

*Boris Godunov**

György Lukács

[53] Púchkin é um dos escritores russos mais populares. Durante décadas, seu *Eugênio Oneguín* (PÚCHKIN, 2010) foi um dos livros mais lidos, e praticamente não houve outra obra russa que tenha exercido uma influência tão grande sobre a literatura artisticamente apurada. Apesar disso, além das fronteiras da União Soviética não existe, mesmo nos dias de hoje, uma imagem verdadeira, completa de Púchkin. E isto, sobretudo, porque Púchkin permaneceu para o público como o poeta do *Eugênio Oneguín*, porque sua lírica e prosa épica, seus dramas e reflexões literárias praticamente não eram conhecidos por ninguém. Também, em parte, porque mesmo *Eugênio Oneguín* surge para o público sob uma luz falsa, como uma byroniada – o que não corresponde de modo nenhum à essência da obra. A maior parte dos leitores não vê a objetividade do grande romance, que levou Bielínski a defini-lo, com razão, como a enciclopédia da vida russa; uma boa parte do público não vê nem o caráter popular dos personagens, para não falar sobre o do autor, que se encontra atrás da ironia *blasé* do herói principal.

Por isso, é proveitoso e importante quando também as outras obras extremamente significativas de Púchkin são traduzidas.

Boris Godunov (PÚCHKIN, 2007) é o drama mais relevante de Púchkin. Não é difícil determinar o lugar deste drama no percurso do poeta. Sabe-se que Púchkin foi banido da capital pelo regime tsarista por causa de suas poesias incisivamente críticas. Púchkin passou anos muito importantes de seu desenvolvimento no Cáucaso, na Moldávia, depois na propriedade paterna em Mikháilovskoie². Lá, em sua cidade natal, Púchkin viveu a partir de 1824, e lá ele escreveu o *Boris Godunov*. A tragédia foi concebida e concluída, portanto, pouco tempo antes da eclosão da insurreição decembrista. A reação que se seguiu à repressão da revolução impediu a publicação de *Boris Godunov*; a tragédia foi publicada apenas em 1831, em uma versão bastante censurada. Púchkin não pode vivenciar uma encenação.

Não é por acaso que o aparecimento da maior obra dramática de Púchkin coincide com a insurreição decembrista, a primeira tentativa de libertação do jugo feudal-absolutista. Assim como Púchkin, a maioria dos integrantes da conspiração tinha origem na parte mais avançada, europeizada e mais radical da nobreza russa. Púchkin não pertenceu à [54] organização ilegal dos decembristas; por isso, pôde escapar de seu destino: a força ou o inferno das minas siberianas. Mas, se bem que Púchkin não tivesse vínculos organizacionais com os decembristas, tanto mais estreitos eram seus vínculos ideológicos com eles. Quando a polícia tsarista investigou os textos dos decembristas, depois da repressão da insurreição, não havia nenhum dirigente com o qual não fossem encontradas numerosas poesias de Púchkin, divulgadas apenas sob a forma de manuscrito. Além disso, era conhecido por todos que Púchkin tinha relações de íntima amizade com a maioria dos dirigentes decembristas. Púchkin nunca desmentiu estes vínculos. Em 1826, o tsar Nicolau convocou o poeta e perguntou-lhe abertamente: o que ele teria feito se estivesse em São Petersburgo em 14 de dezembro (o dia da insurreição)? À pergunta franca Púchkin respondeu também de modo franco: certamente, ele estaria na fileira dos insurretos. O tsar, que temia a opinião pública e não ousava tomar medidas policiais contra o maior e mais popular poeta do país, arrancou de Púchkin durante esse diálogo a promessa de modificar no futuro a sua posição.

Púchkin pagou essa promessa forçada da maneira como merecia o tsar. Dentro dos limites fixados pela repressão brutal, pela rígida censura, Púchkin comprometeu-se – sob uma forma ditada pela conjuntura – da mesma maneira corajosa com as ideias da liberdade, da libertação nacional, como havia feito antes da insurreição.

Ainda que fossem estreitos os elos que ligavam Púchkin ao primeiro movimento moderno de libertação russo, não se pode, no entanto, identificá-lo simples e incondicionalmente aos decembristas. O grande escritor se relacionava de modo muito mais livre com todas as questões, ele tinha uma perspectiva muito mais ampla do que a maioria de seus companheiros de luta da nobreza revolucionária. Ao investigar os motivos pelos quais o decembrismo desmoronou, Lênin destaca em primeira linha a total falta de uma conexão estreita com o povo

* Prefácio escrito por Lukács, em 1947, para a edição húngara de *Boris Godunov*. Posteriormente, este texto integrou a coletânea *Der russische Realismus in der Weltliteratur* (1952). Ele não havia sido incluído na primeira edição alemã desta obra, que foi publicada em 1949 pela mesma editora. O texto aqui traduzido segue a edição alemã das obras completas de Lukács (1964, pp. 53-68). Os números entre colchetes indicam a paginação dessa edição. Tradução e notas de Paula Alves Martins de Araújo. Foi consultada a recente tradução de Jean-Pierre Morbois para o francês. Gostaria de agradecer a ajuda generosa de Aida Tedesco, Dyogo Leão, Marcos Ferrari e Nora Gröninger.

² Província de Pskov.

mesmo, embora o objetivo do movimento fosse servir aos interesses do povo. Deste ponto de vista, a literatura de Púchkin não é simplesmente a literatura do decembrismo, mas vai muito além: na forma, na linguagem, nos motivos e nos personagens, ela se relaciona intimamente com a vida do povo; seu espírito é um democratismo verdadeiro, profundamente enraizado na vida do povo.

Esse espírito fornece a chave para a compreensão de toda a literatura de Púchkin. Não pensamos aqui apenas na figura de Pugatchóv³, [55] mas em toda a orientação fundamental de Púchkin. Nomeadamente, a superação [*Hinausgehen*] do byronismo extrai sua força desse caráter popular. Púchkin não se identifica com suas figuras “byronianas”, como o fez o escritor inglês, mas, pelo contrário, critica-as duramente, a partir um ponto de vista moral extraído da vida popular. Pensemos na figura de Aleko, em *Os ciganos*, na relação de Oneguín com Tatiana etc. Esse espírito popular determina a crítica de Púchkin ao feudalismo e ao absolutismo feudal, sobretudo no seu período de maturidade. Tal ligação profunda com a vida do povo é também o motivo pelo qual Púchkin nunca se torna pessimista, nem mesmo na época mais sombria, depois da derrota do decembrismo.

Esse espírito dirige, portanto, o desenvolvimento artístico de Púchkin. A concepção de mundo de sua juventude é determinada pelo Iluminismo do século XVIII. Púchkin logo rompe as barreiras dessa concepção de mundo, que no século XIX havia se tornado estreita; ora, mesmo este rompimento procura encontrar o caminho que leva do aristocratismo cortesão e formal do Iluminismo à compreensão mais profunda do povo, àquela literatura que transborda da vida popular. A corajosa crítica social de Byron foi de grande valia nessa trajetória. No entanto, isso somente poderia ser a transição para uma nova época, para uma literatura que surgiu do entendimento mais profundo daquele período que se seguiu à vitória da Revolução Francesa. Não é por acaso que Byron é, dentre os poetas do período de transição, aquele que teve influência mais profunda sobre Púchkin. E não é um acaso pelo fato de que Byron está entre aqueles que nunca romperam com o Iluminismo, cuja tomada de posição contra a própria época não se vincula a quaisquer correntes românticas da Restauração. É característico de Púchkin que ele, assim como Goethe e Hegel (seus grandes contemporâneos mais velhos), nunca tenha feito nenhuma concessão a essas correntes. Assim como Goethe e Hegel, ele vai além das ideias do Iluminismo, mas não as descarta, como era moda na reação romântica da época.

A influência de Byron sobre Púchkin só poderia ser transitória. Já apontamos para o caráter popular como o momento mais importante dessa separação. Vincula-se estreitamente a isso o esforço apaixonado de Púchkin de refletir na obra poética não só o espírito histórico, mas também, ao mesmo tempo, a beleza objetiva. Literariamente, Walter Scott e Shakespeare são os iniciadores e patronos desta tentativa.

[56] O surgimento de Walter Scott significa uma virada na literatura mundial. A base histórica e o prelúdio de seu historicismo [*Historismus*]⁴ consciente, bem como de todas as suas criações literárias, é a vivência condensada literariamente da Revolução Francesa e do período napoleônico. O impacto mundial de Walter Scott se apoia precisamente no fato de que ele foi o primeiro a figurar modelarmente essa vivência. Falta-nos aqui o espaço para circunscrever, mesmo que de modo aproximado, este impacto. É certo, entretanto, que essa vivência decisiva encontrou sua expressão mais adequada e mais intensa na época posterior a Walter Scott, em Manzoni, Balzac e Púchkin. É sobre o solo desse novo espírito histórico que cresce a *Comédia humana* de Balzac. Púchkin nunca admirou Balzac. O que era grandioso e novo em Balzac não tinha espaço na criação de Púchkin (a influência de Balzac na Rússia começa apenas quando o desenvolvimento capitalista se põe a decompor a velha sociedade “patriarcal”, quer dizer, em Tolstói e Dostoiévski). Já Manzoni e Púchkin são figuras paralelas: eles poetizam o historicismo de Walter Scott, ligam-no ao delineamento aprofundado da vida individual, sem atenuar com isso a objetividade histórica. É verdade que a história italiana se contrapõe totalmente à russa. A história da Itália é a do constante impedimento da unificação da nação, o sufocamento contínuo de esforços progressistas por meio de lutas particulares mesquinhas, de intervenções exteriores, da sujeição à dominação estrangeira. Esta característica da história italiana impõe um limite ao historicismo literário de Manzoni. Em oposição a isso, a história da Rússia, mesmo nos tempos mais sombrios, é a história do tornar-se nação de um povo. A corrente dessa história arrasta Púchkin e o ajuda a ir adiante. Púchkin vê e configura não apenas a grandeza histórica do levante de Pugatchóv, mas também a de Pedro, o Grande⁵. A configuração desses heróis que se opõem de maneira extrema e, ainda assim, por causa do destino histórico comum, estão profundamente ligados, comprova o sentido autêntico de Púchkin para a verdadeira historicidade. Sua literatura é, como a de Walter Scott, a literatura do verdadeiro historicismo.

A literatura desse novo historicismo, como a de Púchkin ou Walter Scott, contudo, é a literatura do desenvolvimento da vida popular. Púchkin vê esse contexto de modo extremamente nítido e o desloca

3 Um dos personagens principais de *A filha do capitão* (PÚCHKIN, 1981).

4 Historicismo é um hiperônimo de historicismo. Esta palavra, entretanto, carrega também um sentido negativo, tanto em português como em alemão. Por isso, optou-se por utilizar uma palavra um pouco incomum em português, historicismo, mas que corresponde igualmente ao termo alemão *Historismus*.

5 Há, em português, uma tradução de *O negro de Pedro, o Grande*, novela inacabada de Púchkin (in 2006).

conscientemente para o centro da sua criação. Sobre o drama ele escreve o seguinte: “O que se desenvolve no drama? Qual é o objetivo da tragédia? O homem e o [57] povo, o destino do homem, o destino do povo.” E, em estreita conexão com este pensamento, ele elucida como as principais determinações do drama surgem do fato histórico de que o drama é, em sua essência, o gênero artístico do público, de que ele surgiu nos espaços públicos para o divertimento do povo. Nisso se fundamenta o impacto de Shakespeare sobre Púchkin. Mas, é claro, a mera constatação de uma relação literária – como, em geral, a da influência de grandes poetas entre si – não esgota a questão, se considerada em si mesma até mesmo afasta do tratamento correto do problema. Por fim, também no romantismo alemão dominava um entusiasmo por Shakespeare; fanáticos por Shakespeare eram também os da escola de George⁶, e Gundolf⁷ em primeiro lugar. No caso desses, entretanto, originou-se um anti-historismo e uma decomposição lúdico-lírica da forma dramática, porque faltava o chão popular comum.

Em Púchkin e seus grandes contemporâneos, especialmente em Manzoni, a influência de Walter Scott e Shakespeare é um impulso que auxilia na direção do historicismo, e de tal forma que essa historicidade vertida na forma dramática vai muito além dos grandes precursores, Goethe e Schiller. Não falamos aqui apenas de *Götz von Berlichingen*⁸ – este foi um episódio na história do drama e mais um precursor do romance de Scott. Mas *Egmont*⁹, *Don Carlos*¹⁰ e os dramas do período de Weimar de Schiller significam, de fato, uma nova época na historicização do drama. A forma interna do período mais maduro de Shakespeare, a época de *Hamlet* e *Lear*, é aqui concretizada historicamente; esses dramas se voltam conscientemente para as grandes tragédias históricas, para as tragédias do povo. Por este motivo, o papel do povo no drama é diferente do que ele assume em Shakespeare, é mais concretamente dramático. Pensemos no prólogo de *Wallenstein*¹¹; seria um grande erro concebê-lo apenas como um prólogo, que é encenado uma vez, para dar lugar a outro drama, que é encenado em outro ambiente. Os personagens do prólogo (o exército sob influência de Wallenstein) desempenham um papel constante no drama posterior; cada ação, cada decisão, cada pensamento é determinado pelo vínculo com eles, pela interação com eles.

Essa ligação torna-se ainda mais concreta no período que se segue à Revolução Francesa e a Napoleão: o destino do povo é posto de modo mais consciente como o fundamento sobre o qual se erige a tragédia mesma. Manzoni procura resolver formalmente esse problema pela reinserção do coro. Púchkin se coloca a mesma questão, sob uma forma mais desenvolvida, mas de modo mais livre, e por isso mais dramático, mais poético. O coro, que em *Wallenstein* [58] fica escondido, agindo fora do palco, torna-se em Púchkin um coro aberto e visível, mas não de uma maneira imediatamente formal, como em Manzoni¹². Em vez disso, as cenas populares vivas e configuradas à maneira de Shakespeare cercam por todos os lados os destinos dramáticos que são encenados “em cima”: essas cenas populares esclarecem de onde surgem as colisões dos heróis principais; elas fornecem uma resposta concreta para as questões que, “em cima”, são tragicamente insolúveis.

A literatura europeia tem apenas uma figura paralela no que diz respeito a esse esforço de Púchkin para dar continuidade a Shakespeare de maneira condizente com sua época: Georg Büchner¹³. Apesar da semelhança, a qual se abriga na profundidade desses esforços, o que está em primeiro plano, certamente, é a oposição entre eles. Pensamos aqui não só na aspiração pela beleza em Púchkin, de modo oposto a Büchner, o qual viveu e criou – para usar a expressão de Heine – depois do fim do “período artístico” [*Kunstperiode*]. A oposição mais importante tem origem em uma fonte semelhante, que mencionamos acima a propósito do romance de Manzoni: na diferença entre a história alemã e a russa. Büchner não encontrou na história alemã nenhum material dramático que correspondesse a seus ideais revolucionários, e em conformidade com a natureza das circunstâncias não poderia encontrá-lo ali. O período trágico da Revolução Francesa deu a Büchner a pré-história para a preparação ideológica da revolução alemã. Nesse ponto, como em tudo o mais, Púchkin encontra a matéria adequada no passado de seu próprio local de origem. Por isso ele pode dar expressão dramática, como Shakespeare em seus dramas da realeza [*Königsdramen*], ao desenvolvimento de seu povo, às dores do parto de sua nação. Quando Púchkin expõe em *Boris Godunov* um

6 Referência ao Círculo de George [*Georgekreis*], que se formou em torno do poeta Stefan George (1868-1933). Este é o fundador da revista *Folias de Arte*, com a qual busca divulgar o simbolismo na Alemanha.

7 Referência a Friedrich Gundolf, um dos nomes proeminentes entre os integrantes do Círculo, do qual é considerado o porta-voz.

8 Publicado em 1773, *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* [*Götz von Berlichingen da mão de ferro*] é um drama de juventude de Goethe.

9 Também um drama de juventude de Goethe, publicado pela primeira vez em 1788.

10 *Don Karlos, Infant von Spanien* é um drama de Schiller, de 1787.

11 *Wallenstein* é como se designa usualmente a trilogia dramática de Schiller, concluída em 1799, e que é composta por *Wallensteins Lager* [*Campo de Wallenstein*], *Die Piccolomini* [*Os Piccolomini*] e *Wallensteins Tod* [*A morte de Wallenstein*].

12 Manzoni escreveu *Il conte de Carmagnola* [*O conde de Carmagnola*], tragédia cujo ponto de partida é semelhante ao de *Wallenstein* de Schiller.

13 Escritor alemão, autor de *Dantons Tod* [*A morte de Danton*] e *Woyzeck*. Ambas as peças podem ser lidas em português em Guinsburg; Koudela (2004). O ensaio de Lukács sobre este escritor já foi traduzido por Diego Baptista e Manoela Hoffman e pode ser acessado *on-line* (LUKÁCS, 2013).

episódio trágico da crise de surgimento do absolutismo russo, este drama é ao mesmo tempo – tacitamente – o prelúdio da crise de dissolução desse mesmo absolutismo. O historicismo dramático de Púchkin é simultaneamente uma profecia social.

O drama da gênese do absolutismo mantém obrigatoriamente um estreito contato temático com a primeira configuração plena desse tema, com o *Questin Durward* de Scott. Luís XI, figurado nesse romance, é um tipo rematado do rei ainda medieval, mas que já luta pela autocracia. Por isso, em muitos traços típicos ele se aproxima necessariamente da figura russa correspondente – por exemplo, de Ivan, o Terrível. Seria extraordinariamente interessante analisar uma tal semelhança, pois com isso se [59] revelaria que muitas idiossincrasias, que parecem pertencer às mais íntimas qualidades anímicas do personagem (por exemplo, o amálgama inextrincável entre superstição e *Realpolitik* clarividente em ambos), são consequências necessárias da situação histórico-social.

Para nós, entretanto, as divergências são mais instrutivas que os pontos de contato. Scott mostra a força política do absolutismo ainda frágil, mas apreendido já em desenvolvimento. É o princípio do progresso histórico que está por trás da superioridade espiritual de Luís XI, a qual se revela nas situações mais difíceis como contraponto ao duque de Borgonha, dominado pelo espírito feudal – e isso a despeito de todas as vantagens que este possui. Púchkin, igualmente, vê e configura esse contexto histórico na relação entre absolutismo e feudalismo. Mas, enquanto em Scott esta é a questão central, em Púchkin se torna um momento de uma profunda crise histórica mundial. Púchkin figura de tal modo o desenvolvimento do absolutismo e o seu caminho triunfante inevitável que já se tornam evidentes os problemas deste sistema que virão e se revelarão mais tarde.

Obviamente, aqui também está em primeiro plano a oposição entre absolutismo e feudalismo, a superioridade do primeiro. O absolutismo significa aqui, como em todo lugar, que a nobreza perde sua independência no seu processo de transformação em nobreza palaciana. Do ponto de vista humano, este processo se revela, antes de tudo, como uma decadência moral – a forma de transição é uma impotência, irmanada com a fúria, contra o absolutismo. A nobreza perdeu suas antigas virtudes feudais, mas ainda não havia atingido seu requinte cortesão posterior: é uma mistura entre a rudeza antiga e a nova baixeza o que caracteriza os representantes da nobreza. Eles têm consciência de sua fragilidade em relação ao povo, assim como de seu desenraizamento do chão popular. Um dos boiardos¹⁴ fala o seguinte:

O povo desacostumou-se de ver em nós o ramo antigo
De seus soberanos guerreiros.
Já nos despojaram de nossos feudos há tempos,
Há tempos atuamos como servos dos tsares,
Enquanto ele soube, com temor e amor,
Conquistar os favores do povo. (PÚCHKIN, 2007, pp. 23-4)¹⁵

Os representantes mais perspicazes da alta nobreza têm clareza de que essa situação não surgiu por meio das habilidades pessoais de Boris Godunov [60], e que do ponto de vista da aristocracia é indiferente quem é a pessoa do tsar. Outro boiardo caracteriza Boris da seguinte maneira:

ele nos governa
Como o tsar Ivã (que este não me apareça à noite).
Qual a vantagem de não termos mais execuções públicas,
E de não mais cantarmos os cânone de Jesus
Em uma estaca ensanguentada, diante do povo todo,
E de não mais nos queimarem na praça, e de que o tsar
Não mais atice o fogo com seu cetro?
Por acaso nossas pobres vidas nos estão asseguradas?
A desgraça nos espera a cada dia,

14 Do russo *boyárin*. Refere-se ao senhor feudal da aristocracia da Rússia e dos países eslavos. Na hierarquia nobiliárquica, seu título era inferior apenas ao dos príncipes reinantes.

15 Diálogo entre Chúiski e Vorotyanski; em sua fala, este se refere a Boris Godunov, que estaria mais próximo do povo, em oposição aos boiardos.

A prisão, a Sibéria, o *klobuk* ou os grilhões,

E, lá, no fim do mundo, a morte, pela fome ou pela força (PÚCHKIN, 2007, pp. 64-5)¹⁶.

Os boiardos, então, vivem eternamente temerosos, frequentemente rodeados por traidores, dos quais também fazem parte os seus mais íntimos servidores. Eles reagem a isso se tornando também traidores, e os seus líderes mais conscientes e hábeis conseguem enganar também o tsar e realizar a tentativa de influenciar suas decisões políticas em função dos interesses da alta nobreza.

O prêmio dessa baixa e da degradação são dignidades na corte e no estado, tornadas privilégio dos boiardos. Mas elas também são constantemente ameaçadas. O absolutismo em desenvolvimento tem necessidade de homens talentosos, capazes de ações sérias, e os boiardos nem sempre podem provê-los, senão apenas muito raramente. Por esse motivo, a carreira tempestuosa dos que ascendem vindos de baixo é característica dessa época (isto podemos ver também nos romances de Scott). Em Púchkin, desenrola-se um diálogo interessante entre Boris e o comandante do exército por ele escolhido, Basmánov. Este diálogo ilumina toda a situação:

Tsar: Vou te enviar para comandá-los;
 Não é a linhagem, mas a inteligência que deve chefiar;
 Deixa que a arrogância deles se preocupe com direitos de
 precedência;
 É hora de desprezar as queixas dessa turba de nobres,
 E liquidar esse costume pernicioso.

Basmánov: Ah, soberano, mil vezes abençoado

Será o dia, em que os livros de registro,

[61] Com suas desavenças e altivas genealogias

Forem devorados pelo fogo.

Tsar: Este dia não está distante. (PÚCHKIN, 2007, pp. 126-7)

O tsar Boris é, ele mesmo, um desses “*selfmade man*”. E mais ainda o pretendente ao trono, Grigori Otrépiev, que se passa pelo tsarévitch assassinado Dmitri. Os conflitos que resultam dessa situação fizeram deste período da história russa um tema popular de toda a literatura mundial. Mas os escritores não russos, mesmo os maiores entre eles, viam apenas as exterioridades do conflito, e na medida em que “aprofundavam” este mundo de fenômenos [*Erscheinungswelt*] forneciam uma imagem falsa e distorcida desta situação histórica e das tragédias que dela surgem. Um desses conflitos superficiais “aprofundados” é o problema trágico da legitimidade. Essa tragédia foi escrita por Schiller e Hebbel¹⁷ – para nomear apenas os maiores. Ainda que de forma muito diferente, na obra de ambos a tragédia tem origem no fato de que o pretendente ao trono descobre sua própria origem ilegítima e, assim, a oposição entre a ascensão ao trono que ocorre em função da legitimidade e a origem ilegítima se torna o ponto de partida de um conflito interno, que conduz ao desfecho trágico. O senso histórico mais profundo de Púchkin entende, pelo contrário, que a legitimidade nessas lutas é apenas uma exterioridade, apenas uma palavra de ordem ou uma bandeira; nessas lutas rivalizam grandes forças históricas, no decorrer de uma fase primitiva do processo em que o povo russo se unifica em nação. A legitimidade é apenas um pretexto para a luta. O pretendente ao trono o expressa claramente:

Mas fica sabendo

Que nem o rei, nem os nobres, nem os grão-senhores

Estão refletindo no que há de verdade em minhas palavras.

Seja eu Dmitri ou não, que diferença faz para eles?

16 Diálogo entre Chúiiski e Púchkin. Este, a despeito do sobrenome, é apenas um personagem ficcional (embora durante o diálogo sejam mencionados antepassados do poeta).

17 Lukács se refere a *Demetrius* – tanto Schiller quanto Hebbel utilizaram como título do drama o nome do tsarévitch assassinado, Dmitri.

Mas eu sou o pretexto para a discórdia e a guerra,

E talvez disso sim eles precisem. (PÚCHKIN, 2007, p. 98)¹⁸

Tudo isso é possível porque o povo mesmo não está tão desenvolvido para tomar nas próprias mãos a sua fortuna, o destino da unificação em uma nação. Esse desenvolvimento se inicia aqui, quase imperceptível, sob a superfície; revela-se no ódio surdo contra o “mundo de cima”, na recusa desse fingimento de que [62] as mudanças que ocorrem “em cima” seriam assunto do povo. Apenas está claro que o povo não apoiaria nunca e em nenhum lugar os boiardos contra o tsarismo. Quando o tsar Boris, encenando uma comédia, recusa a coroa, e o santo patriarca, os boiardos e o povo reunido rogam chorosos que ele aceite a coroa, Púchkin expõe da seguinte maneira a verdadeira atmosfera popular:

O povo (de joelhos. Uiva e chora.): Pai, tem piedade de nós! Governa

a gente!

Seja nosso pai, nosso tsar!

Um (baixo):

Por que choram?

Outro:

E como vamos saber? Quem sabe

são os boiardos,

Não é da nossa conta (PÚCHKIN, 2007, pp. 28-9).

Isso não significa de nenhum modo, entretanto, que o povo simpatize com o aparato de repressão do tsar. Aos olhos do povo, seus representantes são bandidos que extorquem, assim como os boiardos. Quando o pretendente ao trono foge do monastério e é procurado pela guarda da fronteira tsarista, a hospedeira diz:

Tudo o que esses guardas sabem fazer é perseguir os viajantes, e extorquir a nós, os pobres! (...) Eles vêm dizendo que estão fazendo a ronda, e daí tenho que lhes dar vinho, e pão, e sabe Deus o que mais. Por mim, que eles morram, malditos! (PÚCHKIN, 2007, p. 52)

A história ainda não deu espaço para a ação do povo. A autodilaceração, a autoingestão das camadas feudais é, nesse momento, tão intensa quanto a Guerra das Rosas nos dramas da realeza de Shakespeare, que espelham, é verdade, a pré-história do absolutismo nascente, enquanto Púchkin espelha as crises de sua consolidação. O povo participa nessas lutas apenas sob a força da coerção. Uma cena particular mostra como durante o embate um exército de mercenários estrangeiros apinhados precisou enxotar as forças inimigas para perto do próprio povo.

A desconfiança do povo, incapaz de agir, contudo, é um pano de fundo importante e uma explicação para aquilo que acontece em primeiro plano. O povo odeia tanto os tsares quanto os boiardos. Como costuma acontecer nesses movimentos pouco desenvolvidos, eles ainda não veem adiante, mas atrás de si: os velhos bons tempos, quando os servos viveram [63] o seu chamado período áureo sob as relações feudais pouco desenvolvidas (essa psicologia popular nós encontramos também nas tragédias de Shakespeare; na verdade, ela desempenhou um papel importante na ideologia das grandes revoltas camponesas do século XVI). Esse entendimento ressoa também nas palavras do boiardo Púchkin:

E é melhor para o povo?

Pergunte a eles. Se o impostor prometer

Restaurar o velho dia de São Jorge

Aí é que vai ficar divertido. (PÚCHKIN, 2007, p. 65)

Nessas circunstâncias, só há um caminho para aquele que deseja resguardar sua integridade humana e moral: retirar-se da vida e tornar-se expectador; quer dizer, ir para o monastério. Púchkin representa esse comportamento com uma beleza e uma clareza insuperáveis na figura do velho monge cronista. Não surpreende que Dostoiévski admirasse esta figura. No completo isolamento de Pímen, que apenas deseja pintar para épocas melhores a imagem fiel do tempo, revela-se a forma pura da oposição possível nesse período.

O chão social e as formas de comportamento espiritual e moral que se desenvolvem a partir dele esclarecem também a figura do pretendente ao trono. Assim como seu opositor, Boris, ele é também um aventureiro, que alcança o trono do tsar por meio da destreza pessoal, tirando proveito, engenhosamente, da situação determinada pelas

18 Neste trecho, o pretendente ao trono dialoga com Marina, a filha do magnata polonês Mniszech.

condições de classe. A diferença consiste apenas em que Boris galga posições a serviço do tsar, enquanto Grigori se passa pelo sucessor ao trono, que Boris havia assassinado. Já mencionamos os grandes dramaturgos alemães que trabalharam sobre o mesmo tema. Vimos que tanto Schiller quanto Hebbel passam ao largo do verdadeiro grande drama histórico: Schiller, porque ele é fascinado pela imagem da carreira napoleônica; Hebbel, porque se aprofunda no seguinte problema psicológico: o que deve sentir um homem que nasceu para dominar, quando descobre que é um senhor verdadeiro e legítimo, e, particularmente, qual será seu comportamento humano, quando se comprova que sua legitimidade não é autêntica. Ambas as vivências extrapolam a moldura histórica; Hebbel desloca a tragédia para a “profundez atemporal” da investigação anímica. Neste contexto, as palavras do pretendente ao trono de Hebbel, quando ele descobre sua linhagem legítima, são extraordinariamente características [64]:

Pois vós não somente com reino e um trono,
com um direito me presenteais também,
o qual eu não tinha; e antes de mim ninguém
dele jamais se absteve: o direito
de ser como afinal eu sou.

Em um tal drama psicológico, as explicações precisam sempre de um grande aparato. Dessa maneira, a mãe do tsarévitch assassinado e a pergunta sobre se os instintos maternos despertarão ao ver o falso Dmitri desempenham um papel significativo tanto em Schiller quanto em Hebbel. Púchkin coloca de lado toda esta problemática psicológica moderna. Em sua obra, tanto Boris quanto Grigori são aventureiros, em conformidade com a sociedade e o espírito da época, com a previsível coragem, a energia, o entendimento e a falta de preconceitos deste tipo.

Assim, essa tragédia, em sua forma exterior, aproxima-se bastante dos dramas-crônica [*Chronik-Dramen*], do estilo do jovem Shakespeare. E, no entanto, esta tragédia é, em cada um de seus momentos, muito mais do que um mero drama-crônica, assim como também o jovem Shakespeare foi muito além do que é meramente conforme à crônica. Mas essa extrapolação acontece sempre no espírito da história, e não, como em Hebbel, com a ajuda da modernização do problema, com a projeção de problemas contemporâneos no passado. Já apontamos, em conexão com a figura do velho monge Pímen, que a consequência fundamental dessa época toda é a mutilação, a deformação da verdadeira personalidade, é seu ocultamento atrás de uma máscara. Para salvar o quanto for possível a totalidade e a integridade de sua personalidade, Pímen se retira da vida – sob formas religiosas. As maiores personalidades do drama, Boris Godunov e Grigori Otrépiev, sentem o impacto desse conflito. E é testemunho da grandeza shakespeariana do modo de caracterização que Púchkin torne sensível [*versinnbildlich*] a profunda problemática humana da época nestes tipos que, assim parece, são extremamente diferentes. Em Boris, este conflito se revela – também em consonância com o espírito da época – em uma forma religiosa; ele tem remorsos por causa das infâmias que cometeu para subir ao trono do tsar.

O conflito eclode na cena mais poderosa do drama, na cena entre o pretendente ao trono e Marina, a filha do magnata polonês Mniszech. Por razões políticas, de modo a assegurar a ajuda polonesa, o pretendente ao trono quer esposar Marina; mas ela é também a única pessoa no mundo que ele ama verdadeiramente de maneira humana. Contudo, Marina não quer ouvir nada sobre amor, sobre relações simplesmente humanas; [65] ela se interessa exclusivamente pelo pretendente ao trono, pelo futuro candidato à coroa do tsar. Nessa altura, então, explode em Grigori o sentimento do abandono humano, o desespero de estar humanamente tão sozinho:

Não me tortures, Marina sedutora,
Não digas que foi ao título, e não a mim,
Que escolheste, Marina! Tu não sabes
Quão profundamente me feres o coração.
Como! Será... Oh, que dúvida medonha!
Diz: se o nascimento como tsar
Não me tivesse sido designado pela cega fortuna,
Se eu não fosse o filho de Ivã,
Nem aquele garoto esquecido pelo mundo há tempos,
Então... Então tu me amarias? (PÚCHKIN, 2007, p. 93)

Marina, que almeja exclusivamente o sucesso, o poder, não pode dar uma resposta confortante a Grigori, pois como esposo ela deseja de fato o candidato ao trono do tsar, e apenas ele; para além disto, ela é completamente indiferente ao que ele apresenta enquanto ser humano. Em seu desespero, Grigori confessa a verdade sobre sua origem. Com isso, ele deixa de existir para Marina enquanto ser humano. Para ela, a honestidade da confissão não tem qualquer valor:

E se tu, vagabundo anônimo,
Conseguiste deslumbrar dois povos com um milagre,
Então deverias, pelo menos,
Ser digno do teu sucesso
E ocultar tua intrépida fraude
Em um segredo tenaz, profundo, eterno. (PÚCHKIN, 2007, p. 96)

Somente quando Grigori, incitado por grande desespero, assume novamente o papel do aventureiro a tudo decidido (aqui ele profere o pensamento já citado de que é totalmente indiferente, para as forças que lutam pelo poder supremo, se ele é de fato o filho de Ivã, o Terrível), ele ganha novamente a confiança de Marina e assegura seu apoio à luta pelo trono.

Finalmente
Escuto as palavras não de um moleque, mas de um marido.
Contigo, príncipe, elas me reconciliam.
Teu ímpeto de loucura agora eu esqueço,
E vejo novamente Dmitri. (PÚCHKIN, 2007, p. 98)

O aventureiro, de fato, venceu e não tem, da parte de Marina, mais nada a temer; mas a única tentativa de sua vida de ser humano, ou, pelo menos, de estabelecer uma relação real e sincera com a pessoa eleita fracassa, deveria fracassar de acordo com as necessidades da época. Profundos laços artísticos e ideais ligam essa cena – uma cena de vigorosa força dramática – com a de Pímen, à primeira vista tão-somente de caráter lírico, narrativo [*erzählerischen*]. Púchkin compõe os seus dramas por meio de oposições e paralelos, como Shakespeare, e não enunciando abertamente os conflitos mais profundos, como Racine ou Hebbel.

Grigori, então, que vem “de baixo” como Boris Godunov, deve agir de acordo com as circunstâncias dadas, e da maneira como prescrevem as leis sociais dos que vivem “em cima”. Ele é empurrado, diante de nossos olhos, para aquele comportamento naturalizado, no interior do qual os boiardos, em virtude das mesmas necessidades sócio-históricas, nascem, por assim dizer. O comportamento desumano da época é, para ele, mais exteriormente natural do que para os boiardos; e, por isso, precisamente esta contradição, este aproximar-se da tragédia subjetiva torna mais efetiva, mais imponente a sua maneira de agir do que a de seus rivais boiardos. O mesmo vale para Boris Godunov, individualmente tão diferente, em sua relação humana com os boiardos.

Boris Godunov e Grigori, os mais importantes heróis atuantes no drama, cuja luta perfaz a ação histórica do drama, nunca se encontram no palco, não ficam nunca imediatamente face a face um com o outro. Isto é consequência da forma-crônica shakespeariana. E shakespeariano no drama de Púchkin é também o traço essencial: todo o drama é dominado pela oposição social-histórica, espiritual, moral, que se condensa em atos – e por isso ela é dramática. O destino de Boris é o futuro de Grigori; o destino de Grigori: o passado de Boris. Ambos, em sua relação dramática recíproca, sintetizam uma grande crise do desenvolvimento do povo russo, de sua expansão em uma nação.

A crise mesma termina sem alarde no drama de Púchkin, sem exacerbação teatral, sem agudeza [*Pointe*] dramática: com a aniquilação da família Godunov, com a vitória do pretendente ao trono, sobre a qual o espectador sabe que se trata apenas de um momento transitório da grande crise histórica, que o torvelinho dessa crise irá arrastar para sua corrente também o vencedor Grigori. O lugar particular de Púchkin no desenvolvimento do drama no século XIX – nesse ponto, apenas Georg Büchner pode ser colocado a seu lado – é determinado justamente pelo fato de que ele escreveu uma tal tragédia popular, e não o drama de uma personalidade qualquer, que só pode ter como finalidade simbolizar uma guinada histórica. Isso foi o que tentaram fazer os outros escritores significativos que trabalharam sobre a tragédia de Dmitri, Schiller e Hebbel. Na forma exterior, Púchkin se afasta mais das regras modernas da construção dramática; mas ele o faz, e certamente de modo consciente, para espelhar também formalmente, no estilo dos dramas da realeza, o verdadeiro destino popular, em um período em que o caminho

progressista da nação parecia tragicamente dividido e sem perspectiva. A visão de mundo trágica de Púchkin é a imagem especular de sua confiança profunda no curso da história.

Púchkin é, nesse aspecto, um filho de seu tempo. Essa consonância só vale quando pensamos nos maiores, nos mais autênticos representantes da época, em Goethe e Hegel, Walter Scott e Balzac. Que Púchkin não conhecesse Hegel e não apreciasse Balzac não modifica em nada esse vínculo, no fato de que todos eles viam as tragédias do indivíduo como momentos do gênero humano (e enquanto momento da nação que realiza de modo imediato este gênero humano). Este espírito, a figuração bem acabada elevam o drama de Púchkin à altura das maiores criações intelectuais e literárias da época, a uma altura para a qual aquele homem do presente que perdeu a grande perspectiva histórica olha tão cheio de inveja e estranhamento como olha para os dramas da realeza de Shakespeare.

Púchkin é também, contudo, do ponto de vista artístico, um contemporâneo digno de Goethe. Não é à toa que Heine fala sobre a época de Goethe como o “período da arte”; não é à toa que o contemporâneo de Heine, Bielinski, chamava Púchkin de “escritor-artista”. Depois dele tornou-se hegemônica uma literatura russa totalmente nova, de caráter completamente diferente, a literatura do tipo de Gógol. De modo totalmente falso, costuma-se apresentar essa oposição entre o *intermezzo* clássico no início do século XIX e as tendências socialmente críticas que sucedem a ele como a oposição entre estilização e realismo. Goethe é tão realista quanto Balzac, Púchkin não menos do que Gógol. Mas as circunstâncias favoráveis que se seguiram à Revolução Francesa deram a Púchkin a oportunidade de unir o entendimento mais profundo da realidade e sua exposição [*Darstellung*] clássica com um traçado formal elegante, leve e musical.

Referências bibliográficas

- GUINSBURG, J.; KOUDELA, I. *Büchner: na cena e na pena*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- LUKÁCS, G. *Der russische Realismus in der Weltliteratur*. Berlin: Aufbau, 1952.
- _____. *Probleme des Realismus II* (Werke, Band 5). Berlin: Neuwied, 1964.
- _____. O verdadeiro e o fascisticamente falsificado Georg Büchner. Trad. Diego Baptista e Manoela Hoffman. *Moringa – Artes do Espetáculo* 4 (2), 2013. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/17729/10131>>.
- PÚCHKIN, A. *A filha do capitão*. Trad. Helena S. Nazário. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- _____. *A dama de espadas*. Trad. Boris Schnaiderman e Nelson Ascher. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- _____. *Boris Godunov*. Trad., notas e posfácio de Irineu Franco Perpétuo. São Paulo: Globo, 2007.
- _____. *Eugênio Oneguín*. Trad. de Dário Moreira de Castro Alves. Rio de Janeiro: Record, 2010.