao caos, como as ondas lúbricas são familiares ao conjunto de jangadas do oceano. O filho pode não ser parecido com o pai em nada, à parte um traço secreto, que, entretanto, os torna parecidos.

O caos é a anarquia poética primordial; o cosmos é a harmonia estabelecida, a cultura. Do caos nasce o cosmos, a força da natureza esconde em si a semente da cultura; da anarquia cria-se a harmonia.

A vida do mundo consiste na criação incessante de novos meios, novas espécies. O caos anárquico os nutre e embala, entre eles a cultura conduz uma

поводу о назначении поэта и подкрепить свои слова мыслями Пушкина.

Что такое поэт? Человек, который пишет стихами? Нет, конечно. Он называется поэтом не потому, что он пишет стихами; но он пишет стихами, то есть приводит в гармонию слова и звуки, потому что он — сын гармонии, поэт.

Что такое гармония? Гармония есть согласие мировых сил, порядок мировой жизни. Порядок — космос, в противоположность беспорядку — хаосу. Из хаоса рождается космос, мир, учили древние. Космос — родной хаосу, как упругие волны моря — родные грудам океанских валов. Сын может быть не похож на отца ни в чем, кроме одной тайной черты; но она-то и делает похожими отца и сына.

Хаос есть первобытное, стихийное безначалие; космос — устроенная гармония, культура; из хаоса рождается космос; стихия таит в себе семена культуры; из безначалия создается гармония.

Мировая жизнь состоит в непрестанном созидании новых видов, новых пород. Их баюкает безначальный хаос; их возвращает, между ними производит отбор культура; гармония

seleção; a harmonia dá a eles imagem e forma, as quais novamente embaçam-se sob a névoa anárquica. Nós não compreendemos o sentido disso, a essência é obscura, nos consolamos com o pensamento de que uma nova espécie é melhor que uma antiga, mas o vento extingue essa ínfima vela, com a qual tentamos iluminar a noite do mundo. A ordem do mundo está inquieta, ela é filha direta da desordem e pode não coincidir com nossos pensamentos acerca do que é bom e o que é ruim.

Nós sabemos uma coisa: que a espécie, aquela que vai na substituição de outra, é nova; essa, a qual ela rende, é velha. Nós observamos no mundo eternas mudanças, nós mesmos tomamos parte na substituição das espécies. Nossa participação, em geral, é passiva: nos deterioramos, envelhecemos, morremos. Ocasionalmente ela é ativa: nós ocupamos uma espécie de lugar na cultura do mundo e nós mesmos promovemos a educação das novas espécies.

O poeta é o filho da harmonia e para ele é dado um certo papel na cultura do mundo. Três tarefas lhe são confiadas: a primeira - libertar os sons da força anárquica familiar, onde eles residem; a segunda - transportar esses sons à

дает им образы и формы, которые вновь расплываются в безначальный туман. Смысл этого нам непонятен; сущность темна; мы утешаемся мыслью, что новая порода лучше старой; но ветер гасит эту маленькую свечку, которой мы стараемся осветить мировую ночь. Порядок мира тревожен, он — родное дитя беспорядка и может не совпадать с вашими мыслями о том, что хорошо и что плохо.

Мы знаем одно: что порода, идущая на смену другой, нова; та, которую она сменяет, стара; мы наблюдаем в мире вечные перемены; мы сами принимаем участие в сменах пород; участие наше большей частью бездейтельно: вырождаемся, стареем, умираем; изредка оно деятельно: мы занимаем какое-то место в мировой культуре и сами способствуем образованию новых пород.

Поэт — сын гармонии; и ему Дана какая-то роль в мировой культуре. Три дела возложены на него: во-первых — освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых — привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-

harmonia, dar a eles forma; a terceira – третьих — внести эту гармонию во inserir essa harmonia no mundo exterior. внешний мир.

Os sons sequestrados da força Похищенные у стихии и anárquica e conduzidos à harmonia, приведенные в гармонию звуки, introduzidos no mundo, por si só formam внесенные в мир, сами начинают sua própria missão. “As palavras do poeta творить свое дело: «Слова поэта суть уже já são a essência de sua missão”. Eles [os его дела». Они проявляют неожиданное sons] demonstram uma inesperada могущество: они испытывают potência: eles testam os corações humanos человеческие сердца и производят e criam escolhas no peito da escória какой-то отбор в грудях человеческого humana; pode ser que eles colham algumas шлама; может быть, они собирают partes da antiga espécie, portadora do какие-то части старой породы, носящей nome “ser humano”; as partes são название «человек»; части, годные для adequadas para a criação de novas создания новых пород; ибо старая, espécies; pois a antiga, é evidente, видимому, быстро идет на убыль, rapidamente vai em direção ao declínio, вырождается и умирает. deteriora-se e morre.

Não é permitido resistir ao poder da Нельзя сопротивляться harmonia, trazida ao mundo pelo poeta. A могуществу гармонии, внесенной в мир luta contra ela excede as forças humanas поэтом; борьба с нею превышает и tanto individuais como reunidas. “O dia личные и соединенные человеческие em que todos sentissem a força da силы. «Когда бы все так чувствовали harmonia!” – murmura Salieri, lânguido e силу гармонии!» — томится одинокий só. Contudo sentem-na todos, somente os Сальери. Но ее чувствуют все, только mortais – quando não Deus, Mozart. Do смертные — иначе, чем бог — Моцарт. Do sinal, pelo qual a poesia aponta para o rio От знака, которым поэзия отмечает на Lete, da palavra, a qual ela [a poesia] лету, от имени, которое она дает, когда oferece, quando necessário, ninguém pode это нужно, — никто не может esquivar-se, assim como da morte. Sem уклониться, так же как от смерти. Это falhas, tal palavra se oferece. имя дается безошибочно.

Então, por exemplo, nunca Так, например, никогда не merecerão um nome imbecil do poeta заслужат от поэта дурного имени те, кто

aqueles que se mostram como uma simples parte da força da natureza, àqueles aos quais não é dado entender. Não se chamam “plebe” as pessoas semelhantes à terra arada por elas, semelhantes ao pedacinho de névoa da qual elas saíram, à besta perseguida pelos que caçam. Pelo contrário, aqueles que não desejam entender, apesar de necessitarem entender muitas coisas, pois servem à cultura, aqueles são estigmatizados pela infame alcunha: plebe; dessa alcunha nem a morte os livra; ela permanece após a morte, como aconteceu com o Conde Benckendorff³, Timkovski, Bulgárin com todos que atrapalharam o poeta de cumprir sua missão.

Nas profundezas abissais do espírito, onde o homem deixa de ser homem, nas profundezas inalcançáveis pelo Estado e a sociedade, fundados pela civilização, deslizam as ondas sonoras, semelhantes às ondas de éter, que abraçam o universo; lá caminham oscilações rítmicas, similares a processos que formam montanhas, ventos, correntes marítimas, o mundo vegetal e animal.

Essa profundidade do espírito é ocultada pelo fenômeno do mundo

представляют из себя простой осколок стихии, те, кому нельзя и не дано понимать. Не называются чернью люди, похожие на землю, которую они пахнут, на клочок тумана, из которого они вышли, на зверя, за которым охотятся. Напротив, те, которые не желают понять, хотя им должно многое понять, ибо и они служат культуре, — те клеймятся позорной кличкой: чернь; от этой клички не спасает и смерть; кличка остается и после смерти, как осталась она за графом Бенкендорфом, за Тимковским, за Булгариным — за всеми, кто мешал поэту выполнять его миссию.

На бездонных глубинах духа, где человек перестает быть человеком, на глубинах, недоступных для государства и общества, созданных цивилизацией, — катятся звуковые волны, подобные волнам эфира, объемлющим вселенную; там идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир.

Эта глубина духа заслонена явлениями внешнего мира. Пушкин

³ “General, chefe do corpo de Gendarmes, criador da III Seção política de Nicolau I, responsável pela censura e pela perseguição a intelectuais e artistas considerados subversivos” (Andrade, 2004 p. 219). Por meio do verbete relativo Benckendorff, compilado por Homero Freitas de Andrade no “Índice de nomes e referências” relativos à vida de Púchkin, podemos depreender que os nomes citados por Blok referem-se aos integrantes da aristocracia que atuaram na censura da obra do poeta. O fato de Blok citá-los é importante, pois mostra que a história não deve ser esquecida, para que não se repita. (N.T.)

externo. Púchkin fala que ela é mais oculta ao poeta do que a outras pessoas: “entre as pequeninas crianças do mundo, é possível que ele seja a mais pequenina de todas”.

A primeira tarefa requerida do poeta é o seu ofício, abrir mão dos “cuidados da luz vã” para arrancar as vestimentas externas, para revelar a profundidade. Essa exigência retira o poeta da ala das “pequeninas crianças do mundo”.

Ele corre, selvagem e severo,
repleto de sons e agitações,
para os limites das ondas vazias,
para as estridentes florestas.

Selvagem, severo, repleto de agitações, porque a autópsia da profundidade espiritual é tão complexa quanto o ato de nascer. Em direção ao mar e à floresta, pois apenas lá, em solidão, é possível reunir forças para se juntar ao “caos primeiro”⁴, ao elemento anárquico, às rodopiantes ondas sonoras.

A tarefa secreta é concluída: o véu é retirado, a profundidade é revelada, o som é acolhido na alma. A segunda exigência de Apolo consiste em que o som, erguido da profundidade e do forasteiro mundo externo, fosse encerrado na forma sólida e tátil da palavra; sons e palavras devem formar uma harmonia única. Esse é o domínio da

говорит, что она заслонена от поэта, может быть, более, чем от других людей: «среди детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он».

Первое дело, которого требует от поэта его служение, — бросить «заботы суетного света» для того, чтобы поднять внешние покровы, чтобы открыть глубину. Это требование выводит поэта из ряда «детей ничтожных мира».

Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы.

Дикий, суровый, полный смятенья, потому что вскрытие духовной глубины так же трудно, как акт рождения. К морю и в лес потому, что только там можно в одиночестве собрать все силы и приобщиться к «родимому хаосу», к безначальной стихии, катящей звуковые волны.

Таинственное дело совершилось: покров снят, глубина открыта, звук принят в душу. Второе требование Аполлона заключается в том, чтобы поднятый из глубины в чужеродный внешнему миру звук был заключен в прочную и осязательную форму слова; звуки и слова должны образовать единую гармонию. Это — область

⁴ Referência ao poema de Tiútchev: “О чем ты воешь, ветер ночной?” (Sobre o que está uivando, vento noturno?).

habilidade. A habilidade exige inspiração e também familiaridade com o “caos primeiro”; “a inspiração, disse Púchkin, é a posição da alma em direção à mais viva aceitação das impressões e à consideração dos conceitos, e de forma investigativa à explicação destes”⁵. Por isso, não é permitido estabelecer qualquer limite concreto entre a primeira e a segunda tarefa do poeta; uma está conectada com a outra por completo; quanto mais imersa que as vestes, quanto mais tensionada a familiaridade com o caos, quanto mais árduo o nascimento do som, então, mais o poeta busca e adota a forma clara, mais prolongada e harmonicamente, mais insistentemente ele persegue a escuta do homem.

Faz-se a vez para a terceira tarefa do poeta: aceitos na alma e conduzidos à harmonia, é essencial que os sons sejam introduzidos no mundo. Aqui toma lugar a notória colisão do poeta com a plebe.

É pouco provável que quando não havia pessoas comuns, chamava-se “plebe”. Talvez só aqueles que eram dignos dessa alcunha, empregavam-na às pessoas comuns. Púchkin recolheu as canções populares, escreveu por meio do repositório das pessoas comuns; a babá provinciana era uma criatura próxima a ele.

Мастерство требует вдохновения так же, как приобщение к «родимому хаосу»; «вдохновение, — сказал Пушкин, — есть расположение души к живейшему приятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных»; поэтому никаких точных границ между первым и вторым делом поэта провести нельзя; одно совершенно связано с другим; чем больше поднято покровов, чем напряженнее приобщение к хаосу, чем труднее рождение звука, — тем более ясную форму стремится он принять, тем он протяжней и гармоничней, тем неотступней преследует он человеческий слух.

Наступает очередь для третьего дела поэта: принятые в душу и приведенные в гармонию звуки надлежит внести в мир. Здесь происходит знаменитое столкновение поэта с чернью.

Вряд ли когда бы то ни было чернью называлось простонародье. Разве только те, кто сам был достоин этой клички, применяли ее к простому народу. Пушкин собирал народные песни, писал простонародным складом; близким существом для него была деревенская няня. Поэтому нужно быть

⁵ Da nota de Púchkin “О вдохновении и восторге” (Sobre a inspiração e o deleite).

Por isso, é necessário ser um homem tolo ou cruel para pensar que Púchkin compreendia o povo comum sob a alcunha de “plebe”. O dicionário de Púchkin esclarece essa tarefa, se a cultura russa renascer.

Púchkin compreendeu sob o nome “plebe” aproximadamente o mesmo que nós. Ele, com frequência, associava a esse substantivo o epíteto “mundano”, conferindo um nome coletivo à aristocracia nobre de nascimento, ao qual não restava na alma nada além de chamados aristocráticos; mas já aos olhos de Púchkin, a burocracia rapidamente ocupava o lugar da aristocracia. Esses *tchinovniki*⁶ são a nossa plebe; plebe do dia de ontem e de hoje: não são nobres e não são pessoas comuns; nem bestas, nem torrões de terra, nem pedaços de névoa, nem estilhaço de mundos, nem demônios e nem anjos. Sem a adição da partícula “não”, sobre eles pode-se dizer apenas uma coisa: eles são pessoas; isso não é especialmente lisonjeiro; pessoas são negociantes e homens vulgares, cuja profundidade espiritual, firme e sem esperanças, é velada pelos “afazeres do mundo fútil”.

A plebe exige do poeta o culto para o mesmo que ela cultua: o culto do mundo externo; ela exige dele “utilidade”, como

тупым или злым человеком, чтобы подумать, что под чернью Пушкин мог разуместь простой народ. Пушкинский словарь выяснит это дело — если русская культура возродится.

Пушкин разумел под именем черни приблизительно то же, что и мы. Он часто присоединял к этому существительному эпитет «светский», давая собирательное имя той родовой придворной знати, у которой не осталось за душой ничего, кроме дворянских званий; но уже на глазах Пушкина место родовой знати быстро занимала бюрократия. Эти чиновники и суть наша чернь; чернь вчерашнего и сегодняшнего дня: не знать и не простонародье; не звери, не комья земли, не обрывки тумана, не осколки планет, не демоны и не ангелы. Без прибавления частицы «не» о них можно сказать только одно: они люди; это — не особенно лестно; люди — дельцы и пошляки, духовная глубина которых безнадежно и прочно заслонена «заботами суетного света».

Чернь требует от поэта служения тому же, чему служит она: служения внешнему миру; она требует от него «пользы», как просто говорит Пушкин;

⁶ Título russo dos tempos tsaristas que diziam respeito a uma pessoa que servia os serviços da corte.

simplesmente fala Púchkin; exige que o poeta “varra o lixo da rua”, “ilumine os corações dos confrades”⁷.

Do seu ponto de vista, a plebe, em suas exigências, está certa. Primeiramente, ela nunca é capaz de aproveitar os frutos daquela. É um pouco maior que varrer a sujeira das ruas, tarefa a qual se exige do poeta. Em segundo lugar, ela instintivamente sente que essa tarefa de um jeito ou de outro, rápido ou devagar, leva ao prejuízo. A experiência dos corações pela harmonia não é uma tarefa tranquila e garante um curso dos eventos do mundo exterior mais certo e desejável para a plebe.

A classe da plebe, como, aliás, outras classes humanas, progride bem devagar. Assim, por exemplo, apesar de no curso dos últimos séculos os cérebros humanos terem crescido, para prejuízo das funções restantes do organismo, as pessoas intuíram destacar do governo apenas um órgão – a censura, para a proteção da ordem de seu próprio mundo, que se expressa na forma de governo. Dessa maneira eles colocaram o obstáculo somente no terceiro caminho do poeta: no caminho de introduzir a harmonia ao mundo, pareceria que eles poderiam ter a ideia de colocar barreiras também no primeiro e no segundo caminhos:

требуется, чтобы поэт «сметал сор с улиц», «просвещал сердца собратьев» и пр.

Со своей точки зрения, чернь в своих требованиях права. Во-первых, она никогда не сумеет воспользоваться плодами того несколько большего, чем сметение сора с улиц, дела, которое требуется от поэта. Во-вторых, она инстинктивно чувствует, что это дело так или иначе, быстро или медленно, ведет к ее ущербу. Испытание сердец гармонией не есть занятие спокойное и обеспечивающее ровное и желательное для черни течение событий внешнего мира.

Сословие черни, как, впрочем, и другие человеческие сословия, прогрессирует весьма медленно. Так, например, несмотря на то, что в течение последних столетий человеческие мозги разбухли в ущерб всем остальным функциям организма, люди догадались выделить из государства только один орган – цензуру, для охраны порядка своего мира, выражающегося в государственных формах. Этим способом они поставили преграду лишь на третьем пути поэта: на пути внесения гармонии в мир; казалось бы, они могли догадаться поставить преграды и на первом и на втором пути: они могли бы

⁷ Referência ao poema de Púchkin “Поэт и толпа” (O poeta e a multidão).

poderiam ter encontrado meios para turvar as próprias fontes da harmonia, o que os detém — falta de perspicácia, timidez ou consciência — não se sabe. Ou pode ser que esses meios já são encontrados?

Entretanto, a tarefa do poeta, como vimos, é, de fato, incomensurável com a ordem do mundo externo. Os deveres do poeta, como é aceito entre nós falar, é de cultura comum; sua tarefa é histórica. Por isso o poeta tem o direito de repetir, seguindo Púchkin:

E a mim há poucos lamentos, livremente a impressão
faria graça dos imbecis, ou a sensível censura
nas concepções dos jornais embaraça o galhofeiro⁸.

Ao falar assim, Púchkin fixou para a plebe o direito de estabelecer a censura, uma vez que supôs que a quantidade de imbecis não diminuiria.

A tarefa do poeta não reside necessariamente em alcançar todos os imbecis, antes, extraindo para eles a harmonia, gera a escolha entre eles, com o objetivo de obter algo mais interessante que a média humana, dos montes da escória humana. A verdadeira harmonia cedo ou tarde, é claro, alcança tal objetivo; nenhum tipo de censura no mundo é capaz de intervir nessa tarefa fundamental da poesia.

изыскать средства для замутнения самых источников гармонии; что их удерживает — недогадливость, робость или совесть, — неизвестно. А может быть, такие средства уже изыскиваются?

Однако дело поэта, как мы видели, совершенно несоизмеримо с порядком внешнего мира. Задачи поэта, как принято у вас говорить, общекультурные; его дело — историческое. Поэтому поэт имеет право повторить вслед за Пушкиным:

И мало горя мне, свободно ли печать
Морочит олухов, иль чуткая цензура
В журнальных замыслах стесняет балагура.

Говоря так, Пушкин закреплял за чернью право устанавливать цензуру, ибо полагал, что число олухов не убавится.

Дело поэта вовсе не в том, чтобы достучаться непременно до всех олухов; скорее добытая им гармония производит отбор между ними, с целью добыть нечто более интересное, чем среднечеловеческое, из груды человеческого шлама. Этой цели, конечно, рано или поздно достигнет истинная гармония; никакая цензура в мире не может помешать этому основному делу поэзии.

⁸ Versos do poema de Púchkin “Из Пиндемонти” (De Pindemonti).

Não vamos hoje, no dia dedicado à memória de Púchkin, brigar a respeito do poeta ter separado, corretamente ou equivocadamente, a liberdade, que nós conhecemos como individual, da liberdade que nós denominamos “política”. Nós sabemos que ele demandava “outra” “secreta” liberdade. Para vocês ela é “individual”; mas para o poeta ela não é somente “liberdade individual”:

... A ninguém
Dá-se relatório. A si próprio apenas é dado
Servir e ser um bom anfitrião; para o poder, para o libré
Não curvar nem a consciência, nem os pensamentos,
nem o pescoço;
por capricho próprio vaga-se aqui e ali,
Admirando-se pela beleza divina da natureza,
E diante das criações artísticas e da inspiração
Silente afogar em êxtase e emoção –
Eis a felicidade! Eis os direitos!....

Isso foi dito em ocasião próxima da morte. Na juventude, Púchkin falava sobre:

O amor e a liberdade secreta
Inspiravam o coração ao hino singelo.

Essa liberdade secreta, esse capricho, palavra que depois mais alto que todos repetiu Fet (“do insano capricho do cantor!”⁹), de fato, é uma liberdade não apenas individual, mas significativamente grande: ela está estreitamente ligada às duas primeiras tarefas do poeta, as quais Apolo exige dele. Tudo é enumerado nos poemas de Púchkin, há uma condição necessária para a libertação da harmonia. Permitindo se atrapalhar na terceira tarefa,

Не будем сегодня, в день, отданный памяти Пушкина, спорить о том, верно или неверно отделял Пушкин свободу, которую мы называем личной, от свободы, которую эта называем политической. Мы знаем, что он требовал «иной», «тайной» свободы. По-вашему, она «личная»; но для поэта это не только личная свобода:

...Никому
Отчета не давать; себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливрея
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданиями искусств и вдохновенья –
Безмолвно утопать в восторгах умиления –
Вот счастье! Вот права!..

Это сказано перед смертью. В юности Пушкин говорил о том же:

Любовь и тайная свобода
Внушали сердцу гимн простой.

Esta тайная liberdade, esta prihot’ – palavra, que depois de todos repetiu Fet («Безумной прихоти певца!»), – вовсе não é pessoal, mas significativamente grande: ela está estreitamente ligada às duas primeiras tarefas do poeta, as quais Apolo exige dele. Tudo é enumerado nos poemas de Púchkin, há uma condição necessária para a libertação da harmonia. Permitindo se atrapalhar na terceira tarefa,

⁹ Do poema de Afanási Fet (1820-1892) “Повседношнему” (Ao pseudo-poeta).

aquela de testar as pessoas por meio da harmonia, Púchkin não podia, por sua vez, permitir atrapalhar-se nas primeiras duas tarefas, e tais tarefas não são individuais.

Enquanto isso, a vida de Púchkin, encaminhando-se em direção ao ocaso, era cada vez mais preenchida pelos obstáculos que se colocavam em seu caminho. Púchkin enfraquecendo-se, enfraquece-se com ele a cultura de seu período: a única época da cultura na Rússia do século passado. Aproximaram-se 40 anos fatídicos. Sobre o leito de morte de Púchkin, soou o balbuciar de criança de Bielínski. Esse balbuciar se apresentou a nós completamente oposto, completamente hostil à polida voz do Conde Benckendorff. Ele nos parece assim desde então. Seria muito dolorido a todos nós se tivesse se apresentado que isso não é assim. E se, de fato, isso não for mesmo assim, vamos ainda pensar que isso não é assim mesmo. Afinal:

O engano que nos eleva é mais caro
a nós que a treva das verdades baixas

Na segunda metade do século, aquilo que era percebido no balbuciar de criança de Bielínski, Píssariév já berrava com a garganta estridente.

Das comparações subsequentes eu me abstenho, pois trazer o quadro à claridade, por enquanto, não é possível;

третьем деле, Пушкин не мог позволить мешать себе в первых двух делах и эти дела — не личные.

Между тем жизнь Пушкина, склоняясь к закату, все больше наполнялась преградами, которые ставились на его путях. Слабел Пушкин — слабела с ним вместе и культура его поры: единственной культурной эпохи в России прошлого века. Приближались роковые сороковые годы. Над смертным одром Пушкина раздавался младенческий лепет Белинского. Этот лепет казался нам совершенно противоположным, совершенно враждебным вежливому голосу графа Бенкендорфа. Он кажется нам таковым и до сих пор. Было бы слишком больно всем нам, если бы оказалось, что это — не так. И, если это даже не совсем так, будем все-таки думать, что это совсем не так. Пока еще ведь —

Тьмы низких истин нам дороже
Нас возвышающий обман.

Во второй половине века то, что слышалось в младенческом лепете Белинского, Писарев орал уже вовсю глотку.

От дальнейших сопоставлений я воздержусь, ибо довести картину до ясности пока невозможно; может быть,

pode ser que atrás das teias de aranha do tempo, abre-se não aquilo que cintila nos meus pensamentos esparsos, e nem aquilo que solidamente preserva-se nos pensamentos contraditórios meus; é necessário sobreviver a alguns eventos; o veredito dessa tarefa está nas mãos do futuro historiador da Rússia.

Púchkin está morto. Mas “para os meninos as posições não morrem”, disse Schiller. E a bala de D’Anthés certamente não matou Púchkin. O que o matou foi a falta de ar. Com ele morreu sua cultura.

É hora, meu amigo, é hora! O coração pede descanso. Eis os suspiros que antecederam a morte de Púchkin, assim como os suspiros da cultura da época de Púchkin. Não há felicidade no mundo, mas há descanso e liberdade.

Descanso e liberdade. Eles são essenciais ao poeta para a libertação da harmonia. Mas também tiram a liberdade e o descanso. Não o descanso superficial, mas o artístico. Não a liberdade pueril, não a Liberdade dos liberais, mas a liberdade artística, a Liberdade secreta. E o poeta morre, pois para ele não há mais o que respirar; a vida perdeu o sentido.

Os amáveis oficiais, que atrapalharam o poeta de experienciar a harmonia do coração, para sempre preservaram consigo a alcunha de plebe. Porém, eles atrapalharam o poeta apenas

за паутиной времени откроется совсем не то, что мелькает в моих разлетающихся мыслях, и не то, что прочно хранится в мыслях, противоположных моим; надо пережить еще какие-то события; приговор по этому делу — в руках будущего историка России.

Пушкин умер. Но «для мальчиков не умирают Позы»,^[12] сказал Шиллер. И Пушкина тоже убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха. С ним умирала его Культура.

Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит
Это — предсмертные вздохи Пушкина, и также —
вздохи культуры пушкинской поры.
На свете счастья нет, а есть покой и воля.

Покой и воля. Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю — тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл.

Любезные чиновники, которые мешали поэту испытывать гармонией

em sua terceira tarefa. A experiência dos corações da poesia de Púchkin, em toda sua integralidade, já é produzida independente deles.

Permita que aqueles oficiais mantenham cautela contra a pior alcunha, aqueles que se reúnem no intuito de guiar a poesia por uma direção própria, atravancando sua secreta liberdade e impedindo-a de cumprir seu propósito misterioso.

Nós morremos, mas a arte permanece. Seus objetivos finitos não nos são conhecidos e nem podem ser conhecidos. A arte é indivisível e consubstancial.

Eu gostaria de, em nome da diversão, proclamar três verdades simples:

Não há nenhum tipo de arte especial, é preciso saber fazer isso; não se deve dar o nome de arte ao que não se chama assim; para criar uma obra de arte, é preciso saber fazê-la.

Nessas verdades alegres do senso comum, perante as quais somos tão pecadores, pode-se jurar pelo nome alegre de Púchkin.

сердца, навсегда сохранили за собой кличку черни. Но они мешали поэту лишь в третьем его деле. Испытание сердец поэзией Пушкина во всем ее объеме уже произведено без них.

Пускай же остерегутся от худшей клички те чиновники, которые собираются направлять поэзию по каким-то собственным руслам, посягая на ее тайную свободу и препятствуя ей выполнять ее таинственное назначение.

Мы умираем, а искусство остается. Его конечные цели нам неизвестны и не могут быть известны. Оно единосущно и нераздельно.

Я хотел бы, ради забавы, провозгласить три простых истины:

Никаких особенных искусств не имеется; не следует давать имя искусства тому, что называется не так; для того чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это делать.

В этих веселых истинах здравого смысла, перед которым мы так грешны, можно поклясться веселым именем Пушкина.

Editores

Diego Leite de Oliveira | Universidade Federal do Rio de Janeiro
Gabriella de Oliveira Silva | Universidade Federal do Rio de Janeiro

Comitê Editorial

Elitza Lubenova Bachvarova | Universidade Federal do Rio de Janeiro
Sonia Branco Soares | Universidade Federal do Rio de Janeiro
Diego Leite de Oliveira | Universidade Federal do Rio de Janeiro

Endereço:

Av. Horácio Macedo, 2151 –
Cidade Universitária, Rio de
Janeiro - RJ, 21941-917

Sala D-08

Tel: 21 3938-9726

E-mail: nucleoslav@gmail.com

Conselho Consultivo

Aleksandra Marcela Piasecka-Till | Universidade Federal do Paraná
Biagio D'Angelo | Universidade de Brasília
Bruno Barretto Gomide | Universidade de São Paulo
Claudia Pellegrini Drucker | Universidade Federal de Santa Catarina
Denise Regina de Sales | Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Elena Nikolaevna Vassina | Universidade de São Paulo
Evgeny Aleksandrovich Jablovkov | Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Science
Henryk Siewierski | Universidade de Brasília
Justyna Wiśniewska | Universidade Marie Curie Skłodowska
Larissa Nikolaevna Polubojarinova | Saint Petersburg State University
Loremi Loregian-Penkal, Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná
Luciano Camargo | Universidade Federal de Roraima
Pavel Sergueievitch Dronov | Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences
Sheila Vieira de Camargo Grillo | Universidade de São Paulo
Stefan Vasilev Krastanov | Universidade Federal do Mato Grosso do Sul
Vanessa Teixeira de Oliveira | Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Revisão e Diagramação

Núcleo de Estudos em Eslavística

