

Pugatchóv estava fugindo, perseguido por Ivan Ivánovitch Mikhelson. Pouco depois, nós ficamos sabendo de sua completa derrota. Finalmente, Grinév teve notícias do seu general sobre a captura do impostor e recebeu ordens de parar. Enfim, eu poderia voltar para casa. Estava entusiasmado, mas um estranho sentimento me toldava a alegria.

(1836)

O JOGO DAS EPÍGRAFES

Helena S. Nazario

I. *Abre-se o Jogo*

Um exame do discurso de *A Filha do Capitão*, de A. S. Púchkin, projeta o curioso diálogo que se instaura entre a primeira das epígrafes,

Vai ser desde amanhã um capitão de guarda.
Ora, é demais! Que vá para as fileiras,
Que faça força e pesem-lhe as ombreiras...
Mas quem é o seu pai?

e o texto do romance, propriamente dito:

Meu pai, Andréi Petróvitch Grinév (...)

Daí a relevância assumida por estes blocos graficamente semelhantes que, à maneira de batedores, introduzem todas as novas seqüências do discurso (os capítulos).

Partindo-se, pois, de um enfoque das epígrafes, e considerando-as independentes das seqüências que encabeçam (numa tentativa de conferir-lhes uma autonomia virtual), verifica-se a presença simultânea de dois sistemas distintos:

a) um dos sistemas remete às formas da criação popular, não individualizada (provérbio, uma velha canção, canção de soldado...)

b) o outro é assumido por autores identificados, modelos da criação literária, bem marcada como tal, escritores do século XVIII russo (Kniájin, Sumarokov...)

O desalinho casual que, de maneira imprevista, reúne dois sistemas tão diferenciados parece sugerir a malícia do jogador (o artista), o qual, pretendendo mascarar o seu jogo (mas nem tanto), desvenda-o a quem estiver disposto a pôr em ordem a aparente desordem do seu carteador. Voltando-se para a função lúdica da arte, a eterna transformação das regras do jogo, e deixando a linguagem falar por si, o artista desvenda o seu processo, na medida em que propõe o confronto de dois sistemas antagônicos (a criação popular e a criação literária).

O jogo das epígrafes revela-se, portanto, como um recurso formal muito eficaz, na medida em que a alusão a autores ou obras literárias e às formas da criação popular aponta para determinados estilos, instituindo, a partir daí, o conflito de duas influências artísticas distintas.

Fixado o recurso de construção, define-se o momento em que um sistema vem colocar em xeque o sistema anterior, momento de ruptura, de substituição do código estabelecido, que vem abrir as portas para uma renovação.

II.

A gloriosa arte que se ergue
a partir da imaginação.
(THOMAS GRAY)

Impondo uma sensível derrota às formas literárias (dez a sete), a superioridade das formas populares se impõe sobre os modelos consagrados:

Provérbio

Cuida da honra na juventude

Uma velha canção

Ah, que terra, tão estranha(...)

Canção de soldado

Vivemos na fortaleza,
Temos pão e água à mesa(...)

Canção popular

Oh, mocinha, linda mocinha(...)

Idem

Se encontrares alguém melhor do que
eu, esquecerás de mim(...)

Uma canção

Escutai, jovens rapazes(...)

Canção popular

Minha cabeça, minha cabecinha(...)

Provérbio

Um convidado inesperado é pior
que um tártaro.

Canção de núpcias

A nossa macieira
Não tem raminhos, nem ponta(...)

Provérbio

A fala do povo é como ao nda do mar.

Os acontecimentos marcantes da vida dos membros do clã adquiriam imediatamente uma correspondência no campo criativo¹, originando as canções de soldado de núpcias, os provérbios de cunho popular, que passavam a ocupar um lugar de destaque na literatura popular russa. No momento em que a experiência do cotidiano se projetava como fonte de inspiração e a atividade se transformava em ocasião e matéria de poesia, a necessidade de atuar e o desejo de fantasia ocorriam estreitamente ligados, realizando-se a fusão de magia e expressão artística². Paralelamente a um processo de descaracterização onde se evapora o nome do autor (revelando a degradação da cultura individual), a poesia primitiva se submete a um processo de deformação dos personagens e dos acontecimentos, que perdem os seus traços característicos e se transformam num tipo poético abstrato mais próximo à fantasia que à vida³.

1. Vernadsky, G., *Essai sur les Origines Russes*, Tome 1, Paris, Lib. Maisonneuve, (VI c), p. 243.

2. Cândido, A., *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1967, 2ª edição, p. 69.

3. Lo Gatto, E., *Historia de la literatura Rusa*, Barcelona, Lusa de Caral Ed., 1952, p. 35.

Secundando o apelo às canções e provérbios populares das epígrafes, o recurso às representações coletivas populares (o sonho, a fábula, o jogo de palavras, no texto, se faz expressão da busca de uma simbologia que se encontra em todas as formas do imaginário inconsciente⁴.

Tanto o sonho, que se revela como um estado de tensão entre o pólo da consciência e o inconsciente,

Eu me ajoelhei e fixei os olhos no doente. E então? (...) Em vez de meu pai, vejo um mujique de barba negra (...).

como a fábula (o conto popular da *calmuca*) que estabelece uma relação de totemismo entre a águia (no topo da hierarquia mítica das aves) e o herói histórico (colocado no topo da hierarquia mítica dos homens, o rei do povo),

O que é que tu achas da fábula *calmuca*?

Interessante (...) Mas acho que viver de assaltos e assassínios é o mesmo que bicar carniça.

ou o jogo de palavras (a conversa alegórica que se processa na pousada, ou *umiót*),

Eu vœi até a horta e dei bicadas no cânhamo; vovô atirou uma pedrinha que passou pertinho. Então, e os vossos, como vão?

Os nossos! (...) Eles quiseram tocar as vésperas, mas a mulher do padre não deixou. Quando o padre vai fazer visitas, os diabos entram no cemitério da paróquia.

são manifestações suscetíveis de interpretação, de modo a revelar o seu sentido oculto. Representações infralingüísticas, na medida em que se originam numa região mais profunda que aquela onde a educação instala o mecanismo lingüístico, a "sintaxe" que rege estes símbolos inconscientes não obedece a uma exigência lógica⁵.

Voltando-se, pois, para os elementos míticos do folclore (as canções, provérbios e representações populares coletivas), o artista revela um desejo de retornar à fonte da linguagem, inerente à poesia, dominado pela nostalgia de uma linguagem "mágica", original⁶.

4. Benveniste, E., *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris, Ed. Gallimard, 1966, p. 86.

5. Benveniste, E. *op. cit.*, p. 186.

6. Fischer, E., *A Necessidade da Arte*, São Paulo, Zahar Editores, 1972, p. 35.

III. O Traço Oral

As canções, provérbios e contos populares que se transmitiram na Rússia de geração em geração, durante séculos, revelam que os meios de expressão desta poesia eram inseparáveis da tradição oral. A utilização da escrita era estranha à tradição popular russa⁷.

Adequando-se à característica oral proposta, a narrativa autobiográfica de *A Filha do Capitão* revela-se um recurso técnico conveniente, na medida em que a primeira pessoa (*eu*), implicando uma condição de reciprocidade em que surge o tu, abre as condições para um diálogo, inaugurando um discurso que é apelo e solicitação veemente do outro (o leitor)⁸. Do diálogo decorre uma proximidade que firma um elo de confiança entre o narrador e o leitor, passando este a ter a sensação de estar escutando uma estória contada por alguém sobre si mesmo, surgindo daí uma íntima relação de cumplicidade, uma relação de narrador/ouvinte, num discurso que, fluindo nos moldes da oralidade, se ajusta à matéria proposta, ou seja, o relato vivo e testemunhado das *memórias*.

Utilizando-se da última deixa da epígrafe introdutória,

Mas quem é o seu pai?

o narrador assume a responsabilidade da palavra, rompendo abruptamente o silêncio, numa expressão coloquial, direta, à maneira de um bate-papo informal:

Meu pai, Andréi Petróvitch Grinév (...).

Servindo-se à vontade de expressões familiares,

Minha mãe ainda me trazia na barriga (...).

ou de corruptelas fonéticas,

(...) meu pai contratou para mim um francês, *Mossie Beaupré* (...).

introduzindo a fala dos personagens no seu próprio discurso (mediante utilização do indireto livre),

Beaupré (...) veio à Rússia "pour être *outchitel*", sem com preender exatamente o significado desta palavra".

o narrador atuante se aproxima dos outros personagens, igualando-se a eles em nível de expressividade, na medida

7. Vernadsky, G., *op. cit.*, p. 239.

8. Benveniste, E., *op. cit.*, p. 77.

em que estes se utilizam de uma linguagem viva, contagiada pela emoção (exclamações, elipses, interrogações) e não pela coerência lógica:

O que é isso, senhor? O que te aconteceu? (...) Onde foi que tomaste essa bebida? Ai, meu Deus! É a primeira vez que te acontece uma desgraça destas! (...) Luz dos meus olhos!... Cem rublos! Deus misericordioso!

Cala-te, velho ranzinza (...) Eu sou o teu amo e tu és o meu criado (...) Tu é que deves estar bêbado, vai dormir (...) e me põe na cama (...) Chega de mentir (...) passa-me o dinheiro ou eu te ponho a correr aos pescções.

Transposta para a língua escrita, a língua falada revela o seu tom apressado e dinâmico que dispensa os nexos lógicos, as conjunções:

Eu ofereci uma xícara de chá ao nosso guia; o mujiue desceu do fogão. Seu aspecto me pareceu extraordinário: ele tinha uns quarenta anos, era de estatura média, magro e de ombros largos. A barba negra deixava entrever uns fios brancos; os olhos, grandes e vivos, não paravam quietos. O seu rosto tinha uma expressão muito agradável, mas astuciosa; os cabelos estavam cortados em círculo. Ele usava um *armiak* esfarrapado e largas pantalonas de tártaro.

Afastando-se, pois, da rigidez convencional da gramática, ao dispensar as duras partículas abstratas, o artista passa da linguagem lógica para a afetiva, na medida em que atribui à noção de causa um tom sentimental, refletindo o modo expressivo de falar, a entoação⁹.

Apenas quando o romancista se investe das funções do historiador, passando a evocar uma linguagem das idéias, assume o estilo oficial, no desejo de ser impessoal e representar verbalmente a instituição:

Antigamente, o uso da tortura estava tão arraigado nos hábitos judiciários que o benéfico decreto, que o abolira, permaneceu durante muito tempo sem efeito. Acreditava-se que a confissão do próprio criminoso fosse indispensável para a sua plena acusação; idéia que carece de fundamento e é totalmente contrária ao bom senso jurídico, pois se as negativas do réu não são consideradas como prova de sua inocência, com menos razão a sua confissão deve servir como prova da sua culpa.

Já no ensaio histórico (*A História de Pugatchóv-AHP*)¹⁰, cujo tema foi aproveitado na elaboração artística do romance,

9. Lapa, Rodrigues M., *Estilística da Língua Portuguesa*. Coleção Universalidade Livre, Lisboa, Seara Nova, 1973, pp. 271, 272.

10. Púchkin, A. S., "História Pugatchóva" (*A História de Pugatchóv*) in *Istoriticheskaia Proza* (Prosa Histórica) vol. 6, Moscou Goslitizdat (Editora Literária do Estado), 1950.

A Filha do Capitão, deparava-se com a preocupação do artista em romper com o modo de expressão abstrata e precisa das idéias, contornando uma terminologia oficial e buscando os pontos de contato com o mundo sensível na língua viva da conversação. Seja nas notações exclamativas do narrador,

Eis o tipo de gente que abalava a nação! (p. 126-AHP).

ou nas cantigas populares que impregnam a fala dos personagens históricos,

"Sarafã, meu querido sarafã!
Tu me serves em toda parte,
E quando de ti não preciso,
Tu ficas embaixo do banco (p. 133-AHP).

irrompe uma língua afetiva, coloquial, que melhor espelha as ações do cotidiano:

Estou bem, mas não tenho vontade de comer, nem de beber, e nem mesmo os doces me tentam (...) Ah, já não agüento mais! (p. 139-AHP).

Recorrendo, pois, ao caráter expressivo da linguagem, ao privilegiar o traço oral, o artista confirma a sua busca de uma linguagem original, anterior à gramática, uma antiga linguagem cheia de viço e força mágica, num anseio de inventar formas novas, reavivando as fórmulas já gastas pelo uso comum¹¹.

IV.

A natureza reserva a esfera da fantasia e da sensibilidade para a poesia e a do raciocínio e da inteligência para uma senhora muito diferente: a arte de fazer versos.

(GOTTFRIED A. HOFMANN)

11. Fischer, E., *op. cit.*, p. 191.

Em oposição ao primeiro sistema instituído (de cunho predominantemente popular), o segundo sistema, anunciado pela minoria derrotada das epígrafes, remete às formas literárias, da criação individualizada:

Kniájnin

Vai ser desde amanhã um capitão
de guarda (...)

Fonvizin

(Nédorossi) Gente antiga, paizinho.

Kniájnin

Pois bem, sentido! (...)

Kheráskov

Foi tão doce, ó querida,
Conhecer-te e amar-te (...)

Kheráskov

Ele ocupou prados e montes (...)

Sumarókov

Feroz por natureza, o leão tinha
comido (...)

Kniájnin

Não vos zangueis, senhor, é meu dever (...)

Reflexo da literatura escrita, oficial, a poesia de Kniájnin, Fonvizin, Kheráskov e Sumarókov, calcada em boa parte nos modelos franceses, não apresenta novidade de forma; é uma arte disciplinada, submetida à doutrina clássica dos níveis estilísticos, tendo na Rússia o seu maior representante em Lomonósov, o codificador da língua literária¹².

A alusão, no texto, a dois representantes desta forma oficializada de arte (Sumarókov e Trediakóvski) permite inferir uma operação de metalinguagem em que o discurso, focalizando o código¹³, fornece informações a seu respeito, na medida em que institui o fenômeno literário como preocupação do próprio texto (grifos meus):

Eu já disse que me ocupava de literatura. Minhas tentativas eram apreciáveis para a época, e alguns anos mais tarde Aleksánder

12. Cumpre, todavia, ressaltar que a comédia de Fonvizin, *Nédorossi*, com elementos da farsa e do grotesco, já se orienta para uma ruptura estilística.

13. Jakobson, R., *Linguística e Comunicação*, São Paulo, Ed. Cultrix, 1969, p. 127.

Petróvitch Sumarókov dispensou-lhes muitos elogios. Certa vez, consegui escrever uma canção que me agradou (...) Chvábrin que, de costume, era indulgente, declarou que a minha canção era má.

"Por quê?" perguntei, ocultando o despeito.

"Porque estes versos são dignos do *meu mestre*, Vassili Kirilovitch Trediakóvski e me fazem lembrar as suas quadrinhas de amor", respondeu ele.

O desnudamento do processo, revelando a preocupação do código com o próprio código¹⁴, vem reiterado a seguir, com outro exemplo:

De repente, tive uma idéia, o leitor ficará sabendo qual foi, no próximo capítulo, como dizem os *romancistas antigos*.

Na medida em que o caráter do antigo (*meu mestre, romancistas antigos*) implica uma crítica a algo já superado, confirma-se a preocupação do artista em desmascarar um código anterior, que, tendo passado por um estágio de arte erudita, se submete a fórmulas e leis normativas, exprimindo uma ação refletida já distanciada da realidade material.

V.

Os jovens lutam (...) contra esta canonização dos escritores-guias, que pisam com o bronze pesado dos monumentos a garganta da palavra nova que liberta a arte.

(MÁIAKÓVSKI)

Evidenciando, pois, o confronto de duas modalidades de estilo (as formas populares e as formas eruditas), o jogo das epígrafes parece remeter, no plano literário, ao conflito existente na Rússia, nos anos vinte, entre duas correntes opo-

14. Barthes, R., *Elementos de Semiologia*, São Paulo, Ed. Cultrix, 1971, p. 25.

tas (os *karamzinistas*, que, tendo como prisma "a leitora" de Karamzin, aproximavam o russo do francês, e os assim chamados *novos arcaizantes* que, liderados por Katênin, Griboiedov e Küchelbecker, voltavam-se para a língua rude do povo, buscando na poesia popular as bases de uma literatura nacional¹⁵).

Atribuindo, pois, uma nova função às formas "inferiores" (as formas populares), no confronto que estabelece entre as epígrafes, o artista se propõe a destronar um cânone dominante (o da literatura escrita, oficial), definindo o momento de ruptura, de substituição de um código estabelecido, que antecipa uma renovação.

Investindo contra as velhas fórmulas que os herdeiros de correntes elevadas reproduziam conscientemente¹⁶, uma arte racionalista cerceada por normas e padrões disciplinadores, o escritor reivindica a liberdade de criação, propondo uma nova escrita (voltada para o folclore e o traço oral), desautomatizando um código de procedimentos estereotipados, incompatível com o caráter individual e criativo da expressão.

15. Conforme tese exposta por I. Tinianov no artigo "Púchkin e os Arcaístas" (Púchkin i Arkhaísti), republicado no livro *Púchkin e Seus Contemporâneos* (Púchkin i evó Sovreméniki), Moscou, Ed. Ciência (Naúka), 1969. Baseando-se nas idéias do próprio Púchkin, Tinianov se recusa a reconhecer a analogia de adequação dos conceitos prontos de romantismo e classicismo aos fatos literários russos (válidos para a Europa, mas não totalmente para a Rússia, onde não se enquadravam na complexidade dos fenômenos nacionais).

16. Tomachévski, B., "Temática", in *Teoria da Literatura, Formas Russas*, P. Alegre, Ed. Globo, 1971, p. 203.

I. O universo da obra

Segundo Rousset¹, entrar numa obra é mudar de universo — o mundo normal é destruído e aceita-se um mundo proposto, cortando-se a causalidade entre obra e realidade. A obra não copia a natureza, mas forma uma nova natureza, um mundo fechado que obedece a leis e lógica próprias. Somente quando se forma um acorde, uma figura obsedante, uma rede de convergências, de constantes formais, motivos que configuram a arquitetura invisível da obra e se desenvolvem numa recorrência extraordinária revela-se a sua estrutura, a sua forma.

Descerrando um leque de significados, o provérbio da epígrafe introdutória (CUIDA DA HONRA NA JUVENTUDE) parece desencadear uma rede de eixos, de convergências, que regem a organização estrutural de *A Filha do Capitão*.

1. Rousset, J., "Introduction", in *Forme et Signification*, Paris, 140 José Corti, 1962, p. II.

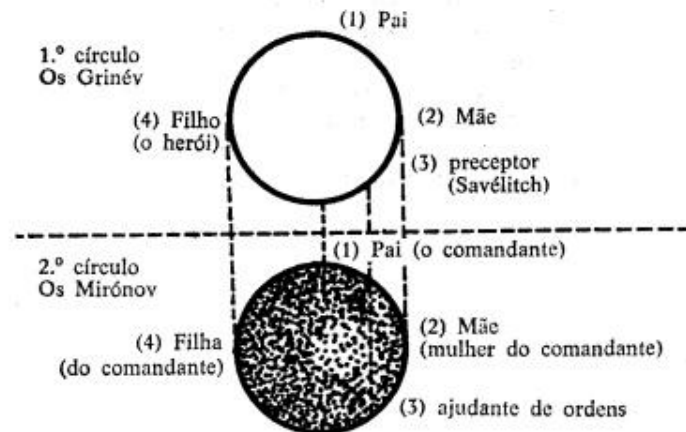
II.

"A evolução não é simples eclosão, sem dor e sem luta."

(HEGEL)

Inaugurando uma série de verdades eternas ("Um convidado inesperado é pior que um tártaro", cap. VIII); "A fala do povo é como a onda do mar", que se transmitem de boca em boca, na medida em que as gerações se sucedem, o provérbio (CUIDA DA HONRA NA JUVENTUDE) instaura um clima parado, característico dos círculos fechados, fadados à estagnação, exprimindo as situações imutáveis que se configuram como esteio de um universo fixo, ao impor uma norma ideológica eternizada, um código petrificado que traduz a perpetuidade social².

Antecipada no título do romance, *A FILHA DO CAPITÃO*, a importância conferida aos graus de parentesco (A FILHA ...) permite inferir a expressiva significação que os relacionamentos familiares ocupam na estruturação da obra, na medida em que a família se revela como antecipação de toda uma sociedade; assegurando uma qualidade constante e simétrica ao universo novelesco, despontam dois círculos familiares, equivalentes quanto ao número de participantes e à distribuição das funções:



2. Cândido, A., "Mundo Provérbio", in *Língua e Literatura* n.º 1, pp. 93-111, Revista dos Departamentos de Letras da F. F. L. C. H. U. S., P., 1972.

Na medida em que os componentes do segundo círculo assumem um título oficial (o comandante, a mulher do comandante, a filha do comandante, o ajudante de ordens), verifica-se a passagem de uma configuração estritamente familiar à formação de uma comunidade. Revelando-se como uma forma importante no *continuum* das duas organizações anteriores, configura-se um terceiro círculo que assume características individuais (centralizado no poder governamental, o general de Oremburgo, cercado das autoridades da cidade), apresentando-se como o terceiro subtipo de um sistema social triádico de família, sociedade e Estado, representativo das instituições.

Permeando todo o sistema, destaca-se a categoria do estanque, que se alastra desde a tranqüila bonomia do estreito círculo familiar,

Continuei vivendo como qualquer jovem fidalgo (...) perseguindo pombos e pulando sela com os meninos da criadagem.

à falta de obrigações regulamentares na comunidade,

O serviço não me fatigava. Na fortaleza abençoada por Deus não havia revistas, treinos ou serviço de guarda.

e finalmente à exasperante situação de inércia da organização estatal:

(...) prevê uma reclusão prolongada dentro dos muros de Oremburgo e quase chorei de desgosto (...) a vida em Oremburgo era insustentável (...) Todos os caminhos foram cortados.

No intuito de impedir qualquer ação capaz de produzir um abalo à estabilidade do seu universo, os responsáveis pelos três círculos se mostram refratários a qualquer tentativa de inovação, condenando o sistema à plena imobilidade. Uma cerrada reação é exercida contra o elemento estrangeiro,

Para que gastar dinheiro, contratando um *moissé*, como se não tivéssemos gente de casa!

e todo o empenho é consagrado no sentido de evitar as situações imprevistas e preservar a estabilidade,

Há muito tempo que nada acontece por aqui. Os *buchquiers* andam assustados (...) Não há perigo de se meterem com a gente; mas, se vierem, eu lhes prego um susto tão grande que eles fiquem quietos por uns dez anos.

evitando-se qualquer tomada de iniciativa mais ousada, favorável à mobilização do sistema:

(...) não me atrevo a assumir uma responsabilidade tão grande, quando se trata de pôr em jogo a segurança das províncias que me foram confiadas por Sua Majestade, a imperatriz soberana. Por isso, concordo com a maioria dos votos, que decidiu ser mais prudente e seguro aguardar o cerco dentro da cidade (...).

Encarando o seu meio como eterno e imutável, os responsáveis por este universo estanque revelam-se particularmente ineptos no desempenho de suas funções,

Às vezes, quando lhe dava na veneta, o comandante instruíra os seus soldados, mas ainda não conseguira que todos eles distinguissem a direita da esquerda (se bem que muitos, para não errar, fizessem o sinal da cruz, antes de dar a meia-volta).

manifestando um total despreparo que caracteriza os elementos propensos à inatividade, avessos a uma atuação progressiva:

Entre eles, com exceção do próprio general, não havia um único militar (...) Eu não pude deixar de lamentar a fraqueza do honrado militar que, contrariando as próprias convicções, havia decidido seguir a opinião de homens inexperientes e ignorantes.

Liderando um mundo fixo, fadado à estagnação, todas as autoridades em exercício se caracterizam pela velhice (o pai, "um velho militar", o preceptor, "o pobre velho", o comandante, "um velho vigoroso e alto", a mulher do comandante, "uma velhinha", o ajudante de ordens, "um velhinho zarolho", o general, "já curvado pela idade", o diretor da alfândega, "um velhinho gordo e de faces coradas").

Surgindo como uma linha de forças contrárias às velhas autoridades, firma-se uma série independente, um mundo de valores mais jovens,

Beaupré, "um bom rapaz", Zúrin, "um homem (...) de uns trinta e cinco anos"; o mujiue "de uns quarenta anos", Chvábrin "um jovem oficial"

instaurando-se, a partir daí, a oposição de dois poderes (o novo contra o velho).

Apontado no próprio caráter do livro, que assume a forma de *memórias*,

Jovem! Se as minhas memórias caírem em tuas mãos, lembra-te de que as melhores transformações (...).

evidencia-se o choque de dois tempos, na medida em que o relato retrospectivo, parecendo remoto no tempo, cria a ilusão de um distanciamento entre o narrador (situado no passado) e o leitor (colocado no presente)³. Dirigindo-se a um leitor mais moço ("Jovem!"), o narrador se atribui uma hipotética velhice, originando um choque de gerações, já implícito no provérbio (CUIDA (...) NA JUVENTUDE), onde a orientação do imperativo (CUIDA) para o destinatário⁴, a quem aplica a categoria do novo (NA JUVENTUDE), instaura um conflito, na medida em que o emissor se investe necessariamente de uma categoria polar, o velho.

Percorrendo os vários acordos que constituem a partitura do discurso literário, trava-se nas epígrafes, um autêntico desafio entre os velhos valores que assumem uma atitude doutrinária,

Oh, mocinha, linda mocinha,
Não te cases, mocinha, tão cedo (...).

Escutai, jovens rapazes,
O que nós, velhos, vamos contar.

e o poder jovem, contestador, que revida aos seus oponentes, numa atitude irreverente de provocação

Gente antiga, paizinho.
(Nédoross)

(oposição que se confirma na alusão à comédia de Fonvizin, *Nédoross*, crítica aos elementos do velho regime que se opõem às novas exigências dos tempos).

Voltando-se contra um sólido princípio, preconizado por um código de moral convencional (a honra), conforme indica o provérbio (CUIDA DA HONRA...), os novos valores se desviam dos estreitos limites fixados pelas instituições, firmando-se como transgressores, na medida em que passam a investir contra o preceito sobre o qual repousam as tradições.

Liderando o séquito dos infratores, o simpático Monsieur Beaupré inaugura a série das violações, assumindo as glórias de pioneiro:

3. Mendilow, A. A., *O Tempo e o Romance*, P. Alegre, Ed. Globo, 1972, p. 120.

4. Jakobson, R., *op. cit.*, p. 125 (definição de função comunicativa)

E quem é o culpado de tudo? O maldito do *moissê*.

Unidos por uma "fraqueza" em comum, a bebida, os infratores (Beaupré "não era inimigo da garrafa", Zúrin "bebia muito e me oferecia bebida", e o mujique "o bêbado maltrapilho"), inauguram um processo transgressivo que, das pequenas violações de ordem libertina,

A lavadeira Palachka (...) e a zarolha Akulka (...) queixaram-se do *moissê* que tinha abusado da inexperiência delas (...) (Cap. I).

assume maiores proporções,

Há quatro anos, Alekséi Ivánitch Chvábrin foi transferido para cá, por assassinio. Só Deus sabe qual o demônio que o tentou (...) Alekséi Ivánitch acabou matando o tenente e, por cúmulo, diante de duas testemunhas. Que fazer? Vício? Pecar não é ofício.

até culminar com uma investida contra o poder estatal:

Emelian Pugatchöv, cossaco do Don e herege, fugiu da prisão e cometeu uma afronta imperdoável, assumindo o nome do finado imperador Pedro III (...) provocou a revolta das aldeias do Iaik e já tomou e arrasou várias fortalezas, praticando assaltos e assassinios por toda parte (...).

Organizando-se num movimento de franca hostilidade ao elemento infrator, as velhas autoridades passam a exercer uma cerrada resistência contra ele. Desde os responsáveis pelo círculo familiar,

Minha mãe não gostava de brincadeiras dessa natureza e foi se queixar ao meu pai. Ele tomou uma decisão enérgica (...) ergueu-o da cama pelo colarinho, atirou-o pela porta, aos empurrões, e no mesmo dia, expulsou-o de casa (...).

ou pela comunidade,

Pelo regulamento militar, os duelos são expressamente proibidos (...).

Alekséi Ivánitch (...) ainda está preso no depósito e Vassilissa Egórovna tem a sua espada trancada a chave. É bom ele pensar um pouco até se arrepender.

todos se empenham num esforço único de combate às inovações introduzidas pelo transgressor:

(...) tomar as providências necessárias para que o bandido e impostor, acima mencionado, seja expulso e, se possível, exterminado.

Nitidamente esboçada, confirma-se, pois, a luta de duas forças antagônicas. De um lado, os velhos representantes

de um universo estável, refratários às inovações; do outro, a nova série dos transgressores que, voltando-se contra as tradições, avançam contra a estabilidade da velha organização.

III.

Quero cantar um mundo livre (...)
 Tiranos do mundo, estremecei!"

(РЪСКИН)

Caracterizando um sistema impositivo, o tom admonitório do imperativo (CUIDA) parece inaugurar uma rede de reiterações, que se alastram pela tessitura do discurso ("não te cases (...)") "Escutai (...)": projetando a voz de comando da autoridade:

Serve com fidelidade a quem prestares juramento e obedece aos teus chefes (...).

Contribuindo para assegurar o caráter repressivo do sistema, o imperativo negativo,

(...) não corras atrás de sua proteção, não te ofereças para trabalhar, mas não fujas do trabalho (...).

é secundado pela ênfase atribuída à dupla negação, que impõe ao sistema um cunho de total proibição:

(...) não apenas eu não pretendo te dar a minha bênção, nem o meu consentimento (...).

Regendo a organização do conjunto, mediante um severo dispositivo de policiamento e restrição absoluta da vontade e da consciência de seus dependentes, eleva-se a voz da autoridade ameaçadora, o patriarca despótico,

É uma vergonha que tu (...), apesar das minhas ordens severas, não tivesses me contado nada sobre o meu filho, Piotr Andréitch, e que pessoas estranhas tivessem que me contar sobre as suas diabruras. É assim que tu cumpres o teu dever e a vontade do teu amo?

que instaura um violento sistema autoritário de repressão e vigilância.

Inserindo-se nos quadros de uma hierarquia militar,

Meu pai (...) tinha servido sob as ordens do conde Minich e reformou-se como *primeiro-majór* (...).

formalizada no próprio título do romance (A Filha do Capitão), o autoritarismo patriarcal encontra expressão na voz de um outro membro das fileiras militares (o *general* de Oremburgo) que se institui como prolongamento do pai proibitivo, irremovível em suas decisões:

Não, jovem (...) por enquanto é preciso ter paciência (...) eu não posso te dar um destacamento de soldados e meia centena de cossacos. Uma expedição destas não seria prudente. Não posso assumir uma responsabilidade tão grande.

Coexistindo com o violento sistema repressivo instituído em torno da figura do pai (o patriarca), registra-se uma flagrante atitude de oposição, assumida pela figura da mãe, na medida em que os dois elementos passam a se associar,

(...) minha mãe estava preparando geléia de mel (...) Meu pai estava (...) lendo o Calendário da Corte (...) essa leitura sempre lhe provocava uma tremenda perturbação da bilis.

mediante uma relação antinômica,

$$\frac{\text{mãe}}{\text{pai}} = \frac{\text{mel}}{\text{bilis}} = \frac{\text{doce}}{\text{amargo}}$$

antecipando, por sua vez, a inferência de nova associação,

"Eu tenho esperança de que ele continue protegendo Petrucha", disse minha mãe.

Não, que ele sirva no exército e conheça o pesado, que sinta o cheiro da pólvora e seja um soldado, e não um dengoso (...)

que conduz à oposição,

$$\frac{\text{mãe}}{\text{pai}} = \frac{\text{suave}}{\text{inflexível}}$$

concretizando, em última instância, a dualidade complementar:

$$\frac{\text{mãe}}{\text{pai}} = \frac{\text{liberal}}{\text{despótico}}$$

Portanto, a constelação orgânica representada pelo binômio que sustenta o primeiro círculo familiar (mãe e pai) faz-se reflexo de dois conceitos diametralmente opostos (liberdade e repressão).

Comparando-se o segundo círculo familiar, semelhante pelo número de participantes e pelo desempenho de funções, ao primeiro, constata-se a curiosa prevalência do elemento feminino no núcleo familiar (pai, MÃE, FILHA) em oposição ao círculo anterior, onde sobressaía o elemento masculino (PAI, mãe, FILHO), remetendo, pois, a uma organização onde a voz da autoridade é assumida pela mãe de família,

O marido e a mulher eram gente muito distinta. Ivan Kuzmitch (...) era um homem (...) extremamente bom e honrado. A mulher o dominava, o que ia bem com o seu jeito despreocupado.

inaugurando, portanto, um regime de matriarcado, em oposição ao primeiro círculo, patriarcal, na medida em que o deslocamento da autoridade (do elemento masculino para o feminino) implica um inevitável abrandamento das funções:

Vassilissa Egórovna cuidava dos assuntos do serviço como dos seus afazeres domésticos e dirigia a fortaleza como se fosse a própria casa.

Antecipada na antinomia instituída no primeiro círculo

$$\frac{\text{mãe}}{\text{pai}} = \frac{\text{liberal}}{\text{despótico}}$$

a oposição dos dois círculos (patriarcado x matriarcado) vem, portanto, concretizar a possibilidade de afrouxamento de um rígido sistema repressivo, propiciando uma abertura capaz de neutralizar o abuso do poder e do autoritarismo, por forças sensivelmente mais liberais.

IV.

... y el pequeño cronopio odia
empeinadamente a su padre (...)
y hasta parecería que ese odio
es otro nombre de la libertad (...)

(JULIO CORTÁZAR)

Fazendo-se portador de duas tendências contraditórias, formalmente previstas em seu nome (PIOTR ANDRÉITCH), o herói cria uma situação de desequilíbrio entre os dois pólos — os velhos representantes das instituições e a linhagem dos transgressores — passando a situar-se na intersecção entre os dois partidos.

Considerando-se que o nome do pai do herói (ANDRÉI PETRÓVITCH) contém no seu patronímico (PETRÓVITCH) o nome de seu pai, isto é, o nome do avô do herói (PIOTR), constata-se que o nome do herói nada mais é que a recorrência do nome do avô. Forma-se, portanto, uma seqüência alternada,

PIOTR (avô)	ANDRÉI (pai)	PIOTR (herói)
----------------	-----------------	------------------

onde a repetição do nome do herói se revela como um símbolo de continuidade das gerações, concorrendo, desta maneira, para a perpetuação das tradições, na medida em que o herói se firma como um prolongamento das instituições.

Por outro lado, no entanto, a relação antinômica que se origina do confronto dos dois nomes,

filho	PIOTR ANDRÉITCH'
pai	ANDRÉI PETRÓVITCH

(pois o nome do filho reproduz o nome do pai ao contrário, uma vez anuladas as terminações dos patronímicos, *itch*, *óvitch*, e considerando-se a forma PETR equivalente a PIOTR),

filho	PIOTR	ANDRÉI (<i>itch</i>)
pai	ANDRÉI	PETR (<i>óvitch</i>)

antecipa uma situação de conflito, passando a oposição dos nomes a estabelecer uma situação de instabilidade nos relacionamentos entre o herói e o pai, ou seja, entre o herói e a velha organização patriarcal.

Insurgindo-se contra a linha dura insituída pelo pai.

(...) manter em luvas de ouriço...? Que é isso? luvas de ouriço? (...) ele repetiu (...)

"Isto quer dizer", eu respondi(...) "não ser muito severo, dar toda a liberdade".

o herói busca uma possibilidade de abertura do despótico regime, projetando o seu ideal de liberdade sobre a imagem da mãe,

Minha mãe ainda me trazia na barriga, quando eu fui alistado como sargento (...) Eu associava a noção de serviço às idéias de liberdade e prazeres da vida em Petersburgo.

ou transferindo (em sonho) o vulto do patriarca tirânico para a figura de certa forma complacente do mujique,

E então (...) Em vez de meu pai, vejo um mujique de barba negra (...) olhando risonho para mim (...) O terrível mujique me chamou carinhosamente e disse (...).

ao mesmo tempo em que busca num regime oposto ao patriarcado (o matriarcado) a concretização de suas aspirações liberais:

(...) a minha vida na fortaleza Belogórskaja foi-se tornando não apenas suportável, mas até agradável.

Firmando-se, de um lado, como um elemento fatalmente ligado ao sistema (na medida em que se insere nos quadros de uma hierarquia militar),

Minha mãe ainda me trazia na barriga, quando eu fui alistado como *sargento* (...).

o herói é, por outro lado, submetido à intervenção atuante dos elementos transgressores,

(...) meu pai contratou para mim um francês, *mossîé* Beaupré (...).

o que lhe assegura a posição de figura central, ponto de intersecção dos extremos do universo representado no romance — o velho universo estável e a série dos inovadores (os transgressores).

Assumindo a função de "professores" do herói, desde o mestre às avessas,

Disseram-lhe que o *mossîé* estava me dando aula. Nesse momento, Beaupré dormia na cama o sono da inocência.

ou Zúrin, professor improvisado de malandragem,

(...) eu me entreguei à aprendizagem (do jogo) com afinco (...) Zúrin me encorajava, espantando-se com os meus rápidos progressos (...).

ou ainda o mujique promovido a guia,

Escuta, mujique, tu conheces esta região? Serias capaz de me levar a uma pousada?

até Chvábrin, transformado em crítico literário,

(...) o único, em toda a fortaleza, capaz de apreciar uma composição poética (...).

os transgressores passam a exercer uma poderosa carga de atração sobre o seu discípulo, na medida em que se estabelece, de imediato, uma tácita aliança entre o herói e o primeiro elemento da série, o francês:

Vivíamos em perfeita harmonia. Eu não sonhava com outro mentor.

Deparando-se com certa resistência,

(Zúrin) me propôs jogar uma partida. Eu recusei, por não saber jogar (...).

facilmente vencida,

(...) me convidou a participar de seu almoço (...) Concordei com prazer (...) e nós nos levantamos da mesa, como dois bons amigos (...).

o movimento de atração adquire um matiz de complexidade, na medida em que o herói passa a manifestar uma certa indecisão entre os dois campos constituídos — ora atraído para o pólo das instituições,

Não pude deixar de confessar (...) que me havia comportado de forma estúpida na hospedaria de Simbirsks e me sentia culpado diante de Savélitch (...) Eu queria fazer as pazes com ele, a todo custo, mas não sabia por onde começar.

ora subjugado pelo imediato fascínio exercido pelos inovadores:

Fizemos amizade imediatamente. Chvábrin não era nenhum bobo. Sua conversa era espirituosa e interessante.

Oscilando entre os dois partidos, o herói é impelido, num forte movimento de repúdio, contra os elementos ligados ao sistema,

À primeira vista, ela não me agradou muito. Olhei para ela com certa prevenção. Chvábrin tinha descrito Macha, a filha do capitão, como uma perfeita bobinha.

ou atraído por ele,

Mária Ivánovna logo deixou de fugir de mim e fizemos amizade (...). Sem perceber, fui-me afeiçoando à boa família.

e conseqüentemente lançado contra o elemento transgressor:

A presença de Chvábrin era insuportável para mim.

Adquirindo cada vez mais impulso, o movimento ambivalente de atração e repulsa atinge o seu máximo de complexidade, quando se instaura um vaivém serpenteante que ora projeta o herói contra a série dos inovadores,

(...) eu preferia a mais cruel das mortes à humilhação tão baixa (beijar a mão do impostor).

ora o impele irresistivelmente ao encontro deles,

Finalmente, riu com uma alegria tão sincera que, ao olhar para ele, eu comecei a rir também, sem mesmo saber por quê.

ora firma um elo indissolúvel entre o herói e as instituições,

Eu sou um fidalgo de nascimento; jurei fidelidade à imperatriz e não posso ficar a teu serviço (...) acho que viver de assaltos e assassinios é o mesmo que bicar carniça (...).

ora cria uma situação de dependência vital com o elemento transgressor:

(...) Deus sabe que eu teria prazer em te pagar com a vida pelo que fizeste por mim.

Instituindo-se como um ponto de intersecção entre as duas facções, o herói intermediário atua como um demarcador dos dois partidos, de um lado intimamente ligado ao representante máximo dos transgressores, o impostor,

Escuta (...) vai imediatamente para Oremburgo e avisa o governador e todos os generais, em meu nome, que eles podem me esperar lá, daqui a uma semana.

e, do outro, ao responsável supremo das velhas instituições, o general:

(...) hoje haverá um conselho de guerra, em casa, e tu poderás nos dar informações exatas sobre o vagabundo Pugatchov e suas forças.

Confirmando formalmente a sua posição no limite de intersecção entre os dois partidos, as categorias de que o herói se faz portador (JOVEM OFICIAL E FIDALGO) revelam-se irreconciliáveis não apenas com o velho universo dos

instituições, onde o primeiro atributo (JOVEM) se faz de obstáculo à sua aceitação,

Minha opinião foi recebida com visível desagrado pelas autoridades, que viam nela a irreflexão e o atrevimento da juventude. Egueu-se um murmúrio e ouvi nitidamente a palavra "fedelho" pronunciada por alguém, a meia voz.

mas com a série dos inovadores (os transgressores), na medida em que o seu segundo atributo (OFICIAL E FIDALGO) impede que seja benquistado por estes:

Não há mal nenhum em enforçar o Chvábrin e não seria mau aproveitar para interrogar o senhor *oficial*, também (...) Tu não queres que o leve para a sala de interrogatórios e lhe prepare uma fogueirinha?

Atuando numa posição de ambivalência, o herói oscila entre os dois pólos, ora atraído por um, ora pelo outro, confirmando o seu desejo de incorporar-se ao elemento móvel e inovador, numa tentativa de evadir-se às origens, às quais, no entanto, se acha fatalmente ligado:

Eu sou um *fidalgo* de nascimento (...).

Considerando-se o provérbio na íntegra (CUIDA DA ROUPA ENQUANTO NOVA E DA HONRA NA JUVENTUDE, p. 5) e não apenas na forma reduzida da epígrafe introdutória (CUIDA DA HONRA NA JUVENTUDE), na qual o resto do período está presente por elipse, pois o provérbio é muito conhecido, verifica-se uma poderosa vinculação formal realizando a aproximação dos dois conceitos (A ROUPA E A HONRA). A presença de dois blocos sintáticos correspondentes, numa configuração de sintagma verbal, sintagma nominal e sintagma circunstancial,

I.	SV	SN	SC
	Beregú _____ (cuida)	plátie _____ (da roupa)	snóvu _____ (enquanto nova)
	a _____ (e)	_____	_____
II.		tchést (da honra)	smólođu (na juventude/ enquanto jovem)

revela o estreito paralelismo de seus elementos. As equivalências dos dois sintagmas circunstanciais, no nível fônico (reiteração do grupo consonantal *sn / sm*, da vogal tônica

ó, e final átona *u* em *snó[v]u / smó[lod]u*); morfológico (*snóvu / smólođu* = advérbios) e semântico (*snóvu / smólođu*, respectivamente, derivados de *nóvi* e *molodói* = novo, jovem), contribuem para atualizar os significados dos sintagmas nominais (*plátie* = roupa e *tchést* = honra) já equivalentes no nível morfológico (ambos substantivos) e fônico (recorrência das vogais abertas *á / é* e reiteração da dental *t*). Assim, os bens morais que repousam nas tradições (a honra) e os bens materiais, alicerçados sobre a propriedade (a roupa), intimamente ligados, passam a apontar para um significado único, a noção comum de patrimônio das instituições.

Colocado irrevogavelmente do lado das tradições,

Não me peças, no entanto, o que é contrário à minha honra e consciência de cristão.

só resta, pois, ao herói (sequioso de se incorporar ao elemento inovador) voltar-se contra a propriedade,

"(...) dá-lhe alguma das minhas roupas. Ele está muito mal agasalhado. Dá-lhe o meu *tulup* de lebre."

ou seja, o patrimônio físico salvaguardado pelas instituições:

"O que estás dizendo (...)" disse Savélitch. "Para que ele precisa do teu *tulup* de lebre? (...) Santo Deus! (...) Se fosse para dar a alguém, mas para esse bêbado maltrapilho!"

Investindo contra a propriedade, na medida em que dá início a um "processo de troca" indiscriminado de roupa e outros pertences com a série dos transgressores,

E como foi que este (...) oficial e fidalgo (...) recebeu do principal malfeitor os seguintes presentes: uma peliça, um cavalo e cinquenta copeques em dinheiro?

o herói consegue marcar um passo à frente na violação das tradições (da "honra"), na medida em que se institui como "o filho criminoso" "uma vergonha e desonra para a família", "um traidor amaldiçoado", incorporando-se, finalmente, às transgressões introduzidas pelos inovadores. Causando, então, um poderoso abalo nos sólidos princípios que sustentam a velha organização patriarcal,

Este golpe inesperado quase matou meu pai. Ele perdeu a sua habitual firmeza e a sua dor, geralmente muda, verteu-se em amargas lamentações (...) Uma noite, meu pai estava (...) folheando as páginas do Calendário da Corte (...) e a leitura não produzia nele o efeito habitual.

o herói dá origem a um processo de amolecimento no sistema que, sofrendo uma alteração, perde a sua antiga rigidez, revestindo-se de características mais brandas.

V.

Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado (...)
Não quero mais saber do lirismo que
não é libertação.

(MANUEL BANDEIRA)

Atribuindo-se a flutuação do herói entre os dois pólos — as velhas instituições e a série dos inovadores — a duas funções distintas (O SENTIDO DO DEVER e a FRAQUEZA HUMANA),

Fiquei confuso; não podia admitir que o vagabundo fosse o soberano, pois isto me parecia uma fraqueza imperdoável (...). Finalmente o *sentido do dever* triunfou sobre a *fraqueza humana*.

infere-se que o herói transita entre a esfera das obrigações morais impostas pelas instituições (o sentido do do dever) e o domínio natural dos sentimentos (a fraqueza humana). Considerando-se, pois, FRAQUEZA HUMANA, intimamente ligada à expressão, e SENTIDO DO DEVER, produto de um raciocínio lógico, conclui-se que o herói ambivalente parece traduzir um princípio formal de construção extremamente significativo, na medida em que atualiza um recurso sobre o qual repousa a composição estética da obra, ou seja, o conflito sugerido pelo jogo das epígrafes (confronto das formas populares, mais próximas ao caráter individual e criativo da expressão, e as formas eruditas, submetidas a normas e padrões convencionais, impostos pela razão).

Opondo-se ao rígido sistema das instituições fossilizadas, numa tentativa de escapar às origens, e filiar-se ao elemento inovador, o herói ambivalente aponta para a inquietação do artista que, no seu esforço de negar uma tradi-

ção cultural, instituída sob o jugo da razão, se volta contra as fórmulas petrificadas, numa ânsia de renovação, buscando na energia revitalizante do folclore e do traço oral a liberdade de criação; passando a situar-se, portanto, naquela zona limítrofe entre “a construção intelectual e a invocação mágica (...), entre a ânsia de tudo compreender e a certeza de que tudo é mistério”⁵.

5. Lins, Osman, Entrevista no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, em 12 de maio de 1974.

3. A EXPERIÊNCIA SOCIAL SOLIDIFICADA

I.

A forma é a experiência social
solidificada.

(ERNEST FISCHER)

Um mundo fechado se constrói, diz Rousset¹, mas uma porta se abre. A obra é primeiro um fechamento e depois uma abertura, um mundo regido por suas próprias leis, porém um mundo dentro de um mundo maior. Daí, a necessidade de uma primeira "passagem à obra", e, em seguida, de "uma passagem da obra ao mundo"², estabelecendo-se uma intercomunicação entre a obra e o contexto.

Recompondo os elementos retirados da realidade, a arte recorre ao real para destruí-lo e substituí-lo por uma nova realidade. No momento em que o externo se torna interno³, quando o fator social passa a desempenhar um papel na constituição da obra, faz-se possível uma ligação entre a criação (a obra) e a realidade histórica.

Caracterizando formalmente o conflito de dois estilos divergentes (as formas populares e as formas eruditas), o

1. Rousset, J., *op. cit.*, p. II.

2. Starobinski, J., "La Relation Critique" in *L'Œil Vivant II*, Paris, Gallimard, 1970, p. 23.

3. Cândido, A., *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1967, p. 7.

jogo das epígrafes antecipa uma série de oposições, uma rede de forças contrárias, onde as polaridades (velho x novo, opressão x liberdade) convergem em direção de um núcleo central antinômico (de atração e repulsa), um movimento ambivalente que rege a organização interna da obra, propiciando, então, a inferência das homologias que ligam a criação ao externo.

II.

A Rússia despertará
Sobre as ruínas do despotismo.

(A. S. ПУШКИН)

Colocado num ponto de intersecção entre os dois pólos do universo representado no romance (o velho sistema das instituições e a série dos inovadores), o herói ambivalente, submetido a um complexo processo de atração e repulsa que o faz oscilar entre os dois campos constituídos, parece traduzir historicamente, na Rússia de inícios do século XIX, a indecisão de um movimento ideológico, constituído de jovens oficiais da nobreza e intelectuais (contemporâneos de Púchkin), que hesitavam entre a preservação de um velho regime, a autocracia absoluta (que caracterizaria, sucessivamente, os reinados de Catarina II, Alexandre I e Nicolau I) e a adesão às novas idéias ocidentalizantes.

Se, de um lado, a série dos inovadores (que investem contra o velho universo das instituições) parece fazer-se expressão das novas idéias liberais que, constituindo uma ameaça para a monarquia, antecipavam uma drástica mudança das estruturas tradicionais, por outro lado, a resistência desencadeada pelas velhas autoridades (refratárias a qualquer tentativa de inovação) realizaria historicamente a atitude conservadora da monarquia, que, interessada em evi-

tar qualquer mudança da situação, exercia uma rigorosa censura sobre as idéias oriundas do Ocidente (sobretudo a filosofia e a literatura), no sentido de afastar o país dos contágios externos, confinando-o a uma situação de isolamento e contendo qualquer desenvolvimento progressista⁴.

Fatalmente preso às instituições, mas ao mesmo tempo aderindo à intervenção atuante dos transgressores, o herói intermediário passa a representar, no plano social, a atitude dos jovens revolucionários que, intimamente ligados à monarquia, como oficiais da nobreza e companheiros de armas do rei, tudo deviam à dinastia; no entanto, contagiados pelas idéias reformistas, assimiladas durante a ocupação da França, empenhavam-se em derrubar o fossilizado sistema, e hesitavam, sem saber como substituí-lo, devido ao respeito que lhe dedicavam.

Portanto, a investida do herói contra o despótico regime emanado da autoridade paterna e a projeção de seus anseios de liberdade sobre a série de antinomias firmadas em oposição ao patriarca (mãe/pai = liberal/despótico; matriarcado x patriarcado; pai magnânimo x pai proibitivo) patentearia a revolta dos jovens da nobreza que, insurgindo-se contra um governo autocrático, buscavam a concretização de seus ideais liberais numa forma de governo mais moderado, calcado em modelos ocidentais. Assim, o abalo provocado pelo herói na rígida organização patriarcal que finalmente cede, antecipando uma possibilidade de abertura, seria expressão social do golpe (o levante de 1825) que os jovens revolucionários (os decembristas) acabariam por desferir contra a autocracia; embora malograda, a revolta antecipava o início de um movimento de libertação consciente, na medida em que as tensões internas do país aumentavam e as tendências liberais ganhavam incremento, visando a substituição de um regime despótico que já patenteava a sua falência social e econômica, por uma forma de governo mais moderado, a monarquia constitucional.

Caracterizando, pois, um traçado antinômico, a série de oposições (novo, velho; opressão, liberdade), que constitui a organização interna da obra, parece apontar para uma realidade que confronta um velho regime autocrático com as aspirações a um Estado moderno, mais liberal.

4. Isto não obstante o curto período do relacionamento entre a própria Catarina II e os filósofos do Iluminismo e que não passou de algo superficial, logo superado pelos acontecimentos da Revolução Francesa.

Surgindo como um recurso de construção extremamente significativo, a ambivalência do herói vai cristalizar-se, assim, no nível dos significados (ou seja, o momento social), na medida em que passa a representar a indecisão de um movimento ideológico que aspirava substituir as velhas estruturas ultrapassadas por um novo sistema de governo.

III.

O que é certo, não é certo.
As coisas não ficarão como estão.
(ВНЕШН)

Servindo como um caminho de fuga para o escritor, o qual, não podendo falar abertamente da realidade do seu tempo, desvia o seu foco para o passado, o romance histórico de Púchkin acusa, na qualidade de texto translúcido, carregado de uma realidade objetiva exterior, as inevitáveis restrições impostas ao escritor pela censura. Assim, pois, conferindo ao seu narrador a previdente estratégia da adulação,

(...) agora que estou vivendo no bondoso reinado do imperador Alexandre, não posso deixar de me admirar dos rápidos progressos da instrução (...).

Tudo na desconhecida (a imperatriz) exercia fascínio (...) O seu rosto, cheio e corado, refletia calma e dignidade e os olhos de um azul-claro e o leve sorriso eram de um encanto indescritível.

ou do proselitismo,

(...) as melhores transformações, e as mais duradouras, são aquelas que se devem à evolução dos costumes e não a abalos violentos.

Aqueles que planejam revoluções impossíveis, entre nós, são jovens e não conhecem o nosso povo; ou então, têm um coração de pedra (...).

e atribuindo-lhe o uso de uma terminologia apropriada ao jargão oficial, fazendo-o referir-se aos rebeldes como *bandidos* ou *malfetores*, o escritor envolve o texto numa apa-

rência de certa forma enganadora, ocorrendo, mesmo, uma tentativa (no *Capítulo Excluído*) de justificar a rígida organização patriarcal,

Apesar de severo, meu pai também era amado, pois sabia ser justo e conhecia as necessidades reais dos seus homens. A revolta deles era uma ilusão, uma embriaguez passageira, e não a expressão de ressentimentos.

anulada, a seguir, na redação final do romance.

O tema, que aparece sensivelmente mascarado na superfície, apenas é revelado quando uma análise interna da obra desvenda a sua organização profunda — o traçado antinômico (onde sobressai o movimento ambivalente) que se firma como um jogo entre a obra e a realidade social. Caracterizada por uma série de aspectos contraditórios — a aristocracia que, venerando a dinastia, voltava-se contra ela, imbuída de idéias liberais, enquanto que a própria monarquia oscilava entre um regime despótico e as perspectivas de um governo moderado⁵, a realidade russa fazia-se expressão, num plano mais universal, das contradições do pensamento romântico, "virtuosismo do pensamento paradoxal"⁶ que, sonhando com novas possibilidades, mas lamentando a perda da velha segurança, lançava o olhar nostálgico para trás, numa atitude de agudo protesto e, ao mesmo tempo, de medo das conseqüências da revolução⁷.

Voltando-se, pois, para os problemas do passado antigo, o romance histórico de Púchkin firmava-se como uma obra eminentemente política da época, na medida em que refletia no seu movimento ambivalente o interminável processo contraditório que impregava a realidade russa na década dos anos vinte e trinta. Denunciando as reais preocupações do artista com o seu tempo, o traçado antinômico da obra concretizava o pensamento dialético de Hegel que (baseado no princípio da *coincidentia oppositorum* de Schelling) buscava na luta dos contrários a concepção de progresso, base de sua Filosofia da História.

5. Alexandre I, tido como um liberal nos primeiros anos de seu reinado, voltava-se contra tudo que tivesse laivos de revolucionário após vencer a guerra contra Napoleão.

6. Rosenfeld, A., *Texto e Contexto*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1973, pp. 158-165.

7. Fischer, E., *op. cit.*, pp. 64 e 73.

IV.

O romance é ambíguo. Sua essencial impureza brota de sua constante oscilação entre a prosa e a poesia, o conceito e o mito.

(OCTAVIO PAZ)

Sob o influxo dos estudos da Filosofia da História, intensificou-se o interesse pela História na Rússia. Traduzindo nas sérias indagações que repercutiam nos meios críticos (nas décadas de 1820 e 1830), preocupados com as relações entre História e ficção, razão e imaginação, o crítico russo Belinski afirmava que a verdade histórica requer criação, adivinhação e fantasia da parte do estudioso que penetra no passado não só com o raciocínio, mas com a imaginação⁸.

As primeiras experiências do romance histórico na Rússia (representadas por M. N. Zagóskin, F. V. Bulgárin e N. A. Polevói), subordinadas aos moldes franceses, atentos a uma historiografia oficial, criavam uma lacuna intransponível entre a fábula romanesca e o acontecimento histórico⁹. Visando, pois, anular a separação que dividia História e ficção, o romance histórico de Púchkin se volta contra uma historiografia aristocraticamente temerosa de examinar as camadas profundas (apresentadas numa representação estática e desprovida de historicidade), e traduzindo a noção de progresso histórico de Hegel¹⁰, passa a encarar a sociedade não de forma estanque, mas em plena corrente da História.

Entregando-se à observação dos usos e costumes de pessoas comuns, pertencentes a uma camada social inferior, uma família da aristocracia arruinada (os Mirónov), o artista dispensa um tratamento sério ao cotidiano, retratando uma atmosfera onde uma vitalidade intensa de detalhes situa as coisas exatamente no espaço, revelando uma faceta do mundo e marcando uma época. Desde a minuciosa descrição da fortaleza,

uma aldeiazinha, cercada por uma paliçada de tábuas. De um lado, havia três ou quatro montes de feno, cobertos de neve pela metade; do outro, um moinho meio torto, com as asas de tília preguiçosamente caídas (...) Perto do portão (...) um velho ca-

8. Apud Petrov, S. M., *O Romance Histórico de Púchkin*, (Istoricheskii Roman Púchkina), Moscou, Edição da Academia de Ciências da URSS, 1953, p. 51.

9. Petróv, S. M., *op. cit.*, p. 37.

10. Lukacs, G., *Le Roman Historique*, Paris, Payot, 1965, p. 40.

nhão de ferro fundido. As ruas eram estreitas e tortas, as isbás eram baixas e na maior parte cobertas de palha (...).

até a descrição da moradia,

construída sobre uma elevação, perto de uma igreja também de madeira (...) uma saleta limpa, mobiliada à antiga. Num canto havia um guarda-louça e, na parede, um diploma de oficial, com vidro e moldura; ao lado, xilogravuras representavam "A Tomada de Kistrin e Otchákov", bem como "A Escolha da Noiva" e "Os Funerais do Gato.

emana um clima de decadência e estagnação, onde, no entanto, os hábitos de higiene (saleta limpa) antecipam a respeitabilidade de um ambiente humilde em que circulam criaturas modestas, mas dignas:

O marido e a mulher eram gente muito distinta. Ivan Kuzmitch (...) era um homem simples e pouco instruído, embora fosse extremamente bom e honrado.

Na medida em que o ambiente passa a permear o ser humano, sugerindo a atmosfera moral, desenvolve-se uma união intensa entre o homem e o meio, e este realismo atmosférico revela uma estreita relação com o historicismo¹¹. Considerado como reflexo das forças que se encontram nas bases do movimento histórico, o cotidiano, elevado à categoria de representação literária séria, permite que indivíduos comuns sejam tratados de forma trágica, problemática, na medida em que são inseridos num determinado momento histórico (a revolta dos camponeses):

Vários bandidos tinham arrastado Vassilissa Egórovna nua e descabelada até a entrada da casa (...) De repente ela viu a força e reconheceu o marido.

"Malvados! (...) O que vocês fizeram com ele? Luz dos meus olhos, Ivan Kuzmitch, valente cabecinha de soldado! (...)"

"Façam a velha bruxa calar-se!" disse Pugatchóv.

Um jovem cossaco, então, golpeou a cabeça dela com um sabre e ela caiu morta nos degraus da entrada. Pugatchóv partiu e o povo precipitou-se atrás dele.

Contrariando, pois, os objetivos de uma estética doutrinária que, sob o pretexto de ensinar "como é feio roubar, beber, jogar, etc."¹², temia representar os usos e costumes rudes do passado, inadmissíveis do ponto de vista de uma historiografia moralista, onde os personagens eram imagens modelares, considerados em seu aspecto sublime (paradigmas de vícios e virtudes), o protagonista do ensaio histo-

11. Auerbach, E., *Mimesis*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1971, p. 411.

12. Petróv, S. M., *op. cit.*, p. 44.

rico (*A História de Pugatchóv-AHP*), desenvolvido posteriormente no romance (*A Filha do Capitão*), é convocado do mais baixo nível social,

um vagabundo desconhecido andava pelas casas dos cossacos (...) aceitando qualquer serviço (...) destacava-se pelo atrevimento da fala, insultava as autoridades, incitava os cossacos à fuga (...) (pp. 111 e 115-AHP).

e submetido, num movimento pendular, a um processo de evolução, na medida em que a sua imagem adquire força simbólica, chegando a se identificar com o mito cristão de rei do povo:

Na fortaleza, perto da isbá, foram estendidos tapetes e posta a mesa com o pão e o sal. O padre esperava Pugatchóv com a cruz e os ícones santos. Quando ele chegou na fortaleza, começaram a tocar os sinos; o povo tirou o chapéu e quando o impostor desceu do cavalo, com a ajuda de dois cossacos (...), todos se prostraram. Ele beijou a cruz, o pão e o sal e, sentando-se, disse: "Levantem-se, filhinhos". Depois, todos lhe beijaram a mão (p. 119-AHP).

Surgindo da imanência da situação histórica em constante mutação, o herói histórico representa um instrumento das forças populares que, em sua mobilidade, impulsionam o movimento da história,

Faltava apenas um chefe. Este foi encontrado (p. 112-AHP),

sendo sublinhada a sua vulnerabilidade:

Foram vocês que me liquidaram; dias a fio me imploraram que eu me fizesse passar pelo grande soberano falecido. Recusei-me durante muito tempo e, quando afinal concordei, fiz tudo o que vocês queriam. Mas vocês agiram muitas vezes sem o meu consentimento e até contra a minha vontade (p. 128-AHP).

Cumprindo a mesma trajetória no romance (*A Filha do Capitão*), o protagonista histórico surge primeiro como simples mujique, e somente por ocasião da revolta é revelada a sua identidade de líder popular:

o bêbado que vagabundeava pelas hospedarias estava sitiando fortalezas e abalando os alicerces do Estado.

Intimamente ligado à plebe, a imagem de "rei do povo" marca as suas aparições, em várias instâncias,

Pugatchóv partiu e o povo precipitou-se atrás dele (...) Finalmente, Pugatchóv apareceu no saguão. O povo tirou o chapéu (...) O povo reconheceu o som do sininho de Pugatchóv e uma multidão veio correndo.

enquanto é apontada a sua fragilidade:

"Os meus companheiros são espertos. Eles são uns ladrões (...). Ao meu primeiro fracasso, resgatam os seus pescocões em troca da minha cabeça.

Ao inserir acontecimentos e personagens comuns no decurso geral da História, o romance de Púchkin realizava a imbricação da fábula romanesca dentro da ampla moldura do acontecimento histórico, quebrando o tratamento decoroso do cotidiano (até então tratado de forma cômica, moralizante, e considerado de estilo baixo). A mistura do sério com a realidade cotidiana concretizava, pois, a ruptura estilística proposta no jogo das epígrafes, na medida em que este remetia a uma contaminação de dois estilos diferentes propostos no confronto das epígrafes (as formas populares e literárias).

Inaugurando uma nova escrita, pois rompia com a separação clássica dos níveis estilísticos, o romance histórico de Púchkin marcava uma participação decisiva na afirmação de um movimento que, paralelamente ao que acontecia na França com a obra de Stendhal e Balzac (mais tarde com Flaubert), caracterizaria toda a prosa literária do século XIX, ou seja, o realismo moderno¹³.

Desempenhando na literatura russa o papel de gênio que dá corpo a uma verdadeira revolução literária¹⁴, Púchkin se impõe sobre os seus companheiros de geração, na medida em que conduz as formas literárias a um processo dinâmico de renovação. Propugnando um afastamento extraordinário em relação aos cânones literários da época, a ruptura realizada por ele antecipava a arte do grande movimento futurista (a geração de Khlébnikov e Maiakóvski) que, trazendo o mundo urbano e cotidiano para a poesia, mediante a utilização da linguagem das ruas, traduzia o grande momento de emancipação social de alcance universal do nosso século, expressão vigorosa do espírito moderno¹⁵.

13. Auerbach, E., *op. cit.*, p. 430.

14. Schnaiderman, B. "Dante e a Rússia", in *Língua e Literatura n.º 1*, Revista dos Departamentos de Letras da PFLCHUSP, São Paulo, p. 100.

15. Schnaiderman, B., *A Poética de Maiakóvski*, S. Paulo, 161 Perspectiva, 1971, pp. 47-51.