

# O problema da subjetividade na lírica de M. I. Lérmontov

Apontamentos para uma investigação no âmbito  
da História da Cultura

*Pedro Augusto Pinto*<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo pretende elucidar alguns aspectos do desenvolvimento do herói lírico na poesia de Mikhail Lérmontov (1814-1841), entendido no contexto maior da problemática romântica e da poesia russa na década de 1830. Pretende-se demonstrar, em linhas gerais, que em sua curta trajetória literária o poeta russo partiu de uma postura radicalmente individualista para concluir suas obras criticando suas posições anteriores, fosse pela ironia, fosse pela melancolia. Para tanto, apresentaremos uma breve discussão sobre a poesia de Lérmontov, sobre o papel da subjetividade no Romantismo e sobre as relações deste com o contexto histórico russo e com o contexto europeu em geral, de modo a dimensionar tanto a inserção do poeta na cultura de seu tempo quanto a ruptura que ele realizaria na última fase de sua produção. Conforme veremos, tal operação não apenas joga uma luz reveladora sobre a obra de Lérmontov, ao apontar para a sua singularidade no panorama cultural da época, como também pode contribuir para um estudo da transição entre Romantismo e Realismo e para uma compreensão histórico-comparativa da problemática do mal na obra de Fiódor Dostoiévski.

**Palavras-chave:** Romantismo; Literatura russa; Poesia; História da cultura.

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo

## 1. Introdução

M. I. Lérmontov é, no sistema literário russo, certamente o maior poeta de expressão romântica, na qual se insere seja pelo ponto de vista temático – em que se destacam o apelo ao exótico, à natureza, ao nacional, à Idade Média, ao individualismo oposto aos padrões artificiais de sociabilidade, sintomas da “síndrome de nenhum-lugar” com que Saliba (2003, p. 26) define o romantismo – seja por certas posturas filosóficas, que, para além de suas obras, transbordaram para a sua vida:<sup>2</sup> a melancolia, o individualismo, a transcendência e a ironia. Nesse sentido, é consensual e razoavelmente clara a influência da obra de Byron (1788 – 1824) sobre o poeta, sobretudo no que diz respeito a uma apreensão do ideário romântico voltada para o que se pode chamar de “titanismo” ou “individualismo radical” – apreensão esta que, de um modo ou de outro, marcaria presença em toda a obra de Lérmontov, desde suas primeiras até suas últimas produções, e cujo caso mais exemplar, e quase clássico, é o seu poema sem nome de 1832 (LÉRMONTOV, 1964, v. 1, p. 459, tradução nossa):

Não, não sou Byron, sou outro –  
[aquele  
Ainda desconhecido eleito,  
Pelo mundo caçado, qual ele,  
De alma russa, porém, e de peito.  
Fui mais cedo, cedo hei de acabar,  
Minha mente fará quase nada;  
Em minha alma – um enorme mar –,  
Jaz um fardo de esp’ranças quebradas.  
Quem poderá, ó mar nevoento,

<sup>2</sup>O autor morreria aos 26 anos de idade, em um duelo por ele mesmo descrito em seu romance. A associação entre vida e obra no romantismo, no contexto de seu individualismo, é abordada por A. Rosenfeld em “Romantismo e Classicismo” (ROSENFELD, 2008, pp. 267-269).

Os teus segredos revelar? Quem  
Dirá à turba os meus pensamentos?  
Eu – serei Deus, ou então ninguém!

Para além do claro complexo de influência, este poema escrito por Lérmontov aos 18 anos de idade – característico da primeira fase da obra do poeta (1828-1836) – nos apresenta a intricada problemática implicada por seu dito byronismo. Por trás de uma identidade romântica expressa em termos depois transformados em lugares-comuns (“eleito”, “caçado”, “esp’ranças quebradas”, morte precoce, etc.), encontra-se um eu lírico capaz de se erguer à altura de Deus, de equiparar sua própria vida interior às forças abissais da natureza, de apostar toda a sua existência em nome de um ideal tão grandioso quanto obscuro e de interrogar e prever o seu próprio porvir. Ou seja: na esteira da questão do byronismo, o poema nos traz a questão do *titanismo* – a recusa, pelo indivíduo, das suas dimensões humanas, e a busca por uma esfera existencial superior, quiçá total, no que a questão também se aproxima do mito fáustico. Através de semelhante “maximalismo”, os conflitos filosóficos do eu lírico assumem, necessariamente, proporções universais – e era justamente neste ponto que se jazia, de acordo com o crítico e contemporâneo do poeta Vissarion Belínski, a chave de sua obra, uma vez que “o páthos da poesia de Lérmontov se encontra nas questões morais acerca do destino e dos direitos da individualidade humana” (Belínski, 1940, p. 218-219, tradução e grifo nossos).

Não se deve todavia compreender semelhante “byronismo lermontoviano”, em todas as suas implicações, como uma influência isolada, com razões estritamente pessoais, nem tampouco como um fenômeno literário opacamente generalizado nas primeiras décadas do século XIX. Se

por um lado o lorde inglês de fato desfrutou de um sucesso editorial meteórico, a ponto de se tornar, ao lado de Napoleão Bonaparte, um dos “heróis de seu tempo”, por outro as causas de seu prestígio tanto para a Rússia quanto especificamente para Lermontov devem ser igualmente buscadas no ambiente cultural de sua recepção, assim como na problemática artística particular de nosso autor. Com efeito, quanto a este, o estudioso de sua obra Boris Eikhenbaum (1924, 1986) equacionou o problema a partir de duas perspectivas absolutamente distintas, a saber, a abordagem da dita Escola Formal e o enfoque histórico. À luz da primeira, encarnada em uma monografia de 1924, a influência de Byron sobre Lermontov surge antes de tudo como algo trivial para um poeta cujo o método de composição, segundo Eikhenbaum, primava precisamente pela apropriação de materiais poéticos de terceiros – o chamado “proteísmo” lermontoviano, apontado já pela crítica de seu tempo (EIKHENBAUM, 1924, p. 16-17). A questão do byronismo, assim, seria bem outra:

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

Por outro lado, neste mesmo texto, Eikhenbaum também menciona brevemente que o problema do byronismo de Lermontov não se limitava à sua obra, mas

perpassava toda a sua vida:

A causa da atração particular de Lermontov por Byron estava além da literatura – Byron era para ele um ideal de “grande homem”. A atração pela *vida* de Byron (o livro de T. Moore) é característica a toda esta época na mesma medida que a atração pela figura de Napoleão, e se remete à esfera da cultura espiritual como um todo (EIKHENBAUM, 1924, p. 27-28, tradução nossa).

Se, sob a perspectiva formalista, afirmar que o byronismo de Lermontov estava “além da literatura” equivalia a uma sentença de desinteresse crítico, Eikhenbaum nem por isso deixava de assinalar a existência *histórica* de semelhante fenômeno, ou de apontar a sua relevância, se não para a obra, ao menos para a pessoa de Lermontov. Tais apontamentos são de extrema importância quando, em 1941, o crítico volta a tratar dessa mesma questão a partir de uma perspectiva histórica, admitindo que a obra literária, a despeito da especificidade de sua linguagem e de suas relações internas, encontra-se ainda assim enredada nas malhas de seu próprio tempo. Interessado justamente nas questões extraliterárias envolvidas no problema do byronismo de Lermontov, Eikhenbaum ainda insiste em 1941 que a chave para a sua compreensão não se encontra tanto na figura de Byron em si quanto no que ela representava no contexto de sua apropriação, indicando assim os elementos *filosóficos*, e não mais versificatórios ou estilísticos, implicados pelo byronismo. Com isso, o nome do lorde inglês passa a surgir em uma nova constelação de autores – os românticos alemães:

Era possível compreender e utilizar o ensinamento de Schelling (e sobretudo sua ética) na luta contra a moral burguesa e a organização socio-

política, fundada na tirania e na reação. Daí a possibilidade e a naturalidade histórica de tais justaposições, tais como Schelling e o dezembrismo, Schelling e Schiller, Schelling e Byron. Tais justaposições também podiam ser encontradas tanto em Venevitínov quanto em Küchelbecker, Herzen, Ogariov, e Belínski; são características também quando consideramos o jovem Lérmontov. A ideia de autoconhecimento, subjacente à sua obra juvenil, leva a todo um rol de questões e temas éticos que determinam o comportamento humano. *Dentre elas, as mais importantes são a questão sobre o bem e o mal, e a questão correlata sobre a liberdade da vontade e sua direção.* É precisamente por essa linha que se revela o parentesco entre as obras juvenis de Lérmontov tanto com Schiller quanto com Byron, assim como com a filosofia de Schelling em sua variante russa (EIKHENBAUM, 1986, p. 111, tradução e grifo nossos).

Tem-se, assim, uma nova formulação do byronismo lermontoviano, porém desta vez sem dissolver o seu cerne em uma série de questões meramente técnicas. Pelo contrário, o poeta inglês teria sido capaz de cativar o jovem Lérmontov por uma especificidade sua, a saber, *a capacidade dar forma poética a problemas éticos que se cruzavam na questão da liberdade* – questão esta que, por sua configuração histórica, implicava necessariamente uma ideia de subjetividade, e que é fundamental para se compreender tanto a poesia de Lérmontov em si quanto as suas relações com as exigências artísticas do público de seu tempo.

De fato, Siérman (2003, p. 41-77) descreve a década de 1830 na Rússia como uma época de crise literária, em que da poesia e dos poetas se esperavam ideias e sentimentos profundos, densos – uma demanda pela assim chamada “poesia do

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

Ao analisarmos o problema do herói lírico lermontoviano, todavia, é sempre importante lembrar, para não incorrerem em anacronismos, que ele traz consigo muito mais do que a mera construção de si

mesmo. Com, efeito, a “individualidade [lítchnost'] romântica, com todo seu individualismo, era invariavelmente concebida como enriquecida de valores extraindividuais, através dos quais ela fundamenta o seu próprio valor” (GUÍNZBURG, 1974, p. 129), de modo que, para se compreender a dimensão da individualidade romântica na poesia de Lermontov, faz-se igualmente necessário compreender as dimensões que ela assumia no seu tempo.

## 2. Aspectos históricos da subjetividade romântica

A correlação entre a obra de Lermontov e o seu contexto histórico é, por si mesma, profunda e inegável. A consciência melancólica da perda do passado, conjugada com o desprezo pelo presente e o receio do futuro – traços da obra do poeta –, se associa fundamentalmente à inauguração de um novo tempo histórico, nascido com o ciclo revolucionário europeu de 1789-1848 e apreendido como incerto e trágico (KOSELLECK, 2006, p. 37; SALIBA, 2003, p. 46), ou ainda mais especificamente com o ambiente de repressão que se instalou na sociedade russa após o fracasso da revolta de 14 de dezembro de 1825, e que condenou à imobilidade e à hipertrofia do espírito parte da intelectualidade do país durante quase trinta anos. Com este cenário, o quadro russo se inseria em um contexto geral de reação em toda a Europa – contexto este em que a Rússia, como uma das grandes vitoriosas contra a França napoleônica, assumia um papel de relevo –, imediatamente após uma época marcada por grandes expectativas políticas e pela grande mobilização nacional que haviam caracterizado as Guerras Napoleônicas (LOTMAN, 2006; GRÓSSUL, 2003; 2013). O país, assim, participava à sua maneira do quadro cultural que nos pinta Sa-

liba:

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

Ainda de acordo com Saliba, nesta época de graves e profundas indefinições, a crença no poder das ideias e, conseqüentemente, no poder da arte e do artista, assumiu o primeiro plano. Fosse pelo papel que as teorias e doutrinas políticas exerceram na onda revolucionária iniciada em 1789, fosse pelo advento da subjetividade burguesa na esteira das transformações implicadas pela Dupla Revolução (HOBBSAWM, 2010), tanto partidários quanto detratores de correntes filosóficas ou artís-

ticas passaram a lhe atribuir enorme relevância, no que se ocultava uma crença mais ou menos inconsciente e generalizada na capacidade do espírito humano de compreender e transformar o mundo à sua volta (LOVE, SCHMIDT, 2006). Tal crença era particularmente forte no que tangia ao *gênio* – entendido não como um elogio opaco, mas sim como o atributo da sensibilidade aguçada para a percepção do mundo e para a conseqüente produção de obras do espírito –, uma vez que caberia a ele decifrar os sinais dos tempos e devolvê-los, através da linguagem, ao resto da humanidade. O artista era visto, e muitas vezes se via, como um farol possível em meio a uma época marcada por uma instabilidade social e política até então inédita nas sociedades europeias, e que abria em seu seio uma quantidade simultaneamente sedutora e terrível de possibilidades históricas.

Referindo-se mais especificamente ao contexto inglês, Williams (1983, p. 30-48) relaciona alguns aspectos desta questão às condições socioeconômicas dos artistas da época: ao isolamento e à concepção de si mesmo como *gênio* portador de verdades transcendentais, moral e intelectualmente superior à sociedade e capaz de julgá-la em termos universais, assim como à reivindicação da autonomia absoluta da obra de arte, corresponderia o progressivo isolamento social do artista em relação a seu público, resultado das novas formas de circulação de bens intelectuais e do fim da patronagem, tendo como conseqüência a submissão gradual do escritor às regras e condições do mercado e sua eventual revolta contra elas. Assim, segundo Williams, o individualismo romântico seria um sintoma da mercantilização do ofício literário, do mesmo modo que a defesa dos valores transcendentais da obra de arte surgiria como contraponto à tirania do

gosto, como uma forma de defender o seu trabalho das demandas não raro duvidosas de um público anônimo e de um mercado editorial marcado pela cupidez.

Evidentemente, não se pode aplicar o mesmo diagnóstico da Inglaterra protestante (e conseqüentemente cada vez mais alfabetizada), em plena industrialização, à Rússia essencialmente agrária e analfabeta das primeiras décadas do século XIX, e um estudo específico das condições de circulação de bens literários no reinado de Nicolau I exigiria todo um trabalho por si só. Não obstante, o aumento progressivo no número de periódicos impressos na Rússia desde o reinado de Catarina, a Grande, a fundação de revistas por parte de escritores importantes e a preocupação do governo de Nicolau e de seus defensores de manter revistas oficiais ou paraoficiais – como a *Revista do Ministério da Educação* ou *O moscovita* (RIASANOVSKY, 1959, p. 274-275) – levam a crer que tais condições de cisão entre público e autor já começavam a despontar na Rússia, ainda que mescladas à sociabilidade ainda essencialmente aristocrática dos meios letrados. O número de periódicos publicados na Rússia em 1789 era de 16, e em 1788 foram publicados 572 livros. Com a virada reacionária de Catarina e com a ascensão de Paulo I ao trono, o número cairia, mas voltaria a crescer com o relaxamento da censura na primeira metade do reinado de Alexandre I (BILLINGTON, 1970, p. 260). Já a década de 1820

conheceu uma explosão da poesia russa e uma transformação gradual do público. A publicação comercial normal mal dava lucro ainda, mas livreiros inovadores encontraram um novo gênero, o almanaque. (...) Os poetas competiam para ser publicados em tais formatos, pois tinham público garantido (...). Nos salões aristocráti-

cos, o romance francês tinha agora um concorrente (BUSCHKOVITCH, 2014, p. 198).

Já na década de 1840, é curioso observar os últimos casos de mecenato direto do regime tsarista, o escritor Nikolai Gógol e o poeta Vassíli Jukóvski, assim como o fato de um crítico literário como Vissarion Belínski já conseguir viver unicamente de seus artigos, ainda que com dificuldades (BUSCHKOVITCH, 2014, p. 163, 198-204). Antes disso, escritores de peso como Púchkin e Karamzin já se davam ao trabalho de organizar as suas revistas, *O contemporâneo* e *O mensageiro da Europa*, respectivamente, assim como o próprio Lérmontov também demonstraria, já no final de sua curta vida, o interesse em fundar a sua. (ÚSSOK, 1981). O jovem poeta, todavia, forneceria também um formidável exemplo da convivência, característica da Rússia de seu tempo, entre um moderno mercado de bens literários e suas formas mais antigas de circulação, ao realizar a sua estreia literária através da difusão manuscrita de seu *A morte de um poeta*.<sup>3</sup> Para além de, significativamente, a obra ter se espalhado em cópias feitas a mão, o fato de um exemplar ter chegado às mãos do próprio Nicolau I aponta para a estreiteza dos círculos letrados e palacianos, independentemente da mediação exercida pela polícia política ou do zelo excessivo do imperador em comandá-la pessoalmente (TCHÍSTOVA, 1981, p. 513; ZAKHÁROV, 2003, p. 220-225).

Com efeito, a década de 1830 (época em que Lérmontov compôs a maior parte de sua obra) parece de fato tratar-se de um período de transição, ao menos no que tange a algumas coordenadas funda-

mentais da produção literária russa – coordenadas estas que se remetem, conforme a análise de Williams, ao problema do gênio, e conseqüentemente ao da subjetividade romântica excepcional. É o que sugere Eikhenbaum, ao descrever as alterações na vida literária [*literatúrnyi byt*] de então:

[...] a transição de Púchkin para a prosa de revista e, deste modo, a própria evolução de sua obra neste momento foram determinados pela profissionalização geral do trabalho literário no início da década de 1830 e pelo novo significado do jornalismo [*jurnalístika*] como fato literário. Esta relação, certamente, não é causal: trata-se de um emprego de novas condições da vida literária [*literatúrnyie-bytovyjie*], inexistentes até então: o alargamento do público leitor para além dos limites do círculo palaciano e aristocrático, o aparecimento, junto com os livreiros, de editores profissionais singulares (como Smírdin), a transição dos almanaques de caráter “amador” para edições periódicas de tipo comercial (“Biblioteca de leitura”, de Senkóvski) etc. Vinculada a isso, assume um significado histórico-literário também a apaixonada polêmica acerca da questão da profissão literária e sobre o “rumo comercial de nossa nova literatura [*sloviésnost'*]” (o famoso artigo de Chevyriov “Literatura [*sloviésnost'*] e comércio”, onde o assunto, expressando-me nos nossos termos atuais, é a “encomenda” e o “bico”). Esses fatos nos remetem a um momento anterior: ao sucesso comercial, inesperado para os livreiros, do almanaque “Estrela polar” (1823) e dos poemas de Púchkin “A fonte de Bakhtchissarai” (1824). Acerca deste poema surgiu até mesmo toda uma polêmica “extraliterária”, da qual participaram tanto literatos (Bulgárin, Viázemski) quanto livreiros. Nas revistas, ainda em 1826, um honorário representava uma rara exceção. Bulgárin, ao saber que no “Mensageiro

<sup>3</sup>Lérmontov já havia publicado alguns versos de sua autoria antes de escrever o seu necrológio de Púchkin, mas seria justamente este poema o principal responsável pela sua consagração junto ao público.

de Moscou” Pogódin planejava pagar um honorário, lhe escreveu: “O seu anúncio, de que irá pagar até cem rublos por folha, é uma coisa irrealizável”. Púchkin descreve com precisão a mudança na situação da literatura e do escritor quando em 1836 escreve a *Barant*: “a literatura se tornou, entre nós, um ramo significativo da indústria há coisa de 20 anos. Até então, ela era vista apenas como uma ocupação aristocrática e refinada...” (Eikhenbaum, 1987, p. 434-435, tradução nossa)

Diante deste quadro, seria possível supor que, nos poemas de Lérmontov, a constante elevação do eu lírico, seu titanismo e sua contraposição à multidão [*tol-pá*] ou à sociedade [*sviet*] também correspondessem de alguma forma à oposição entre autor e público, assumindo um caráter ainda mais radical devido à ausência de oposições sociais reais (BILLINGTON, 1970, p. 233) tais como as colocadas pela lógica de mercado, reforçando, assim, a diferenciação romântica em seus aspectos puramente morais e individuais. Independentemente, todavia, do caráter de suas correlações com a realidade social de sua época e de seu país, a presença do eu lírico titânico na poesia de Lérmontov o tornaria sabidamente uma das marcas de sua obra, e se faria sentir sobretudo nos poemas escritos entre 1828 e 1836, tais como o citado logo no início deste artigo. Para o poeta russo, assim como para muitos outros autores do Romantismo europeu, as dimensões assumidas pelo eu lírico fazem com que ele desponte como um juiz superior da humanidade, ou como um sacerdote das verdades eternas e até mesmo históricas (WILLIAMS, 1983, p. 34). Somando-se a isso a elevação da poesia à princípio de todas as outras artes, e o caráter privilegiado de sua expressão propriamente lírica em captar uma verdade agora entendida

como sensível e epifânica,<sup>4</sup> tem-se a razão pela qual, apesar de um estereótipo de alienação das questões mundanas, a poesia do Romantismo tendia sempre se ocupar da política e da sociedade mesmo em seus delírios mais fantásticos e abstratos, na medida em que o absoluto acessado pelo verdadeiro artista era concebido para tudo abarcar, ou conforme a leitura historicizante e idealista da realidade permitia a compreensão da realidade não enquanto tal, mas como algo transitório, a ser ainda superado pela realização da ideia superior. Ao acessá-la, o poeta se tornava, assim, juiz do mundo.

### 3. A subjetividade na lírica de Lérmontov

É nesse âmbito que se insere grande parte da poesia lírica de Lérmontov, tanto em sua primeira quanto em sua segunda fase. Em *A morte de um poeta* e *O profeta*, para mencionar dois poemas tardios do autor, a oposição entre o poeta/profeta e a multidão/sociedade assume o caráter de conflito moral irreduzível, podendo até custar, como no primeiro poema, a vida do poeta, mesmo que a verdade e a dignidade estivessem do seu lado – ou *justamente por isso*. Semelhante relação é particularmente achadiça nos poemas de Lérmontov escritos entre 1828 e 1836: de acordo com Guriévitch, a poesia juvenil de Lérmontov continha um ideal – estreita-

<sup>4</sup>Na década de 1830, foi notável a influência de F. W. J. Schelling, e de sua defesa da arte como forma superior de verdade, sobre o pensamento russo (ÚSSOK, 1964, p. 347). Ao mesmo tempo a experiência fragmentária do tempo teria possibilitado o predomínio da poesia lírica diante de outras formas expressivas (SALIBA, 2003, p. 48-49). A isso somava-se o fato de a poesia, entendida como faculdade imaginativa e criadora, ter sido elevada em diversos sistemas estéticos à qualidade de princípio fundamental de todas as artes (WILLIAMS, 1983, p. 36).

mente vinculado à subjetividade que o descrevia, e o esperava, na forma de confissões ou meditações líricas – de superação de todas as contradições humanas, sobretudo a superação do mal. Tal utopia seria a de um espaço intermediário entre o céu e a terra, como que uma forma purificada da experiência terrena que mantivesse o amor, a amizade e outros vínculos mundanos caros ao eu lírico lermontoviano. Esta forma tendia a surgir como oposição à realidade efetiva, onde impera a *ausência* de tais valores em sua plenitude e que se choca fatalmente com ela. Porém, ao contrário de muitos de seus contemporâneos russos, que buscavam a solução para tais contradições nos sistemas filosóficos da época (como no caso emblemático de Belínski, que pregava no início de sua carreira a “reconciliação com a realidade” através do acesso ao sentido real de toda aparente imperfeição), Lermontov conjugava a aversão aos sistemas metafísicos com uma exigência de realização imediata da utopia, ou seja, com uma demanda individual de uma plenitude que já deveria ter se concretizado (GURIÉVITCH, 1964, p. 155-158) Em virtude deste ideal, continua Guriévitch, o interesse poético de Lermontov não raro recaía justamente sobre aqueles fenômenos em que seria possível ver um *reflexo do céu*, ou seja, o eco do que o poeta entendia como moralmente superior (a inocência, a bravura, a fidelidade, etc.), enquanto tudo aquilo em que sua utopia se ausentasse era terminantemente repudiado – fato que denuncia o caráter normativo, derivado de determinações apriorísticas, da visão de mundo de Lermontov, sua tendência inexorável ao “tudo ou nada” que já havíamos comentado no poema de 1832 (GURIÉVITCH, 1964, p. 158-159). O resultado necessário de exigências tão rígidas havia necessariamente de ser, por um lado, uma espécie de sentimento trágico, em que o indivíduo busca insistentemente

o que jamais haveria de encontrar, e por outro uma recusa inquebrável em se acomodar a tudo que seja menos que o seu desejo – resultado do compromisso incansável do eu com seu próprio ideal (GURIÉVITCH, 1964, p. 160).

Semelhante intransigência seria a chave para a compreensão de um outro problema tradicional da obra de Lermontov: o *demonismo*, entendido assim como uma *posição moral*. Diante da impossibilidade do bem supremo e absoluto almejado pela subjetividade lírica, esta ou seus avatares se vingam do mundo através da negação de qualquer bem ou ventura provisória, instituindo um conflito entre o mal radical, que representam, e o mal mesquinho, encarnado pelo mundo que os contraria. Destarte, segundo Belínski (apud GURIÉVITCH, 1964, p. 163), o demonismo de Lermontov no fundo afirmaria negando e criaria destruindo, pois não negaria a existência da verdade, da beleza ou do bem enquanto tais, mas negaria *esta* verdade, *esta* beleza e *este* bem insuficientes ou falsos. Sua função seria, portanto, dinâmica: levaria à busca de novos valores, mais fiéis à verdadeira verdade, à verdadeira beleza e ao verdadeiro bem, e capazes de substituir seus antecessores que se provaram inautênticos. Neste ponto, tem-se uma chave valiosa para a compreensão histórica e comparativa da noção do mal em Dostoiévski. Se este entenderá o mal como uma força parasitária e daninha, que leva a vida humana a se autodestruir na arrogância racional e na ausência absoluta da moralidade, o mal em sua plenitude é ainda assim preferível à indiferença. Ora, o mal é destrutivo: quando é levado às suas últimas consequências, se destrói a si mesmo, e nisso acaba exercendo o papel de revelador do bem. Já a indiferença, por sua vez, é morna, e permite que o mal subsista pacificamente na existência hu-

mana sem gerar grandes complicações – nunca chegando, por isso mesmo, ao ponto de se eliminar (PAREYSON, 2012). Por outro lado, tanto Lermontov quanto Dostoiévski parecem identificar, cada a um a sua maneira, a raiz do mal no titanismo do indivíduo, que exige para si prerrogativas incondizentes com a condição humana, porque pertencentes apenas a Deus – no que os dois russos parecem trair a centralidade das reflexões de Schelling (1975) para suas concepções morais.

Em sua revolta contra o bem provisório, por fim, a fidelidade intransigente da poesia de Lermontov acaba voltando-se contra a própria subjetividade à qual se vinculava de maneira tão estreita. O poeta ainda produz versos da mesma natureza do de 1832 – ou seja, marcados pela elevação titânica do eu lírico diante de Deus, da natureza e do destino – até praticamente o fim de sua vida, mas eles são cada vez mais marcados por uma amarga resignação (LÉRMONTOV, 1964, p. 39, tradução nossa):

Vejo o porvir com pavor,  
Com pesar, vejo o passado,  
Qual réu ante o executor  
Procuro um irmão ao meu lado...  
Há um arauto de me abrir  
O sentido de existir,  
Da esperança, das paixões?  
Ou o que Deus terá em mente  
Ao se opor, amargamente,  
Às minhas jovens ilusões?

À terra, a paga devida  
De amor e fé, bem e mal...  
Estou pronto p'r'outra vida,  
Me calo: é hora afinal;  
Não deixo irmão neste mundo,  
E de sombra, e um frio profundo,  
Minh'alma deixa-se envolver  
– Fruto precoce, mofino,  
Que, no tropel do destino,  
Secou ao sol do viver.

Comparando-se esses versos de 1838 (que não foram publicados em vida) com aqueles de 1832, é possível observar a permanência de seus tópicos essenciais. Todavia, em vez de concluir o poema com uma indagação grandiloquente acerca de seu próprio destino – o que abriria espaço para uma possível realização de suas expectativas –, o eu lírico se contenta em descrever a vaidade de sua vida terrena, a ausência de qualquer perspectiva para a sua ação nesse mundo. Se retomarmos o binômio “Deus – ninguém” que o poeta instituiria, tem-se que a consequência de sua aposta do tipo “tudo ou nada” redundou no nada, mas o eu lírico parece preferi-lo a um compromisso com as limitações da existência.

Lermontov também desenvolverá os tópicos da subjetividade lírica em uma chave bastante distinta da resignação, realizando alguns experimentos de crítica à figura do poeta de seu tempo ou da própria subjetividade que havia marcado sua produção. Notáveis, neste sentido, são os seus poemas *Pensamento*, *O poeta* e *Não creias em si* – obras bastante diversas no tom e na estrutura, mas similares em sua reelaboração da problemática do herói lírico romântico. O primeiro, de 1838, constitui uma meditação melancólica acerca da geração do eu lírico – marcada pelo uso da primeira pessoa do plural ao longo de todo o poema –, deplorando, ironicamente, a sua apatia melancólica e a sua incapacidade de agir (LÉRMONTOV, 1964, p. 46, tradução nossa):

Com tristeza eu contemplo a nossa  
[geração!  
Seu futuro há de ser obscuro, ou  
[vazio...  
E enquanto se farta em sabença e  
[indecisão,

Inerte, mofa por anos a fio.

A crítica à inércia é acompanhada, curiosamente, pela mesma alegoria com que o eu lírico caracteriza a sua alma no poema sem título que vimos anteriormente (LÉRMONTOV, 1964, p. 46, tradução e grifo nossos):

Indiferentes ao bem e ao mal,  
 Nem começa a labuta e, sem luta,  
     [murchamos;  
 Ante o perigo, vergonhosos, sem  
     [moral,  
 Ante o poder – escravos vis de  
     [qualquer amo.  
*Qual o fruto seco, vindo antes da hora,*  
 Cujo gosto não agrada, cuja cor não  
     [atrai:  
 Pende ele entre as flores, órfão vindo  
     [de fora,  
 E seu instante mais belo é o instante  
     [em que cai!

Em *O poeta*, a chave da crítica passa a ser a diacronia: servindo-se da alegoria de um punhal, outrora fiel companheiro de batalha e hoje tornado um patético objeto de decoração, o eu lírico se dirige a um poeta, na segunda pessoa, comparando o seu passado glorioso com a turpitude de seu presente. Tem-se novamente uma visão melancólica da atualidade, mas dessa vez com ares de nostalgia (LÉRMONTOV, 1964, p. 49, tradução nossa):

Em nosso século mimado, tu, poeta,  
 Não perdeste também teu sentido,  
 Ao vender teu poder e os teus dons de  
     [profeta,  
 A que o mundo outrora deu ouvidos?

Mas a crítica a nosso ver mais contundente aos tópicos que caracterizavam o herói lírico nos poemas de Lérmontov se encontra no poema *Não creias em si*. Nele, o poeta ironiza diretamente o nervo da sub-

jetividade romântica, o seu excepcionalismo, a crença de que seus sentimentos e angústias possuem um valor universal, e que portanto o mundo inteiro teria interesse em ouvir os seus sofrimentos, partilhar de suas dores e assistir à tragédia que ele encena no palco de suas confissões. É curioso notar que *Não creias em si* não apenas foi composto também no ano de 1838, a exemplo dos outros dois poemas que acabamos de comentar, como segue uma estrutura métrica e rímica idêntica à de *O poeta*, baseada na alternância entre hexâmetros (com cesuras na sexta sílaba) e tetrametros iâmbicos rimados entre si. Por sua exemplaridade, o poema merece ser citado na íntegra:

Não creias em si (LÉRMONTOV, 1964, p. 53-54, tradução nossa)

*Que nous font après tout les vulgaires*  
     [abois  
*De tous ces charlatans, qui donnent de la*  
     [voix,  
*Les marchands de pathos et les faiseurs*  
     [d'emphase  
*Et tous les baladins qui dansent sur la*  
     [phrase?  
 A. Barbier<sup>5</sup>

Não creias, não, em si, ó jovem  
     [sonhador,  
 Qual chaga, fuge da inspiração...  
 É um delírio febril de tua alma em  
     [torpor  
 Ou uma irritante fixação.

<sup>5</sup>Em francês no original. Os versos de Barbier que servem de epígrafe sofreram nas mãos do poeta russo uma alteração discreta, mas muito significativa, e mais condizente com a sua obra: onde se lia *Que me font après tout*, Lérmontov colocou *Que nous font après tout*, enfatizando a coletividade como polo antagonístico ao “jovem sonhador” exortado no poema.

Não busques nela, em vão, desígnios  
 [do céu:  
 É sangue quente, ou força excessiva!  
 Gasta antes teu ser em infindável  
 [tropel,  
 Arremessa esta taça nociva!

Quando te ocorrer, num instante  
 [celeste  
 Cavar na alma, há muito calada  
 Secreto manancial, ainda virgem e  
 [agreste,  
 Rico em música simples, alada –  
 Não lhe dê atenção, não te deixes  
 [vivê-lo,  
 Cobre-o com o véu do esquecimento:  
 Em cadências iguais ou palavras de  
 [gelo  
 Não transmitirás seu sentimento.

Em teu peito abrigou-se tristeza  
 [amargosa?  
 A paixão vem com ventos, procelas?  
 Não procures, então, gente ou festa  
 [ruidosa –  
 Não te vejam andando com ela!  
 Evita a humilhação, a infâmia de  
 [vender  
 Qualquer raiva ou aflição irrisória,  
 Ou, das chagas morais, tirar pus e  
 [ofrecer  
 Ao espanto da massa simplória.

Que tem conosco a ver, se tu sofreste  
 [ou não?  
 P'ra que saber dos problemas teus?  
 – Tua estúpida, infantil, risível ilusão,  
 E tuas falsas lamúrias de adeus?  
 Vê: bem em frente a ti, segue inerte seu  
 [passo  
 A turba, em seu rumo trivial;  
 Na alegria do olhar mal se vê seu  
 [cansaço,  
 Do choro indecente – nem sinal.

Entre eles, porém, não verás um  
 [sequer  
 Que não pene em pesada tortura,  
 Com rugas temporãs, sem um crime  
 [qualquer,  
 Sem ausências, anseio ou loucura!...

É ridículo, crê!, para eles teu choro,  
 Teu reproche – ensaiado refrão,  
 Qual um trágico ator maquiado ante o  
 [coro,  
 Brandindo um punhal de papelão...

Conforme se vê, o poema estrutura uma crítica ao próprio herói lírico lermon-toviano, e em duas frentes: por um lado, há a exortação ao “jovem sonhador”, que diminui a dimensão de sua vida individual e tenta trazê-lo de volta às suas proporções triviais; por outro lado, há uma elevação da “turba”, que de maneira rara na poesia de Lérmontov surge representada em termos humanizados a partir de seu próprio sofrimento. O poema realiza assim uma espécie de consumação do excepcionalismo romântico – sinal da transição que se operava, na literatura russa, do Romantismo para o assim chamado Realismo – de maneira absolutamente curiosa: não pela mera diminuição do “jovem sonhador” diante de grandes questões sociais ou políticas, mas sim pela *constatação da ignorância mútua, entre ele e a multidão, dos sofrimentos alheios* (NÁIDITCH, 1981). Ao colocar em jogo o sofrimento real, profundo e ignorado da massa, aquilo que se afigura como mero modismo ou vulgarização vazia tende, num expediente irônico, a se tornar ridículo – o que tem sua síntese na alegoria que conclui o poema –, porém o próprio ridículo, em sua pretensão, passa a se configurar de forma trágica, o que gera a solidariedade entre os sofrimentos dos dois polos do poema. A ignorância mútua, enfim, também é trágica. Nesse sentido, *Não creias em si* aponta, assim como *O poeta*, para uma perspectiva de reconciliação entre o indivíduo titânico e a multidão, que se assoma numa valorização romântica do sofrimento voltada contra o “jovem sonhador” e levada até as suas últimas con-

seqüências.<sup>6</sup>

Mesmo negando seu herói lírico, semelhante valorização parece denunciar paradoxalmente a permanência dos ideais de Lermontov, que, num desenvolvimento dialético, se voltam contra a sua forma inicial: atributo antes exclusivo (e fundamental) do herói lírico, o sofrimento se descola dele para ser visto também na “turba”, contra quem a subjetividade romântica antes se opunha. A própria fidelidade a uma característica de seu eu lírico faz, assim, com que Lermontov possa se revoltar contra ele.

#### 4. Conclusão

Fundamental para a compreensão da obra poética de Lermontov, o estudo de seu herói lírico está diretamente vinculado ao *byronismo*, ao *demonismo* e ao *titanismo* do poeta, revela sua estreita correlação com a problemática de seu tempo e é, portanto, capaz de esclarecer aspectos da própria história da literatura russa, como a crise do Romantismo, o início do Realismo ou a problemática ética nas obras de Dostoiévski. Conforme esperamos ter mostrado, a questão está ainda associada à ao ambiente de produção e consumo de obras literárias na Rússia da década de 1830, em que a progressiva profissionalização do metiê e a expansão do público se associavam a determinadas demandas de consumo e a uma crise espiritual no seio da no-

breza progressista, frustrada em suas esperanças de reformas após a revolta de 14 de dezembro de 1825. Neste sentido, o desenvolvimento poético de Lermontov, do excepcionalismo à sua crítica, assume uma profunda significação social: chamando a atenção para o sofrimento alheio ao mesmo tempo em que critica a inércia de sua geração, o poeta parece clamar por uma saída do ensimesmamento que consumia a sua classe na década de 1830, mesmo que em nome de ideais um tanto vagos. Neste ponto, Lermontov se associa poeticamente aos diagnósticos sociais mais notáveis de alguns de seus contemporâneos:

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

#### Referências bibliográficas

BERLIN, I. *Pensadores Russos*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. *Estudos sobre a humanidade*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *As raízes do romantismo*. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

BILLINGTON, J. H. *The Icon and the Axe*. Nova Iorque: Vintage Books, 1970.

BUSCHKOVITCH, P. *História concisa da Rússia*. Trad. José Ignácio Coelho Mendes

<sup>6</sup>Náiditch (1981) sugere ainda que a síntese entre o “jovem sonhador”, a “turba” e o eu lírico se opera no próprio plano do discurso: na epígrafe e na conclusão, o eu lírico assume a perspectiva da “turba”, ao mesmo tempo em que enuncia o poema como uma voz interior do “jovem sonhador”, empática e ciente das suas tendências e defeitos. Tal procedimento seria o precursor de um discurso não monológico, a ser posteriormente desenvolvido sobretudo na obra de Dostoiévski.

Neto. São Paulo: Edipro, 2014.

CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CANDIDO, A. *Estudo analítico do poema*. 4ª ed. São Paulo: Humanitas, 2004.

CHAUCIAY, R. *Teoria do verso*. São Paulo: Ed. McGraw-Hill, 1974.

EIKHENBAUM, B. *Liérmontov: Ópyt istóriko-literatúrnoi otsiénki*. Leningrado: Gosudárstvennyi Izd., 1924.

\_\_\_\_\_. “Literatúrnaia Pozítsiia Liérmontova”, in *O prózie, o poézii: sbórník statií*. Leningrado: Khudójestvennaia Literatura, 1986, pp. 94-185.

\_\_\_\_\_. “Literatúrnyi byt” in *O literatúrie*. Moscou: Sov. Pissátiel', 1987.

FERBER, M. (ed.). *A Companion to European Romanticism*. Oxford: Blackwell, 2005.

FURET, F. (org.). *O homem romântico*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: ed. Presença, 1998.

GIVONE, S. “O intelectual” in FURET, F. *O homem romântico*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: ed. Presença, 1998.

GRÓSSUL, V. *Rússkoie óbschestvo XVIII-XIX vekov – Tradítsii i novátsii*. Moscou: Nauka, 2003.

\_\_\_\_\_. *Obschéstvennoie mniénie v Rossii v XIX vekié*. Moscou: AIRO-XXI, 2013.

GURIÉVITCH, A. “Probléma nrávtvennogo ideála v lírike Liérmontova”, in *Tvoórtchestvo M. Iu. Liérmontova: 150 liet so dniá rojdiénii, 1814 – 1964*. Moscou: Naúka, 1964.

HOBBSAWM, E. J. *A era das revoluções*. Trad. Maria T. Teixeira e Marcos Penchel. 25ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

LIEVEN, D. (ed.). *The Cambridge History of Russia* vol. II. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

LÓTMAN, I. *Bessiédy o rússkoi kul'túrie*. São Petersburgo: Isskustvo, 2006.

LOVE, J., SCHMIDT, J. “Introduction – Schelling's Treatise on Freedom and the Possibility of Theodicy” in SCHELLING, J. *Philosophical Investigations Into The Essence Of Human Freedom*. Trad. Jeff Love e Johannes Schmidt. Albany: State University of New York Press, 2006.

LÖWY, M.; SAYRE, R. *Revolta e melancolia*. São Paulo: Boitempo, 2015.

MANÚILOV, V. A (org). *Liérmontovskaia Entsiklopiédia*. Moscou: Soviétskaia Entsiklopiédia, 1981.

NÁIDITCH, E., “Ne vier' sebié”, in MANUILOV (org.). *Liermontovskaia Entsiklopiédia*. Moscou: Soviétskaia Entsiklopiédia, 1981, pp. 336-337.

PAREYSON, L. *Dostoiévski: filosofia, romance e experiência religiosa*. Trad. Maria Helena Nery Garcez e Sylvia Mendes Carneiro. São Paulo: Edusp, 2012.

RIASANOVSKY, N. *Nicholas I and the Official Nationality in Russia (1825-1855)*. Londres: University of California Press, 1959.

ROSENFELD, A. “Romantismo e classicismo”, in GUINSBURG, J. (org.). *O romantismo*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SALIBA, E. *As utopias românticas*. 2ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SAFRANSKY, R. *Romantismo: uma questão alemã*. Trad. Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SCHELLING, F. *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit*. Francoforte do Meno: Suhrkamp, 1975.

SIÉRMAN, I. *Mikhail Liérmontov: jizn' v literaturie 1836-1841*. Moscou: RGGU, 2003.

TCHÍSTOVA, I. S. "Smert' Poeta" in MANÚILOV, V. A. *Liermontovskaia Entsiklopiédia*. Moscou: Sovietskaia Entsiklopiédia, 1981, pp. 511-513.

ÚSSOK, I. E. "Obschéstvenno-istorícheskaia problemátika v tvórtchestve Liérmontova" in MANUILOV, V. A (org). *Liérmontovskaia Entsiklopiédia*. Moscou: Soviétskaia Entsiklopiédia, 1981, p. 346-350.

WACHTEL, M. *Introduction to Russian Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

WILLIAMS, R. *Culture and Society 1780-1950*. 2ª ed., Nova Iorque: Columbia University Press, 1983.

ZAKHÁROV, V. A. *Lietopis' jizni i tvortchestva M. I. Liermontova*. Moscou: Russkaia Panorama, 2003.

**Abstract:** *This paper aims to elucidate in some of its aspects the development of a lyrical hero in Mikhail Lermontov's (1814-1841) poetry, considered in the broader context of Romanticism as well as in its relations to Russian poetry in the 1830's. We thus intend to demonstrate that Lermontov started his short literary career from a radically individualistic perspec-*

*tive only to conclude it criticizing his previous positions, either through irony or melancholy. For this purpose we briefly discuss Lermontov's poetry, the role of subjectivity in Romanticism and its relations to Russian and European historical context in general, in order to size both the poet's insertion in his own culture and the change brought about in his late oeuvre. As we shall see, by pointing to Lermontov's singularity in the cultural panorama of his time such an investigation not only sheds light on his works, but may also contribute to a study of the transition between Romanticism and Realism, as well as to a historical and comparative comprehension of the problem of evil in the works of Fyodor Dostoevsky.*

**Keywords:** *Romanticism; Russian Literature; Poetry; Cultural Studies.*