

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

O POETA E SEU PÚBLICO: CRÍTICA E FRAGMENTO NA OBRA DE
ALEKSANDR PÚCHKIN

Gabriella de Oliveira Silva

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

O POETA E SEU PÚBLICO: CRÍTICA E FRAGMENTO NA OBRA DE
ALEKSANDR PÚCHKIN

Gabriella de Oliveira Silva

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutora em Ciência da Literatura (Teoria literária: Linguagens, Arte e Pensamento).

Orientadora: Prof. Dra. Luciana Villas Bôas

Coorientadora: Prof. Dra. Sonia Branco Soares

Rio de Janeiro
Outubro de 2025

O Poeta e seu Público: Crítica e Fragmento na obra de Aleksandr Púchkin

Gabriella de Oliveira Silva

Orientadora: Prof. Dra. Luciana Villas Bôas

Coorientadora: Prof. Dra. Sonia Branco Soares

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutora em Ciência da Literatura.

Examinado por:

Presidente – Prof.^a Dra. Luciana Villas Bôas (UFRJ)

Coorientadora – Prof.^a Dra. Sonia Branco Soares (UFRJ)

Prof.^a Dra. Elitza Lubenova Bachvarova (UFRJ)

Prof. Dr. Eugenio López Arriazu (UBA)

Prof. Dr. Marcelo da Rocha Lima Diego (UFRJ)

Prof. Dra. Priscila Nascimento Marques (UFRJ)

Prof. Dr. Ricardo Pinto de Souza (UFRJ) – Suplente

Prof. Dr. André Cabral de Almeida Cardoso (UFF) - Suplente

Rio de Janeiro
Outubro de 2025

CIP - Catalogação na Publicação

d586p de Oliveira Silva, Gabriella
O Poeta e seu Público: Crítica e Fragmento na obra de Aleksandr Púchkin / Gabriella de Oliveira Silva. -- Rio de Janeiro, 2025.
362 f.

Orientadora: Luciana Villas Bôas.
Coorientadora: Sonia Branco Soares.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Letras (Ciência da Literatura), 2025.

1. Aleksandr Púchkin. 2. Literatura russa. 3. Crítica literária. 4. Fragmento. 5. Público. I. Villas Bôas, Luciana, orient. II. Branco Soares, Sonia, coorient. III. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

Esta pesquisa teve o apoio do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – (Número do Processo: 140356/2021-5), e da CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior –, cuja bolsa de estudos (doutorado-sanduiche CAPES/PrInt – Número do Processo: 88887.717531/2022-00) possibilitou uma pesquisa de seis meses (março a setembro de 2023) no Instituto A. M. Górkí de Literatura Mundial da Academia Russa de Ciências, em Moscou.

AGRADECIMENTOS

A Luciana Villas Bôas, por acreditar no potencial da minha pesquisa e me fazer entender o verdadeiro significado da amizade filosófica schlegeliana. A Sonia Branco, fundamental na minha formação acadêmica.

Aos professores da banca, Elitza Bachvarova, Eugenio López Arriazu, Marcelo Diego, Priscila Marques, Ricardo Pinto e André Cardoso, professores e colegas que respeito e admiro muito, e que me deram a honra de ler meu trabalho.

Ao diretor do Instituto de Literatura Russa (Casa Púchkin), Valentin Golovin, e à secretária acadêmica do Departamento de Manuscritos, Liubov Gerashko, pela autorização para consultar e reproduzir as cópias dos manuscritos autógrafos de Púchkin. A Natália Smírnova, pesquisadora do Instituto Górkí, que gentilmente me presenteou com seu recém-lançado livro sobre fragmentos.

Minha gratidão aos meus professores de língua russa: Tatiana Mariz, Diego Leite de Oliveira, Liudmila Aladyshkina e Maria Nosova. Um agradecimento especial a Alberto S. Pinto Filho, que me alfabetizou em cirílico e em Púchkin – sem ele eu não estaria aqui.

Aos meus queridos alunos e amigos com quem compartilho o amor pelo russo, em especial, ao Felipe. A Raquel e Rafael, que encontraram para mim a tese da Lisiuchenko. Aos amigos Leny e Rubens – este, que presenteou não só a mim, mas a todo o povo brasileiro com o verdadeiro Púchkin.

Ao meu pai, Jorge, e ao meu irmão, André, que me apoiam mesmo quando não concordam. Aos meus companheiros de escrita, os felinos Olga, Tito e Míshkin.

A Bernardo, o único capaz de acalmar a mente e o coração ruminantes dessa pesquisadora, e com quem reescrevi o final de *Noites Brancas*.

A Antônia, a Inha, minha Arina Rodiónovna. Uma mulher que foi capaz de me dar o que não teve – o amor de mãe e o estímulo aos estudos.

A Elaine, cujo maior arrependimento foi ter mostrado *Doutor Jivago* e está sempre tentando me fazer desistir de ir à Rússia. Em prol dessa pesquisa, com seu coração de mãe na mão, ela esperou angustiadamente meu retorno de Moscou.

In memoriam

Francisco de Oliveira, nordestino cujo sonho era conhecer o país dos soviets. E meu avô.

Misha, *мой ласковый Миша*. Meu amado gato que eu queria que fosse eterno.

Tigra, a felina moscovita. Minha maior companhia no degredo.

Andrei Fedorovich Kofman, grande pesquisador e meu coorientador no Instituto Górkí.

Com os dois últimos, tive o privilégio de conviver durante o último ano de suas vidas.

RESUMO

O POETA E SEU PÚBLICO: CRÍTICA E FRAGMENTO NA OBRA DE ALEKSANDR PÚCHKIN

Gabriella de Oliveira Silva
Orientadora: Prof. Dra. Luciana Villas Bôas
Coorientadora: Prof. Dra. Sonia Branco Soares

Resumo da Defesa de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A presente tese analisa a crítica de Aleksandr Púchkin (1799–1837), dispersa em prefácios, notas, cartas, artigos e nas próprias narrativas, e destaca a forma do fragmento como instrumento central de expressão. Sustenta-se que o fragmento – recurso estético e estratégia para contornar a censura – produz uma crítica imanente à obra. Ao dirigir-se sobretudo aos pares como interlocutores empíricos, Púchkin projeta e forma um público imaginado a partir de uma massa de leitores ainda não plenamente constituída, instaurando novos modos de leitura e as condições de formação para uma tradição literária russa. Sua obra torna-se espaço de debate: polêmicas do período são absorvidas e reconfiguradas nos textos, especialmente por meio de digressões que deslocam temas dos periódicos para a ficção. Esse gesto revela uma relação ambivalente com o público, oscilando entre o diálogo especializado e o desejo de alcançar leitores comuns. A análise aborda também as tensões entre movimentos literários que moldaram tais práticas. No plano conceitual, discutem-se as noções de crítica e fragmento à luz do romantismo alemão e de sua adaptação ao contexto russo. No plano textual, descreve-se a manifestação do fragmento na obra puchkiniana e seu papel na formação do leitor. Demonstra-se que, sob censura, exílio e polêmicas com críticos, Púchkin, por meio de rupturas e digressões, transforma a ficção em espaço de reflexão e redefine o lugar da crítica. A hipótese é testada em textos acabados e inacabados – alguns traduzidos aqui de forma inédita –, bem como em resenhas e artigos das décadas de 1820–1830.

Palavras-chave: Aleksandr Púchkin; literatura russa; crítica literária; fragmento; público leitor.

ABSTRACT

THE POET AND HIS PUBLIC: CRITICISM AND FRAGMENT IN THE WORK OF ALEKSANDR PUSHKIN

This thesis examines Aleksandr Pushkin's (1799–1837) critical practice, dispersed across prefaces, notes, letters, articles, and his own narratives, and highlights the fragment as a central instrument of expression. It argues that the fragment – both an aesthetic device and a strategy for circumventing censorship – produces a form of critique immanent to the work itself. By addressing primarily his peers as empirical interlocutors, Pushkin projects and shapes an imagined audience out of a readership not yet fully constituted, establishing new modes of reading and the conditions for the formation of a Russian literary tradition. His work becomes a space of debate: controversies of the period are absorbed and reconfigured within the texts, especially through digressions that shift themes from periodicals into fiction. This gesture reveals an ambivalent relationship with the public, oscillating between specialized dialogue and the desire to reach common readers. The analysis also considers the tensions between literary movements that shaped these practices. Conceptually, it discusses the notions of criticism and fragment in light of German Romanticism and their adaptation to the Russian context. Textually, it describes the concrete manifestation of the fragment in Pushkin's critical and fictional work and its role in the formation of the reader. It is shown that under censorship, exile, and ongoing disputes with journal critics, Pushkin – through ruptures and digressions – transforms fiction into a space of reflection and redefines the place of criticism. The hypothesis is tested in finished and unfinished texts – some translated here for the first time into Portuguese – as well as in reviews and articles from the 1820s and 1830s.

Keywords: Aleksandr Pushkin; Russian literature; literary criticism; fragment; reading public.

АННОТАЦИЯ

ПОЭТ И ЕГО ПУБЛИКА: КРИТИКА И ФРАГМЕНТ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА

В данном исследовании рассматривается критическая практика Александра Пушкина (1799–1837), представленную в предисловиях, примечаниях, письмах, статьях и в самих художественных текстах, и выделяет фрагмент как центральный приём критического высказывания. Утверждается, что фрагмент – эстетическое средство и одновременно стратегия обхода цензуры – порождает имманентную произведению критику. Обращаясь прежде всего к своим современникам и литературным товарищам как к эмпирическим собеседникам, Пушкин проектирует и формирует воображаемую публику, возникающую из еще не сложившейся массы читателей, тем самым создавая новые способы чтения и условия становления русской литературной традиции. Его творчество превращается в пространство полемики: споры эпохи впитываются и переосмысливаются в текстах, особенно благодаря отступлениям, переносящим журнальные темы в художественную прозу. Это движение обнаруживает амбивалентное отношение к публике, колеблющееся между специализированным диалогом и стремлением обратиться к широкой публике. Анализ также рассматривает напряжённые отношения между литературными направлениями, сформировавшими эту критическую практику. В концептуальном плане обсуждаются понятия критики и фрагмента в свете немецкого романтизма и его адаптации к русскому контексту. В текстуальном плане описывается проявление фрагмента в пушкинском творчестве – критическом и художественном – и его роль в формировании читателя. Показано, что в условиях цензуры, ссылки и постоянных полемик с журнальными критиками Пушкин посредством разрывов и отступлений превращает художественную прозу в пространство размышления и переосмысливает место критики. Гипотеза проверяется на законченных и незаконченных текстах – некоторые из которых впервые переводятся здесь на португальский язык – а также на рецензиях и статьях 1820–1830-х годов.

Ключевые слова: Александр Пушкин; русская литература; литературная критика; фрагмент; читательская публика.

Tabela de Transliteração do Russo para o Português

Alfabeto russo	Transcrição para Registro Catalográfico ou Linguístico	Adaptação fonética
А	A	A
Б	B	B
В	V	V
Г	G	G, Gu antes de e, i; V em morfemas de caso
Д	D	D
Е	E	E, Ié, Iê
Ё	Io	Ió, Iô
Ж	J	J
З	Z	Z
И	I	I
Й	I	I
К	K	K
Л	L	L
М	M	M
Н	N	N
О	O	O, Ó, Ô
П	P	P
Р	R	R
С	S	SS
Т	T	T
У	U	U
Ф	F	F
Х	Kh	Kh (rr ou h aspirado)
Ц	Ts	Ts
Ч	Tch	Tch
Ш	Ch	Ch
Щ	Sch	Sch
Ъ	''	
Ы	I	I
Ь	'	
Э	E	E, É, Ê
Ю	Iu	Iu
Я	Ia	Ia

LISTA DE PERIÓDICOS

Abelha do Norte [Северная пчела]

Almanaque Niévski [Невский альманах]

Anais da Pátria [Отечественные записки]

Ateneu [Атеней]

Biblioteca para Leitura [Библиотека для чтения]

Correio dos Espíritos [Почта духов]

Diário [Дневник]

Escritos Mensais [Ежемесячные сочинения]

Estrela da Manhã [Денница]

Estrela Polar [Полярная звезда]

Flores do Norte [Северные цветы]

Folhinhas Literárias [Литературные листки]

Galateia [Галатей]

Gazeta Literária [Литературная газета]

Leitura Infantil para o Coração e para a Razão [Детское чтение для сердца и разума]

Mercúrio do Norte [Северный Меркурий]

Mnemosina [Мнемозина]

Notícias de Literatura [Новости литературы]

Notícias de Moscou [Московские ведомости]

Notícias de São Petersburgo [Санкт-Петербургские ведомости]

O Bem-Intencionado [Благонамеренный]

Observador Moscovita [Московский наблюдатель]

O Competidor [Соревнователь]

O Contemporâneo [Современник]

O Filho da Pátria [Сын Отечества]

O Espectador [Зритель]

O Espectador de São Petersburgo [Санкт-Петербургский зритель]

O Espectador do Nievá [Невский зритель]

O Mensageiro da Europa [Вестник Европы]

O Mensageiro de Moscou [Московский вестник]

O Mensageiro do Norte [Северный вестник]

O Mensageiro Russo [Русский вестник]

O Tempo [Время]

O Pintor [Живописец]

O Veterano Russo [Русский инвалид]

O Zangão [Трутень]

Revista das Damas [Дамский журнал]

Revista Moscovita [Московский журнал]

Telegrafo Moscovita [Московский телеграф]

Telescópio [Телескоп]

Um Pouco de Tudo [Всякая всячина]

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Fac-símile do esboço *Sobre a poesia clássica e romântica*, autógrafo de Púchkin. (p. 131)

Imagem 2 – Manuscrito autógrafo da resenha de Púchkin ao artigo de A. Bestújev, 1825. (p. 154)

Imagens 3 e 4 – Publicação de “Ненастный день потух...” (*O dia tempestuoso se extinguiu...*), edição de 1826. (p. 209)

Imagem 5 – Publicação de *Excerto do Primeiro Canto de Ruslan e Liudmila* na revista *O Espectador do Nievá*, 1820. (p. 211)

Imagens 6 e 7 - Folha de rosto da revista *O Contemporâneo*, tomo VIII, 1837, № 4; *Fragmento* (“*Apesar das grandes vantagens...*”) e a nota dos editores. (p. 231)

Imagens 8 e 9 – Folha de rosto da primeira edição do primeiro capítulo de *Evguêni Oniéguin* (1825); *Conversa do Livreiro com o Poeta*. (p. 237)

Imagem 10 – Página XIX da primeira edição do primeiro capítulo de *Evguêni Oniéguin* (1825), em que consta *Conversa do Livreiro com o Poeta*. (p. 247)

Imagens 11 e 12 – *Fragmentos* [*Орывки*], publicado no almanaque *Flores do Norte*, 1825. (p. 275)

Imagem 13 – Primeira edição do quarto capítulo de *Evguêni Oniéguin*, 1828. (p. 288)

Imagem 14 – Publicação de *Odessa* em *O Mensageiro de Moscou*, 1827. (p. 291)

Imagens 15 e 16 - Primeira edição do primeiro capítulo de *Evguêni Oniéguin* com as estrofes XIII e XIV indicadas por linhas pontilhadas; Nota do autor. 1825.(p. 292)

Imagem 17 – *Projeto de Prefácio* para os capítulos VIII e XI de *Evguêni Oniéguin*, com o retrato do protagonista, 1830. (p. 297)

SUMÁRIO

Introdução.....	17
Capítulo I. Crítica, público e fragmento: conceitos gerais.....	42
1.1 <i>Para ninguém ou para todos: Crítica e público na modernidade literária.....</i>	<i>43</i>
1.2 <i>Perfeito e acabado como um porco-espinho: Contornos do fragmento como forma poético-crítica.....</i>	<i>69</i>
Capítulo II. Crítica e público em formação: a reflexão literária de Púchkin em artigos, esboços e correspondência.....	78
2.1 <i>Não precisamos de Schlegels ou La Harpes: Formação da crítica e do público no contexto histórico-literário de Púchkin.....</i>	<i>79</i>
2.2 <i>Cada linhazinha importa: A crítica dispersa pela obra.....</i>	<i>114</i>
2.3 <i>Olhar com nossos próprios olhos: Entre movimentos literários, prosa e narodnost..</i>	<i>126</i>
2.4 <i>A nossa crítica está abaixo do público: a formação literária entre polêmicas e periódicos.....</i>	<i>155</i>
Capítulo III. O fragmento nas obras ficcionais e o diálogo com o leitor.....	194
3.1 <i>Púchkin pensa em fragmentos: Como a forma se manifesta na obra do poeta.....</i>	<i>195</i>
3.2 <i>O Poeta e a Multidão: Diálogo sobre o poeta e o público a partir de Conversa do Livreiro com o Poeta (1824).....</i>	<i>236</i>
3.3 <i>Um poema que nunca será terminado: formação da crítica e do leitor por meio do fragmento em Evguêni Oniéguin (1823-1830).....</i>	<i>272</i>
(In)conclusão.....	312
Apêndice - Traduções.....	316
<i>Sobre a prosa russa (1822).....</i>	<i>317</i>
<i>Sobre as razões que retardaram o curso da nossa literatura (1824).....</i>	<i>319</i>
<i>Carta ao editor de O Filho da Pátria (1824).....</i>	<i>320</i>
<i>Sobre a tragédia clássica (1825)</i>	<i>322</i>
<i>Sobre a narodnost na literatura (1825).....</i>	<i>323</i>
<i>Sobre o artigo de A. Bestújev Um olhar sobre a literatura russa ao longo de 1824 e início de 1825 (1825).....</i>	<i>325</i>
<i>Sobre os artigos de Küchelbecker no almanaque Mnemosina (1825-1826).....</i>	<i>327</i>
<i>Sobre as tragédias de Byron (1827).....</i>	<i>329</i>
<i>Poemas de Evguêni Baratinski (1827).....</i>	<i>330</i>
<i>Na literatura madura, chega o momento... (1828).....</i>	<i>331</i>
<i>Carta ao editor de O Mensageiro de Moscou (1828).....</i>	<i>332</i>
<i>Uma nota sobre o poema Conde Núlin (1830).....</i>	<i>336</i>

<i>Sobre a crítica</i> (1830).....	337
<i>Sobre a crítica periodística</i> (1830).....	338
<i>Prefácio a</i> Evguêni Oniéguin (1830).....	339
<i>Conversa sobre a crítica periodística e polêmica</i> (1830).....	341
Bibliografia de Púchkin	343
Bibliografia sobre Púchkin	345
Bibliografia geral	353

Às duas mulheres que me criaram –

Elaine e Antônia.

*Muitos vos falam de vossa educação,
mas uma lembrança maravilhosa, sagrada,
conservada desde a infância,
pode ser a melhor educação.*

Os Irmãos Karamázov



Рисунок Н. Ильина

INTRODUÇÃO

Não se vê um crítico que se baseia em certos princípios em seus julgamentos, mas um homem genial, a quem seu verdadeiro e profundo sentimento, ou, melhor dizendo, uma rica substância revela verdades em todos os lugares, não importa para onde ele volte o olhar¹.

Belínski sobre Púchkin²

O “poeta-crítico”, no sentido empregado por Paul Valéry³ para denominar poetas do início do século XX, possui uma consciência que, para transmitir seu projeto intelectual, acolhe, ao mesmo tempo, o discurso do escritor ficcional, do teórico, do crítico e do historiador da literatura. Em *A ordem do discurso*, Michel Foucault⁴ define os lugares de cada ordem discursiva e seus respectivos protocolos e rituais. A princípio, os protocolos do discurso do escritor ficcional diferem dos do crítico. Mas, no caso da produção do poeta-crítico, é possível estabelecer migrações e pontes entre as diferentes ordens discursivas por meio das questões em comum que as ocupam.

Como afirma Evelina Hoisel (2019, p. 74), o poeta-crítico, ou escritor múltiplo, seria como um “anfíbio”, conforme termo de Silviano Santiago, pertencente a uma determinada ordem discursiva, mas que também transita por outros territórios: habita o entrelugar, estabelecendo mesclas e contaminações. Tal multiplicidade possibilita a “construção de um estilo partido, isto é, fragmentado e fragmentário, espaço flutuante de dispersão, em que o leitor é convidado a percorrer uma escrita em constantes entrecruzamentos” (2019, p. 77).

Aleksandr Serguêievitch Púchkin (1799–1837), russo de ascendência africana⁵, foi um dos primeiros escritores de seu país a possuir a autoconsciência do papel do poeta-

¹ Todas as traduções presentes nesta tese, quando não indicado o tradutor, são de minha autoria.

² “[...] во всем этом виден не критик, опирающийся в своих суждениях на известные начала, но гениальный человек, которому его верное и глубокое чувство или, лучше сказать, богатая субстанция открывает истину везде, на что он ни взглянет”. BELÍNSKI, V. G. *Literaturnaia khronika* [Crônica literária]. In: BELÍNSKI, V. G. *Sobranie sochineni v triokh tomakh*. T. I: Stati i retsenzi. 1834–1841. Moskva: OGIZ, GIKHL, 1948. Disponível em: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_1190.shtml. Acesso em: 13 set. 2024.

³ *Apud* HOISEL, E. *Teoria, crítica e criação literária: O escritor e seus múltiplos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, p. 9.

⁴ FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

⁵ Púchkin era trineto de Abraão Petróvitch Gannibal (1696-1781), afilhado do tsar Pedro I. O poeta, que falava com orgulho de suas raízes, escreveu a novela *O negro de Pedro, o Grande*, publicada pela Editora 34 em *A Dama de Espadas: Prosa e Poemas*. Trad. de Boris Schnaiderman e Nelson Ascher. São Paulo: Ed. 34, 2013. No prefácio da edição, Boris Schnaiderman (2013, p. 9) nos esclarece a origem enigmática

crítico. O escritor ocupa um lugar central não apenas na literatura, mas também na cultura russa como um todo. Sua imagem está indissociavelmente ligada à própria ideia de literatura nacional: chamado de “sol da poesia russa”⁶ e, na célebre fórmula de Apollon Grigóriev, “o nosso tudo” (*наше всё*)⁷, Púchkin se tornou um verdadeiro ícone cultural. Essa canonização, consolidada ao longo do século XIX e reafirmada pelo Estado – inclusive durante a União Soviética, quando foi oficialmente celebrado como criador da língua literária nacional⁸ – moldou um imaginário coletivo que, para o pesquisador estrangeiro, representa um desafio metodológico considerável.

É precisamente nesse ponto que se concentra o esforço analítico desta pesquisa: problematizar a imagem cristalizada do “poeta nacional”, “pai da literatura russa moderna”, “fundador da língua literária russa”. Em vez de tomá-la como dado fixo ou destino inevitável, busco investigar o processo de construção dessa figura, por meio de práticas textuais, polêmicas, paratextos e intervenções editoriais, em diálogo com as redes literárias e os circuitos de recepção de seu tempo. Trata-se de compreender não apenas o resultado final – a consagração de Púchkin –, mas os conflitos, negociações e disputas simbólicas que a tornaram possível.

Interessa aqui examinar o modo como sua obra, ela própria, intervém no debate literário de seu tempo e como o escritor, também crítico, reflete sobre o estatuto da literatura, o público e o próprio ofício da escrita. Entendo que a crítica de Púchkin não se limita ao julgamento de obras alheias, mas se apresenta como prática autorreflexiva, inseparável de sua própria produção poética e narrativa.

O escritor se posicionou diante das principais questões culturais da Rússia das décadas de 1820 e 1830: presenciou o deslocamento do eixo da vida literária de um pequeno círculo de nobres para o circuito editorial e para um público em expansão;

do trisavô de Púchkin: “Um pesquisador do Benin, Dieudonné Gnamankou, conseguiu dados completamente novos: pesquisou em arquivos russos e descobriu um documento do próprio punho de Abraão Aníbal, que afirma a sua origem no antigo Sudão Central, ao sul do lago Tchad e ao norte de Camarões”. GNAMMANKOU, D. *Abraham Hanibal: l'aïeul noir de Pouchkine*, Paris/Dakar: Présence Africaine, 1996.

⁶ Expressão utilizada por V. F. Odóievski (1804-1869) no obituário da morte de Púchkin, em 10 de fevereiro de 1837, no jornal *O Veterano Russo*.

⁷ Em russo: “Пушкин - это наше всё”. A frase é do escritor Apollon Grigóriev, o mentor do grupo conservador nacionalista *potchvenniki* [homens do solo], que buscava a reafirmação de princípios nacionais por meio do “retorno ao solo da terra pátria”. HOISINGTON, S. S. *Russian Views of Pushkin's Eugene Onegin*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1988, p. 5.

⁸ Em 1935, por ocasião do centenário de sua morte, o governo soviético criou um Comitê Púchkin de Toda a União e o definiu oficialmente como “grande poeta russo, criador da língua literária nacional e progenitor da nova literatura russa” (Clayton, 1985, p. 58), ressaltando seu papel de fundador e sua capacidade de representar tipos nacionais, transcendendo as limitações de sua classe aristocrata.

participou de controvérsias sobre o conceito de literatura e de crítica; debateu o desenvolvimento de uma literatura nacional, a natureza do drama e a relação entre classicismo e romantismo. Suas resenhas e ensaios acompanharam de perto o processo de formação da literatura russa moderna, discutindo tanto obras de autores nacionais – Krilov, Katiênin, Karamzin – quanto estrangeiros – Byron, Shakespeare, Scott, Madame de Staël, Molière, Voltaire. Esse horizonte cosmopolita revela um crítico atento ao diálogo internacional, mas também um escritor que observa a si mesmo: algumas de suas páginas mais reveladoras são dedicadas a comentar *Conde Nulin* (1827), *Borís Godunov* (1831) e *Evguêni Oniéguin* (1833), evidenciando o entrelaçamento constante entre teoria e prática.

O legado crítico de Púchkin é vasto, mas disperso: mais de 160 textos, entre resenhas, ensaios, fragmentos, esboços de prefácios, roteiros, notas breves, aforismos e cartas a editores ou amigos escritores. Vale notar que muitos desses textos foram publicados sem assinatura ou sob pseudônimos. Em várias ocasiões, Púchkin lamentou o caráter incipiente da crítica russa. Em uma polêmica com o deembrista⁹ A. A. Bestújev¹⁰, coeditor do almanaque *Estrela Polar*, Púchkin afirmou que era precisamente a crítica que lhes faltava: “Não temos um único comentário, nem um único livro crítico... nada que possa estabelecer algum tipo de opinião pública, nada que possa ser considerado um código de gosto”¹¹. Essa formulação revela que o poeta desejava uma crítica capaz de mediar a relação entre autores e leitores, criando as condições para o surgimento de uma opinião pública literária.

Essa preocupação se revela também em seu esforço de compreender o papel mediador da crítica. Púchkin percebia que a Rússia carecia de uma instância capaz de colocar escritores e leitores em diálogo, informando estes sobre as notícias literárias e transmitindo àqueles as expectativas do público.

⁹ Participante da Revolta Deembrista, ocorrida em dezembro de 1825 na Praça do Senado, em São Petersburgo, contra a coroação do tsar Nicolau I e a favor de uma monarquia constitucional. Em carta a Viázemski, de 14 de agosto de 1826, Púchkin escreveu sobre o destino dos deembristas: “[...] os enforcados foram enforcados; mas o envio de 120 amigos, irmãos e camaradas para a kátorga é terrível” (1959-1962, t. 9, p. 236). A *kátorga* era o sistema prisional do Império Russo, que consistia em campos de trabalhos forçados.

¹⁰ Amigo de Púchkin, Aleksandr Aleksándrovitch Bestújev-Marlínski (1797-1837) foi um escritor, crítico e jornalista da era romântica e deembrista. Ficou muito popular com seus contos românticos sobre a sociedade de Petersburgo e os habitantes do Cáucaso.

¹¹ PÚCHKIN, A. S. *Sobranie sotchiniéni v 10 tomakh. Tom 9. Pisma 1815-1830*. [Coletânea de obras completas em 10 tomos. Tomo 9. Cartas 1815-1830]. Editado por BLAGOI, D. D. et al. Moskva: GIKHL, 1962, p. 158.

Para um autor que passou grande parte de uma curta vida em exílio ou sob vigilância – dois períodos principais de exílio interno, de 1820 a 1824, no Sul do Império Russo (Cáucaso, Crimeia, Kichiniiov¹², Odessa); e de 1824 a 1826, na sua propriedade familiar em Mikháilovskoie – era vital conhecer a reação de seus leitores, seja pelas páginas das revistas, seja pelas cartas de amigos, como forma de conferir o impacto de sua obra e sustentar suas próprias escolhas literárias.

Na época, a crítica russa ainda estava em um estágio inicial de consolidação. Havia contribuições importantes de Karamzin¹³, Bestújev, Viázemski¹⁴, Kirêievski¹⁵ e Polevoi¹⁶. Mas não havia nenhuma tradição sólida que funcionasse como instância de mediação entre a literatura e o público. Mesmo Belínski¹⁷, que mais tarde veio a ser considerado o primeiro grande crítico russo, estava apenas começando a publicar na década de 1830. Essa ausência de um campo crítico estruturado explica por que Púchkin via a necessidade de formar, quase que simultaneamente, um público e uma crítica – e por que suas próprias intervenções buscavam suprir essa lacuna, estabelecendo critérios de julgamento e incentivando um debate literário mais fundamentado.

Em 1828, a primeira lei de direitos autorais da Rússia começou a proteger a propriedade intelectual¹⁸. No mesmo ano, um código de censura aparentemente mais liberal substituiu o restritivo “Estatuto do Ferro Fundido” de 1826¹⁹. Livros campeões de venda como *História do Estado Russo*, de Karamzin (1818), os *Poemas do Sul*²⁰, de Púchkin, e *Ivan Vjguin* (1829), de Faddei Bulgárin, começaram a atrair leitores exteriores

¹² Chişinău, atual capital da Moldávia.

¹³ Nikolai Mikháilovitch Karamzin (1766-1826), escritor e historiador, principal representante da literatura sentimentalista do final do século XVIII - início do século XIX, um dos reformadores da língua literária russa.

¹⁴ Príncipe Piotr Andréievitch Viázemski (1792-1878), amigo próximo e correspondente constante de Púchkin. Foi poeta, crítico literário, historiador, tradutor, jornalista, memorialista, cofundador e primeiro presidente da Sociedade Histórica Russa (1866-1878).

¹⁵ Ivan Vassílievitch Kirêievski (1806-1856) foi um filósofo religioso russo, crítico literário e jornalista. Um dos principais teóricos do eslavofilismo.

¹⁶ Nikolai Aleksêievitch Polevoi (1796-1846) foi escritor, dramaturgo, crítico literário e teatral, jornalista, historiador e tradutor. Fundou a revista *Telégrafo Moscovita*.

¹⁷ Vissarion Grigórievitch Belínski (1811-1848) foi ensaísta, escritor, crítico literário e filósofo. Responsável pelo estabelecimento do primeiro cânone literário na Rússia, consagrando escritores como Púchkin, Gógol e Dostoiévski.

¹⁸ Mills Todd, 2006, p. 144.

¹⁹ Em 1826, o Ministro da Educação, A. S. Chichkov, introduziu o Estatuto de Censura, apelidado de “ferro fundido” por sua rigidez.

²⁰ O chamado ciclo dos *Poemas do Sul* (*Южные поэмы*) refere-se a obras escritas por Púchkin durante seu primeiro exílio interno – nas regiões do Cáucaso, Crimeia, Kichiniiov e Odessa. Nesses textos, o autor assimila o imaginário romântico europeu, assim como Byron –, às paisagens e tipos humanos do Império russo meridional, desenvolvendo temas como o exílio, a liberdade, o tédio e o conflito entre indivíduo e sociedade. As obras em questão são: *O Prisioneiro do Cáucaso* (1821); *Os Irmãos Ladrões* (1822); *A Fonte de Bakhtchissarai* (1823); *Os Ciganos* (1824).

aos círculos tradicionais da vida literária, até então centrada nos liceus, na corte, nas academias, universidades e nos salões de Moscou e São Petersburgo. O público leitor começou a se expandir, assim como o número de livrarias e periódicos que poderiam atendê-lo. Durante a infância de Púchkin, a revista mais popular, *O Mensageiro da Europa*, de Karamzin, possuía uma tiragem de apenas 600 exemplares. E Púchkin viveu para ver a revista *Biblioteca para Leitura*, de Óssip Senkóvski, ter uma circulação dez vezes maior.

Com essa expansão do público leitor, fazia-se cada vez mais necessário estabelecer o papel da crítica. Mas como isso permitiria a interação do crítico com o público leitor? William Todd Mills (2006, p. 150) escreve que, antes, este parecia ter apenas permissão para ouvir as discussões dos escritores. Não havia nenhuma promessa de tentativa de engajar os interesses cotidianos da “multidão” e mediar entre eles as escolhas artísticas. “No entanto, foi precisamente esta distância crescente, física e psicológica, entre o poeta e o público que a crítica foi agora chamada a abranger” (2006, p. 151).

Diante do poeta apareceu um certo rosto coletivo indescritível – a projeção de um ideal de “leitor”, e, nesta aparência, Púchkin distinguiu seus amigos, pessoas de seu círculo social, e depois os rostos vagos de seus contemporâneos e de gerações futuras que reconheceriam o valor de sua criação literária. Durante a vida de Púchkin, seu leitor se modificou gradualmente. No início, era principalmente pertencente à nobreza. No fim de sua vida, tornou-se um escritor para dezenas de milhares, entre os quais a maioria eram novos leitores, ou seja, burgueses, pequeno-burgueses e até mesmo parte de uma camada superior muito fina do campesinato²¹.

No entanto, a aspiração de Púchkin à formação de um público leitor crítico é marcada por contradições. Em algumas cartas, Púchkin confessou desprezar a opinião do público, equiparando-o aos livreiros e afirmando pouco se importar com eles:

E eles me repreendem estupidamente ou me elogiam estupidamente – não me importo: não lhes dou um centavo e respeito o público tanto quanto os livreiros – que compreem e mintam o quanto quiserem²².

²¹ Lunatcharski, 1934.

²² Carta ao irmão, Liev Serguêievitch, de 1 de abril de 1824, durante o exílio em Odessa. Púchkin, 1959-1962, t. 9, p. 94.

[...] pois me importo tão pouco com a opinião do público quanto com a reprovação e a admiração de nossas revistas²³.

[...] o que é bom serve tão pouco para impressionar o público respeitável (isto é, o canalha que nos julga) [...] ²⁴.

Por outro lado, em um artigo crítico inacabado *Experiência da reflexão de certas acusações não-literárias* (1830), afirmou que “desprezar a crítica significa desprezar o público (o que Deus não permita)” (Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 325). Ainda que essa declaração possa ter sido irônica, ela ilumina um traço recorrente da relação de Púchkin com seu público: uma relação marcada por tensões e oscilações. Ao longo deste trabalho veremos que o poeta ora manifesta um desdém explícito, tratando o público como massa indiferente ou mesmo hostil, ora revela uma curiosidade genuína por suas reações e uma necessidade de interlocução que se traduz em cartas, prefácios e polêmicas. Essa ambivalência é constitutiva de sua posição no campo literário: ao mesmo tempo em que deseja que os leitores se emancipem criticamente, resiste à ideia de submeter sua criação à opinião deles.

Os escritos críticos e ficcionais de Púchkin revelam uma preocupação com a fundamentação e uma popularização da crítica, pregando uma linguagem simples e concisa para o público leitor heterogêneo, composto por diversos estratos da sociedade. Seus comentários e avaliações são transmitidos em prosa simples e direta em uma época em que predominava o estilo floreado e grandiloquente da linguagem. A “precisão e a concisão” ²⁵ que ele alegava serem as virtudes da prosa eram magistralmente representadas também em seus textos críticos. Tais eram os princípios básicos que guiaram o *Púchkin poeta* e o *Púchkin crítico*.

Os periódicos literários desempenharam papel decisivo nesse projeto. Púchkin publicou nas revistas *Telégrafo Moscovita* (1825–1834), *O Mensageiro de Moscou* (1827–1830) e no jornal *Gazeta Literária* (1830–1831), antes de fundar *O Contemporâneo* (1836–1837)²⁶. Os dois últimos periódicos se tornaram um meio de luta

²³ Carta escrita originalmente em francês “[...] je me soucie tout autant de l’opinion de ce public que du blâme et de l’admiration de nos journaux”, a A. I. Kaznatcheev, de início de junho de 1814, de Odessa. Púchkin, 1959-1962, t. 9, p. 98.

²⁴ Carta escrita originalmente em francês “[...] ce qu’il y a de bon est si peu fait pour frapper le respectable public (c’est à dire, la canaille qui nous juge)”, a E. M. Khitrovo, de fevereiro de 1831. Púchkin, 1959-1962, t. 9, p. 18.

²⁵ PÚCHKIN, A. S. *Sobranie sotchinieni v 10 tomakh. Tom 6. Kritika i publitsistika* [Coletânea de obras em 10 tomos. Tomo 6. Crítica e publicística]. Editado por BLAGOI, D. D. et al. Moskva: GIKHL, 1959-1962, p. 256.

²⁶ A revista *O Contemporâneo* foi publicada entre 1836 e 1866. Autores como Nikolai Gógol, V. A. Jukóvski, P. A. Viázemski, F. I. Tiútchev, V. F. Odóievski foram publicados em seus números. Púchkin

contra a publicística e reacionarismo literário representados, principalmente, por Bulgárin e Gretch²⁷, e com elas é que a crítica “profissional” começa a tomar forma na Rússia. A criação da revista *O Contemporâneo* reflete a sua preocupação com a necessidade de espaços dedicados à crítica, buscando elevar o nível e a independência do debate público, ainda que Púchkin não tenha tido tempo de consolidar plenamente esse projeto. Sua morte prematura, em 1837, interrompeu o projeto ainda em sua fase inicial, deixando parte significativa de seus escritos críticos em cartas privadas ou inéditos até a edição de Ánnenkov de 1855²⁸.

Esta pesquisa parte de um recorte dos escritos críticos de Púchkin, que inclui textos nos gêneros mais diversos – resenhas, ensaios, esboços de prefácio, notas breves, aforismos, cartas abertas a editores e correspondência pessoal. Para compreender as visões de literatura e crítica do autor, foram selecionados textos críticos publicados em vida, bem como fragmentos e cartas publicados postumamente que tematizam questões literárias e refletem sobre sua própria criação. Esse material foi reunido a partir de três tomos das *Obras reunidas em 10 volumes* (1959-1962): o Tomo 6 (*Crítica e publicística*), o Tomo 9 (*Cartas 1815–1830*) e o Tomo 10 (*Cartas 1830–1837*). O período considerado (1815–1837) corresponde à vida ativa de Púchkin como escritor e crítico, incluindo seus anos de exílio e o momento de fundação de sua revista *O Contemporâneo*.

O critério de seleção privilegiou textos que abordam questões-chave para o debate literário da primeira metade do século XIX: a linguagem literária, a tensão entre classicismo e romantismo, o conceito de *narodnost*²⁹ como expressão da literatura nacional e reflexões em torno da definição de crítica e de público, bem como do papel da literatura na formação da opinião pública.

Entre os textos literários, foram selecionadas duas obras que condensam a reflexão de Púchkin sobre o lugar do escritor, do leitor e da crítica: o poema-diálogo *Conversa do Livreiro com o Poeta* (1824) e o romance em versos *Evguêni Oniéguin* (1823–1830),

passou cerca de 10 meses no cargo de editor-chefe. Depois de sua morte, em 29 de janeiro de 1837, o cargo foi assumido por Pletniiov.

²⁷ Fundadores do jornal *Abelha do Norte*. Principal rival de Púchkin, Faddei Venedíktovitch Bulgárin ou Tadeuz Bulharyn (1789-1859) foi escritor, jornalista, crítico literário e editor. Imigrante polonês, foi agente secreto da conhecida Terceira Seção, especializado em denúncias a escritores e jornalistas. Seu parceiro, Nikolai Ivánovitch Gretch (1787-1867) foi escritor, editor, jornalista, filólogo, professor, tradutor e memorialista.

²⁸ Pável Vassílievitch Ánnenkov (1813-1887) foi crítico e historiador literário. Por muitos anos estudou manuscritos, cartas, rascunhos, desenhos e memórias de Púchkin. Os resultados de tais estudos foram: *Materiais para a biografia de Aleksandr Serguêievitch Púchkin*, publicado em 1855; a coleção de obras do poeta em sete volumes (1855-1857); e o livro *Aleksandr Serguêievitch Púchkin na era de Alexandre* (1874).

²⁹ Em geral, traduzido como “espírito nacional”. O termo será mais bem explicado no capítulo 2.3.

junto do qual a *Conversa* foi originalmente publicada como prefácio do primeiro capítulo. A escolha não se deve apenas à importância dessas obras para o cânone literário, mas ao fato de constituírem espaços privilegiados de experimentação formal, em que Púchkin introduz digressões, rupturas e reflexões metatextuais que revelam sua posição no campo literário e seu modo de pensar a função da literatura.

Se *Evguêni Oniéguin* se consagrou como a *magnum opus* de Púchkin, tornando-se uma verdadeira “enciclopédia da vida russa”, nas palavras do crítico Belínski, *Conversa do Livreiro com o Poeta* teve um destino diferente: embora concebida como “porta de entrada” para o romance, foi gradualmente esquecida, suprimida de edições posteriores e desvinculada do texto ao qual originalmente servia de introdução. Recuperar essa peça hoje significa reinscrevê-la no horizonte de leitura de *Oniéguin* e perceber como ela antecipa temas centrais do romance – a relação entre criação e recepção, entre autonomia do poeta e expectativas do público –, funcionando como chave de leitura para a obra maior e para o projeto crítico de Púchkin.

Naturalmente, ao longo da tese são mencionadas também outras obras ficcionais, como *Ruslan e Liudmila* (1820), *Borís Godunov* (1831), *Conde Núlin* (1825), os *Contos do Falecido Ivan Petróvitch Bélkin* (1831) –, bem como algumas obras inacabadas publicadas só postumamente – como *Romance em Cartas* (1857 [1829]) e *Noites Egípcias* (1837 [1835]). Esses textos permitem observar como as mesmas questões – crítica, público, circuito literário – atravessam toda a produção de Púchkin e se articulam com sua prática fragmentária, formando um quadro coerente de reflexão sobre o lugar da literatura e do escritor na Rússia da década de 1820–1830.

É preciso notar que a produção crítica de Púchkin permanece pouco conhecida no Brasil. No mercado editorial, apenas o artigo *Da insignificância da literatura russa* foi traduzido, por Cecília Rosas³⁰. No campo acadêmico, a tese de Natalia Lisiuchenko (*A Prosa Crítica de A. S. Púshkin*, 1989) traduziu um conjunto importante de escritos críticos com notas e comentários³¹; Fabrício Vitorino traduziu alguns artigos de *O Contemporâneo* em sua pesquisa sobre a vertente jornalística do autor (2015)³²; e Homero Freitas de Andrade traduziu os esboços *Sobre Poesia Clássica e Romântica* e *Esboços de*

³⁰ GOMIDE, B. (Org.). *Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901)*. São Paulo: Editora 34, 2013, pp. 49-55. Nesta tese, opta-se por traduzir como “Sobre a nulidade da literatura russa”, pois *ничтожество* possui, na raiz, *ничто* [nada].

³¹ LISIUCHENKO, N. *A Prosa Crítica de A. S. Púshkin*. São Paulo, Tese de Doutorado (Teoria Literária e Literatura Comparada – FFLCH-USP), 1989.

³² VITORINO, F. Y. S. *'O Contemporâneo': a vertente jornalística de Púchkin na primeira metade do século XIX*. (Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura Russa). Universidade de São Paulo, 2015.

um *Prefácio a Borís Godunov* para o *Caderno de Literatura e Cultura Russa (Dossiê Púchkin)*³³. No entanto, nenhum desses trabalhos se propôs a refletir sistematicamente sobre a crítica imanente inscrita na própria obra de Púchkin nem sobre o fragmento como recurso que articula, no corpo do texto, um diálogo com o público.

A crítica russa abordou a função crítica de Púchkin sob perspectivas diversas. Para Tchernichévski (1856 [1947]), Púchkin e seus associados tinham plena compreensão dos fenômenos literários de seu tempo, mas sua influência foi limitada porque suas publicações circulavam em revistas pouco acessíveis às massas e porque o próprio poeta preferia dirigir-se a um público restrito e selecionado. Chirinkin (1983) e Filippova (1954) enfatizam a ausência, até 1836, de um órgão de imprensa próprio, o que manteve muitos de seus textos críticos inéditos até a sua morte. Filippova vê Púchkin como fundador de uma crítica com base no historicismo e na *narodnost*, enquanto Chirinkin o define como um crítico sincrético, mais voltado ao autodesenvolvimento criativo do que à construção de uma teoria formalizada.

Outros estudiosos, como Ánnenkov (1855 [1984]) e Lerner (1923), chamaram atenção para a relativa ausência de “sutilezas teóricas” na crítica puchkiniana, ainda que reconheçam a precisão de suas avaliações e de definições fundamentais, como a *narodnost*. Lejnev (1937) considera que, embora Púchkin carecesse de um método científico rigoroso, suas análises frequentemente ultrapassavam a estética pura e se abriam para conexões com questões extraliterárias. Para Asmus (1958), ao contrário, Púchkin articulou um verdadeiro método artístico, aproximando-se de um realismo que vinculava o desenvolvimento literário à necessidade de uma teoria estética. Bogoslovski (1934) também rejeita a ideia de um Púchkin teórico sistemático, mas defende que suas reflexões críticas estavam organicamente ligadas à sua criação literária e que seus “fracassos” como publicista se devem às restrições políticas e censórias que dificultaram seus projetos editoriais, como o breve *Gazeta Literária* e a tardia *O Contemporâneo*.

Essas leituras permitem situar a crítica puchkiniana em um contexto mais amplo de transição entre a ausência de crítica profissional e a formação de um público literário na Rússia do início do século XIX. Não é o objetivo principal deste trabalho reconstituir esse debate sobre Púchkin ter sido um crítico ou não, mas importa reconhecer que, na ausência de um sistema crítico consolidado, Púchkin inscreveu a reflexão crítica em sua própria obra literária, tornando a criação ficcional um espaço para formular questões

³³ ANDRADE, H. F. et al. (org.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa: Dossiê Púchkin*. Ateliê Editorial: São Paulo, 2004, p. 205-216.

estéticas e sociais. Seguindo a linha de Chrostowska (2012), interessa a esta pesquisa sobretudo compreender como essa transferência de questões críticas para a literatura corresponde a mudanças de função e de valor da própria literatura, e como isso contribui para a formação de um público e de novas práticas de leitura. Seu argumento baseia-se na proposição de que cada gênero textual que comporta o discurso crítico corresponde a métodos e critérios avaliativos específicos e a concepções específicas de literatura e crítica. Qualquer mudança formal da crítica indica uma “mudança significativa na práxis, na função e no valor da literatura e, portanto, também nos métodos e princípios da crítica literária” (2012, p. 6), e apenas o comentário crítico, ensaio, prefácio e resenha tornaram-se permanentemente associados à literatura crítica (2012, p. 9).

Essas leituras, embora fundamentais para compreender o estado da crítica puchkiniana, em geral se concentram na influência ou na falta de influência de Púchkin sobre o público e na discussão sobre se ele poderia ou não ser considerado um “crítico profissional” ou “teórico literário”. Nenhuma delas, contudo, examina de forma detida como a crítica se inscreve no interior da própria obra, em forma fragmentária, nem como essa fragmentariedade mobiliza e projeta um público imaginado.

É nesse ponto que reside a contribuição desta pesquisa: historicizar a crítica puchkiniana, articulando-a às condições de produção literária e editorial do início do século XIX na Rússia, e propor uma leitura que destaca o fragmento como operador de uma forma de crítica imanente: ele inscreve a reflexão crítica no interior do texto e instaura um modo de leitura que exige a participação ativa do leitor. Ao traduzir e analisar o recorte selecionado de artigos, fragmentos e cartas – muitos inéditos em português e apresentados no apêndice desta tese – proponho iluminar o papel de Púchkin como agente ativo na formação de um público leitor e na consolidação de uma crítica literária russa. O corpus eleito permite observar como o poeta converte sua própria obra em espaço de debate, fazendo da literatura um lugar em que as polêmicas do período são absorvidas, reelaboradas e reencenadas. Ao propor a tríade *crítica-fragmento-público* como chave de leitura, esta pesquisa procura mostrar que, em Púchkin, a crítica se faz tanto nos periódicos quanto no corpo das narrativas, desafiando a separação entre criação literária e reflexão teórica e instaurando novas condições de leitura.

A hipótese que guia este trabalho é que, em Púchkin, o fragmento funciona simultaneamente como recurso estético e como gesto crítico. Longe de ser apenas vestígio de uma obra incompleta ou sinal de contingências externas, o fragmento puchkiniano é uma forma de pensamento: cria pausas, digressões e aberturas que obrigam o leitor a

participar ativamente da construção de sentido. Essa abertura pode ser interpretada, de um lado, como reflexo das restrições do tempo – censura tsarista, instabilidades editoriais – e, de outro, como uma resposta deliberada de Púchkin ao estado nascente da crítica e à formação de um público literário russo.

A poética romântica já havia consagrado o fragmento como forma capaz de conter, na sua própria incompletude, a imagem latente de um leitor capaz de lidar com o inacabamento e dialogar com ele. Essa concepção permite-nos repensar a relação entre literatura e público: o fragmento não é apenas uma forma em devir, mas também um gesto de convocação. No caso de Púchkin, essa convocação é particularmente significativa: o público a que se dirige o texto muitas vezes ainda não existe de modo pleno no momento da escrita, o que transforma a literatura em espaço de antecipação e de ensaio de comunidades de leitura.

A relação entre o caráter fragmentário da escrita e a invocação do público, portanto, oferece uma perspectiva fértil para entender a literatura como prática discursiva que não apenas se desenvolve, mas também projeta e forma seus próprios interlocutores. O público convocado por Púchkin é plural: ora é o amigo íntimo e letrado a quem se dirigem as digressões, ora é o crítico de revista que precisa ser interpelado ou ironizado, ora é a multidão anônima que ele parece desdenhar. O importante é notar que nenhuma dessas figuras é meramente empírica: o público, aqui, é sobretudo uma entidade imaginária, construída pelo próprio texto.

No contexto da obra de Púchkin, o fragmento – seja na forma de textos inacabados, seja como estrutura digressiva ou serializada – é o ponto de contato entre a criação literária e a crítica. Sua forma descontínua e polimorfa abre espaço para uma reflexão sobre o próprio fazer poético e, ao mesmo tempo, para um diálogo com os pares e leitores. O próprio processo de publicação em fascículos, como no caso de *Evguêni Oniéguin*, reforça esse caráter de incompletude constitutiva: o leitor é convocado a acompanhar a obra em seu vir-a-ser, reagindo a cada publicação, o que cria uma forma de recepção interativa e historicamente situada.

O foco desta tese recai, portanto, sobre os fragmentos que potencializam esse diálogo. Em diferentes graus, seus diferentes tipos estimulam uma recepção ativa, abrem espaços para a interlocução literária e transformam a leitura em exercício crítico. Ao provocar hiatos, suspensões e desvios no curso narrativo, o fragmento convida o leitor a preencher lacunas, assumir posições e projetar sentidos, instaurando uma dimensão dialógica que faz da literatura de Púchkin um espaço de debate.

É nesse ponto que a presente pesquisa propõe a seguinte contribuição: sistematizar o fenômeno do fragmento *puchkiniano* e dar-lhe uma tipologia que permita uma análise mais precisa. Inspirando-me na reflexão de N. N. Smírnova (2023) sobre a “obra inacabável” – *незавершаемое произведение* –, proponho diferenciar os fragmentos inacabados (resultantes de interrupções diversas – censura, circunstâncias biográficas, desistências ou impasses de criação) dos fragmentos inacabáveis (construídos desde o início como estruturalmente abertos), de modo a evidenciar que a incompletude pode não ser apenas acidente, mas também escolha estética. Combinando essa distinção entre obra inacabada e inacabável com outras manifestações formais da escrita de Púchkin, proponho uma classificação de cinco subtipos de fragmento: o *Inacabado*, que deixa entrever uma totalidade não realizada; o *Inacabável*, que mantém a abertura de sentidos mesmo em obras concluídas; o *Digressivo*, que interrompe o enredo para comentar ou dialogar com o leitor; o *Serialized*, ligado à publicação em fascículos; e o *Aforístico*, que condensa em poucas linhas uma reflexão crítica. Cada um desses subtipos será detalhado e exemplificado com passagens concretas da obra de Púchkin ao longo dos capítulos da tese.

Essa tipologia não busca reduzir o fragmento a categorias rígidas, mas oferecer um instrumento analítico para compreender sua função como mediador entre a voz narrativa e as figuras de público construídas pelo texto. Ao historicizar o fragmento, em vez de universalizá-lo, Púchkin o transforma em resposta às condições concretas de seu tempo – às tensões entre censura e liberdade criativa, ao mercado editorial em formação, ao público ainda por se constituir. O fragmento, em sua obra, é menos um fim do que um gesto que mantém aberta a possibilidade de diálogo.

O método adotado nesta pesquisa é qualitativo e explicativo. A abordagem qualitativa implica privilegiar a compreensão aprofundada dos textos, considerando não apenas o seu conteúdo, mas também sua forma, materialidade e contexto de produção. Não se trata de quantificar ocorrências, mas de interpretar como os textos constroem sentidos e se articulam com o campo literário de sua época. O caráter explicativo, por sua vez, indica que o estudo busca elucidar relações de causalidade e de interdependência: como o fragmento, a crítica e o público se articulam na obra de Púchkin; de que maneira o inacabamento formal responde às condições de publicação e censura; e como esses elementos contribuem para a constituição de uma tradição crítica russa.

A investigação se fundamenta em uma leitura atenta e filológica dos textos de Púchkin e de seus pares contemporâneos, com o objetivo de reconstituir o debate literário

do período. Essa leitura é acompanhada da tradução comentada, – sobre nuances semânticas –, dos materiais primários, alguns deles apresentados integralmente no apêndice da tese. Essa dimensão reforça a contribuição concreta do trabalho e amplia o acesso, no Brasil, a textos pouco conhecidos de Púchkin.

A metodologia leva em conta ainda a materialidade editorial dos textos. Foram examinadas primeiras edições de poemas e narrativas, bem como os periódicos em que Púchkin colaborou. Considera-se o impacto da publicação seriada do romance em versos, que, ao aparecer em excertos e em fascículos ao longo de anos, criou um modo de recepção temporal e fragmentado, reforçando o caráter aberto da obra. Também foram analisados manuscritos autógrafos consultados no Instituto de Literatura Russa (Casa Púchkin), em São Petersburgo. Apesar da dificuldade paleográfica, selecionei e comentei passagens significativas, em que rasuras e desenhos iluminam a dimensão fragmentária já no nível material do processo criativo.

O percurso metodológico segue a própria estrutura da tese: parte dos temas e problemas presentes nos rascunhos críticos, esboços de artigos e cartas – como a defesa de uma crítica literária russa, o debate entre classicismo e romantismo, a busca por uma prosa nacional – e rastreia sua reaparição nas obras ficcionais, especialmente no poema-diálogo *Conversa do Livreiro com o Poeta*, que já é um prefácio ao também analisado romance em versos *Evguêni Oniéguin*.

Por fim, a pesquisa procura se distanciar criticamente e evita reproduzir a narrativa celebratória que consagrou Púchkin como “poeta nacional”, privilegiando antes a análise das tensões, ambivalências e contradições de sua postura diante da crítica, do público e do campo literário. Para isso, o trabalho dialoga com a crítica secundária russa e ocidental – de Belinski e Filippova a Chrostowska e Greenleaf –, bem como com categorias do romantismo alemão – principalmente Schlegel e Novalis –, mas buscando repensá-las à luz do contexto russo.

A tese é dividida em três capítulos principais: (I) Crítica, público e fragmento: conceitos gerais; (II) Crítica e público em formação: a reflexão literária de Púchkin em artigos, esboços e correspondência e (III) O fragmento nas obras ficcionais e o diálogo com o leitor.

No subcapítulo 1.1 “*Para ninguém ou para todos: Crítica e público na modernidade literária*”, parto de uma abordagem filológica da palavra *crítica*, retomando a etimologia de *krités* e *krínō* (julgar, separar, decidir) para mostrar que crítica e fragmento compartilham um mesmo gesto de ruptura e decisão. Essa leitura serve de base

para pensar a crítica não como sentença definitiva, mas como questão aberta, mais próxima da crise do que do juízo conclusivo (Durão, 2016). Em seguida, contextualizo historicamente a passagem do *Kunstrichter* – o “juiz de arte” que aplica normas universais – para o *Kunstkritiker* romântico, que interpreta a obra a partir de si mesma e busca nela seu “ideal individual” (Schlegel, 1997). A partir dos conceitos de poesia universal progressiva e poesia transcendental, mostro como a crítica romântica deixa de ser mero julgamento e se torna uma forma de reflexão na qual crítica e criação se fundem, culminando no ideal de que “poesia só pode ser julgada por poesia”. Esse deslocamento muda o horizonte da crítica: o objetivo já não é normativo nem pedagógico, mas de aprofundamento do autoconhecimento da própria obra e do artista (Benjamin, 2002).

A discussão sobre o público se inscreve nesse mesmo horizonte: mostro que os românticos recusaram a função pedagógica da crítica, em buscar de preservar a autonomia estética. Dialogo com Seligmann-Silva (2020) e Eagleton (1991) para mostrar que essa escolha, ao privilegiar “comunidades de iniciados”, conquistou liberdade criativa, mas correu no risco do isolamento. Para ampliar essa reflexão, recorro a Dorothea von Mücke (2015) que, a partir de Herder, distingue e articula *público ideal* (anônimo e disperso) e *público real* (presencial e responsivo), mostrando como práticas concretas – debates, cartas, panfletos e periódicos – constituíram um público crítico. Destaco que essas categorias não são estanques, elas muitas vezes se sobrepõem. Essa concepção é afinada pela leitura de Warner (2002), para quem o público é simultaneamente condição e efeito da circulação discursiva, formado no tempo pela concatenação de textos, respostas e réplicas.

Por fim, transponho o debate para o contexto russo do início do século XIX, marcado por uma esfera pública frágil e submetida à censura, em que Púchkin desempenha papel central ao incorporar o vernáculo popular e criar um horizonte de reconhecimento coletivo. É nesse quadro que proponho o *fragmento* como forma privilegiada: alusivo, lacônico e aberto, ele permitiu a Púchkin inscrever a crítica no interior do texto literário, convocando o leitor à coautoria e contornando as limitações da censura. O fragmento aparece como forma de sociabilidade crítica e princípio estruturante do espaço público literário em formação.

No subcapítulo 1.2, “*Perfeito e acabado como um porco-espinho: contornos do fragmento como forma poético-crítica*”, desloco o foco do público e da crítica para o fragmento como forma literária e prática crítica. Parto do romantismo de Iena, em que Friedrich Schlegel e Novalis concebem o fragmento como escrita que funde crítica, teoria

e criação, instaurando uma *poiésis* criadora (Scheel, 2009; Lacoue-Labarthe; Nancy, 2022). Esse ponto de partida permite pensar o fragmento como “projeto em devir” e distinguir “obra inacabada” de “obra inacabável”. Situa-se, assim, o fragmento na linhagem de autores como Chamfort e Shaftesbury, mas sublinhando o papel de Herder e de seus *Fragmente* (1767–68), que, como nota Medeiros (2018), convocam o leitor a participar ativamente da construção de sentido.

No romantismo, o fragmento ganha autonomia: não é mero *Bruchstück* [pedaço de um todo] nem aforismo, mas peça concebida para permanecer aberta (Medeiros, 2018). Converte o inacabamento em princípio constitutivo – um “fragmento do futuro” (Lacoue-Labarthe; Nancy, 2022) – e, ao invés de imitar modelos clássicos, afirma a incompletude como forma. Nesse sentido, contrapõe-se à estética neoclássica, voltada para a repetição de modelos (Greenleaf, 1994), instaurando um “caos deliberado” que abre espaço para novas formas. O fragmento se torna ponte entre passado e futuro, ruína consciente que dramatiza a tensão entre finito e infinito.

Por fim, integro a contribuição de Smírnova (2023), que diferencia “obra inacabada” de “obra inacabável” ao atribuir valor teórico ao inacabamento enquanto motor criativo. Com base nesse percurso, proponho superar leituras que reduzem o fragmento a mera indeterminação e apresento uma tipologia analítica de cinco subtipos – *Fragmento Inacabado*, *Fragmento Inacabável*, *Fragmento Digressivo*, *Fragmento Serializado* e *Fragmento Aforístico*. Essa classificação será empregada ao longo da tese para mostrar como Púchkin mobiliza o fragmentário como dispositivo de mediação crítica.

O subcapítulo 2.1 “*Não precisamos de Schlegels ou La Harpes*: Formação da crítica e do público no contexto histórico-literário de Púchkin” situa a reflexão crítica de Púchkin no contexto da formação da literatura, da crítica e do público leitor na Rússia das primeiras décadas do século XIX. Observo como, sob censura rígida, instrução limitada e público incipiente, a literatura desenvolveu formas engenhosas de expressão velada – alusões, metáforas e ironias – que convocavam o leitor a uma leitura ativa. Schostakovsky (1945) confirma que a censura, embora arbitrária, não paralisou o campo literário, mas o moldou, criando um estilo ambíguo e interpretativamente exigente.

Mostro como Bulgárin via a censura como técnica de governo destinada a controlar a opinião pública e leio criticamente o relato de viagem de Custine (1839): argumento que sua percepção é parcial, pois ignora tanto a censura e a prudência política

quanto os modos próprios de sociabilidade russa, nos quais o silêncio podia ser estratégia de autopreservação e não sinal de servilismo.

Com base em Grigoryan, Marker e Baudin (2020), reconstruo a diversidade do público leitor e a formação de circuitos de reconhecimento por meio de almanaques, periódicos e listas de assinantes. Destaco Novikov, que criou redes de distribuição, e Karamzin, que democratizou a leitura e a transformou em uma “conversa geral”.

Introduzo textos de Púchkin, analisando o esboço *Sobre a nulidade da literatura russa* (1834), que metaforiza o passado literário como “estepe sombria” e afirma a necessidade de construir um cânone. Reconstruo o ambiente linguístico-literário do século XVIII e XIX – da doutrina dos três estilos às inovações de Karamzin – e examino o caráter elitista da crítica da época, praticada mais como diálogo entre pares do que como mediação para o público.

É nesse cenário que situo Púchkin como ponto de inflexão: em cartas, polêmicas e obras ficcionais, ele transforma a crítica em prática constitutiva, democratizando debates e propondo a criação de uma revista literária “à maneira da *Edinburgh Review*”³⁴. Seu pensamento crítico oscila entre descrença e expectativa: pergunta ironicamente “Temos crítica? Onde está ela, então? Onde estão nossos Addisons, La Harpes, Schlegels, Sismondi?” (Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 262), e denuncia sua fragilidade, mas também a vê como uma instituição em estado “recém-nascido”, com potencial de amadurecimento. Sua experiência editorial culmina na fundação de *O Contemporâneo*, tentativa de criar uma crítica independente, capaz de formar leitores e consolidar uma esfera pública literária.

No subcapítulo 2.2, intitulado “*Cada linhazinha importa: A crítica dispersa pela obra*”, mostro que a crítica de Púchkin não é episódica nem secundária, mas parte estrutural de seu sistema criativo. Dispersa em artigos, resenhas, panfletos, cartas, esboços e passagens ficcionais, ela se articula em duas frentes complementares: uma crítica avaliativa, voltada à vida literária do presente, e uma crítica teórica, voltada a esclarecer os fundamentos da criação artística. Essa dispersão impõe ao pesquisador o desafio de reconstruir o pensamento puchkiniano, mas é justamente nesse trabalho de

³⁴ A *Edinburgh Review* foi uma das mais influentes revistas literárias e políticas do século XIX, publicada entre 1802 e 1929. Fundada por Francis Jeffrey, foi conhecida por suas críticas intelectuais afiadas, e muitos autores e filósofos de renome, como Samuel Taylor Coleridge, William Wordsworth, Lord Byron e Thomas Carlyle, foram alvo de suas avaliações. Ao longo de sua existência, tornou-se um veículo importante de debate cultural e político, tendo uma grande influência na evolução da crítica literária e no desenvolvimento das ideias sociais e políticas da época. Ela será retomada no subcapítulo 1.1.

recomposição que se revela a coerência de sua reflexão sobre arte, criação e o modo de se dirigir a um público.

Dou ênfase ao caráter aforístico de sua crítica: em lugar de tratados sistemáticos, encontramos muitas sentenças breves e incisivas – Fragmentos Aforísticos que condensam diagnósticos literários e culturais e interpelam o leitor. As cartas funcionam como laboratório de experimentação, em que Púchkin testa argumentos, mede reações e afina o tom antes de trazê-los à esfera pública.

Dialogo com Lisiuchenko (1989) para analisar o uso de pseudônimos e personas literárias, entendendo-as como recursos estratégicos e literários que teatralizam o debate crítico e mantêm o campo literário em tensão. Proponho que o anonimato e o disfarce não apenas protegiam o autor da censura, mas criavam expectativa no público e preservavam a autonomia de suas obras, evitando que sua voz crítica interferisse na recepção. Ao final, argumento que sua crítica deve ser vista menos como atividade profissional regular e mais como intervenção orgânica em sua obra, funcionando como forma de sociabilidade intelectual e projeto de formação cultural.

No subcapítulo 2.3 “*Olhar com nossos próprios olhos: Entre movimentos literários, prosa e narodnost*”, argumento que Púchkin constrói sua poética por meio de um movimento constante de reposicionamento no campo literário. Parto da querela entre o *Arzamás* e Chichkov para mostrar que o poeta reelabora contribuições de ambos os lados e recusa a unilateralidade. Esse mesmo impulso o leva a rever influências estrangeiras e a defendê-las apenas na medida em que contribuam para a criação de uma literatura nacional capaz de refletir a multiplicidade da linguagem de seu tempo.

Por meio de esboços e textos críticos, mostro como Púchkin propõe distinguir os gêneros por critérios formais e defende a liberdade de criação contra convenções rígidas, entendendo o romantismo como criação de novas formas. Examino também sua relação com o círculo germanófilo dos *liubomudri* e a revista *O Mensageiro de Moscou*: se no início ele celebra a plataforma crítica, logo passa a exigir uma linguagem clara e acessível, capaz de intervir de fato na vida literária e atrair um público mais amplo. Como mostra Tretiakova (2009), sua resposta é propositiva: ele induz o grupo a transformar especulação em narrativa, convertendo a crítica em mediação viva entre escritores e leitores.

Introduzo ainda a questão da prosa e da *narodnost*, mostrando como Púchkin concebe a verdade artística da prosa como precisão e concisão, e entende o “espírito nacional” não como mera escolha de temas pátrios, mas como qualidade formal e

histórica capaz de refletir a fisionomia de seu povo. Ao tratar do drama popular, Púchkin desloca o debate sobre *narodnost* para o plano da recepção e formula a pergunta decisiva: “onde estão os espectadores, onde está o público?”. A partir dessa interrogação, podemos compreender a preocupação de Púchkin em formar um público, construir uma literatura que fosse acessível a ele e despertar os leitores, mostrando que sua reflexão crítica tinha também uma dimensão de projeto coletivo, voltada para a constituição de uma esfera literária viva.

No subcapítulo 2.4, “*A nossa crítica está abaixo do público: a formação literária entre polêmicas e periódicos*”, examino como Púchkin articula sua reflexão sobre crítica e público no calor das polêmicas das décadas de 1820–1830, mostrando que via a crítica russa como incipiente e arbitrária e que cabia ao artista instaurar, no próprio texto, uma reflexão capaz de formar leitores. Parto de sua polêmica com Bestújev, em que Púchkin afirma que havia literatura, mas não crítica, e de sua comparação com o contexto alemão, onde a crítica teria precedido a literatura, para sustentar que, na Rússia, crítica e literatura precisavam se desenvolver juntas.

Apresento então definições sobre a crítica formuladas por Púchkin – “a ciência de descobrir belezas e defeitos” –, fundada no conhecimento das regras e guiada pelo “amor à arte”, em diálogo com La Harpe, Madame de Staël e Winckelmann. Aproximo esse entendimento da concepção de Schlegel, para quem crítica e criação se interpenetram, mas mostro que Púchkin dá a esse princípio um caráter mais pragmático e historicizado, derivando suas “regras” da própria obra e voltando-as para a consolidação de uma esfera literária russa.

Analiso como essa concepção é incorporada à própria prática literária, transformando o texto em laboratório crítico. *Romance em cartas* (1829) é central nesse argumento: nele, a experiência de leitura se converte em microcrítica, e as jovens leitoras da província surgem como o verdadeiro público que Púchkin desejava constituir – atento, engajado, capaz de legitimar autores. Essa cena se prolonga na *Carta ao Editor* de 1836, que projeta o horizonte de leitura que *O Contemporâneo* pretendia formar: um público provinciano que fosse esclarecido e participante.

Mostro também como Púchkin intervém nos debates jornalísticos e nas polêmicas com Bulgárin e Gretch, transformando a crítica em ato público, ao mesmo tempo pessoal e coletivo. Suas respostas – panfletos, paródias, epigramas – funcionam como o que ele chamou de “anticrítica”: não apenas contestam julgamentos errôneos, mas procuram esclarecer e convocar o público a participar da disputa de valores. Nesse processo,

Púchkin experimenta a imprensa como espaço estratégico, mas vive a tensão entre intervir na esfera pública e preservar sua autonomia sob condições de censura.

No subcapítulo seguinte, 3.1, intitulado “*Púchkin pensa em fragmentos*: Como a forma se manifesta na obra do poeta”, argumento que a fragmentação em Púchkin não é sinal de incompletude, mas princípio estético deliberado que expressa sua concepção de “verdadeiro romantismo”. Ela convida o leitor a participar do processo comunicativo, preenchendo lacunas e silêncios. Mostro que, embora Greenleaf (1994) enfatize a influência de Byron, proponho ampliar esse horizonte, incluindo a interlocução crítica de Púchkin com a tradição romântica alemã, que ele reinterpreta seletivamente para o contexto russo.

Faço uma análise etimológica dos termos russos para “fragmento” – *отрывок* [excerto]; *осколок* [estilhaço], *фрагмент* [fragmento] –, para, em seguida, dialogar com Amfiteátrov (2003) e Tertz (1989), que veem os fragmentos de Púchkin como obras completas, comparando-os a torsos clássicos cuja integridade não exige conclusão. Aponto que a polêmica contemporânea sobre a suposta falta de plano de *A Fonte de Bakhtchissarai* transformou a fragmentariedade em um problema estético público: a tensão entre leitores “ativos”, capazes de completar as lacunas, e leitores que exigiam explicações explícitas tornou-se parte da recepção de Púchkin.

Recupero a contribuição de Tiniánov (1977), que vê a fragmentariedade como princípio estrutural e como montagem que exige do leitor um papel de coautor. Dialogo com Sandomírskaia (1979), que liga o uso do termo *otrivok* à tradição clássica, mas argumento que sua função em Púchkin está mais próxima da estética romântica, transformando o silêncio em recurso expressivo. Ligo tal movimento ao contato de Púchkin com os *Fragmens* de Chénier, que inspiraram o uso de linhas pontilhadas e a concepção de um fragmento integral, não dependente de complemento.

Apoio-me também em López Arriazu (2014) para defender que o fragmento em Púchkin é, ao mesmo tempo, operador de liberdade formal e resposta política à censura. Mostro como *Evguêni Oniéguin* explora esse recurso, desde as estrofes omitidas do primeiro capítulo – acompanhadas da nota do autor informando que as supressões foram feitas por ele – até a estrutura serializada, que manteve o romance em estado de expectativa contínua.

Apresento brevemente a polêmica sobre os fragmentos que dividiu a crítica entre os que os viam como esboços abandonados e os que defendiam sua autonomia estética. Retomo Amfiteátrov (2003) que, em alusão às disputas entre a Rússia pertencer ao

Ocidente ou Oriente, chega a dizer que Púchkin “pertence mais à Ásia do que à Europa”, pois os asiáticos sabiam acolher uma obra inacabada sem exigir fechamento – o que reforça a ideia de uma leitura ativa e contemplativa. Em vez de aplicar categorias universais do romantismo alemão, historicizo o “fragmento puchkiniano” como resposta concreta à censura, à expansão editorial e ao público em formação, refletindo a própria oscilação russa entre Europa e Ásia.

No subcapítulo seguinte, 3.2 *O Poeta e a Multidão*: Diálogo sobre o poeta e o público a partir de *Conversa do Livreiro com o Poeta* (1824), introduzo a análise sob o pano de fundo da expansão do circuito editorial russo nas primeiras décadas do século XIX e a emergência do escritor profissional, situando, primeiramente, *Conversa do Livreiro com o Poeta* (1824) no contexto da polêmica em torno de *A Fonte de Bakhtchissarai* e do debate sobre a remuneração literária. O poema encena o diálogo entre um Poeta, que exalta a inspiração e recusa o “torpe comércio”, e um Livreiro, que insiste na necessidade de negociar e oferecer o texto para consumo. Ao final, o Poeta aceita – em prosa – entregar o manuscrito, decisão que não resolve o conflito, mas o mantém em aberto. O texto evoca Byron e Jukóvski, reforçando o tom ambivalente entre inspiração e fama, e inclui uma reflexão sobre o público feminino: se na *Conversa* ele surge como alegoria da incompreensão coletiva, em *Romance em Cartas* (1829) a figura de Liza encarna um público sensível e participativo.

A escolha do Poeta pela “liberdade” concentra a tensão entre autonomia estética e independência material – tema que reaparece em *Ao Poeta* (1830), no qual Púchkin proclama “tu és tsar: viva sozinho”, e em *O Poeta e a Multidão* (1829), no qual reafirma a autonomia da arte contra a “ralé estúpida”. Em *Noites Egípcias* (1835), essa tensão é dramatizada na figura dividida de Tchárski e do improvisador, e o final abrupto projeta a resolução para fora do texto.

A leitura de von Mücke (2015) ilumina o modo como Púchkin concebe o seu público: nem apenas massa anônima nem só o círculo de pares, mas a combinação de ambos – rarefeito e imaginado, mas capaz de reação concreta. Púchkin constrói esse público por meio de personagens-leitores projetados na própria obra – Liza em *Romance em Cartas* (1829), Tatiana em *Evguêni Oniéguin* (1823–1830) e o leitor provinciano A. B. em *Carta ao Editor* (1836) –, criando o modelo de recepção que deseja formar. O leitor é engendrado no ato de escrever, chamado a preencher lacunas e completar o diálogo, enquanto seus pares, como Viázemski, Diélvig e Bestújev, funcionam como mediadores, validando e filtrando a obra antes de sua circulação. Assim, o público puchkiniano resulta

de uma interseção entre criação individual, crítica de pares e circulação social – nem pura reclusão do gênio, nem aplauso imediato da multidão.

Lida como paratexto de *Evguêni Oniéguin*, ao qual foi prefácio nas edições de 1825 e 1829, a *Conversa* prepara o leitor para um romance que também tematiza a relação entre criação e circulação. A recepção contemporânea foi majoritariamente positiva e, num primeiro momento, até melhor que a de *Oniéguin*. Concluo que, ao longo dessas obras, Púchkin mobiliza múltiplos tipos de público – a multidão hostil, as leitoras frívolas, o círculo de pares, os leitores provincianos – e transforma o conflito com eles em princípio formal, chamando o leitor a participar da disputa e convertendo a literatura em espaço de debate e crítica viva.

Por fim, no subcapítulo 3.3 *Um poema que nunca será terminado*: Formação da crítica e do leitor por meio do fragmento em *Evguêni Oniéguin* (1823-1830), analiso o romance partindo da categoria de Fragmento Serializado, reconstruindo as primeiras aparições de *Oniéguin* na imprensa e chamando atenção para a materialidade das linhas pontilhadas e estrofes numeradas que já figuravam nessas edições. Mostro como esse modo de publicação criava uma leitura de “jogo de montar”, exigindo que o público preenchesse lacunas e imaginasse a sequência. Em seguida, à luz de Chklóvski (1923), destaco o enredo como uma estrutura simples que abre espaço para o Fragmento Digressivo, pelo qual Púchkin interrompe o fio narrativo para refletir, comentar e dialogar com seu leitor.

Destaco que compreender o romance exige conhecer o contexto histórico e literário, pois Púchkin dialoga com autores, tradições e polêmicas de seu tempo. É nesse ponto que amplio a leitura de Bakhtin (2019), e procuro iluminar a dimensão remissiva da obra, articulando-a às polêmicas da época. Também analiso as estrofes omitidas em seu contexto histórico, considerando se foram cortes por motivos estéticos, por exigências da censura ou por uma combinação de ambos. Examinio ainda a supressão de um capítulo inteiro, os chamados *Fragmentos da Viagem de Oniéguin*, posteriormente realocado após o oitavo e último capítulo. Mostro como as omissões – marcadas por algarismos romanos e/ou linhas pontilhadas – funcionam como pausas expressivas e que alteram o ritmo da narrativa. Trago exemplos concretos para demonstrar como esses vazios se tornam parte ativa do sentido.

Considero ainda o décimo capítulo, destruído pelo próprio Púchkin, o que indica que ele não tinha intenção de publicá-lo. Por isso, classifico esse conjunto de estrofes como Fragmento Inacabado – resultado de um processo interrompido ou deliberadamente

eliminado. Em seguida, defino *Oniéguin*, como um todo, como um Fragmento Inacabável, que recusa resoluções definitivas, mantendo o enredo em estado de suspensão. Apoio-me em López Arriazu (2014) e Tiniánov (1969), que veem na fragmentação o princípio estrutural do romance: seus “fragmentos fragmentados” vão desde a unidade estrófica, que funciona como parte autônoma, até o desfecho aberto, que projeta sobre o leitor a tarefa de completar os sentidos.

Passo ao Fragmento Aforístico, a partir de Feduta e Egórov (1999), lendo os dísticos finais como sínteses dialéticas que ao mesmo tempo concluem e reabrem o sentido. Em seguida, introduzo a distinção de Schlegel (1997) entre escritor analítico e sintético, destacando este último, que “cria para si um leitor tal como deve ser”. O poeta vive no dilema de não se submeter às exigências da “multidão”, que esperava que ele escrevesse para agradá-la, mas ao mesmo tempo anseia por se comunicar com esse leitor em formação. Mas esse leitor com quem ele quer se comunicar ainda não existe, por isso ele o constrói dentro do seu próprio texto.

Por fim, considero o contexto do exílio, quando Púchkin escrevia “longe da fria sociedade”, isolado de qualquer círculo literário mais amplo e dependente apenas de alguns poucos interlocutores seletos. Essa solidão marcou profundamente seu modo de endereçamento. *Evguêni Oniéguin* encena, assim, personagens que se reconhecem mutuamente como leitores e por meio de seus modos de leitura. Tatiana é apresentada como o “doce ideal” do narrador, alguém que lê o mundo sob o prisma da literatura. Esta, ao invés de oferecer respostas prontas, deve justamente convidar o leitor a refletir e a reconhecer – como disse o próprio Púchkin – que a “unilateralidade é a ruína do pensamento”³⁵.

Na literatura russa do período, a dramatização do leitor como entidade discursiva era prática comum e não uma inovação exclusiva de Púchkin; a sua inovação reside na forma do fragmento como procedimento de convocação a esse leitor. Uma forma que é simultaneamente estética e estratégica: suas lacunas e rupturas não apenas contornam a censura, mas instauram um espaço de reflexão crítica no interior da própria obra. Ao incorporar a crítica à ficção, Púchkin encontra uma maneira de comunicar-se diretamente com o público, sem depender dos críticos com os quais estava em constante conflito. Esse gesto redefine o lugar da crítica, deslocando-a para o texto literário e construindo nele uma imagem de leitor – um leitor ativo, chamado a preencher os vazios, a reconstruir

³⁵ Púchkin, 1959-1962, t. 9, p. 225.

contextos e a prolongar o diálogo iniciado pelo autor. O fragmento, assim, não fecha o sentido, mas mantém o pensamento em movimento, garantindo que a obra permaneça viva e aberta a cada nova geração de leitores.

Esta tese apresenta uma face menos explorada de Púchkin – a de pensador crítico. Como se mostrou ao longo desta introdução, a própria definição de Púchkin como crítico divide a crítica especializada: mesmo estudiosos russos, que geralmente o celebram como pioneiro em “tudo”³⁶, divergem ao considerá-lo um crítico no pleno sentido da palavra. No entanto, o objetivo deste trabalho não é decidir se Púchkin foi ou não um crítico profissional, mas reconstruir, a partir de artigos, cartas, esboços e ficção, o seu pensamento crítico sobre literatura – e mostrar como esse pensamento se infiltra na própria obra, funcionando como comentário imanente, digressão e convite ao leitor para participar do debate.

A originalidade desta pesquisa reside, em primeiro lugar, na abordagem articulada da tríade crítica–fragmento–público, procurando demonstrar que Púchkin não apenas escreveu sobre esses temas, mas os performou em seus textos, transformando o fragmento em um modo de pensar e em uma estratégia criativa para expressar-se sob condições de vigilância e censura. A proposta de uma tipologia do fragmento puchkiniano, elaborada por mim a partir do exame direto de esboços, rascunhos e publicações também pretende contribuir para uma melhor percepção do fragmento em sua concretude e facilitar o estudo.

Outro aspecto relevante é o trabalho com a materialidade dos textos. Ao apresentar páginas de revistas, fac-símiles de primeiras edições e reproduções de periódicos da época, a maioria deles recuperada no Acervo da *Национальная электронная библиотека: Книжные памятники* [Biblioteca Eletrônica Nacional – Patrimônio Bibliográfico], busco reconstituir como essas obras circularam e como foram lidas por seu público original, permitindo ao leitor de hoje reencontrar a experiência de leitura do século XIX. Complementarmente, incluí imagens de manuscritos autógrafos de Púchkin, obtidos em consulta ao acervo do Instituto de Literatura Russa (Casa Púchkin), em São Petersburgo. Apesar da dificuldade paleográfica, foi possível integrá-los de forma

³⁶ Um dos mais importantes escritores e críticos mais recentes da Rússia, Andrei Bitov, falecido em 2018, escreveu, de modo bem-humorado: “Púchkin não é apenas nosso primeiro poeta, mas também nosso primeiro prosador, historiador, cidadão, profissional, editor, diplomado do liceu, linguista, esportista, amante, amigo... e, no mesmo tom, Púchkin foi o primeiro de nós que não pôde sair do país”. BITOV, A.; GABRIADZE, R. Púchkin za granitsei (fragmenti). In: VIROLAINEN, M. N. (org.). *Legendi i mifi o Púchkine*. Sankt-Peterbug: [s.n.], 1995, p. 311.

produtiva à análise, destacando rasuras, inserções e até desenhos, que revelam o processo criativo do autor.

A tese apresenta ainda algumas traduções, muitas delas inéditas, de trechos de Púchkin e de seus contemporâneos, não só no apêndice, mas também em citações ao longo de toda a tese, de modo a oferecer ao público lusófono um material até então inacessível. Essa dimensão tradutória é parte essencial da contribuição do trabalho: ela permite que leitores e pesquisadores brasileiros tenham contato direto com textos críticos e literários que até hoje não haviam sido vertidos para o português, ampliando o repertório disponível para estudos de literatura russa.

Além disso, empreendo uma reconstituição parcial das redes literárias das décadas de 1820–1830, ainda que de forma necessariamente seletiva, dada a amplitude do campo, resgatando vozes do século XIX pouco lembradas e praticamente desconhecidas no Brasil. Esse recorte ajuda a compreender a linguagem de Púchkin, suas referências, alvos polêmicos e interlocutores, restituindo a densidade de seu diálogo com predecessores e contemporâneos. Afinal, a literatura russa é um eterno diálogo, e compreender Púchkin significa compreender o ponto de partida dessa conversa, que ecoa na literatura russa posterior – cada escritor, de Gógol a Dostoiévski, de Tsvetáieva a Mandelstam, tem o seu próprio Púchkin.

No contexto brasileiro, no qual Púchkin raramente foi objeto de estudo sistemático, esta tese propõe uma inserção mais profunda de sua obra no debate acadêmico, oferecendo instrumentos de leitura e reflexão que permitam compreendê-lo em toda a sua complexidade. No Brasil, sua presença permanece periférica, restrita a notas-de-rodapé e prefácios em edições de Dostoiévski ou Tolstói. Até mesmo algumas editoras chegaram a anunciar Gógol como “pai da literatura russa”. Se é que possa se afirmar que uma literatura possua um “pai”, o próprio Gógol discordaria do anúncio: afinal, foi um dos primeiros a aclamá-lo como “poeta nacional russo” (2013, p. 59). Em um contexto em que Púchkin continua pouco traduzido e estudado, torna-se urgente recuperá-lo para o público brasileiro, apresentando-o não apenas como poeta nacional e criador de uma língua literária, mas como agente fundamental na constituição da crítica, do público e da esfera literária com bases sólidas na Rússia. Sua obra e sua influência são decisivas para compreender não apenas o início da tradição literária russa, mas também o modo como essa literatura se constituiu sob vigilância constante e rígido controle estatal. Examinar Púchkin é, assim, uma forma de compreender como, apesar dessas condições adversas, o povo russo pôde constituir uma literatura de tamanha complexidade

e expressividade que não apenas sobreviveu às restrições e à repressão, mas se projetou para além de seu tempo, continuando a ressoar até hoje como um espaço de crítica e de criatividade.

Capítulo I

Crítica, público e fragmento: conceitos gerais

1.1 *Para ninguém ou para todos: Crítica e público na modernidade literária*

*É o esforço conjugado do autor e do leitor que fará surgir
esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito.
Não há arte senão para e pelo outro.*

Sartre³⁷

Diante da pergunta formulada por Durão (2016, p. 10) – “*O que é a crítica literária?*” – não interessa a este trabalho apenas a resposta em forma de definição, como “a apreciação fundamentada dos méritos e falhas de uma obra literária”. Durão observa, com acerto, que essa definição serve para ser decorada e repetida em provas ou em conversas eruditas, mas não nos leva muito longe, justamente porque fecha o horizonte. Uma definição, tal como ele a descreve, preenche todos os espaços, e, ao fazê-lo, não deixa margem para que o conceito se mova, torne-se produtivo ou fecundo.

A lembrança de um fragmento de Novalis se torna oportuna: “apenas o incompleto pode ser compreendido, pode nos levar além”³⁸. O completo pode ser apenas usufruído, mas não verdadeiramente compreendido, pois se encerra em si mesmo, sem fissuras para o pensamento. A crítica, se reduzida a definições, aproxima-se desse “completo” imóvel; já quando entendida como questão, abre-se ao inacabado, ao que resiste à clausura conceitual.

A crítica literária, tomada como questão, pode se ramificar em direções complementares e contraditórias, em tensões que não devem ser apagadas, mas assumidas. E é precisamente nessa dimensão de abertura – na fricção entre os diferentes modos de compreender o que a crítica é – que se constitui também o espaço para pensar o público. Se não há resposta definitiva para o que é a crítica, tampouco haverá uma única forma de conceber o público; ambos se constroem como figuras móveis, tensionadas, imaginárias, mas historicamente situadas.

Antes de avançar diretamente para a noção de público, considero necessário deter-me, ainda que brevemente, na própria palavra *crítica*. É preciso refletir sobre a etimologia da crítica, sobre as tentativas de definição que a circunscrevem e, sobretudo, sobre os desdobramentos teóricos que a tradição romântica lhe atribuiu.

³⁷ SARTRE, J. P. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948, p. 55.

³⁸ NOVALIS, 1901, p. 104, *apud* BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: EDUSP/Iluminuras, 2002, p. 76.

Em grego, *krités* significa “juiz”, derivado do verbo *krínō* (κρίνω), cujo campo semântico é vasto e revela desde cedo a amplitude do exercício crítico: separar, distinguir, escolher, preferir, mas também emitir sentença, resolver uma causa, interpretar, apreciar. Essa polissemia mostra que a crítica, desde a sua origem, não se restringe ao julgamento no sentido estrito, mas envolve tanto a escolha quanto a interpretação, tanto a decisão jurídica quanto o discernimento intelectual³⁹.

Como lembra René Wellek (1963, p. 30), o termo *kritikós*, entendido como “juiz de literatura”, já aparece em 305 a. C., sendo associado a figuras como Filitas da ilha de Cós, chamado “poeta e crítico ao mesmo tempo”. Esse dado etimológico não é mero detalhe: desde a origem, a crítica está vinculada ao exercício de julgar, avaliar e distinguir, mas também se articula com a própria prática da poesia. A coexistência do “poeta e crítico” em uma mesma figura, como mostra o caso de Filitas, já sugere que a crítica não nasce como atividade secundária, mas como parte integrante da criação.

Com a Idade Média, o vocabulário se desloca: *crítica* aparece sobretudo em contextos médicos, significando “crise”, como um momento problemático, decisivo de uma doença (1963, p. 31). Tanto *crítica* quanto *crise* derivam do grego *krínō* (κρίνω), verbo que significa “separar, distinguir, julgar, decidir”. O substantivo *krísis* (*crise*) designava inicialmente a fase aguda ou decisiva de um processo patológico, mas por extensão passou a significar também desequilíbrio, ruptura e necessidade de decisão. A mesma raiz se encontra em *crisol* ou *acrisolar*, remetendo à ideia de depuração, de separar o essencial do acessório⁴⁰.

Essa passagem semântica, longe de ser anedótica, revela um campo metafórico que persiste: crítica e crise compartilham o gesto do corte, da decisão, da ruptura. E, se acrescento aqui a noção de fragmento, é porque ela igualmente se ancora nessa mesma lógica de cisão. O fragmento nasce da interrupção, do inacabado, do que se separa de um todo sem por isso perder densidade. Assim como a crise rompe com o estado anterior e a crítica interroga o já dado, o fragmento se inscreve como forma que resiste à completude e expõe a fissura.

Como observa Hohendahl (1982, p. 47), antes do século XVIII, não havia propriamente uma noção moderna de crítica literária. Isso não significa que inexistissem

³⁹ *Dicionário Digital Grego-Português*. Araraquara: Projeto Aberto em Letras Clássicas Digitais - FCLAr/UNESP, 2017-2022. Disponível em: <http://perseidas.fclar.unesp.br/3x/gword/23029>. Acesso em: 30 ago. 2024.

⁴⁰ Cf.: *Dicionário de Filosofia*, organizado por Sérgio Biagi Gregório. Disponível em: <https://sites.google.com/view/sbgdicionariodefilosofia/crise>. Acesso em: 30 ago. 2024.

práticas de interpretação ou avaliação, mas sim que faltava uma estrutura institucional capaz de estabilizar o campo e legitimar a figura do crítico. É no Iluminismo que esse processo ganha consistência, ainda que não seja simples demarcar uma linha exata de ruptura entre o século XVII e o XVIII. O classicismo do início do século XVIII, como lembra o autor, ainda era devedor do período anterior, mas suas funções já se reconfiguravam em outro contexto de legitimação.

Na leitura de Hohendahl (1982, p. 47), as regras de gênero e os padrões de recepção, embora herdados, adquirem nova função histórica no Iluminismo: são submetidos ao exame racional e tratados como leis naturais. A crítica passa então a se afirmar como instância de mediação entre normas universais e obras individuais, cabendo ao crítico o papel de juiz e intérprete dessas regras, oferecendo julgamentos intersubjetivos e racionais (Mayer *apud* Hohendahl, 1982, p. 48).

A poética tradicional, que unia teoria e prática, começa a se dividir em duas esferas: a análise normativa (teoria literária) e a aplicação a casos particulares (crítica prática). Ambas ainda eram exercidas pelos mesmos escritores, mas a distinção já preparava um novo estatuto para o crítico.

Como observa Hohendahl (1982, p. 56), o Classicismo alemão relativiza os dogmas neoclássicos: reconhece suas regras como construções, como “ficções”, e não como leis fixas da natureza. Ao libertar-se dessa pretensão universalista, a crítica amplia seu campo de investigação e se orienta por uma reflexão mais aberta sobre literatura. Nesse quadro, teoria e crítica permanecem indissociáveis, como lembra o irmão de Friedrich Schlegel, August Wilhelm Schlegel: “elas simplesmente não podem existir uma sem a outra, e cada uma só pode ser desenvolvida e aperfeiçoada por meio da mediação da outra” (*apud* Hohendahl, 1982, p. 56).

Esse cenário se insere no contexto que opunha o *Kunstrichter* (juiz de arte) ao *Kunstkritiker* (crítico de arte). A figura do *Kunstrichter* (juiz de arte) baseava sua atuação na aplicação de uma legislação estética preexistente, respaldada por cânones e regras que determinavam o valor das obras. Como observa Luiz Costa Lima (1993), retomando Walter Benjamin:

[...] Como todo juiz, a ação do *Kunstrichter* pressupõe o respaldo de uma legislação que aplica. Pode também suceder, como fora o caso dos poetólogos renascentistas, que o *Kunstrichter* seja simultaneamente o legislador. Ele então legisla sobre o que julga a seguir. A diferença, entretanto, é bastante clara: o crítico, no sentido próprio do termo, supõe a intervenção teórica e não a mera aplicação de normas preexistentes. O que vale dizer, a intervenção teórica se torna urgente quando os valores legislados tenham perdido vigência e deixado de ser eficazes. (Costa Lima, 1993, p. 193)

No primeiro romantismo alemão, houve uma transição do *Kunstrichter* para o *Kunstkritiker*, quem, ao contrário, pressupõe uma intervenção teórica que não se limita a aplicar normas fixas, mas *parte da própria obra* para compreendê-la. Sua função não é julgar de fora, mas operar de dentro da literatura, assumindo um papel interpretativo e construtivo. A crítica deixa de ser um exercício legislativo e passa a ser um diálogo criativo com a obra, buscando nela o seu “ideal individual”, conceito formulado por Friedrich Schlegel⁴¹. Esse ideal não é comparado com modelos anteriores ou com princípios universais, mas com a vocação e a tendência intrínseca da própria obra – aquilo que ela, a partir de si, aspira a realizar.

Um exemplo central desse procedimento encontra-se na leitura que Schlegel faz de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe. Como assinala Hohendahl (1982, p. 59), a resenha de Schlegel é exemplar de uma crítica imanente em sentido estrito: trata-se de compreender a obra “a partir de si mesma” e não de categorias formais de gênero ou de normas exteriores. A crítica, nesse caso, nasce do potencial reflexivo que a própria obra contém e que só se completa no gesto do crítico.

Sobre o romance de Goethe, Schlegel sublinha tanto a ironia com que o autor trata seus personagens – “como se ela não fosse para ele da mais sagrada seriedade”⁴² – quanto a completude formal da obra, a ponto de afirmar que ela não precisaria ser julgada externamente, pois “é um daqueles livros que julgam a si mesmos, poupando o crítico de qualquer esforço”. “Na verdade, ele não apenas se julga como também expõe a si mesmo”⁴³. Essa concepção redefine a função da crítica: ela não opera mais pela aprovação ou desaprovação, mas pela capacidade de reconhecer e desvelar a natureza imanente da obra. É nesse sentido que Schlegel formula sua máxima de que a poesia só pode ser julgada por poesia, isto é, que “um juízo artístico que não é ele mesmo uma obra de arte na matéria [...] não tem absolutamente direito de cidadania no reino da arte”⁴⁴.

A crítica deixa de ser um julgamento externo para tornar-se parte constitutiva do próprio processo de formação da literatura, deve revelar a obra em sua relação com a ideia

⁴¹ Seligmann-Silva, 2020, p. 63.

⁴² FUJITA, N. G. “Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do *Wilhelm Meister*” de August-Wilhelm Schlegel; “Resenha de ‘Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do *Wilhelm Meister*’, de August-Wilhelm Schlegel” de Friedrich Schlegel; “Sobre o *Meister* de Goethe” de Friedrich Schlegel: tradução, notas e ensaio introdutório. São Paulo, Dissertação de Mestrado em Filosofia. USP, 2005, p. 132.

⁴³ SCHLEGEL, F. Über Goethes Meister. *Kritische Ausgabe-II*, p. 133 apud Medeiros, 2015, p. 203.

⁴⁴ Schlegel, 1997, p. 38. Fragmento 117 da *Lyceum*.

de arte, reconhecendo sua *finitude* individual e, ao mesmo tempo, apontando para a *infinitude*.

Essa perspectiva vincula-se diretamente à noção de *Bildung* como aperfeiçoamento infinito. Se para Kant a *Aufklärung* significava a saída da menoridade intelectual e a conquista da autonomia da consciência⁴⁵, para Schlegel, em termos estéticos, era a formação como “ânsia de infinito” (*Sehnsucht nach dem Unendlichen*)⁴⁶. A crítica, nessa chave, deixa de ser mera instância avaliadora para tornar-se atividade reflexiva e criadora, comprometida com o aperfeiçoamento constante – tanto da obra quanto do próprio homem. Por isso, a crítica romântica é pensada como processo interminável: movimento de reflexão que busca a completude, mas que nunca se encerra, porque se orienta para o Absoluto da arte.

Walter Benjamin (2002, p. 72), em sua tese de doutorado, interpreta essa dimensão como a tarefa da crítica de arte romântica de promover o “conhecimento no *medium-de-reflexão* [*Reflexionsmedium*] da arte”. A crítica é, assim, o meio em que a obra, limitada em sua materialidade e singularidade, encontra ligação com a infinitude da arte e com o Absoluto. Em outros termos, ela não apenas interpreta a obra, mas desperta sua própria reflexão, conduzindo-a ao conhecimento de si mesma.

É nesse horizonte que se insere a formulação schlegeliana da *crítica divinatória*. Já não interessava mais ao romantismo repetir o gesto do *Kunstrichter*, que, para eles, seria se limitar apenas a julgar o valor estético de uma obra. A crítica deveria identificar a tendência da obra, para onde ela aponta além de si mesma. Isso significa perscrutar, ao mesmo tempo, seus aspectos intrínsecos – a letra, a materialidade da forma – e seus aspectos extrínsecos – o espírito, sua abertura para o Absoluto. Nesse sentido, a crítica divinatória se define como mediação entre a obra finita e sua vocação infinita, entre sua singularidade histórica e sua inscrição no horizonte absoluto da arte.

Essa concepção dialoga diretamente com o projeto da *poesia universal progressiva*, formulado por Friedrich Schlegel no fragmento 116 da *Athenäum*. A poesia romântica, segundo ele, é inesgotável e combinatória, destinada a reunir e transformar todos os gêneros, colocando-os em contato com a filosofia, a retórica, a vida social e a própria crítica. Trata-se de um gênero ilimitado, capaz de “ora mesclar, ora fundir poesia

⁴⁵ KANT, I. *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1999, p. 20 *apud* Medeiros, 2015 p. 14.

⁴⁶ Schlegel, F. *apud* Medeiros, 2015, p.15. Em carta escrita ao irmão August Wilhelm, em 4 de outubro de 1791, F. Schlegel descreve a atividade de crítico-literário como uma “ânsia de infinito”.

e prosa, genialidade e crítica”, mas também de poetizar o chiste, a vida cotidiana e a própria reflexão⁴⁷.

Assim como a crítica não se limita a julgar, mas participa do movimento interno da obra, a poesia romântica não se restringe à criação, mas incorpora também sua teoria. Como lembra Schlegel, a poesia deve ser, simultaneamente, “poesia e teoria da poesia”⁴⁸. A reflexão infinita, sempre potenciada e multiplicada “como numa série infinita de espelhos”⁴⁹, garante que a obra – e, por consequência, a crítica – nunca se feche em um resultado final, mas permaneça aberta ao devir, ao inacabamento e ao Absoluto.

Para Schlegel, “há uma poesia cujo um e tudo é a proporção entre ideal e real e que, portanto, por analogia com a linguagem técnica filosófica, teria de se chamar poesia transcendental”⁵⁰. Em outro fragmento, o autor precisa que transcendental é “aquilo que se refere ao vínculo ou à separação do ideal e do real”⁵¹. A poesia transcendental, assim, parte de uma diferença absoluta entre o ideal e o real, mas não permanece nela: deve oscilar constantemente entre ambos, em um processo de reflexão potenciada, para chegar a uma identidade absoluta. “Começa como sátira com a diferença absoluta entre ideal e real, oscila no meio como elegia e termina como idílio, com a identidade absoluta de ambos”⁵².

A interpretação de Constantino Luz de Medeiros (2015, p. 144) ajuda a esclarecer essa formulação: o real corresponde ao que está dado e estabelecido, enquanto o ideal remete à busca de aperfeiçoamento infinito, tanto da obra quanto do homem. O exemplo de *Dom Quixote* é emblemático: a beleza e a fantasia do universo cavaleiresco idealizado pelo protagonista se chocam com a dura realidade que o cerca. É justamente nessa tensão entre real e ideal que se localiza a força da poesia transcendental, cuja tarefa é “expor a si mesma, enquanto obra e instância apreciadora” (Medeiros, 2015, p. 144).

Assim, a poesia transcendental é, ao mesmo tempo, criação e autocrítica: deve refletir sobre sua própria condição, mesclando e aproximando “os âmbitos separados da poesia e da filosofia, da criação e da crítica, da arte e da vida”. Por isso, Schlegel insiste que o gênero poético romântico permanece sempre em devir, incapaz de alcançar um estado acabado ou de se esgotar em qualquer teoria. Apenas uma crítica divinatória

⁴⁷ Schlegel, F., 1997, p. 64-65. Fragmento 116 da *Athenäum*.

⁴⁸ ENDERS, C. Friedrich Schlegel. *Die Quellen seines Wesens und Werdens*. Leipzig: H. Haessel Verlag, 1913, p. 375 *apud* Medeiros, 2015, p. 142.

⁴⁹ Schlegel, F., 1997, pp. 64-65. Fragmento 116 da *Athenäum*.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 88-89. Fragmento 238 da *Athenäum*.

⁵¹ *Ibid.*, p. 50. Fragmento 22 da *Athenäum*.

⁵² *Ibid.*, pp. 88-89. Fragmento 238 da *Athenäum*.

poderia ousar esboçar seu ideal, pois “só ele é infinito, assim como só ele é livre, e reconhece, como sua primeira lei, que o arbítrio do poeta não suporta nenhuma lei sobre si”. Nesse sentido, o gênero poético romântico é mais do que um gênero: é “a própria poesia: pois, num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica”⁵³.

Essa concepção se projeta na figura do crítico, concebido por Schlegel “como um leitor que *rumina*” e que, por isso, “deveria ter mais de um estômago”⁵⁴. A metáfora da ruminação expressa a exigência de uma leitura lenta e minuciosa, que se detém nos detalhes, mas que também precisa ser capaz de, em certos momentos, acelerar e abarcar o todo.

Nesse sentido, a crítica romântica, como defende Scheel (2010, p. 144), deve ser entendida como uma forma de *poiesis teórica*, uma escritura que participa da mesma energia criativa da arte. Como destaca o autor, os fragmentos de Novalis mostram de maneira clara que a crítica não abdica de revelar as estruturas da obra, mas assume que esse processo só pode ser levado a cabo pela linguagem criadora. Em suas palavras, trata-se de uma crítica que se “arrisca na experiência plena da linguagem que é a da poesia” (Perrone-Moisés, 1993, p. 29, *apud* Scheel, 2010, p. 145).

Ainda assim, não se pode deixar de reconhecer uma limitação estrutural do projeto romântico: a sua deliberada “falta de atenção” ao público leitor. Walter Benjamin (2002, p. 110-111), ao comentar o conceito romântico de crítica de arte, lembra que a tarefa da crítica era concebida como acabamento da obra, e não como orientação formativa do leitor. Schlegel é categórico nesse ponto: “O fim da crítica, se diz, é formar leitores! – Quem quer ser formado, que se forme a si mesmo. Isso é indelicado: mas não há como mudar”⁵⁵. A contundência dessa formulação não deixa margem para uma função pedagógica da crítica; ao contrário, ela reafirma a autonomia da obra e do processo reflexivo que a acompanha.

A mesma postura se reflete no fragmento anterior, de número 85, em que Schlegel afirma: “Todo autor legítimo escreve para ninguém, ou para todos. Quem escreve para que estes e aqueles o possam ler, merece não ser lido” (1997, p. 33). A recusa em direcionar-se a um público determinado é, aqui, afirmar a autonomia da literatura frente às exigências externas, inclusive as de recepção. Contudo, o efeito prático é o de uma

⁵³ *Ibid.*, p. 65. Fragmento 116 da *Athenäum*.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 23. Fragmento 27 da *Lyceum*.

⁵⁵ SCHLEGEL, 1997, p. 33. Fragmento 86 da *Lyceum*.

exclusão tácita do leitor histórico concreto, que aparece apenas como abstração: ou ninguém, ou todos.

Essa postura expressa a luta romântica pela independência da arte e da crítica em relação a qualquer finalidade externa, seja moral, pedagógica ou utilitária. No entanto, ela deixa em aberto um ponto sensível: ao recusar a mediação com o público comum e concreto, o romantismo corre o risco de reduzir a crítica a um exercício autorreferencial, voltado apenas à obra e ao crítico. Se, por um lado, esse gesto garantiu a conquista da autonomia literária, por outro produziu uma tensão duradoura entre a crítica romântica e a noção moderna de público, entendida como instância fundamental da comunicação literária.

Em uma nota a esse fragmento, Márcio Suzuki (1997, p. 175) indica que este pode ser uma resposta às posições de Herder nas *Cartas para o fomento da humanidade* (1797), resenhadas por Schlegel na revista *Deutschland* em 1796. Para Herder:

O escritor escreve *para leitores*; se estes são corrompidos, ele escreve e o editor imprime para seu gosto corrompido. Os muitos autores ruins da Alemanha escrevem, todos, *para seu público* e o conhecem muito bem; do mesmo modo; também os editores. *Formar leitores* tem, portanto, de ser o primeiro esforço dos juízes da arte [*Kunstrichter*]. Os escritores seguirão mesmo a contragosto⁵⁶.

A contraposição é clara: Herder ainda concebe a literatura a partir de um vínculo formativo com o público. A tarefa do *Kunstrichter* é, nesse quadro, indispensável: *corrigir e educar o gosto*, conduzindo a comunidade de leitores a uma formação humanista. O escritor, mesmo que “a contragosto”, acaba sendo compelido a seguir esse movimento. A crítica, nesse horizonte, não seria apenas reflexão imanente, mas também uma prática social orientada pela formação do leitor.

Os primeiros românticos, em contraste, recusam essa mediação. Ao afirmar que “quem quiser ser formado, que se forme a si mesmo” e que todo autor legítimo escreve “para ninguém ou para todos”, Schlegel desloca radicalmente a função da crítica e da literatura: a formação não é mais tarefa da crítica, mas efeito eventual da própria obra em sua autorreflexão. O leitor deixa de ser destinatário privilegiado e se torna uma figura abstrata, dissolvida no “ninguém” ou no “todos”.

Os românticos de Iena priorizam a autonomia estética, renunciando a qualquer função normativa em relação ao público. Ao recusar o diálogo com o leitor empírico, a

⁵⁶ HERDER, J. G. *Humanitätsbriefe*, 1797, ed. Suphan, XVII, p. 173 *apud* Schlegel, 1997, p. 175.

crítica romântica conquista sua liberdade, mas ao preço de se tornar um discurso em risco de isolamento, desligado das dinâmicas concretas de recepção e circulação literária.

Não se trata, contudo, de afirmar que os românticos ignorassem todo e qualquer interlocutor. O que está em jogo é a redefinição do destinatário da crítica e da literatura: não o público amplo e indiferenciado, mas um círculo restrito, composto de pares, amigos, conterrâneos e leitores especializados. O público de massas, identificado à literatura trivial, era conscientemente rejeitado. Em contrapartida, o círculo íntimo e os “iniciados” eram valorizados como espaço de sociabilidade e de diálogo produtivo.

Como lembra Medeiros (2018, p. 85), apesar das críticas ao “mundo burguês”, Schlegel não o excluía inteiramente. Em *Über die Philosophie*, declara admirar Fichte justamente por aproximar a filosofia da sociedade, pois “entre os homens que o homem vive”. Essa dimensão social se expressa em textos como a *Conversa sobre a poesia*, em que Schlegel insiste que o poeta é, antes de tudo, “um ser sociável”: sua tarefa não se restringe a deixar obras acabadas, mas a expandir continuamente sua visão poética em comunicação com outros em aperfeiçoamento mútuo. A sociabilidade, portanto, não desaparece – ela apenas se concentra no interior de um espaço seletivo de troca mútua, no qual o poeta encontra seus iguais.

Seligmann-Silva (2020, p. 70-72) aprofunda essa nuance ao mostrar que, embora Schlegel ironizasse a ideia de um público geral – “muitos falam do gosto médio do público, como se ele fosse alguém com quem se tivesse almoçado junto na feira de Leipzig” (*apud* Seligmann-Silva, 2020, p. 70) –, ele não rejeitava a categoria em absoluto. Antes, criticava a sua hipóstase e o uso do “gosto médio” como critério normativo para guiar a criação. Daí a valorização de um público restrito, “um círculo pequeno, até mesmo, frequentemente, apenas uns para os outros” (*apud* Seligmann-Silva, 2020, p. 72).

A mesma crítica aparece com força na formulação de Schlegel: “Aqueles que escrevem livros e depois pensam que os seus leitores sejam o público e que eles deveriam formar [*bilden*] o público: estes logo vêm não apenas a desprezar o seu dito público, mas a odiá-lo; o que não pode levar a nada” (*apud* Seligmann-Silva, 2020, p. 70). Para Schlegel, tomar o público como entidade real e tratá-lo como destinatário a ser moldado gera uma relação de antagonismo inevitável: cedo ou tarde, o escritor descobre que esse público não corresponde à sua idealização. O risco não é apenas teórico, mas também ético: a crítica voltada à formação do público pode degenerar em desprezo pelo próprio leitor. Para Schlegel, a única saída é a recusa: não buscar modelar o público, mas formar-

se a si mesmo, mantendo viva a interlocução com pares capazes de partilhar da mesma exigência crítica e criativa.

Como nota Hohendahl (1982, p. 58), o público é simplesmente eliminado do sistema romântico de crítica como fator imanente. Mesmo que os irmãos Schlegel se engajassem em palestras e discursos públicos, buscando certa visibilidade social, a teoria da arte romântica já não atribuía à esfera pública nenhuma função de legitimação. A crítica deveria afirmar-se em sua autonomia, sem qualquer dependência do juízo coletivo.

Nesse sentido, a crítica romântica “se volta de costas para o público literário” (Hohendahl, 1982, p. 59). A opinião da classe média leitora, com suas preferências e inclinações, não poderia exercer influência – positiva ou negativa – sobre a avaliação da obra de arte. A negação do público dirige-se, sobretudo, à sociedade moderna e ao tipo de consumo literário que ela estimulava. A consequência foi uma discrepância crescente entre a vida social da literatura e o conceito imanente de crítica.

Esse fechamento em círculos seletivos resultou em acusações de isolamento literário. Como lembra Hohendahl (1982, p. 61), os românticos eram criticados por se refugiarem em “círculos e panelinhas” para não se perderem nas “massas que desprezavam” (Prutz *apud* Hohendahl, 1982, p. 61). Para Robert Prutz, separaram-se do grande público por se considerarem “melhores, mais sábios, mais cheios de espírito do que os demais”. O efeito foi uma crítica cada vez mais distante da literatura popular e um público despolitizado, voltado apenas ao consumo estético. Como observou Tieck, “as opiniões da ralé – seus louvores, sua crítica equivocada, seu delírio poético – todas essas efusões de ignorância encontram hoje lugar em nossa imprensa diária... A maioria deles bem merece ser contada entre o lixo de nossa literatura” (*apud* Hohendahl, 1982, p. 61).

Esse conflito aparece de forma exemplar na recepção a Goethe. Eagleton (1991, p. 38) lembra que Leslie Stephen, no ensaio *The First Edinburgh Reviewers*, dizia-se perturbado com o desprezo de Francis Jeffrey por *Wilhelm Meister*, vendo nisso “uma espécie de indecência”, sinal de um crítico alheio ao “consenso geral” e, portanto, em risco de perder legitimidade social. O próprio Goethe, porém, declarava sua indiferença ao público: para ele, o drama era inferior por depender da recepção coletiva e “o artista genuíno não deveria prestar contas ao público, assim como o professor não se submete aos caprichos dos alunos [...] nem o juiz às paixões das partes em litígio” (Wellek, 1967a, p. 198). Daí sua convicção de que o artista deveria dirigir-se apenas a um “pequeno público de amigos”, a uma “comunidade de iniciados”.

Essa posição não expressa mero isolamento, mas uma concepção teórica da arte como “produtividade necessária do homem, a qual é falsificada pela consideração do seu efeito” (Wellek, 1967a, p. 196). O imperativo é lutar “pela perfeição da obra de arte, por si mesma e em si mesma”, independentemente da aprovação social. A arte, para Goethe, pode ter efeitos morais ou formativos, mas não deve ser concebida a partir deles: “pedir ao artista que tenha fins morais é deteriorar-lhe a arte” (p. 197). Nesse sentido, a arte proclama sua autonomia radical, “pronunciando decisivamente as suas próprias leis” (p. 197).

Essa concepção culmina na defesa da autonomia radical da arte: “Aqui a arte aparece completamente independente, mesmo da moralidade, a qual para as almas nobres permanecerá sempre o mais alto grau e o mais digno de veneração. Mas, se a arte pretende proclamar-se completamente livre, deve pronunciar decisivamente as suas próprias leis” (Wellek, 1967a, p. 197). Goethe recusa, assim, qualquer heteronomia – seja a do público, seja a da moral – em nome de uma arte que se justifica apenas por sua própria produtividade.

Nesse contexto, é importante lembrar que a discussão sobre o conceito de público já circulava no espaço intelectual alemão desde meados do século XVIII. O ensaio de Friedrich Carl von Moser, intitulado *Das Publikum* (1755), foi uma das primeiras publicações alemãs a tematizar o público de forma sistemática. Como mostra von Mücke (2015, p. 192-193), von Moser compreende o público não como entidade fixa, mas como uma construção discursiva, uma “quimera”, das mais contraditórias, constantemente invocada e moldada por diferentes situações de fala. Ora o público aparece como instância de julgamento crítico, independente e objetivo; ora como destinatário a ser educado, aconselhado ou mesmo manipulado (2015, p. 192). Em todos os casos, porém, o público é constituído por atos de fala daqueles que têm o privilégio de se dirigir a um coletivo anônimo de leitores ou ouvintes (p. 193).

Prosseguindo nessa linha, von Mücke (2015, p. 203) destaca que, por meio da reflexão de Moser sobre a natureza do público, revela-se uma concepção inevitavelmente paradoxal: o público é, ao mesmo tempo, próximo e distante, abordado como entidade confiante e familiar, mas também como juiz estranho e imparcial. Justamente por ser constituído pela invocação discursiva, qualquer conceito normativo de público deve necessariamente estender-se para além de um círculo restrito de ouvintes específicos. Isso significa que ele não pode se confundir com uma comunidade imaginária particular, nem

ser reduzido a um grupo social definido: sua própria legitimidade depende de incorporar a figura do estranho, do anônimo, daquele que excede o círculo imediato de interlocução.

Essa formulação, elaborada em 1755, mostra como já no século XVIII o público era concebido como entidade discursiva e paradoxal, constituída pela própria prática de interpelação. A relevância desse debate, contudo, não se limita àquele século. Como observa Michael Warner (2002, p. 50-51), a questão continua insuperável no século XXI, uma espécie de circularidade representada pela metáfora do “ovo ou a galinha”:

Alguém poderia falar publicamente sem se dirigir a um público? Mas como pode esse público existir antes de ser interpelado? O que seria um público se ninguém se dirigisse a ele? Pode um público realmente existir à parte da retórica pela qual é imaginado? Se você largasse este ensaio e ligasse a televisão, meu público seria diferente? Como pode a existência de um público depender, de um ponto de vista, da interpelação retórica e, de outro ponto de vista, do contexto real de recepção? (Warner, 2002, p. 50).

O dilema que Warner identifica é essencialmente circular: o público é, ao mesmo tempo, condição e efeito da enunciação. Sua realidade não se encontra fora do discurso, mas na reflexividade pela qual é convocado como objeto endereçável (p. 51).

Para Warner, essa circularidade não é um paradoxo a ser resolvido, mas o cerne da importância do conceito. Um público é “tanto nocional quanto empírico” (p. 51): existe na circulação de textos – hoje, sejam escritos, visuais ou sonoros – que permitem sua retomada em diferentes tempos e lugares, por pessoas que não necessariamente compartilham vínculos diretos. Diferencia-se de audiência [*audience*], povo [*people*] ou multidão [*crowd*], por ser discursivamente construído, autônomo e auto-organizado, mas também instável, parcial e múltiplo.

Essa continuidade histórica revela como a tensão diagnosticada por Moser permanece no centro da teoria contemporânea do público: se, de um lado, o público pode ser pensado como destinatário implícito dos textos (um interlocutor projetado pelo autor), de outro, ele só se concretiza na circulação efetiva, como conjunto anônimo e heterogêneo de leitores, ouvintes ou espectadores. A discrepância entre o destinatário retórico, implícito nos textos, e o público real, destacada por Warner (2002, p. 54), confirma o que Moser já intuía: não há como reduzir o público a uma comunidade imaginária bem definida, pois sua existência depende também da presença do estranho, do anônimo, do imprevisto.

É justamente a impossibilidade de reduzir o público a uma lista finita de destinatários que caracteriza sua força. Um público não pode ser apenas um círculo de amigos ou uma comunidade já estabelecida; ele precisa incluir estranhos, abrir-se ao

anônimo. Ao mesmo tempo, o fracasso de um público se mede pela ausência de circulação: se não encontra recepção no mundo, o público interpelado não chega a se constituir como tal. Assim, o público se define nesse duplo movimento: é invocado pelo discurso e, ao mesmo tempo, só se realiza no encontro contingente com leitores reais, sempre mais amplos e imprevistos do que os projetados pelo autor.

Von Mücke (2015, p. 183) observa que, a partir da transformação do conceito de público no século XVIII, é possível identificar duas trajetórias distintas. A primeira o concebe como uma unidade imaginada, “uma comunidade unida em vista de um interesse comum”, cuja função era garantir uma igualdade relativa mesmo sob um regime hierárquico e não democrático, o absolutismo. Esse modelo se associa a um ideal normativo de coesão – como um corpo coletivo homogêneo. A segunda trajetória, em contraste, concebe o público como aberto a todos, ainda que essa abertura ideal seja sempre limitada pelos meios concretos de circulação – pela acessibilidade da linguagem, pelas condições materiais de publicação e pelas modalidades específicas de recepção (von Mücke, 2015, p. 183-184).

Se o primeiro modelo associa o público a um ideal de comunidade imaginária, o segundo o vincula à materialidade das formas discursivas e midiáticas. Nesse sentido, “é principalmente no último modelo que podemos encontrar uma reflexão contínua sobre os aspectos textuais e midiáticos do público” (von Mücke, 2015, p. 183). Em outras palavras, a concepção moderna de público não pode ser separada da história da cultura impressa, da circulação de notícias, moda, discursos de entretenimento e das novas práticas de leitura. O público emerge, assim, como criatura da circulação de impressos.

É nesse horizonte que se insere a reflexão de Herder, cuja concepção do público revela uma dupla dimensão – real e ideal. Como observa von Mücke (2015, p. 210), Herder define o público real (*reales Publikum*) como aquele que nos rodeia no presente, capaz de responder e reagir, ainda que sujeito às limitações físicas de tempo e espaço. Já o público ideal (*ideales Publikum*) é aquele disperso, distante e ilimitado, que o autor invoca ou antecipa. Com o termo *ideal*, Herder parece não estar apontando para um “melhor” em sentido hipotético ou normativo, mas antes para algo de ordem virtual, ligado ao domínio das ideias enquanto possibilidades, mais do que a ideais como modelos acabados.

Von Mücke (2015, p. 210) acrescenta que ambos os tipos de público – real e ideal – são concebidos por Herder como “seres razoáveis e morais” que participam ativamente do processo de comunicação. Eles não apenas recebem o discurso, mas são capazes de

avaliar seu “valor e inutilidade”, aprovar ou desaprovar, ensinar e corrigir, formar e transformar. Essa reciprocidade confere ao público um estatuto dinâmico: ele é, ao mesmo tempo, interlocutor próximo (“amigo e filho”) e instância crítica, “professor, testemunha demandante e juiz”.

Esse modelo, observa von Mücke, é claramente tributário da instituição do tribunal de justiça, em que o público não é mero espectador passivo, mas instância de julgamento com poder de decisão. Herder transpõe, assim, para a esfera literária e crítica, a lógica de uma audiência que não apenas escuta, mas que avalia, sanciona e pode interferir no curso das ideias. O público torna-se, portanto, não apenas destinatário, mas parte constitutiva do processo de formação e esclarecimento, uma instância com autoridade moral e racional que acompanha, regula e dá sentido às práticas discursivas.

Como observa Durão (2016, p. 12-13), a crítica se reparte sobretudo em duas modalidades principais: a *crítica acadêmica*, restrita ao espaço universitário e voltada a uma comunidade de pares, e a *crítica de jornal*, submetida às pressões de tempo, legibilidade e mercado. A primeira, ao privilegiar a erudição e a complexidade teórica, corre o risco de se tornar hermética, com “centenas e centenas de livros e milhares de artigos científicos” que alcançam apenas “meia dúzia de leitores”, o que entra em choque com a noção de universalidade cultural. A segunda, ao contrário, busca falar a um público amplo, mas, inserida na lógica do consumo, tende a sacrificar a reflexão em prol da imediatividade, chegando a tratar o comentário literário quase como extensão da publicidade editorial.

Hohendahl (1982, p. 14) descreve esse contraste em termos institucionais: de um lado, o crítico acadêmico, moldado pelas normas da universidade e da erudição; de outro, o crítico jornalístico, que se dirige a leitores não especializados e pouco interessados em debates técnicos. A distinção, portanto, não é apenas de público-alvo, mas também de modos de discurso e critérios de legitimidade.

Walter Benjamin, por sua vez, problematizou a tensão entre essas duas formas. Em suas teses sobre crítica, ele formula a seguinte posição: “O público deve estar sempre errado, mas deve sempre ter a sensação de que está representado pelo crítico” (*apud* Hohendahl, 1982, p. 23). A crítica, nesse sentido, não se pauta pela opinião do público, mas tampouco pode ignorá-lo: deve, paradoxalmente, falar em seu nome, ao mesmo tempo em que se coloca contra ele. Em outra tese, Benjamin é mais incisivo: “Para o crítico, seus colegas são a jurisdição final, não o público, e de modo algum a posteridade”

(p. 23). O julgamento legítimo, portanto, não residiria na recepção ampla nem no tribunal da história, mas na comunidade restrita dos críticos “autênticos”.

É notável, aqui, a reserva de Benjamin em relação ao tempo: ao recusar tanto o juízo imediato do público quanto o juízo diferido da posteridade, ele concentra a autoridade crítica no presente restrito de uma comunidade especializada. Ocorre que, para Michael Warner (2002), é justamente a duração temporal da circulação discursiva que confere realidade a um público. “Um público é o espaço social criado pela circulação reflexiva do discurso” (p. 62). Nenhum texto isolado se basta: um público só se forma quando discursos se encadeiam ao longo do tempo, respondendo uns aos outros, num ambiente intertextual de citações, réplicas e implicações mútuas. “Não são os textos em si que criam públicos, mas a concatenação de textos ao longo do tempo” (p. 62).

Enquanto Benjamin privilegia a comunidade fechada de pares críticos como instância última de julgamento, Warner insiste na vida contínua dos públicos, cuja existência não se esgota em um momento de publicação, mas depende da recirculação e reinscrição temporal dos textos. “Um texto, para ter um público, deve continuar a circular ao longo do tempo” (Warner, 2002, p. 68). Nesse sentido, todos os públicos são intertextuais, constituídos pela memória daquilo que já foi dito e pela expectativa do que ainda será respondido.

Para Warner (2002, p. 65-66), não basta que o texto seja endereçado a um coletivo indefinido; é necessário que essa circulação se organize em ritmos e cadências reconhecíveis. Como mostram os relatos de informantes do período, a publicidade impressa se definia tanto pelas conexões entre estranhos quanto pela regularidade das trocas: “todas as tardes” chegavam as cópias; os clientes buscavam notícias em horários fixos; os textos eram indexados segundo ritmos previsíveis. A circulação não é, portanto, mero meio, mas produtora de temporalidade: transforma a fala impressa em um fluxo pontual, orientado para o presente e para o futuro, como promessa de atualidade.

Essa dimensão é decisiva para compreender o surgimento dos públicos modernos. A novidade não estava apenas nos panfletos ocasionais, mas sobretudo nas formas regulares e datadas – periódicos, revistas, almanaques – que, ao institucionalizar uma cadência temporal, fundaram um espaço de reflexividade. Essas publicações não apenas ofereciam conteúdo, mas comentavam e citavam umas às outras, criando um campo intertextual em que a circulação era tematizada: resenhas, reimpressões e controvérsias conferiam ao discurso público um senso de autorreferência e de historicidade. Sob esse

ponto de vista, não há crítica ou literatura sem esse vínculo com um tempo de circulação que as prolonga, conecta e reinscreve.

Antes de refletir sobre a relação entre circulação material, imprensa e crítica, é necessário introduzir o conceito de *esfera pública*, tal como formulado por Jürgen Habermas em 1962 em *Strukturwandel der Öffentlichkeit* [*Mudança Estrutural da Esfera Pública*]. Importa frisar, porém, que Habermas não constitui aqui o eixo central da análise: sua teoria é mobilizada sobretudo como ponto de partida para a discussão desenvolvida por von Mücke (2015) sobre a noção de *comunidade imaginária*. Essa escolha também explica por que não se dialoga aqui diretamente com a teoria da recepção literária: o objetivo deste capítulo não é examinar os modos individuais de leitura ou a interação estética entre texto e leitor, mas compreender como a literatura se inscreve em formas coletivas de comunicação, legitimadas por instituições como a imprensa e configuradas pela ideia de comunidade discursiva. Assim, ao invés de centrar a atenção na experiência estética singular do receptor, privilegia-se a dimensão social e histórica da circulação, na qual crítica e literatura se tornam inteligíveis como práticas partilhadas em um espaço público.

Do ponto de vista histórico, a formação desse novo conceito se inscreve em um momento marcado pelo ano de 1789: a Revolução Francesa. Como lembra Durão (2016, p. 79), marcou a emergência de uma sociedade fundada na igualdade formal e inspirou a literatura a acreditar em seu potencial transformador. O povo se tornou personagem legítimo e a língua literária se simplificou, ampliando sua circulação. Ao mesmo tempo, muitos escritores temiam a vulgarização trazida pela imprensa de massa. Nesse contexto, o romance se consolidou como gênero privilegiado, capaz de reunir múltiplos gêneros, estilos e personagens e de dar forma literária à experiência histórica e moderna (Duração, 2016, p. 86).

A formulação de Habermas sobre a esfera pública situa o nascimento da crítica moderna como reação ao Estado absolutista, na criação de espaços de debate – cafés, clubes, teatros, periódicos, jornais – onde indivíduos podiam trocar opiniões publicamente (Eagleton, 1991, p. 3). Esses espaços, situados entre Estado e sociedade civil, permitiram o surgimento de uma “opinião pública” capaz de confrontar a autoridade, de modo que a crítica literária deixou de ser prática privada para integrar o debate coletivo (Hohendahl *apud* Eagleton, 1991, p. 4). Para Habermas, a esfera pública burguesa, distinta da esfera representacional do Antigo Regime, criava um espaço de interação fora do controle direto do Estado, sustentado por cafés, tavernas e um

florescente mercado editorial que multiplicava semanários e romances sentimentais (von Mücke, 2015, p. 181). Nela, os interlocutores eram concebidos como “amigos” ou “membros de uma família”, em um horizonte de intimidade e igualdade. Embora inclusiva em princípio, essa esfera estava sempre em tensão com o Estado, e sua formulação teórica surgiu justamente de um engajamento consciente com tais limites, evidenciando a interdependência entre crítica literária e vida política no nascimento do público moderno.

Essa articulação entre práticas sociais e formulações conceituais se torna ainda mais clara quando se considera a própria história do termo. Como lembra Luciana Villas Bôas (2022, p. 181-182), a noção de *Öffentlichkeit* não se confunde com “sociedade civil” ou “opinião pública”: trata-se de um âmbito aberto, igualitário e *inacabado* de circulação discursiva. A tradução para “esfera pública” reforçou a metáfora espacial e pode obscurecer o caráter ativo do termo – o fazer público (*öffentlich machen*). Esse deslocamento é decisivo, pois naturaliza a esfera como dado estático, em vez de concebê-la como processo contínuo de abertura (Villas Bôas, 2022, p. 183). Entre os séculos XVIII e XIX, *Öffentlichkeit* emerge da redefinição das fronteiras entre Estado e vida privada, criando um novo *Publikum*, comunidade imaginária de leitores para quem a literatura era mídia privilegiada (p. 191). Adelung (1774-1786) já distinguia entre o público reunido fisicamente e o conjunto disperso de leitores, sublinhando o caráter paradoxal do público moderno: ao mesmo tempo concreto e virtual, situado e potencialmente ilimitado⁵⁷.

Von Mücke (2015, p. 182) observa que, entre 1750 e 1800, *Publikum* deixa de significar apenas uma audiência passiva para designar um público ativo e crítico – um novo ator coletivo, ao mesmo tempo imaginário e institucional, sustentado pela imprensa e pela sociabilidade literária. Durão (2016, p. 62) acrescenta que a crítica foi decisiva para a consolidação cultural da burguesia, articulando um princípio de universalidade que confrontava os privilégios da nobreza e funcionando como instrumento de formação das camadas médias e de legitimação de uma nova ordem social.

Esse movimento esteve profundamente ligado ao deslocamento da literatura dos ambientes restritos da corte, dos mosteiros e dos seminários para o espaço mais amplo da circulação impressa (p. 62). A imprensa desempenhou papel crucial nesse processo, substituindo progressivamente a relação de dependência direta com o patrono aristocrata pelo vínculo com um público leitor. Como observa Durão (2016, p. 64), essa transição

⁵⁷ ADELUNG, J. C. *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*. Disponível em: https://lexika.digitale-sammlungen.de/adelung/lemma/bsb00009133_4_1_1789. Acesso em: 31 ago. 2024.

não foi isenta de ambiguidades: se o mercado conferia maior autonomia ao escritor em relação ao mecenato, também o sujeitava ao gosto anônimo e mutável de seus leitores. Práticas intermediárias, como a subscrição – em que assinantes se comprometiam a financiar previamente a publicação de um livro – ilustram bem esse momento de passagem, no qual autor e livreiro muitas vezes se confundiam.

Esse processo também redefiniu os espaços e condições de participação. A literatura e a crítica, antes circunscritas a ambientes fechados, passaram a circular em espaços que se pretendiam neutros e abertos, acessíveis a todos – cafés, salões, periódicos. Durão (2016, p. 65), porém, chama atenção para um importante detalhe: essa abertura era marcada por uma astúcia ideológica: o debate ilustrado exigia polidez, letramento e boas maneiras, excluindo, na prática, mulheres, trabalhadores braçais, servos e camponeses analfabetos. Assim, embora a esfera pública iluminista se apresentasse como universal, sua universalidade estava atravessada por barreiras sociais e culturais que restringiam a participação.

Dentro desse cenário, as revistas e jornais foram decisivos. Eles multiplicaram os espaços de discussão crítica, sistematizaram gêneros literários e criaram o “leitor comum” ou “leitor médio” como nova figura de referência para a crítica (Durão, 2016, p. 66). Esse “leitor comum” não era um indivíduo empírico, mas uma abstração que regulava tanto a forma dos textos quanto as expectativas de circulação.

As revistas e jornais transformaram também a figura do crítico. Até meados do século XVIII, predominava o modelo do *gentleman*, homem de cultura ampla e generalista, cuja autoridade se apoiava em distinção social e erudição enciclopédica. Com a expansão do mercado editorial e a multiplicação dos gêneros, esse perfil foi gradualmente substituído pelo do *crítico-especialista*, de atuação mais restrita, mas dotado de saber técnico e acumulado. Como observa Durão (2016, p. 67), essa passagem marca a profissionalização da crítica: o *gentleman* pertencia ao mundo da conversação aristocrática, enquanto o especialista se insere no espaço burguês da imprensa, onde a crítica assume regularidade, rigor e função específica dentro da esfera pública literária.

Esse processo pode ser observado de modo exemplar na Inglaterra do século XVIII, onde periódicos como o *Tatler* de Steele e o *Spectator* de Addison desempenharam papel central na consolidação da esfera pública burguesa. Mais do que simples veículos de entretenimento, essas revistas ajudaram a disciplinar os costumes e a fornecer um código moral à classe média em ascensão, articulando instrução com elegância e regularizando o comportamento social. Nos cafés londrinos – espaços de sociabilidade

nos quais escritores, comerciantes, políticos e profissionais liberais conviviam em relativa igualdade – formava-se uma opinião pública que passava a ter peso político. Addison, como sublinha Eagleton (1991, p. 7), chegou a ser considerado o “principal arquiteto da opinião pública do século XVIII”, justamente por transformar a circulação periódica em instrumento de difusão cultural e de integração social.

Esse movimento de transformação da crítica periódica não se restringiu a esses periódicos. A *Edinburgh Review* também é exemplar para compreendê-lo. Como observa Eagleton (1991, p. 41), o homem de letras do início do século XIX encontrava-se dividido entre duas exigências: a autoridade do sábio, que reivindicava a legitimidade de seu saber, e o consenso buscado pelos periódicos desde o século XVIII, voltados para a comunicação acessível e formativa. Francis Jeffrey, editor da *Review*, queixava-se da lentidão com que “a verdade e a razão bem fundadas abrem caminho” mesmo entre leitores instruídos, revelando a tensão entre erudição e divulgação.

Walter Bagehot, no ensaio *The First Edinburgh Reviewers* (1855), aprofundou esse diagnóstico ao notar que a peculiaridade do tempo moderno residia na necessidade de instruir muitos: em política, religião e até em questões menores, “todos se acham competentes para pensar, e, de fato, pensam” (*apud* Eagleton, 1991, p. 41). A crítica periódica assumia, assim, a função de disciplinar esse ímpeto generalizado, oferecendo parâmetros para um “pensar correto” – “devemos ensiná-los a pensar – de modo correto”. O problema estava em que, mesmo quando estadistas ou intelectuais de grande sabedoria apresentavam ideias, estas só se tornavam eficazes se assimiladas pela massa dos “não eleitos”, os leitores comuns que participavam indiretamente das deliberações nacionais. Daí a exigência de que o discurso crítico fosse adaptado à recepção:

[...] é preciso falar para muitos para que alguns a nós ouçam; para que possam gostar de ouvir e para que venham a compreender. De nada adianta dirigir-se a eles com os métodos da ciência, com o rigor da exatidão ou com o tédio da discussão exhaustiva. A multidão é impaciente com o sistema, dá preferência à concisão e se desorienta com o formalismo. (Bagehot *apud* Eagleton, 1991, p. 41).

O exemplo da *Edinburgh Review* torna visível uma tensão estrutural do periodismo crítico: intervir na formação da opinião pública por meio de um discurso acessível e regulador, mas que, ao mesmo tempo, não podia abandonar inteiramente a pretensão de autoridade intelectual. O ideal de ensinar o público a “pensar de modo correto” revela, nesse sentido, uma ambiguidade fundamental: trata-se de promover a emancipação crítica das camadas médias, abrindo espaço para sua participação no debate

público, ou de estabelecer, de forma normativa, os limites daquilo que deve ser pensado e do modo como deve ser pensado? A função pedagógica da crítica periódica, portanto, oscila entre esclarecimento e normatização, entre a promessa de ampliar a esfera pública e o risco de reduzi-la a um mecanismo de controle cultural.

Como sugere Warner (2002, p. 63), porém, essa função não pode ser entendida fora da dinâmica de circulação. Todo discurso endereçado a um público projeta o campo em que pretende agir – seus gêneros, seus limites de alcance, suas relações com outros discursos –, mas, ao entrar em circulação, escapa em parte ao controle de quem o produz. Compreendo que é justamente nesse processo intertextual de citações, respostas e reinterpretações que o público pode conquistar alguma autonomia de pensamento: ainda que interpelado por um discurso normativo, ele reinscreve o texto em novos contextos, apropriando-se dele de maneiras que podem divergir das intenções originais.

A formação da esfera pública esteve ligada à circulação de textos e à possibilidade de sua reapropriação por leitores imprevistos, o que trouxe à tona a questão de quem detém a autoridade para julgar as obras. Como observa Hohendahl (1982, p. 53-54), essa esfera pública nasceu nos círculos cortesãos e apenas depois se autonomizou, assumindo pretensão de acessibilidade universal. Sociedades de leitura e clubes criaram espaços onde cidadãos privados podiam debater em condições de relativa igualdade, preparando o surgimento de um público ativo, capaz de responder e intervir no debate, como destaca von Mücke (2015, p. 183).

O ponto de partida de von Mücke (2015, p. 183) é claro: ao longo do século XVIII, a noção de público sofre um processo de normatização reflexiva, em que passa a ser tematizada de forma explícita em “metatextos” – tratados, ensaios, prefácios –, nos quais se discute o que um público é ou deveria ser. Mas, paralelamente a esse nível programático, práticas concretas de escrita, publicação e sociabilidade ampliam e transformam o campo da comunicação. A nova esfera pública não se limita a uma “opinião pública” estável ou conservadora; ao contrário, ela mobiliza um público crítico que pode reagir de modo imediato às intervenções, exigir transparência e mesmo impor correções a discursos antes tidos como incontestáveis (von Mücke, 2015, p. 219).

Esse público crítico distingue-se, portanto, de uma concepção passiva de recepção. Ele é, antes, uma entidade “viva” e responsiva, que compartilha o mesmo tempo do texto e, por isso, é capaz de questioná-lo, contestá-lo e reapropriar-se dele. Como explica von Mücke (2015, p. 220), implica um *modelo de audiência ao vivo*, mas não se trata de imaginar um retorno a uma cultura exclusivamente oral. E sim de reconhecer uma

aliança histórica entre culturas oral e escrita: debates acadêmicos, cartas públicas, sermões, periódicos e panfletos criam situações em que o público é convocado a reagir e a fazer ouvir sua voz. O aspecto essencial não é apenas a recepção, mas a possibilidade de resposta.

Nesse quadro, coexistem e se complementam dois tipos de público, retomando a distinção de Herder: de um lado, o *público ideal*, constituído pelos leitores de textos impressos, anônimo e disperso, independente das restrições de tempo e espaço; de outro, o *público real*, formado pela multidão que assiste a apresentações públicas ou participa de debates acadêmicos, realizados tanto de forma oral quanto, com frequência ainda maior, por meio da correspondência.

Ou seja, von Mücke não se limita a opor essas duas formas de público: mas as associa, mostrando que não são categorias estanques, mas esferas que podem se sobrepor. Um mesmo indivíduo pode integrar a multidão presente a uma leitura pública e, mais tarde, converter-se em leitor do texto impresso, levando consigo a memória da performance; do mesmo modo, a crítica publicada pode circular de volta às arenas de sociabilidade, sendo lida em voz alta ou debatida em círculos acadêmicos na contemporaneidade e na posteridade. Essa interpenetração é constitutiva do espaço público moderno e reforça a ideia de que o público é, ao mesmo tempo, uma entidade imaginada e uma presença empírica, continuamente estimulado pelas práticas de escrita, publicação e debate.

Sublinho aqui a centralidade das *cartas* nesse processo. Muito além de simples comunicação privada, a correspondência erudita funcionava como um verdadeiro dispositivo público: nela se registravam debates, circulavam textos e se ensaiavam refutações e respostas que, muitas vezes, eram depois publicadas. Ao lado das visitas mútuas entre sábios, a troca epistolar mantinha unida a *res publica literaria*, a comunidade dos letrados, que no final do século XVIII englobava aqueles que participavam do mundo da erudição, da ciência e da literatura por meio de publicações, visitas mútuas e do intercâmbio constante de cartas.

Essa dimensão epistolar revela como o público crítico não era apenas imaginado em abstrato, mas se constituía concretamente através de práticas de comunicação que permitiam a circulação de ideias em tempo relativamente breve, criando uma esfera de debate contínuo e responsivo.

Assim, o *público crítico* é simultaneamente uma realidade social – leitores reais, cada vez mais numerosos com o aumento da alfabetização e da circulação impressa – e

uma construção normativa – uma figura idealizada que orienta os autores a escreverem de modo a provocar, engajar e desafiar.

Eagleton (1991, p. 26-27) acrescenta que a desintegração da esfera pública não foi apenas econômica, mas também política e linguística. Se por um lado a lógica mercantil minava a autonomia dos critérios estéticos e condicionava a circulação da literatura, por outro, a própria definição de “linguagem comum” revelava-se excludente. O “cavalheiro” era tido como aquele que falava uma língua universalmente compreensível, enquanto a fala popular – marcada como “jargão efêmero”, “rude” ou “técnico” – era considerada indigna de permanência (Barrell *apud* Eagleton, 1991, p. 27). Nesse sentido, a fragmentação do público literário coincide com a exclusão simbólica do povo da esfera discursiva: a comunidade linguística legítima não abrangia todos, mas apenas os que dominavam a linguagem culta.

É justamente diante da exclusão linguística que a literatura adquire um papel singular: o de criar poeticamente um mundo capaz de integrar os falantes e de oferecer uma imagem unificadora do público. Uma das teses de Warner (2002, p. 82) é a de que “um público é a criação poética de mundo”. Todo discurso público é performativo e poético, pois não apenas se dirige a um público já dado, mas o constitui ativamente, projetando formas de vida, horizontes de sentido e até mesmo modos de falar. Ao interpelar seus destinatários, o texto literário não apenas supõe a existência de um público, mas o convoca: “que exista este público, que fale desta maneira, que veja o mundo desta forma”. Essa dimensão poética do endereçamento explica por que a literatura, mais do que qualquer outro discurso, foi capaz de oferecer à coletividade uma autoconsciência e uma unidade imaginada.

Von Mücke (2015, p. 206-216) mostra como, desde Herder, a literatura e as artes foram concebidas como o espaço privilegiado para formar um público ativo, crítico e, sobretudo, unificado. Contra a fragmentação das línguas e a dispersão das esferas sociais, Herder via no vernáculo vivo e em constante mudança a força capaz de integrar o indivíduo ao todo:

Minha voz, por mais fraca que seja, ainda move as ondas do oceano etéreo. Entre os milhões que falam e leem alemão, haverá alguns que podem me ouvir e entender, mesmo que sejam tantos quantos Persius reivindica para sua audiência, *aut duo aut nemo*; mesmo esses dois, seja elogiando ou criticando, propagarão essas ondas. No público da linguagem, até mesmo o ninguém tem ouvidos; ele aprende de ou através de mim e continua a falar. E esse público continua a se expandir enquanto a linguagem dura, mesmo com todas as suas mudanças, até que deixe de ser compreensível. (*apud* von Mücke, 2015, p. 211)

Cada voz deixava rastros, transformava e era transformada pelo meio linguístico comum. A literatura, nesse sentido, podia criar comunidades imaginárias em que o público já não era um conjunto de conhecedores isolados, mas um povo [*Volk*] que se reconhecia na partilha da linguagem e da imaginação. Como observa von Mücke (2015, p. 213-216), a especificidade da arte literária estaria justamente nessa capacidade de criar uma audiência onde não há reunião efetiva: o poeta convoca não um indivíduo, mas um círculo inteiro de ouvintes ou leitores que se reconhecem no espaço partilhado da palavra poética. O público da literatura, na visão de Herder, assim, adquire um caráter ideal e virtual, transnacional e potencialmente ilimitado, “exclusivamente comprometido a ideias da humanidade” e “não decididamente vinculado a uma língua ou nação” (von Mücke, 2015, p. 216).

No entanto, a meu ver, esse ideal herderiano de um público “exclusivamente comprometido com as ideias da humanidade” não pode ser separado das condições históricas e linguísticas concretas que o sustentam. Se, de um lado, é verdade que a literatura imprime uma dimensão transnacional, de circulação aberta e crítica, de outro, ela só se realiza por meio de uma língua determinada, enraizada em práticas culturais e em comunidades de fala específicas. Nesse sentido, creio que o público literário, ainda que pensado em chave universal, está inevitavelmente vinculado à língua e, portanto, à nação que nela se reconhece. A unidade imaginada do *Volk* não é apenas uma abstração humanista, mas nasce do solo concreto da linguagem compartilhada, que forma, como sugere o próprio Herder, o horizonte de uma autoconsciência coletiva.

Essa tensão entre universalidade e enraizamento nacional encontra eco no que Gumbrecht (1992, p. 240) observa a propósito de Madame de Staël. Para ela, a experiência estética envolve o *enthousiasme*, isto é, a capacidade de transportar o leitor para mundos possíveis e, em troca, oferecer-lhe um “coração elevado”. Esse movimento marca o surgimento de um novo ideal de formação literária (*Bildung*), centrado no indivíduo que se abre à alteridade pela arte. Mas, como destaca Gumbrecht, poucas décadas depois esse horizonte individualista é em grande medida substituído pelo da “consciência nacional”: a literatura passa a ser lida não apenas como experiência pessoal, mas como fator constitutivo da identidade coletiva. O que antes era ideal da educação do indivíduo torna-se também meio de coesão e autorrepresentação dos povos.

O próprio Gumbrecht (1992, p. 240), no entanto, relativiza esse diagnóstico. Para ele, a constituição da consciência nacional é apenas uma entre várias funções possíveis da leitura, e não deve eclipsar aquilo que considera central: desde o romantismo, a

literatura é recebida como apelo à “individualidade não alienada” – um espaço em que o leitor se reconhece em sua singularidade, independentemente de funções sociais ou políticas mais amplas. Nesse sentido, Gumbrecht resiste a reduzir a literatura à formação de uma consciência nacional, preferindo enfatizar sua dimensão estética e formativa do indivíduo. Ainda assim, a proximidade cronológica entre o ideal de *Bildung* e a emergência do nacionalismo literário sugere, como ele próprio admite, uma relação funcional entre ambos.

No caso russo, a questão ganha outras cores na obra de Aleksandr Púchkin. Como será analisado nos próximos capítulos, Púchkin foi o primeiro escritor russo a representar na literatura a imagem do povo falando sua própria linguagem – o vernáculo vivo, mesclado de registros sociais e estilísticos. Esse gesto não apenas diversificou a língua literária russa, como também forneceu um horizonte comum em que a comunidade leitora pôde reconhecer a si mesma. A literatura tornou-se, assim, indispensável na constituição da autoconsciência nacional russa, cumprindo uma função paradoxalmente próxima àquela descrita por Warner (2002, p. 82): criar poeticamente um mundo no qual um público pudesse se reconhecer como entidade coletiva, mesmo quando esse público ainda não se reconhecia de fato.

Essa operação, contudo, não pode ser entendida sem considerar os limites impostos pelo absolutismo e pela censura tsarista. Como observa Villas Bôas (2022, p. 193), a própria ideia de *Publikum* no século XVIII era constitutivamente contraditória: de um lado, designava um espaço de comunicação horizontal, baseado em princípios de humanidade e razão; de outro, permanecia submetida ao controle do Estado, que regulava rigidamente o que podia ou não ser publicado. A inexistência de liberdade de imprensa significava que periódicos e livros estavam sujeitos a sanções e supressões, tornando a esfera pública uma conquista frágil e controversa. Nesse contexto, a emergência de uma voz literária como a de Púchkin assume contornos ainda mais significativos, pois sua inscrição no espaço público só foi possível mediante negociações constantes com a censura estatal.

A tensão entre autonomia discursiva e vigilância estatal, evidentemente, não era exclusividade russa: como lembra von Mücke (2015, p. 208), Herder já havia vislumbrado na tecnologia da impressão a promessa de um público com livre acesso à informação e liberto do jugo da censura. Mas esse ideal permanecia, em grande medida, utópico – pelo menos na realidade russa. Kant, por sua vez, insistia que “somente se o orador/escritor na esfera pública não falar de uma posição oficialmente sancionada ele ou

ela poderá assumir uma posição verdadeiramente crítica e somente então essa posição poderá ser radicalmente questionada e criticada pelo público” (von Mücke, 2015, p. 241).

No entanto, a experiência russa mostra justamente o contrário: nunca houve emancipação efetiva do público em relação ao Estado, e os escritores precisaram aprender a escrever nas “lacunas” e “entrelinhas”. O fragmento, nesse contexto, surge como forma privilegiada: não apenas pela sua tradição europeia de concisão crítica e ironia romântica, mas porque oferecia uma saída estética e discursiva às restrições da censura. Pergunto: o que resta quando a crítica não pode se manifestar abertamente, quando o público não se emancipou do Estado? A forma breve, alusiva, aberta – o fragmento – tornou-se, no caso russo, um meio de inscrição crítica possível.

Como recorda Medeiros (2018, p. 187), o fragmento romântico era concebido como “acabado em si mesmo, como um porco-espinho”, mas que, em sua substância, permanecia aberto em todas as direções, “como um diálogo que se estabelece a partir de um sinal, um gesto, uma mímica” (p. 187). Essa abertura impede que seja reduzido à pura individualidade; ao contrário, sua essência é a sociabilidade, a possibilidade de convocar interlocutores potenciais. A crítica fragmentária, inserida no tecido da ficção, cria um espaço de circulação em que o leitor pode ser interpelado sem que isso se configure como pregação pedagógica ou moralizante.

Essa dimensão socializante encontra eco nas transformações descritas por Smírnova (2023, p. 142-143): na virada dos séculos XIX e XX, a obra literária surge no caminho para uma nova compreensão da leitura e para uma nova imagem do leitor: a leitura passou a ser concebida como desdobramento de uma obra inacabada, um processo em que o leitor não apenas recebe, mas passa a cocriar, participando ativamente de um empreendimento comum com o autor. O fragmento, justamente por ser incompleto e sugestivo, favorece essa relação: ele exige do leitor um papel de reconstrução, de restauração de sentidos possíveis. Nesse modelo, a leitura não é passiva, mas atividade transformadora – e a crítica, inserida na obra, é parte dessa dinâmica.

Como sintetiza N. F. Fiódorov: “Criar, nós não podemos; mas restaurar o que foi criado – não por nós, e sim destruído por nós, seja por ignorância ou por culpa – isso devemos fazer. Caso contrário, não seremos semelhantes ao Criador, e tudo o que foi criado acabará por perecer, por se desfazer” (*apud* Smírnova, 2023, p. 142-143). Essa formulação evidencia que a criação literária não se limita à originalidade individual, mas se inscreve em um horizonte de recriação e reconstrução coletiva, em que autor e leitor compartilham a tarefa de restaurar o sentido do mundo. O fragmento, ao expor sua

incompletude, convoca exatamente esse gesto participativo: longe de ser expressão de isolamento, ele se abre ao diálogo, chamando o leitor para dentro do processo.

Assim, no caso russo, o fragmento não foi apenas um recurso estilístico, mas um instrumento eficaz para lidar com a dupla pressão: de um lado, a censura estatal, que impedia a crítica explícita; de outro, a necessidade de diálogo com um público que nunca se emancipou plenamente desse Estado. O fragmento literário-crítico aparece, portanto, como uma solução historicamente situada – mais do que um artifício formal, um dispositivo de sociabilidade intelectual sob condições autoritárias.

1.2 *Perfeito e acabado como um porco-espinho*: contornos do fragmento como forma poético-crítica

*Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte,
totalmente separado do mundo circundante
e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho.*

Friedrich Schlegel⁵⁸

A associação entre o fragmento e a crítica literária moderna remonta, em grande medida, à experiência intelectual do primeiro romantismo alemão, especialmente à obra de Friedrich Schlegel e Novalis. Como nos aclara Márcio Scheel (2009), o fragmento, tal como praticado por esses autores, constitui não apenas uma forma de escrita, mas também uma atitude teórica: uma tentativa de fundir crítica, teoria e criação sob o signo da *poiésis*, a “linguagem criadora” (p. 10). Essa forma de articulação discursiva aproxima-se da própria essência da criação poética, negando-se a ser mera aplicação de modelos e regras predefinidas, como no classicismo do século XVIII, e afirmando-se como um “projeto em devir” que não se conclui em si mesmo (Lacoue-Labarthe; Nancy, 2022, p. 65). É justamente a partir dessa noção de abertura que se torna possível interrogar o fragmento não apenas como forma literária, mas como prática crítica. Neste subcapítulo, investigo que tipo de prática crítica o fragmento performa e como essa prática reconfigura a relação entre criação e crítica do classicismo ao romantismo, culminando na distinção entre o que seria uma “obra inacabada” e uma “obra inacabável”.

Vale lembrar que tal forma não foi uma invenção dos românticos de Iena. Historicamente, o fragmento romântico se insere numa tradição mais ampla. A primeira publicação de *Pensamentos, Máximas e Anekdotes* de Nicolas Chamfort, em 1795, foi determinante para Schlegel (Lacoue-Labarthe; Nancy, 2022, p. 83). Por meio de Chamfort, os românticos reconheceram uma linhagem que passava pelos moralistas franceses e ingleses – como La Rochefoucauld e Shaftesbury –, e que remontava, por sua vez, aos *Ensaio*s de Montaigne e aos *Pensamentos* de Pascal. Na Alemanha, Herder também desempenhou papel fundamental ao publicar, entre 1767 e 1768, sua coleção *Fragmente*, dedicada a questões de linguagem, arte e filosofia. Conforme destacado por Constantino Luz de Medeiros (2018), ao contrário do aforismo moralista francês, o fragmento herderiano distinguia-se pelo caráter problematizador, “deixando em aberto diversas questões” e atribuindo ao leitor um papel ativo na construção do sentido,

⁵⁸ Schlegel, 1997, p. 82. Fragmento 206 da *Lyceum*.

permitindo que este chegasse às suas próprias conclusões (p. 184). Essa abertura de sentido consolidou o fragmento como espaço de diálogo, mais próximo de uma conversação intelectual do que de um juízo normativo (Medeiros, 2018, p. 184).

No contexto romântico, o fragmento adquire um significado próprio, afastando-se tanto do *Bruchstück* – excerto, parte rompida de um todo pré-existente – quanto da máxima ou do aforismo clássico. Para Schlegel e Novalis, não se tratava de um resíduo, mas de “um pedaço autônomo do todo (autônomo, porém, organicamente relacionado ao todo), criado intencionalmente de modo a deixar em aberto sua resolução” (Medeiros, 2018, p. 183). O jogo de perguntas (*Fragen*) e respostas que ele instaura, como observa Rubens Rodrigues Torres Filho (*apud* Medeiros, 2018, p. 183), espelha a consciência romântica do “caráter problemático (*fragwürdig*) da verdade” e a confiança na faculdade humana de apreender o todo de forma intuitiva, acolhendo em si uma determinação que só se realiza plenamente no mundo e encontra seu reflexo no outro⁵⁹.

Esse inacabamento não é um defeito a ser superado, mas uma condição constitutiva. Como observam Lacoue-Labarthe e Nancy (2002), o fragmento incorpora “a ideia sem dúvida propriamente moderna de que o inacabado pode, ou mesmo deve, ser publicado” (p. 88). Publicar o inacabado significa assumir a obra como projeto, como “fragmento do futuro” ([22] *Athenäum*), cujo valor está na projeção imediata do que ainda não se conclui e nunca irá.

O fragmento simboliza a ruptura com a crítica “legislativa” do classicismo, baseada em normas externas à obra. Com o *Kunstkritiker* romântico, a crítica passa a buscar o “ideal individual” da própria obra (Schlegel), julgando-a não por modelos universais, mas por sua orientação interna e singularidade.

Por seu caráter aberto e inconcluso, o fragmento “abre-se para o ideal de crítica e análise com um processo tão inesgotável quanto a própria criação” (Scheel, 2009, p. 80). Ao fundir teoria, crítica e poesia, o fragmento potencializa a linguagem crítica, ampliando o jogo de sentidos que a poesia faz circular e confundindo as fronteiras entre os discursos dos gêneros. Sua força está, justamente, em articular o impulso de apreender o absoluto com a consciência das limitações formais e conceituais que impedem sua plena realização – tensão que, longe de ser resolvida, constitui a vitalidade e a atualidade da forma.

⁵⁹ Rubens Rodrigues Torres Filho observa que, em alemão, “problemático” se diz *fragwürdig*, termo que significa literalmente “digno de ser questionado”. Ele destaca que Novalis, atento às nuances semânticas, parece ter explorado intencionalmente a proximidade entre *fragwürdig* e *Fragment* (fragmento) – palavra que ele prefere ao invés de *Bruchstück* (pedaço quebrado) – associando-a ainda ao verbo *fragen* (perguntar, questionar).

Enquanto para o classicismo do século XVIII a perfeição poética se media pela fidelidade aos modelos herdados – assegurando harmonia, equilíbrio formal e representação totalizante segundo o ideal de *mimesis* –, o romantismo vê o valor da obra na ruptura desses modelos, na abolição de regras rígidas e na hibridização de formas e gêneros. A originalidade deixa de ser o resgate de uma Antiguidade idealizada e passa a residir na convicção de que cada período histórico demanda uma arte própria e um estilo renovado.

Como observa Greenleaf (1994), trata-se de uma estética do fim da história, no sentido em que se presume que os grandes modelos – os antigos – já foram realizados e que à modernidade caberia apenas imitá-los, refiná-los ou recombina-los segundo regras estabelecidas: “O que se necessitava no final do século XVIII era uma deliberada cultura do desordenado, um caos que permitisse ao artista gerar em vez de apenas reproduzir suas formas, no início e não no fim da história” (Greenleaf, 1994, p. 30).

Nessa chave, o fragmento literário, tal como o praticaram Schlegel e Novalis, mina deliberadamente a ordem clássica, que confinara a reflexão crítica ao juízo normativo e à estética regulada pelos tratados poéticos do século XVII (Scheel, 2009, p. 67). Ele expressa, de forma autoconsciente, a tensão constitutiva entre o impulso de pensar o absoluto, a totalidade, e a forma fragmentária que, ao mesmo tempo, desagrega os grandes modelos de representação e revela a impossibilidade de atingi-los.

Friedrich Schlegel afirmou que, se “muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos”, “muitas obras dos modernos já o são ao surgir”⁶⁰. São, por essência, “fragmentos já em sua gênese”. A observação é de importância crucial: ela estabelece um ponto de contato entre passado e um presente que aponta para o futuro, não pelo acabamento da forma, mas pela sua aparência de ruína, fissura. Ruínas herdadas do passado e obras deliberadamente inacabadas do presente convergem em um mesmo princípio: a incompletude como forma. É justamente nesse traço comum que o fragmento se torna ponte entre a tradição e o porvir. De um lado, os fragmentos da Antiguidade (manuscritos, esculturas, tratados) sobreviveram mutilados pelo tempo; de outro, os fragmentos dos modernos são concebidos como tais, conscientemente inacabados – não por acidente, mas por projeto. Como se questiona Greenleaf:

Por que a fragmentariedade deveria ser o ponto de intersecção entre os antigos e os modernos? O que uma obra completa, danificada pelos séculos – um fragmento arquitetônico, escultórico ou manuscrito – teria em comum com um

⁶⁰ Schlegel, 1997, p. 51. Fragmento 24 da *Athenäum*.

‘fragmento’, um ‘esboço’, uma concepção não levada a termo pelo seu autor?
(1994, p. 30)

Essa formulação de Greenleaf parte da suposição de que o fragmento moderno seria, à semelhança do antigo, resultado de um processo interrompido ou incompleto – uma obra não levada até o fim. Mas essa aproximação da autora ignora o fato fundamental de que, para os românticos, o fragmento não é apenas uma forma incompleta, mas uma forma *conscientemente completa em sua incompletude*.

Ao contrário de uma ruína arqueológica, resultado da deterioração e da passagem do tempo, o fragmento romântico é construído com a consciência de sua não-totalidade. Uma forma de resistência à totalização e à harmonia clássicas.

Portanto, diferentemente de um fragmento da Antiguidade, que é um vestígio, uma ruína, ou do esboço, que é preparação para algo maior, o fragmento romântico é a própria obra. Ele não é um passo rumo ao completo, mas uma forma de existência que expressa o absoluto pela sua ausência –pela tensão entre finito e infinito.

A poesia, nesse contexto, não é subordinada à filosofia, mas se torna sua interlocutora privilegiada. Contra a tradição platônica que expulsara o poeta da *República* por afastar o pensamento das “ideias puras” em direção às imagens, os românticos afirmam que é precisamente a força incandescente, imprevisível e desautomatizada da linguagem poética que pode conduzir o pensamento e iluminar conceitos de modos inesperados (Scheel, 2009, p. 70). A fusão de gêneros, a abertura formal e a recusa de fechamento transformam o fragmento na forma romântica por excelência – não um resíduo de um todo perdido, mas a encarnação de um gesto reflexionante livre, capaz de pensar a arte e a literatura como realidades em constante transformação.

Essa abertura explica a relação singular que o fragmento estabelece com a crítica. Schlegel e Novalis criaram um modo híbrido de articular teoria, crítica e literatura, buscando formas discursivas que unissem reflexão e criação. Ao mesmo tempo que formulavam uma estética do fragmento, adotavam a própria forma fragmentária como veículo teórico e crítico, harmonizando forma, estrutura e significação. Nesse gesto, desfaziam a separação rígida entre discurso criativo e discurso analítico, aproximando-os até o ponto em que se tornam indissociáveis.

Com isso, o fragmento romântico problematiza a própria noção de gênero literário. Pela primeira vez na literatura europeia, uma forma de expressão se propõe conscientemente a associar, no mesmo movimento discursivo, a criação poética e a

reflexão crítica. Para Schlegel, a crítica genuína requer aptidão criadora – só é capaz de julgar plenamente uma obra aquele que também poderia produzi-la:

Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é ele mesmo uma obra de arte na matéria, como exposição da impressão necessária em seu devir, ou mediante uma bela forma e um tom liberal no espírito da antiga sátira romana, não tem absolutamente direito de cidadania no reino da arte. (Schlegel, 1997, p. 38. Fragmento 117 da *Lyceum*)

Novalis partilha dessa concepção, afirmando: “quem não é capaz de fazer um poema, também só o julgará negativamente. A genuína crítica requer a aptidão de produzir por si mesmo o produto a ser criticado. O gosto por si só julga apenas negativamente” (2001, p. 122). Ao equiparar o gesto crítico ao gesto criador, Novalis também recusa uma crítica fundada apenas no gosto ou em parâmetros externos, defendendo que a avaliação construtiva só é possível quando o crítico compartilha a experiência e a lógica interna do ato poético.

Nesse horizonte, a poesia, enquanto objeto criticável, não deve se submeter a avaliações que lhe sejam externas ou meramente normativas: ela só pode ser compreendida e avaliada por um discurso que partilhe de sua própria natureza. A crítica, portanto, deve operar com os mesmos elementos e formas que estruturam a criação poética, inserindo-se no mesmo regime de linguagem e de criatividade que busca compreender. Essa fusão entre crítica e criação é, justamente, o que confere ao fragmento sua dimensão metacrítica e seu papel singular na história da literatura.

Sua escrita reconhece no próprio ato reflexivo um “caos essencial”, uma força que se dispersa em múltiplas direções, sempre em devir. Ao abandonar a pretensão de totalidade fechada, o fragmento desarticula os grandes modelos de representação e os sistemas de pensamento herdados dos séculos anteriores, libertando a crítica da posição externa e normativa que marcara a tradição clássica.

Essa perspectiva se articula ao conceito schlegeliano de *poesia universal progressiva* – uma poesia que não apenas reunifica os gêneros separados, mas também busca fundir poesia e prosa, genialidade e crítica:

A poesia romântica é uma poesia universal e progressiva. Sua destinação não é apenas *reunificar todos os gêneros separados da poesia* e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora *mesclar*, ora *fundir poesia e prosa, genialidade e crítica*, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, *tornar viva e sociável a poesia*, e *poéticas a vida e a sociedade* [...]. (Schlegel, 1997, p. 64. Fragmento 116 da *Athenäum*).

Por isso, o fragmento pode ser considerado a matriz de uma literatura autocrítica, na qual a explicação da obra se torna parte da própria obra, e a forma é, ao mesmo tempo,

a realização estética e a encarnação do pensamento crítico. Trata-se de uma forma híbrida que reflete a si mesma, abrindo o pensamento, rompendo-se e instaurando um diálogo contínuo entre a arte e sua reflexão.

Essa abertura estrutural e discursiva implica inevitavelmente a questão de sua *forma*. Medeiros (2018, p. 190) observa que, “enquanto mecanismo de ruptura com a forma tradicional de exposição da arte”, o fragmento romântico questiona o próprio sistema e destaca que cada parte pode ter valor e sentido individualmente e independentemente. Contudo, como advertem Lacoue-Labarthe e Nancy (2022), “em nenhum lugar, no entanto, qualquer um dos Românticos deu, do fragmento, uma definição que permitisse, sem delongas, dar um conteúdo a esse quadro” (p. 87). A verdadeira compreensão do fragmento exigiria partir de sua *prática*, não de um molde formal previamente estabilizado.

A dificuldade reside, em grande parte, na sua heterogeneidade interna. Os fragmentos de Iena não constituem um conjunto homogêneo: alguns são excertos interrompidos, outros são composições deliberadamente fragmentárias, concebidas para permanecerem abertas. Persiste, portanto, uma zona de indistinção entre a passagem marcada por um inacabamento accidental e aquela que visa à fragmentação como projeto (Lacoue-Labarthe; Nancy, 2022, p. 85). O traço diferencial do fragmento, lembram os autores, é seu “inacabamento essencial” (p. 88), que o distingue tanto dos gêneros de forma breve, como máximas, anedotas e aforismos – cujo acabamento é parte do efeito estético – quanto do simples esboço ou rascunho.

A própria prática editorial e crítica, como observam Lacoue-Labarthe e Nancy (2022, p. 85), tende a agrupar sob o mesmo rótulo de “fragmento” realidades muito distintas, sem esclarecer se se trata de um esboço interrompido ou de uma peça pensada desde o início para circular como fragmento. Essa imprecisão apaga a diferença entre o inacabamento fortuito – resultante de causas externas ou de uma interrupção involuntária – e o inacabamento deliberado, no qual o autor assume ou mesmo transforma o accidental e o incompleto em princípio construtivo. Essa última modalidade é a que define o fragmento romântico em seu sentido mais próprio, pois nele a ausência de conclusão não é um defeito a ser superado, mas uma condição intrínseca da forma e do pensamento que ela encarna.

Essa discussão ganha novos contornos nas reflexões de N. N. Smírnova, especialmente em *O fragmento e a obra inacabável: concepção, leitura* (2023), que, em vez de trazer o termo mais usual, *незавершённое произведение* [obra inacabada] –

sendo, o primeiro termo, um particípio passado passivo –, e o que proponho traduzir como “obra inacabável” [*незавершаемое произведение*]. O adjetivo russo *незавершаемое* deriva do particípio passivo *presente* do verbo *заканчивать* “concluir, terminar”), o que lhe confere um sentido literal de “aquilo que não concluem” ou “que não terminam” – não um simples resultado de interrupção, mas algo que, por sua própria natureza, permanece aberto no presente.

Smírnova (2023) não formula explicitamente essa oposição nos termos em que a apresento aqui – afinal, para não é necessária para o leitor russo. Trata-se de uma interpretação a partir dessa diferença aspectual e de seu contexto analítico. Interpreto a “obra inacabada” como fruto de contingências externas ou internas que interrompem o curso criativo – como a morte do autor, a perda de interesse, ou crises de gênero ou de forma –, deixando vestígios que apontam para uma totalidade possível, mas não realizada. Já a “obra inacabável” seria concebida desde o início como impossível de encerrar segundo os parâmetros da estética tradicional: seu valor reside no próprio processo, na multiplicação de variantes e no adiamento indefinido do fechamento, tornando o inacabamento não um defeito a ser superado, mas um princípio constitutivo.

O ponto de Smírnova é que, até hoje, “não existe uma visão teórica unificada” para pensar o estatuto do projeto não realizado e da obra fundamentalmente inacabável, “cujos vestígios encontramos em cadernos de anotações, diários, coleções de fragmentos e aforismos, notas, trechos etc.”, sobretudo quando seu inacabamento não pode ser explicado por crises de gênero, por fatores ideológicos ou por outras causas extraliterárias (2023, p. 13). Além disso, como a autora lembra, o fato de uma obra permanecer inacabada não é, por si só, evidência de que fosse originalmente inacabável (p. 14). É preciso considerar, por exemplo, as formas ramificadas de inacabamento, resultado de uma resignação do artista sobre a impossibilidade de concretização plena da ideia, e que se tornam visíveis no próprio processo criativo: esboços, planos, anotações, fragmentos e rascunhos que chegam a ensaiar um fechamento, mas que, por diferentes motivos, não o alcançam. Essas formas adquirem um status de “formas de gênero especiais”, substitutas “da única que ainda não foi encontrada” (p. 14).

Em certos casos, tal inacabamento emerge no interior de um projeto abrangente, interrompendo sua realização plena e abrindo uma multiplicidade de caminhos potenciais para a obra. É aqui que se define a característica central do inacabável: “a prática interminável e inesgotável de variações de narração cria, no lugar de quadros outrora íntegros, novas e novas variações a partir de imagens inacessíveis ao ser humano dentro

do horizonte temporal da existência” (Smírnova, 2023, p. 17). Nessa perspectiva, a abertura permanente não é falha, mas motor do processo criativo.

Smírnova propõe, assim, uma definição, segundo a própria autora, “mais dinâmica” de obra essencialmente inacabada: aquela que “existe predominantemente em formas fragmentárias”, surgida em momentos de ruptura com a tradição e de quebra de camadas históricas, cuja concepção “não consegue obter uma expressão única”, de modo que “a imagem integral não se forma” e o projeto se dispersa em esboços e rascunhos (2023, p. 29). A autora observa, contudo, que “em determinadas épocas anteriores, por exemplo, o romantismo, o inacabado podia assumir formas parcialmente baseadas em convenções anteriores” – comentário que problematiza a imagem canônica do romantismo alemão como movimento de ruptura radical, sugerindo que, mesmo em sua valorização do fragmentário, ainda operava sob a influência de molduras formais herdadas.

Ao concluir sua tese, Smírnova ressalta que o estudo da obra inacabada em material fragmentário lança luz sobre “um processo cultural invisível mais amplo”, que abrange tanto a literatura oral quanto a escrita – recordações, conversas, planos, esboços, testemunhos –, e que esses elementos formam “o tecido único de uma obra não plenamente criada, mas apenas esboçada” (2023, p. 265-266).

Essa perspectiva de Smírnova (2023) contrasta com a leitura de Lacoue-Labarthe e Nancy (2022), que optam por salientar a ausência de uma definição estável e tendem a transformar a indeterminação em essência do gênero. Essa ênfase na indefinição, embora fecunda para evidenciar o inacabamento constitutivo do fragmento, corre o risco de obscurecer suas características formais e funcionais específicas. Em vez de reduzir o fragmento a uma indeterminação abstrata, sustentamos que sua prática histórica estabelece padrões de uso suficientemente consistentes para orientar a análise crítica.

No caso da obra puchkiniana, proponho organizar esses padrões numa classificação de cinco subtipos, que funcionará como ferramenta ao longo da tese:

- (a) o Fragmento Inacabado, referente a textos ou partes de textos deixados formalmente inacabados e não publicados em vida;
- (b) o Fragmento Inacabável, presente mesmo em obras formalmente concluídas e publicadas, nas quais subsiste uma abertura estrutural que recusa a clausura de sentidos e afirma a literatura como processo contínuo de interpretação;
- (c) o Fragmento Digressivo, constituído por desvios conscientes do narrador em relação ao enredo principal, com o intuito de desenvolver temas paralelos ou

comentar a própria escrita. A digressão, nesse sentido, aproxima-se da parábase da comédia aristofânica – momento em que o coro interrompia a ação para se dirigir diretamente ao público e convidá-lo a refletir sobre o que estava sendo representado.

- (d) o Fragmento Serializado, vinculado a textos publicados em partes ao longo do tempo, cujo ritmo de divulgação interfere na forma de leitura e na construção de sentido;
- (e) o Fragmento Aforístico, caracterizado por formulações breves, sentenciosas e de forte densidade crítica, que condensam em poucas palavras uma reflexão ampla.

Esses cinco subtipos não eliminam a abertura constitutiva do fragmento, mas lhe conferem inteligibilidade analítica e permitem observar de modo mais preciso sua inscrição formal e histórica. Essa classificação, que será mais claramente exemplificada ao longo dos próximos capítulos, funciona como ferramenta metodológica para investigar como Púchkin mobiliza o fragmentário como dispositivo de mediação crítica, articulando sua voz à tradição literária e à construção do leitor dentro da própria obra.

Capítulo II
Crítica e público em formação:
a reflexão literária de Púchkin em artigos, esboços e
correspondência

2.1 *Não precisamos de Schlegels ou La Harpes: Formação da crítica e do público no contexto histórico-literário de Púchkin*

De acordo com Chrostowska (2012, p. 13), a crítica literária, onde quer que se desenvolva, estabelece sempre uma inter-relação generativa com o seu objeto. Ela não apenas reage à literatura, mas participa de sua transformação: deve, portanto, ser entendida como responsável, direta ou indiretamente, pela inovação literária – e vice-versa. Essa perspectiva exige que o estudo histórico do discurso crítico considere o contexto sociocultural em que a literatura se inscreve: a ampliação do letramento, a consolidação de um público leitor, o desenvolvimento da imprensa e as mudanças nos gêneros.

No caso russo, o pano de fundo histórico-literário revela tensões específicas. O cenário em que se afirmaram os escritores do chamado “Século de Ouro” da literatura russa era marcado pela centralização política em torno do tsar e por uma ampla estrutura burocrática que se estendia a todos os ramos da vida nacional, incluindo a Igreja. A elite dirigente era formada majoritariamente por nobres, alguns dos quais, em vez da carreira militar tradicional, optavam pelo serviço público. A administração, entretanto, reunia funcionários oriundos de diferentes camadas sociais.

No campo da instrução, a situação permanecia restrita: não havia uma proibição legal da educação, mas as condições socioeconômicas limitavam sua difusão, de modo que mesmo entre mercadores abastados o domínio da leitura e da escrita era reduzido. De acordo com Pablo Schostakovsky (1945, p. 99), para os observadores estrangeiros, a Rússia apresentava-se como um Estado pouco integrado à dinâmica europeia, com especificidades institucionais e culturais que dificultavam sua compreensão externa.

No início do século XVIII, as reformas de Pedro, O Grande tentaram alterar esse quadro e reduzir o distanciamento cultural em relação à Europa. Como lembra Ettore Lo Gatto (1972, p. 13–14), a chamada “europeização” da Rússia deve ser entendida em sentido amplo, abrangendo não apenas a literatura, mas também a arte, o teatro, o vestuário e as práticas de sociabilidade. A periodização dessa transformação permanece, segundo o autor, flexível: se em alguns aspectos é possível identificar iniciativas anteriores a Pedro, foi no reinado deste que se consolidou uma orientação sistemática para a assimilação de modelos europeus.

Um século depois, esse movimento de aproximação adquiriu novos contornos com as guerras napoleônicas e o consequente contato direto da Rússia com a Europa.

Schostakovsky (1945, p. 104) observa que a experiência da campanha militar e da permanência em territórios europeus expôs os oficiais russos a modos de vida distintos, mais estreitamente vinculados a formas de organização social e política consideradas liberais.

Os jornais e revistas estrangeiros lidos por esses oficiais durante a guerra difundiam ideias de caráter liberal. Entre os mais instruídos e pertencentes à aristocracia da Guarda, essa leitura funcionou como um canal de circulação de conceitos novos, ampliando o repertório cultural e político disponível às elites russas. Muitos trouxeram consigo livros adquiridos na Europa.

Esse ambiente de contato intelectual e de fermentação política, iniciado ainda no reinado de Alexandre I, forneceu o terreno para a revolta dezembrista de 1825. Como observa Schostakovsky (1945, p. 108), a morte do tsar e a incerteza quanto à sucessão abriram espaço para a mobilização de círculos revolucionários que buscavam uma mudança de regime. Como resultado da rebelião ocorrida na Praça do Senado, “de uma multidão de pessoas que nessa ocasião foram presas, cerca de cento e vinte foram processadas; cinco delas foram enforcadas e as demais deportadas para a Sibéria” (Schostakovsky, 1945, p. 108). O episódio, embora rapidamente reprimido, envolveu representantes destacados da nobreza e do corpo de oficiais, revelando que setores cultos e instruídos estavam dispostos a se alinhar a ideais de liberdade política.

A repressão à revolta coincidiu com a ascensão de Nicolau I ao trono, cujo reinado (1825–1855) consolidou o predomínio do aparato burocrático e a distância entre o poder autocrático e a opinião pública. Schostakovsky (1945, p. 109) destaca que Nicolau assumiu o governo com o objetivo de impor ordem, promovendo uma série de medidas administrativas e jurídicas: a codificação das leis do Império, a padronização dos livros litúrgicos da Igreja, a regulamentação da condição jurídica dos servos, além da criação de instituições técnicas, militares e educacionais. Essas iniciativas, embora modernizadoras em certos aspectos, foram conduzidas sem participação da sociedade, o que acentuou a percepção de exclusão e reforçou a oposição entre as camadas cultas e o regime.

Nesse contexto, a censura adquiriu papel central na regulação da vida intelectual e literária. De acordo com Schostakovsky (1945, p. 110), desde o Regulamento de 1804 toda publicação estava sujeita à aprovação prévia, abrangendo não apenas a imprensa periódica, mas também livros e textos de caráter científico, religioso ou militar. Na década de 1820, as medidas tornaram-se ainda mais restritivas: o chamado “Estatuto do Ferro

Fundido”, promulgado em 1826 pelo então ministro da Educação, Aleksandr Chichkov⁶¹, ampliou os limites da repressão, sendo suavizado apenas em 1828 pelo Regulamento do príncipe Liven. O sistema, no entanto, permanecia marcado pela ausência de critérios claros: em vez de definir o espaço da discussão livre, limitava-se a enumerar proibições, deixando aos censores ampla margem de arbítrio.

Exemplos relatados pelo próprio Schostakovsky ilustram o caráter muitas vezes arbitrário do mecanismo: um censor chegou a suprimir de um livro de receitas a expressão “deixar a massa levantar-se livremente”, por considerá-la de conotação política subversiva (1945, p. 111). Além disso, editores e diretores de jornais podiam ser destituídos ou deportados para a Sibéria sem julgamento formal. A censura, portanto, não se limitava a restringir temas, mas operava como instrumento de controle social e disciplinamento das formas de circulação do impresso.

Paradoxalmente, o regime de vigilância estimulou o desenvolvimento de estratégias discursivas próprias. Como ressalta Schostakovsky (1945, p. 111–112), escritores e publicistas russos aperfeiçoaram a arte de sugerir sentidos sob formas aparentemente inofensivas, criando camadas de leitura em que o texto oficial convivia com uma mensagem implícita dirigida ao leitor atento:

Não obstante tudo o que foi exposto, seria um erro crer que a imprensa russa, atada de pés e mãos, fosse de todo impotente e desempenhasse um papel nulo. Em um país em que a opinião pública carecia da possibilidade de se expressar, onde a política era um fruto proibido, a imprensa tinha de desempenhar um papel importantíssimo; é claro que por meio de artifícios, ao mesmo tempo ingênuos e astutos, que impressionavam a opinião pública, tanto mais quanto ocultavam certo mistério de procedimento, sempre mais tentador para a curiosidade pública do que a palavra franca. Em nenhum país os escritores e publicistas chegaram a maior perfeição no que diz respeito à arte de expressar seus pensamentos, ocultando-os sob uma forma irrepreensível para a censura e transparente para o leitor. (Schostakovsky, 1945, p. 111).

O recurso a alusões, metáforas e ironias transformou-se em prática literária e jornalística, conferindo à crítica e à literatura um caráter ambíguo: ao mesmo tempo que contornavam a censura, produziam uma experiência de leitura que exigia do público uma atitude interpretativa ativa. Esse quadro revela a importância da censura não apenas como mecanismo repressivo, mas também como fator constitutivo do campo literário russo no início do século XIX. Ao limitar as possibilidades de expressão, o contexto da censura

⁶¹ Aleksandr Semiónovitch Chichkov (1754-1841) - escritor russo, crítico literário, filólogo, memorialista, militar e estadista, almirante. Foi presidente da Academia Literária Russa. Mais adiante, veremos que ele fundará a sociedade literária *Conversa dos amantes da palavra russa*.

acabou por moldar formas específicas de escrita e de recepção, nas quais o implícito, o velado e o alusivo adquiriram centralidade.

Mesmo Púchkin, que sofreu quase a vida inteira com a censura e exílio – dentro de sua própria pátria –, reconheceu esse papel paradoxal. No capítulo *Sobre a censura* no escrito *Viagem de Moscou a Petersburgo* (1833–1835), ele afirma que a força da palavra impressa é comparável ao “efeito destruidor do projétil tipográfico”, assinalando que “para nós a folha impressa ainda parece sagrada”, referindo-se à autoridade que adquire um texto só por ter sido publicado (Lipnitskaia, 2010, p. 77). Esse poder do texto justificaria a necessidade de um controle externo, já que a palavra publicada podia ser usada tanto para o bem quanto para o mal.

Essa concepção revela que, para Púchkin, a censura não se reduzia a uma instituição repressiva: no seu aspecto ideal, ela poderia ser “uma instituição benéfica, e não opressiva”⁶². O paradoxo está em que tal visão convivia, na prática, com a experiência concreta de arbitrariedade e humilhação diante de censores ignorantes, como ele próprio registrou em cartas a Viázemski. Importa lembrar ainda que tal afirmação foi publicada em 1836 na revista *O Contemporâneo*, editada pelo próprio Púchkin – provavelmente uma estratégia para sensibilizar o tsar, seu censor direto, e obter um relaxamento no rigor repressivo justamente quando havia finalmente conseguido lançar seu periódico.

Tais opiniões de Púchkin sobre a censura são geralmente vistas como conservadoras. Lipnitskaia (2010, p. 79), de outra opinião, afirma que é “mais justo é chamá-las de realistas – suas reflexões baseavam-se na avaliação da situação sócio-histórica real da Rússia de seu tempo, do estado da tipografia, do jornalismo e do nível da censura”. Nessas circunstâncias, Púchkin considerava a censura “necessária”, mas não como um estado de coisas imutável: já nas primeiras linhas da *Epístola ao censor* afirmava – “Não temas: não quero, seduzido por um pensamento falso, / A censura difamar com uma invectiva descuidada; / O que é necessário a Londres, é cedo ainda para Moscou” (1959-1962, t. 1, p. 195).

⁶² “Цензура есть установление благодетельное, а не притеснительное”. ПУЧКИН, 1959-1962, t. 6, p. 142. O trecho é do artigo *Opinião de M. E. Lobanov sobre o espírito da literatura, tanto estrangeira quanto nacional*, publicado em 1836 em *O Contemporâneo*, sem assinatura. Trecho traduzido: “Um pai de família esclarecido não colocará nas mãos de seus filhos muitos livros permitidos pela censura: os livros não são escritos igualmente para todas as idades. Alguns moralistas afirmam que nem mesmo a uma jovem de dezoito anos se pode permitir a leitura de romances; disso ainda não se segue que a censura deva proibir todos os romances. A censura é uma instituição benéfica, não opressiva; ela é a guardiã fiel do bem-estar privado e público, e não uma babá importuna que segue os passos de crianças travessas”.

Essa formulação mostra a prudência de Púchkin diante da especificidade histórica russa. Não se trata de um endosso entusiástico da censura, mas de um reconhecimento de que a liberdade absoluta da imprensa – que na Inglaterra possuía uma longa tradição – não poderia ser transplantada mecanicamente para o contexto de Nicolau I.

Destaco que essa constatação não deve ser confundida com uma romantização da literatura produzida sob condições repressivas. O que se evidencia é a capacidade dos escritores e publicistas russos de elaborar estratégias de sobrevivência estética e intelectual em um ambiente hostil. O mérito não reside na repressão em si, mas na engenhosidade de autores que souberam explorar os limites impostos para dar forma a uma linguagem alusiva e significativa. Como mostra a própria prática de Púchkin, o implícito e a sugestão não são apenas concessões forçadas, mas podem se converter em recursos expressivos de alto valor artístico.

Esse processo revela como a inventividade literária foi capaz de transformar a restrição em espaço de inovação formal e de aprofundamento na relação entre texto e público. O leitor, convocado a decifrar alusões, metáforas e ironias, torna-se parte ativa da produção de sentido. Nesse ponto, a censura – paradoxalmente – não apenas limitava, mas também configurava os modos de recepção e as práticas de leitura, ao exigir uma postura interpretativa mais aguçada. Em última instância, essa dialética entre repressão e engenhosidade ajuda a explicar por que a literatura russa do século XIX adquiriu uma densidade crítica singular, em constante tensão com seu contexto político e social.

Segundo Schostakovsky (1945, p. 111–112), um dos expedientes mais frequentes da imprensa jornalística consistia em exaltar o governo e atacar seus inimigos externos. Esse procedimento, aparentemente inofensivo e até mesmo submisso, abria espaço para a veiculação indireta de ideias de alcance mais universal, muitas vezes em polêmica com jornais estrangeiros, como os ingleses e alemães. Tais conteúdos circulavam de modo a transcender fronteiras, podendo ser lidos com sentidos diversos na Inglaterra, na Alemanha ou na própria Rússia. O paradoxo desse método está no fato de que a aparência de lealdade ao regime funcionava como veículo para discursos que, em outra chave, ampliavam o horizonte cultural e político dos leitores.

Muitos censores careciam de formação suficiente para detectar o caráter implícito de certos textos; outros, mesmo percebendo, optavam por tolerar tais recursos por simpatia em relação aos escritores. Esse jogo de dissimulação e complacência acabava por corroer a eficácia do controle, de modo que, em 1848, Nicolau I instituiu o Comitê

Superior de Censura – conhecido como Comitê de Buturlin – com a função de supervisionar e “recensurar” os próprios censores.

Nesse contexto, a nota de Bulgárin, intitulada *Sobre a censura na Rússia e sobre a tipografia em geral*, enviada em 1826 à Terceira Seção (órgão da Chancelaria Particular responsável por vigilância e censura) adquire valor sintomático: nela, o autor não apenas defende a censura como instrumento necessário de governo, mas também propõe uma reforma institucional que ampliaria o número de censores, recorreria a acadêmicos e professores especializados e criaria seções distintas para ciências, literatura, teatro e imprensa periódica. O princípio que orienta sua argumentação é claro: não se trata de reprimir indiscriminadamente, mas de administrar a opinião pública por meio de mecanismos de direção, transparência parcial e participação de literatos no processo.

Essa concepção aproxima a censura da própria constituição do público leitor: Bulgárin parte da premissa de que a opinião pública não pode ser eliminada, mas deve ser *guiada*; daí a ênfase em identificar as diferentes camadas sociais e calibrar a ação estatal de acordo com cada uma. A censura, nesse quadro, aparece não apenas como prática repressiva, mas como técnica de governo que organiza o espaço de leitura e legitima determinados mediadores. É justamente nesse ponto que se torna necessário examinar mais de perto como se delineia a noção de “público” na Rússia – entidade ao mesmo tempo empírica, composta por leitores concretos, e imaginária, produzida e administrada pelo discurso literário e crítico.

Como observa Mirsky (1964, p. 72), a nobreza monopolizava a alta literatura, mas a imprensa literária estava em grande parte nas mãos de plebeus e negociantes, o que acirrava o contraste social dentro do campo literário. De um lado, a literatura mantinha-se como território de distinção nobre; de outro, a recepção e a circulação impressa eram filtradas por instâncias menos prestigiadas, frequentemente vistas pelos escritores como arbitrárias ou pouco qualificadas. Esse descompasso dificultava a formação de um espaço público literário coeso, em que diferentes classes pudessem interagir criticamente em torno das obras.

Além disso, a repressão política e o aparato censório limitavam fortemente as possibilidades de debate público. O espaço urbano, dominado por monumentos estatais e pela presença ostensiva da autocracia, não favorecia a constituição de arenas de discussão autônomas.

O marquês de Custine, em seu famoso relato publicado em 1843, após a viagem de três meses que realizou à Rússia em 1839, descreveu o país como um espaço em que

a monumentalidade arquitetônica mais intimidava do que estimulava a convivência. Para ele, o espaço público, vasto e vazio, não favorecia a reunião de multidões – e, quando estas se formavam, imediatamente evocavam a possibilidade de desordem e revolta: “Nunca há, repito, uma grande multidão na Rússia. O espaço é sempre demasiado vasto para o que nele se realiza. Eis a vantagem de um país onde não há nação. Numa comunidade assim ordenada, uma multidão equivaleria a uma revolução” (Custine, 1854, p. 93).

Essa observação se conecta à ausência, registrada por Custine, de instituições que na Europa Ocidental funcionavam como núcleos da esfera pública, como cafés, alamedas e bailes públicos. Em São Petersburgo, nota ele, havia poucos cafés e quase nenhum espaço de sociabilidade coletiva: “Há poucos cafés em Petersburgo e nenhum baile público autorizado no interior da cidade. As alamedas não são muito frequentadas, e aqueles que nelas se encontram exibem uma gravidade que transmite pouca ideia de prazer” (1854, p. 150). Essa carência de lugares de convivência crítica impedia a cidade de se tornar um espaço favorável ao debate. Custine observa que, enquanto em outros países uma tragédia daria origem a discussões, artigos e críticas públicas, em São Petersburgo prevalecia o silêncio: “Não há cafés em Petersburgo onde se comentem os jornais: de fato, não há jornais sobre os quais comentar” (1854, p. 183). A falta de espaços de reunião somava-se à inexistência de uma imprensa relativamente livre, dificultando a formação de uma esfera pública crítica.

É fato que havia espaços, como por exemplo, as tabernas. Mas, diferentemente dos cafés europeus, as tabernas russas não se tornaram centros oficiais de articulação intelectual ou política. No entanto, isso não significa que fossem desprovidas de circulação de ideias: marcadas por uma sociabilidade popular, funcionavam como lugares de troca oral, de transmissão de rumores, notícias e opiniões acaloradas – visto que muitos consumiam bebida alcoólica nesses estabelecimentos. Mas o debate político e literário não encontrava ali um espaço de sociabilidade coletivo, aberto e livre, permanecendo restrito a círculos privados – salões aristocráticos, sociedades secretas ou revistas sujeitas ao arbítrio da censura.

Essa ausência de uma esfera pública ampla e institucionalizada torna ainda mais necessário pensar o “público” não como um conjunto empírico e coeso de leitores, mas como um constructo discursivo em disputa. É nesse ponto que evoco a advertência de Grigoryan (2020), para quem não se pode falar de um “público leitor russo” unificado

nesse período, dada a enorme diversidade de práticas de leitura – do leitor ocasional de calendários ao assinante de periódicos e comprador de almanaques.

Assim, se Custine destaca a falta de espaços de sociabilidade crítica visíveis e institucionalizados, Grigoryan chama atenção para a multiplicidade dos públicos e para a necessidade de tratá-los como “uma série de constructos retóricos, cuja relação com um contexto documental é complexa” (2020, p. 6). O que emerge dessa comparação é uma dupla constatação: de um lado, a precariedade das condições materiais de sociabilidade na Rússia do período; de outro, a impossibilidade de reduzir o público a um bloco homogêneo. O público russo deve ser pensado menos como um dado empírico e mais como uma entidade imaginada e disputada nos textos, paratextos e espaços de circulação cultural.

É nesse ponto que a discussão de Marker (2020) se torna relevante. Na Rússia, os primeiros anúncios de subscrição surgem em *Escritos mensais* na década de 1750, mas é a partir de Catarina II que se generalizam, com divulgação em periódicos como *Notícias de São Petersburgo* e *Notícias de Moscou*. O objetivo era formar um núcleo estável de compradores para um mercado ainda incipiente. As listas de assinantes, embora não coincidam automaticamente com práticas de leitura – “muitas vezes [elas] confundiam assinantes com leitores” (Marker, 2020, p. 64) –, tiveram papel central na construção de uma identidade pública para a leitura. Ao publicarem nomes, os editores celebravam tanto a revista quanto os próprios assinantes, convertendo-os em um corpo coletivo de patronos esclarecidos (p. 67).

Como adverte Grigoryan (2020, p. 8), esses dados devem ser lidos com cautela: refletem condições institucionais (censura, patrocínio, relações com as autoridades) tanto quanto preferências de leitura e capturam apenas uma fração – possivelmente não representativa – do público. Ainda assim, mesmo com perfil majoritariamente masculino, urbano e de alta nobreza (Marker, 2020, p. 69), essas listas ofereciam a imagem de um público secular e autoconsciente (p. 71)

No reinado de Catarina II forma-se, segundo Marker, uma “massa crítica de vários milhares de pessoas instruídas”, saída da Academia de Ciências, dos Corpos de Cadetes e da Universidade de Moscou. Esse grupo constitui a base social do Iluminismo russo e sustenta o crescimento do mercado editorial, que entre 1762 e 1800 supera sete mil títulos não religiosos. O fim do monopólio estatal em 1783 impulsionou a abertura de tipografias privadas e novas estratégias comerciais, multiplicando rapidamente os pontos de venda em Moscou e São Petersburgo (Baudin, 2020, p. 17).

Esses dados materializam a dinâmica descrita por Marker: a construção de um público letrado como corpo imaginário, ritualizado nas listas, só foi possível porque havia, de fato, um círculo virtuoso em formação – mais leitores, maior produção, queda nos preços, difusão ampliada. Ao mesmo tempo, a democratização da leitura se deu de forma relativa e desigual. Como lembra Baudin (2020, p. 8), se antes apenas os muito ricos podiam adquirir livros, no final do século a própria fidalguia passou a montar pequenas bibliotecas [библиотеки], enquanto segmentos intermediários – comerciantes, a população urbana plebeia e até camponeses alfabetizados – se inseriam em circuitos de leitura utilitária ou popular, entre eles os *lubok* [лубок], um tipo de gravura acompanhada de legenda, caracterizada pela simplicidade do traço e pela acessibilidade das imagens.

De acordo com Baudin (2020, p. 16), o crescimento do mercado editorial sob Catarina II não apenas ampliou o número de leitores, mas produziu sua diversificação. Cada segmento social demandava um tipo distinto de livro: técnicos, jurídicos, práticos e contábeis para uso profissional; literatura de lazer e romances para fruição individual. De acordo com Baudin (2020, p. 17), entre 1779 e 1792, a produção de “literatura de lazer” [*leisure literature*] cresceu rapidamente: de 973 títulos publicados nesse período, 290 pertenciam a essa categoria.

O predomínio da ficção – sobretudo do romance – resultava tanto do patrocínio estatal, com as comissões de tradução de Catarina II, quanto da rápida apropriação de gêneros europeus e sua adaptação para o russo. Como observa Baudin (2020, p. 20), a “ficção leve” triunfava nas prateleiras, o que Karamzin registra com ironia em 1802: “Perguntei a vários livreiros que tipo de livros vendem melhor em nosso país e todos, sem hesitar, responderam: ‘romances’!⁶³” (*apud* Baudin, 2020, p. 20).

Entre 1763 e 1775 foram publicadas 123 traduções de romances na Rússia, número que cresceu exponencialmente na década de 1780, cobrindo desde o popular *lubok* até autores filosóficos como Lesage. Escritores russos como Emin e Komarov passaram a emular esses modelos, adaptando enredos estrangeiros ao contexto local, muitas vezes com caracterização imprecisa e psicologia superficial. Nesse cenário, destaca-se Nikolai Novikov, considerado o primeiro jornalista russo, que buscou ampliar

⁶³ “Я спрашивалъ о томъ у многихъ книгопродавцевъ, и всѣ не задумавшись отвѣчали: «романы!»”. KARAMZIN, N. M. *O kniznoi trgovle i liubvi ko chteniu v Rossi* [Sobre o comércio de livros e o amor à leitura na Rússia]. *O Mensageiro da Europa*, Moskva, 1802. Disponível em: <https://libking.ru/books/nonf-/nonf-publicism/555855-nikolay-karamzin-o-knizhnoy-torgovle-i-lyubvi-ko-chteniyu-v-rossii.html>. Acesso em: 6 set. 2024.

o acesso à leitura e investiu na formação de novos leitores com a revista *Leitura infantil para o coração e para a razão* (1785–1789), marco importante para o surgimento de um público leitor na Rússia.

Multiplicam-se as infraestruturas de acesso ao livro: nas décadas de 1770 surgem, nas capitais, bibliotecas pagas e gabinetes de leitura, e, sob Catarina II, os livros chegam às províncias. Novikov, figura central para a democratização da leitura, abre entre 10 e 20 pontos de venda fora dos grandes centros na década de 1780; ao fim do século, já se estimava cerca de 40 livrarias provincianas, com redes de assinantes em mais de 300 localidades (Baudin, 2020, p. 36). Assim emerge o leitor provinciano, ampliando e diversificando a base social do público. Em resenha publicada no *Gazeta Literária* (1830, nº 8), Púchkin elogia o *Panorama da literatura russa de 1829*, de Kirêievski, e destaca a importância de Novikov, que teria “criado entre nós o amor pelas ciências e o gosto pela leitura” e fomentado, ainda que por breve período, “o nascimento de uma *opinião pública*” (*apud* Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 46. Grifos do autor).

Destaco que essa democratização também se deu no plano linguístico: Karamzin promoveu uma verdadeira renovação do idioma literário ao simplificar a língua, eliminar arcaísmos e adotar uma sintaxe mais fluida de modelo francês. Além disso, estruturou os textos de modo mais claro e acessível, favorecendo períodos mais curtos e leitura mais fluida. O resultado foi aproximar a literatura de novos leitores e transformar o ato de ler em uma prática mais leve e prazerosa, rompendo com a rigidez da leitura “séria” do classicismo (Baudin, 2020, p. 59–62).

Essa virada sustenta a autonomia do leitor que Baudin descreve: ler passa a valer pela experiência que proporciona, e não por uma hierarquia prévia de gêneros – o que incomodava alguns, como Chichkov, no início do século XVIII. Para o ministro da Educação Pública (1824-1828), tal prática “sacrificava” a informação e desestabilizava a integridade semântica do texto, por exemplo, ao introduzir passagens do literal ao figurado (Baudin, 2020, p. 59–62). A essa posição se contrapõe a agenda de Karamzin, que pressupõe leitores capazes de selecionar as leituras por conta própria, transformando o livro em instrumento de aperfeiçoamento.

Em 1802, com a revista *O Mensageiro da Europa*, ao mesmo tempo literário e político, Karamzin transforma a leitura em “conversa geral” do público instruído, isto é, em um espaço de interlocução contínua que passa a correr em paralelo – quando não a substituir – o diálogo entre público e Estado (Baudin, 2020, p. 59–62, 148).

Ainda no século XVIII, após a primeira revista satírica, *Um pouco de tudo*⁶⁴, editada por Catarina II, houve uma multiplicação de periódicos satíricos e, depois, especializados – em música, teatro, moda, ciências. Mesmo que ainda comercialmente fracas, as chamadas “revistas grossas” [толстые журналы] instituíram um novo regime temporal de leitura – periódico, pautado pela espera e pela continuidade – e subdividiram o público em nichos temáticos (Baudin, 2020, p. 31).

A base de assinantes era, em linhas gerais, predominantemente nobre, com participação minoritária de camadas urbanas não nobres (segmentos mercantis e artesanais). Nas províncias, o repertório à venda manteve-se relativamente conservador (religiosos e didáticos à frente), mas os leitores provincianos formavam a parcela mais constante de assinantes de revistas – indício de que o periódico funcionava como elo com as capitais e com “o que se passa além” (Samarin *apud* Baudin, 2020, p. 31, 40).

Acrescento, porém, a dimensão financeira, que relativiza o alcance desses periódicos. Como observa Grigoryan (2020, p. 11), no fim do século XVIII as tiragens permaneciam modestas: a *Revista Moscovita* de Karamzin tinha cerca de 250–270 assinantes, *Correio dos Espíritos*, pouco mais de 80, e *O Espectador*, 169; apenas *O Mensageiro da Europa* chegou a mil exemplares no início do século XIX. Crucial, contudo, é lembrar que os periódicos eram caros, o que restringia seu acesso: mesmo leitores ávidos, como o escritor e agrônomo Andrei Bolotov, recorriam a assinaturas coletivas com vizinhos, dividindo custos e compartilhando exemplares – prática que parece ter sido comum.

Bolotov assinava uma ampla gama de periódicos disponíveis, russos e estrangeiros, com preferência particular pelos alemães. Em 1804, informou ao filho que finalmente conseguira fazer algo que ambos há muito esperavam realizar: os Bolotov estavam prestes a se juntar a duas famílias vizinhas, com as quais reuniriam fundos – dezoito rublos por lar – para assinar coletivamente “1) jornais, 2) uma revista política, 3) *O Mensageiro da Europa*, 4) *Mercúrio Moscovita*, 5) *O Mensageiro do Norte*. Ele também esperava assinar “uma revista de Petersburgo e a nova revista de notícias”, embora, sobre este último, gracejasse: “Deus sabe que tipo de jornal será”. (Grigoryan, 2020, p. 14)

Em suma, o regime periódico estruturou novas temporalidades e nichos, mas sob fortes restrições econômicas, o que ajuda a explicar tanto a concentração social dos assinantes quanto a centralidade das revistas como elo entre capitais e províncias.

⁶⁴ Revista semanal satírica publicada em São Petersburgo (1769–1770), lançada sob o patrocínio direto de Catarina II, que atuou como “editora-chefe” privada. Inspirada na revista inglesa *The Spectator*, de Addison, foi usada pela imperatriz para intervir no debate público e fazer frente aos periódicos satíricos mais críticos de Nikolai Novikov (como *O Zangão* e *O Pintor*).

Portanto, o alcance social dos periódicos foi limitado por números modestos, preços altos e forte dependência de patrocínios, mas, paradoxalmente, a prática de leitura transbordou as fronteiras do leitor letrado. Como registra Karamzin, no ensaio “Sobre a venda de livros e o amor pela leitura na Rússia”, publicado em *O Mensageiro da Europa*.

[...] Os mais pobres subscrevem e os mais analfabetos querem saber o que se escreve no estrangeiro! Alguém que conheço viu alguns padeiros que, formando um círculo em torno de um leitor, ouviam com grande atenção a descrição de uma batalha entre austríacos e franceses. Essa pessoa os interrogou e descobriu que cinco deles se uniram e levaram jornais de Moscou, embora quatro não soubessem ler; mas o quinto decifra as letras e os outros ouvem. (*apud* Meynieux, 1958, p. XIII).

Destaco que, essa cena de leitura coletiva, intermediada por um único decifrador, demonstra que mesmo quando a publicação impressa é cara e escassa, ou mesmo quando nem todos são alfabetizados, ela circula por mediações sociais (assinaturas compartilhadas, leitura em voz alta), ampliando a esfera de recepção para além do assinante em si.

Grigoryan (2020, p. 26) enfatiza justamente essa dimensão paradoxal: ao mesmo tempo em que a circulação efetiva dos periódicos permanecia restrita, sua representação discursiva projetava um público mais amplo e heterogêneo. Ao publicar, em *O Mensageiro da Europa*, cenas de leitura popular – como a dos padeiros analfabetos –, Karamzin não apenas registrava práticas sociais de recepção coletiva, mas também fabricava, retoricamente, um público que transcendia a nobreza. Esse gesto era parte de uma estratégia discursiva que associava os periódicos russos ao modelo europeu ocidental, no qual a classe média se consolidava como leitora predominante.

O Mensageiro da Europa também participou ativamente da construção de uma imagem de seu público: o periódico incorporava em suas páginas cartas e missivas de diferentes tipos, muitas vezes textos escritos pelo próprio Karamzin, mas publicados sob pseudônimos diversos, como se fossem intervenções de leitores comuns endereçadas ao jornal ou ao editor. Nesse sentido, *O Mensageiro da Europa* não era apenas um veículo de informação, mas também um laboratório de construção discursiva de um público, que se apresentava sob a forma de cartas fictícias, contribuições de leitores supostamente comuns e relatos de leitura coletiva.

O adensamento do circuito periódico ajuda a entender como os próprios editores passaram a definir o seu público. É aqui que entra Faddei Bulgárin – escritor e crítico, rival de Púchkin e coeditor, com Nikolai Gretch, do jornal *Abelha do Norte* –, que em 1826 enviou à Terceira Seção (órgão da Chancelaria Particular responsável por vigilância

e censura) uma nota intitulada *Sobre a censura na Rússia e sobre a tipografia em geral*, classificando os leitores em quatro grupos e identificando o *среднее состояние* (“condição mediana”) como o núcleo mais numeroso e relevante do mercado: nobres abastados em serviço ou no campo, nobres pobres escolarizados pelo Estado, burocratas e pequenos funcionários, mercadores e cidadãos (Bulgárin, 1998). O texto de Bulgárin defende a censura e a tipografia como instrumentos indispensáveis para orientar a opinião pública na Rússia. Como não se pode eliminá-la, o autor considera mais seguro que o governo a conduza por meio da imprensa, em vez de deixá-la nas mãos de pessoas mal-intencionadas. A Rússia, “menos instruída” que outros países europeus, teria ainda maior necessidade de educação moral e política dos adultos, guiada pelo Estado. Daí a importância de conhecer os elementos que compõem a opinião pública, ou seja, as diferentes camadas sociais que formam o público leitor.

Para além do “mediano” (*среднее состояние*), seu esquema contempla três polos adicionais que ajudam a compreender o campo de leitura. De um lado, os “nobres e ricos” liam sobretudo em línguas europeias e, não raro, dispensavam assinaturas, exercendo antes patronato e sociabilidade de salão do que alimentando a base estatística dos periódicos. No extremo oposto, os de “baixa condição” (*нижнее состояние*), com renda escassa e alfabetização desigual, “inclui pequenos escriturários, camponeses alfabetizados, clero e cismáticos”, acessavam a imprensa por arranjos coletivos e leitura em voz alta e foram atraídos por estratégias de legibilidade como as xilogravuras incluídas em *O Filho da Pátria* (Meynieux, p. XIII–XIV). Embora ignorada pela crítica política, essa classe “читает весьма много” (“lê muito”), sobretudo livros religiosos, narrativas morais e textos ligados à administração da Rússia. Há ainda os “eruditos e literatos” (*учёные и литераторы*), pouco numerosos, mas decisivos como produtores e mediadores: traduzem, editam, resenham e estabilizam rotinas críticas (o panorama anual introduzido por Gretch em 1815, depois consagrado por Belinski). Bulgárin sugere atraí-los com cortesia e pequenas concessões (como escrever sobre o teatro). A repressão, ao contrário, teria efeito desastroso: a proibição de criticar o teatro teria levado jovens a se desinteressar pela cena e a voltar-se para a política e até para sociedades secretas. Aqui, a advertência é clara: controlar os intelectuais não pela força, mas pelo direcionamento de sua atividade e pelo reconhecimento.

Essa tipologia, ao mesmo tempo em que descreve o público, funciona como instrumento de governo. Bulgárin não se limita a uma observação sociológica das camadas leitoras: ele inscreve sua análise no horizonte do aconselhamento político. O

esquema de distribuição dos leitores – ricos, medianos, pobres e eruditos – não é neutro, mas se organiza como diagnóstico e prescrição. Ao identificar o grupo “mediano” como o núcleo mais sólido do público russo, ele indica onde a ação do Estado deve incidir, seja estimulando o consumo de livros em russo, seja controlando o repertório disponível.

Nesse sentido, o texto de Bulgárin revela-se como tentativa de mediação entre o poder autocrático e o campo literário emergente: ao mesmo tempo em que reconhece a pluralidade de leitores e práticas de leitura, procura instrumentalizar esse conhecimento em favor do controle da opinião pública. De um lado, legitima a existência de uma esfera crítica nascente; de outro, subordina-a ao imperativo de governabilidade.

No centro, permanece o grupo de *среднее состояние* (condição mediana), definido por Bulgárin como o contingente mais numeroso e decisivo para a compra e leitura em russo, sobretudo de jornais e revistas. É a esse bloco “mediano”, que ele propõe moldar prioritariamente; não por acaso, seus projetos jornalísticos o performam como contido numa esfera de leitura sob tutela – muito noticiário e literatura, pouco debate aberto –, traço que marca a cultura periódica sob Nicolau I (Grigoryan, 2020, p. 30).

O sucesso do *Abelha do Norte* – um dos periódicos mais populares dos anos 1830, com tiragem de até quatro mil exemplares ao longo da década, – decorreu, em parte, do fato de Bulgárin e Gretch terem autorização do tsar Nicolau I para publicar notícias políticas, o que mostra como o aparato censório moldava quem podia falar de política e em que termos (p. 35). Em chave programática, em 1833, o próprio jornal performou um público “mediano” e abrangente:

Do magnata ao criado, do diretor de departamento ao mais humilde escrevente, do mercador de primeira guilda ao pequeno vendeiro, sem falar nos velhos alemães que, desde a própria criação do mundo ou, perdão, desde a própria invenção dos jornais e da cerveja, são grandes amantes de ambos! E como então não ler jornais! Eles têm tudo o que você queira: eis um perfeito *omnibus et de omnibus* (*apud* Grigoryan, 2020, p. 36).

A descrição bem-humorada publicada no *Abelha do Norte* evidencia como o jornal não apenas conquistava espaço privilegiado no mercado editorial, mas também elaborava um retrato do seu público como heterogêneo e inclusivo. Ao listar tipos sociais tão distintos – do magnata ao criado, do diretor de departamento ao humilde escrevente, passando por mercadores e estrangeiros residentes –, o periódico performava discursivamente a ideia de uma comunidade ampla e transversal de leitores, um “público médio” que se pretendia representativo da sociedade imperial em sua totalidade. Essa operação discursiva só era possível porque Bulgárin e Gretch dispunham de uma

autorização oficial do próprio Nicolau I. A política, assim, aparecia sob a forma de um discurso controlado e autorizado, e a própria noção de “público” era modelada em chave programática, mais encenação do que experiência efetiva de deliberação.

No entanto, quando se observa a cena concreta da leitura, o quadro é bem menos participativo do que esse retrato abrangente sugere. Como aponta Grigoryan, o cenário típico era o da leitura sem debate: os cafés e confeitarias de Petersburgo exibiam grupos de leitores silenciosos, absortos em jornais nacionais e estrangeiros, mas pouco inclinados à troca de ideias, conforme publicado no mesmo número do *Abelha do Norte* em 28 de dezembro de 1833:

Pois agora dê uma olhada em qualquer confeitaria, de manhã, ao meio-dia, à tarde, à noite; em particular, vá à de Wolff, perto da Ponte da Polícia, um dia desses. Esse é o ponto de encontro de todos os nossos aficionados por notícias; em cada canto, a cada mesa, a cada janela, há gente sentada, comendo, bebendo e lendo o *Journal de St. Pétersbourg*, o *Journal des Débats*, a *Allgemeine Zeitung*, o *Abelha do Norte*, *O Filho da Pátria*, *Telegrafo Moscovita*, *Telescópio* e todo outro jornal do mundo [...]. Admitidamente, em nossas confeitarias não é costume discutir, debater ou sequer falar muito; as pessoas tendem a se olhar carrancudas, e por essa razão é raro encontrar algo envolvente entre os leitores, além de sua aparência, que pode ser pensativa, zangada, importante ou egoísta. (*apud* Grigoryan, 2020, p. 38).

A passagem do *Abelha do Norte* mostra, de um lado, como o jornal encenava discursivamente a diversidade de seus leitores, mas, de outro, revela a natureza pouco interativa das práticas de leitura no espaço público. O contraste entre o retrato de um público inclusivo e a observação concreta de cafés e confeitarias cheios de leitores silenciosos indica uma sociabilidade centrada na fruição individual e não tanto no debate coletivo.

É nesse ponto que proponho a comparação com a descrição do marquês de Custine, que destaca a ausência de “cafés em Petersburgo onde se comentem os jornais: de fato, não há jornais sobre os quais comentar” (1854, p. 183). No entanto, confiar exclusivamente na percepção de Custine é metodologicamente problemático. Afinal, tratava-se de um viajante estrangeiro que passou apenas três meses no país, observando a sociedade russa de fora e a partir de parâmetros ocidentais. Cada povo possui diferentes ritmos históricos e formas próprias de sociabilidade. No caso russo, é preciso considerar tanto o peso das condições de repressão tsarista – que restringiam as possibilidades de debate aberto – quanto o próprio caráter mais reservado das práticas de sociabilidade locais, menos verbalizada, mas não menos significativa.

Assim, se Custine via no silêncio dos russos uma prova de servilismo ou ausência de vida pública, a leitura historicizada precisa relativizar essa perspectiva, percebendo

que o silêncio podia ser também uma forma de autopreservação e que a imprensa, ainda sob vigilância, criava circuitos de circulação e reconhecimento simbólico que não se encaixam nas expectativas de um observador ocidental.

É precisamente nesse ponto que a análise de Grigoryan (2020) se torna fecunda. Ao articular sua reflexão com Habermas, ela sugere que a confeitaria superpovoadas em que cada leitor se isola em seu jornal é uma espécie de caricatura da *Öffentlichkeit* ocidental: um “café alemão sem as conversas” (p. 39). A cena projeta o que ela chama de uma interação “pré-” ou “quase-política” da esfera pública russa sob Nicolau I – uma revolução da leitura que chega tardiamente e esbarra nos limites da repressão.

Essa avaliação ressalta a ambivalência da imprensa russa do período: de um lado, a aspiração de se tornar instância de debate e de formar uma cultura pública viva; de outro, o gesto de autocontenção, marcado por discursos cuidadosamente filtrados e por representações de um público que, embora amplo e variado, permanecia controlado em sua capacidade de deliberação. Uma imagem de alguns escriturários reunidos nos departamentos [*департаменты*], lendo coletivamente um exemplar do jornal enquanto outros apontam penas, é sintomática: a leitura era compartilhada, mas não se transformava em arena de contestação; antes, configurava uma prática que simultaneamente integrava e disciplinava (Grigoryan, 2020, p. 40).

O jornal encenava a imagem de um debate público ativo, mas esse debate era mais retórico do que real. Na prática, o *Abelha do Norte* funcionava como mediador ambíguo: abria espaço para conversas e para uma esfera pública quase política, mas sempre dentro de limites rígidos, pois era o próprio periódico – submetido ao controle do regime – que determinava o ritmo e o alcance dessas discussões. Se o *Abelha do Norte* exemplifica a ambiguidade de uma esfera pública contida pelo aparato censório, a revista *Biblioteca para Leitura*, lançada por Óssip Senkóvski, representa a consolidação de uma cultura de massas em chave literária e comercial. Paradigmática para os conteúdos “medianos”, a revista surpreendeu ao alcançar quatro, depois cinco mil assinantes em 1834, número sem precedentes. Diferente da retórica “disciplinada” do jornal de Bulgárin e Gretch, a *Biblioteca* assumia o jogo com a própria constituição de seu público, mobilizando cartas de leitores (reais ou fictícias) e personagens inventados – como o Barão Brambeus ou Tutundji-ogla⁶⁵ – para encenar um diálogo constante entre escritores, críticos e leitores leigos.

⁶⁵ Барон Брамбеус; Тутунджи-огла.

A recepção contemporânea confirma o impacto desse modelo. Enquanto Gógol chegou a questionar, diante da *Biblioteca*, a própria constituição do público leitor russo, outros críticos reagiram ao que viam como mercantilização da cultura. Cheviriov descreveu a revista como um “feixe de notas bancárias transformado em artigos” (*apud* Grigoryan, 2020, p. 45), metáfora contundente da conversão de capital em literatura.

Assim, se o *Abelha do Norte* exemplificava a esfera pública “quase política” moldada pela censura, a *Biblioteca para Leitura* encarnava o outro polo da ambivalência diagnosticada por Grigoryan (2020): a constituição de um público de massa, imaginado e representado em toda sua heterogeneidade, mas ao preço de uma comercialização da cultura literária.

Esse movimento, no entanto, não surgiu de repente no século XIX. Desde os semanários satíricos da época de Catarina II, inspirados no *The Spectator*, a imprensa russa vinha desenvolvendo estratégias de encenação do público. Em revistas como *O Zangão*, de Novikov, ou *Um Pouco de Tudo*, predominava a forma epistolar, com cartas dirigidas a amigos, familiares ou ao editor, escritas por colaboradores fictícios que formavam uma espécie de “clubes” em torno da persona editorial central – o “Senhor Zangão” (*Господин Трутень*) no caso de *O Zangão*, ou os “senhores autores” (*зочнода сочинителю*) em *Um Pouco de Tudo*. Esses periódicos dramatizavam um público supostamente variado, que incluía homens instruídos, mulheres espirituosas, provincianos e dândis (Grigoryan, 2020, p. 23–24). Ao mesmo tempo, ofereciam breves retratos verbais de tipos sociais, compondo uma galeria que simulava tanto a diversidade de leitores efetivos quanto a do próprio mundo social do período.

Karamzin, em *O Mensageiro da Europa*, também levou esse expediente adiante, projetando leitores ainda mais “democráticos” e inclusive práticas de audição coletiva – como a mencionada cena dos padeiros analfabetos. A meu ver, o ponto decisivo é que essa dramaturgia do público não é mera ornamentação: ela ensina a ler, prescreve modos de atenção e normaliza formas de sociabilidade. Em outras palavras, os periódicos funcionam como laboratórios de cidadania letrada, nos quais o público é ao mesmo tempo representado e modelado.

A crítica, nesse ambiente, oscila entre a vocação normativa – de ordenar, hierarquizar, nacionalizar o repertório –, e a necessidade dialógica –, ouvir, responder, ajustar-se a um público real, heterogêneo. Deve-se ler, portanto, o “público” como uma entidade imaginada e performada por paratextos e rotinas periódicas, em constante tensão com o público efetivo que paga, assina, compartilha e lê à sua maneira.

É justamente nesse ponto de fricção que se inscreve Púchkin. Sua inserção no espaço literário russo deu-se em um momento em que nem a literatura nem a crítica estavam plenamente consolidadas como esferas autônomas. Tratava-se de um campo em formação, no qual os escritores precisavam não apenas produzir obras, mas também refletir sobre as condições de possibilidade de uma tradição literária nacional e sobre os critérios que poderiam orientar sua avaliação.

Para Púchkin, a ausência de uma tradição literária sólida figurava como um dos maiores entraves. Enquanto os literatos europeus podiam apoiar-se em cânones consolidados e em modelos reconhecidos em suas línguas nacionais, os russos de sua geração enfrentavam a lacuna de uma história literária contínua e de critérios claros de excelência. Por um lado, dispunham de um repertório de referência formado sobretudo por modelos estrangeiros, em particular franceses e clássicos greco-latinos. Por outro, faltava-lhes um cânone propriamente em língua russa que funcionasse como modelo.

Essa percepção não significava, contudo, um deserto absoluto. Ao contrário, Púchkin apontava para uma exceção significativa: o epos anônimo *O Canto da Campanha de Igor*, que reconhecia como obra de valor singular. O gesto de resgatar esse texto não apenas evidenciava a busca por raízes nacionais, mas também marcava um ponto de tensão: como fundar uma literatura moderna em um contexto que se percebia carente de tradição e, ao mesmo tempo, ancorá-la em uma herança literária isolada?

Ao começarmos a estudar a nossa literatura, gostaríamos de voltar-nos para trás e contemplar, com curiosidade e reverência, os seus monumentos antigos [...] Mas, infelizmente, não possuímos literatura antiga. Atrás de nós estende-se uma estepe sombria, e nela se ergue um único monumento: *O Canto da Campanha de Igor*. Nossa literatura apareceu repentinamente no século 18, como a nobreza russa, sem ancestrais e genealogias (1959-1962, t. 6, p. 367).

O esboço, datado, segundo se estima, do outono de 1830, foi posteriormente foi utilizado por Púchkin no artigo *Sobre a nulidade da literatura russa* (1834). A comparação com a nobreza russa, “sem ancestrais e genealogias” indica que a literatura moderna do país lhe parece marcada por um nascimento abrupto, sem uma linhagem histórica bem definida. Ao mesmo tempo, a imagem da “estepe sombria” sublinha a percepção de um vazio cultural – um terreno vasto, mas desprovido de marcos, no qual apenas um único monumento, *Canto da Campanha de Igor*, ergue-se como exceção.

O referido artigo inacabado indica que a carência de tradição não dispensa, mas convoca o exercício crítico, e assume a tarefa necessária de iluminar um terreno escasso, mapear os contornos de uma história literária em formação. Púchkin traça um panorama

histórico em que a Rússia aparece apartada do processo civilizador europeu: tendo recebido o cristianismo de Bizâncio, não participou das reviravoltas políticas nem da vida intelectual do mundo romano-católico; a Renascença não a tocou, a cavalaria não animou os seus ancestrais, e o impulso transformador das cruzadas não repercutiu nas “regiões do norte congelado” (1959-1962, t. 6, p. 408). Esse “atraso histórico”, entretanto, não significava ausência de destino: “a cultura nascente foi salva por uma Rússia esotraçada e moribunda” (p. 408), escreve, num tom quase providencial, atribuindo ao sofrimento histórico a função de preservar a possibilidade de um florescimento futuro.

Logo após esse trecho, há uma nota de Púchkin que afirma: “E [estraçada] não pela Polônia, como ainda recentemente afirmavam as revistas europeias”. Com isso, Púchkin quer dizer que não foi a conspiração polonesa (1605-1618) de tentar intervir na sucessão do trono russo que “estraçou” a Rússia⁶⁶, mas sim o jugo tártaro-mongol que durou aproximadamente dois séculos após a invasão de 1237-1240⁶⁷. Ao registrar a nota, Púchkin reivindica para a Rússia o mérito de ter contido o avanço tártaro “no limiar da Europa” impedindo que o continente inteiro fosse subjugado: “[...] mas a Europa em relação à Rússia sempre foi tão ignorante quanto ingrata” (p. 408). A nota, portanto, corrige uma narrativa estrangeira que diminuiria o protagonismo histórico russo.

A análise prolonga-se ao descrever o papel do clero, que, “no decorrer de dois séculos tenebrosos, preservava as pálidas faíscas da cultura bizantina”, mantendo as crônicas e trocando epístolas com os príncipes, mas incapaz de fazer a vida interior do povo “se desenvolver”. Ao contrário do que ocorreu na Península Ibérica, a dominação estrangeira não legou um patrimônio científico ou filosófico – “não a presentearam nem com a álgebra, nem com Aristóteles” (p. 408). O resultado é uma descontinuidade cultural: quando a Europa se encontrava “inundada por uma quantidade incrível de poemas, lendas, sátiras, romances, mistérios”, os arquivos russos, salvo as crônicas, “quase não oferecem nenhum alimento para a curiosidade dos pesquisadores” (p. 408).

⁶⁶ Na redação do rascunho, após estas linhas, seguia: “Mal teve a Rússia tempo de sacudir de si o jugo tártaro, e já teve de lutar contra a Polônia. Nesse meio-tempo, o poder tsarista insurgiu-se contra o boiarado, e o boiarado aspirava à aristocracia” (1959-1962, t. 6, p. 579). Essas linhas, depois suprimidas, referiam-se ao *Смутное время* [Tempo Turbulento] quando, após a morte de Fiódor I em 1598, último tsar da dinastia Riúrik, surgiram falsos pretendentes ao trono – conhecidos como Falsos Dmitris – muitos dos quais tinham apoio ou conivência de magnatas poloneses. A Polônia (na época, o Estado polonês-lituano) tentou intervir politicamente para colocar seus aliados ou prerrogativas sobre o trono russo, chegando mesmo a ocupar Moscou entre 1610-1612.

⁶⁷ O chamado *jugo tártaro-mongol* refere-se ao período de cerca de dois séculos em que os principados russos permaneceram sob a suserania da Horda de Ouro, após a invasão mongol de 1237–1240. As cidades de Riazã, Vladímir e Kíev foram saqueadas e grande parte da população foi morta ou escravizada. Embora os príncipes russos mantivessem certa autonomia interna, eram obrigados a pagar tributos anuais e a prestar lealdade ao câ mongol, o que retardou o desenvolvimento político, econômico e cultural da região.

Apenas alguns contos e canções, mantidos pela tradição oral, sobreviveram com “características semiapagadas do popular”, e é nesse deserto que o *Canto da Campanha de Igor* se destaca como um monumento solitário.

Segue-se uma análise da importância de Pedro, o Grande no esforço de desfazer o isolamento da Rússia e aproximá-la da Europa. Púchkin descreve as reformas e guerras petrinas como “benéficas e frutíferas”, vendo na vitória de Poltava o marco que permitiu que o “esclarecimento europeu” chegasse às margens do Nievá (p. 409). Destaca ainda o papel de Pedro na formação de um novo ambiente intelectual e, na sequência, anuncia a necessidade de investigar a influência francesa, que dominava a Europa no início do século XVIII, e inicia uma longa digressão sobre as origens da literatura europeia. O percurso culmina na frase “Voltemo-nos para a Rússia”, que assinala o momento em que Púchkin iria se deter mais sobre a literatura nacional – parte, contudo, jamais concluída ou encontrada. A interrupção confere ao artigo o caráter de fragmento, deixando suspensa a análise que pretendia completar. Essa lacuna é significativa: o próprio inacabamento do texto parece espelhar a percepção de uma literatura russa igualmente “incompleta” em meio a tropeços históricos.

É precisamente dessa incompletude que emerge a necessidade de construir um espírito nacional por meio da literatura. A ausência de uma história sedimentada obriga o crítico a intervir no presente, a preencher as lacunas deixadas pelo passado e a projetar um futuro possível para a literatura. Se não há uma tradição contínua a ser interpretada e transmitida, a crítica não pode funcionar como instância de mediação com um passado consolidado, mas se vê obrigada a atuar no presente, em diálogo com uma literatura ainda em processo de fundação. Púchkin lamenta a ausência de um cânone nacional sólido e, ao mesmo tempo, ao reconhecer o *Canto* como monumento fundador, participa da própria invenção de uma tradição⁶⁸.

No século XVIII, segundo Chrostowska (2012, p. 150), a Rússia ainda não possuía uma tradição literária de pleno direito pelo fato de a literatura ainda estar firmemente

⁶⁸ Após analisar atentamente o esboço, entendo que a tradução do título proposta por Cecília Rosas (2013) pode induzir a uma interpretação diferente daquela que Púchkin parece sugerir. O uso do termo “insignificância da literatura russa” faz pensar em algo de pouca importância ou de qualidade inferior, quando o que está em jogo é algo distinto. O diagnóstico de Púchkin não é qualitativo, mas ontológico: para ele, não havia tradição literária a ser julgada, não havia cânone consolidado. O título original, «О ничтожестве русской словесности», emprega a palavra «ничтожество», que deriva de «ничто» – “nada” – e reforça a ideia de ausência, de nulidade, e não de menor valor. A imagem que Púchkin constrói é a de um terreno vazio, uma “estepe sombria” onde apenas o *Canto da Campanha de Igor* se ergue como monumento isolado. Por isso, a tradução “nulidade da literatura russa” parece mais adequada, pois preserva o caráter histórico do diagnóstico e evidencia que, para Púchkin, o desafio não era superar uma literatura “ruim” ou “irrelevante”, mas fundar uma tradição que ainda não existia.

enraizada na escrita eslavo-eclesiástica. Depois, no século XIX, houve uma coincidência do surgimento da literatura russa moderna com a emergência da Rússia como potência entre a Europa e a Ásia. Os fundamentos ideológicos do absolutismo permearam também os tipos de gênero e estilo literários, o que levou à emulação de modelos ocidentais, como o classicismo. Este, que atingiu seu apogeu no século XVII na Europa, foi comprimido na Rússia em um curto período para preencher essa lacuna no século XVIII. Seus principais representantes foram Mikhail Vassílievitch Lomonóssov e Aleksandr Petróvitch Sumarókov. Púchkin, por outro lado, via como tarefa fundamental o fortalecimento de tradições próprias, de modo a criar referências duradouras para as gerações futuras. Sua posição era ao mesmo tempo crítica e fundadora: reconhecia a ausência de um cânone nacional consolidado, mas buscava construir um, reelaborando a herança local e dialogando criativamente com os modelos europeus. Assim, mais do que diagnosticar carências, Púchkin delineava as condições de possibilidade de um futuro literário russo autônomo.

A língua literária russa se desenvolveu de forma peculiar, por conta da separação muito tardia da Igreja e do Estado. Durante o período da Rus de Kíev (882 - 1240), o eslavo-eclesiástico era comumente empregado. Toda a literatura religiosa eslava produzida durante esse tempo refletia as convenções da língua eslava antiga, enquanto alguns termos e elementos do russo antigo também se infiltravam nessa literatura. Paralelamente, esse registro convivia com uma produção secular de natureza diversa – crônicas, documentos administrativos e obras que abordavam aspectos da vida social e cotidiana. Segundo Viktor Vinográdov (1982, p.34), na Rus Antiga operavam dois tipos de língua literária: 1) A língua literária eslava, baseada no eslavo antigo e empregada, mormente, na literatura eclesiástica; 2) A língua literária popular, baseada na língua russa antiga viva e utilizada na literatura secular.

Essa dualidade não se resolvia em termos de hierarquia simples, mas gerava tensões: o registro eclesiástico, embora dominante no campo simbólico, permanecia distante da fala do povo; o registro popular, embora mais próximo da vida concreta, carecia da autoridade que só o vínculo com a Igreja podia oferecer. O resultado foi uma situação de diglossia que, ao mesmo tempo em que retardava a emergência de um vernáculo literário unificado, também produzia um campo de circulação entre o sagrado e o mundano, entre a tradição e a inovação.

Após o início do século XVIII, o bilinguismo literário gradualmente cedeu lugar à síntese de elementos populares com empréstimos da língua eslava, influenciados

principalmente por europeísmos, especialmente os de origem francesa. Alguns termos eslavicos foram assimilados tanto em estilo quanto em significado, alguns se integraram ao vocabulário russo nativo, outros adquiriram um uso mais poético, enquanto o restante caiu em desuso.

Durante os séculos XVIII e XIX na Rússia, ocorreram importantes reformas linguísticas que refletiam uma disputa cultural entre a língua russa, falada pelo povo em geral, e o francês, que era amplamente adotado como língua da nobreza e da elite. Os defensores da linguagem literária russa buscaram explorar as potencialidades da língua, destacando sua diversidade e ressaltando suas vantagens expressivas sobre as línguas estrangeiras.

No século XVIII, uma das reformas mais significativas na língua literária russa e em seu sistema de versificação foi conduzida por Lomonóssov. Em 1755, ao criar a primeira gramática russa, a *Российская грамматика*, o filólogo organizou sistematicamente a língua e a literatura, estabelecendo padrões para o uso da linguagem literária e definindo normas lexicais e gramaticais. Com o objetivo de manter uma fluidez e harmonia nos diferentes gêneros literários, evitando mudanças bruscas de tom, ele delineou os recursos estilísticos da linguagem poética através da doutrina dos três estilos.

Essa concepção vinha de uma tradição crítica consolidada na França do século XVII, sobretudo com Nicolas Boileau-Despréaux. Poeta satírico e teórico, Boileau tornou-se célebre por sua *Arte Poética* (1674), obra em que, inspirado em Aristóteles e Horácio, sistematizou os princípios do classicismo francês: clareza, ordem e simplicidade. Ali estabeleceu regras para os gêneros menores (ode, elegia, sátira, soneto) e maiores (tragédia, epopeia, comédia), formulando o princípio das três unidades dramáticas – de tempo, lugar e ação. Como membro da Academia Francesa e próximo de Luís XIV, sua *Arte Poética* passou a funcionar como referência normativa na Europa⁶⁹.

Ao adaptar essa doutrina para a realidade russa, Lomonóssov não apenas seguiu um modelo estrangeiro, mas o reinterpretou, articulando o eslavo eclesiástico e o russo popular de modo a criar um sistema estilístico adequado à formação de uma literatura nacional. Isso limitou o uso da língua literária a um espectro estilístico mais definido, dividido, de acordo com Vinográfov (1982, p.103), em três categorias: alto, médio e baixo. Assim, obras enquadradas no estilo alto, como tragédias, odes e epopeias, eram esperadas a empregar o vocabulário do eslavo eclesiástico, enquanto aquelas pertencentes

⁶⁹ DEWALD, J. (ed.). *Europe 1450 to 1789: Encyclopedia of the early modern world*. New York: Charles Scribner's Sons, 2004. v. 1, p. 280-281. Verbete: *Boileau-Despréaux, Nicolas (1636–1711)*.

aos estilos médio, como sátiras e elegias, e baixo, como comédias e epigramas, podiam fazer uso do vocabulário popular da língua russa.

Chrostowska (2012, p. 154) defende que a agenda linguística condicionou fortemente o início da crítica literária russa: “a reflexão crítico-literária se desenvolve na Rússia como uma resposta à necessidade de normalizar uma língua literária nacional e de se manter a par dos desenvolvimentos literários da França, Inglaterra e Alemanha” (p. 154). A principal intenção dos inovadores literários, como Sumarókov, Trediakóvski e Karamzin, este último, considerado o precursor dos críticos jornalísticos do século seguinte (2012, p. 180), era aproximar a língua literária escrita da língua falada da nobreza e da burguesia erudita, em vez de reorientá-la para o eslavo eclesiástico, como foi defendido por Trediakóvski nos anos 1750 e 1760.

Assim como a literatura, a crítica também estava em processo de desenvolvimento. Debates sobre a correspondência de linguagem, estilo e gênero se tornaram as fibras da crítica literária nascente. E, para esta se tornar independente, a sua discursividade precisava de autoconsciência (Chrostowska, 2012, p. 156).

Robert H. Stacy (*apud* Chrostowska, 2012, p. 156) classifica Lomonóssov, Trediakóvski e Sumarókov como críticos acadêmicos “pré-profissionais”. Entre os três havia várias polêmicas: Lomonóssov discutiu com Trediakóvski sobre a versificação e com Sumarókov sobre o estilo poético, enquanto os dois últimos disputaram esses temas entre si. Tal era o cenário de polêmicas que perdurou até a época de Púchkin:

As disputas literárias inevitavelmente se espalharam para a arena moral e resultaram em abuso pessoal. Epigramas obscenos foram direcionados contra inimigos literários; a linguagem altamente imoderada foi derramada em sua polêmica por Trediakóvski, Lomonóssov e seus contemporâneos; havia uma tendência a acusar os oponentes de embriaguez excessiva... (Gukovskii *apud* Chrostowska, 2012, p. 156).

As polêmicas, como estrutura de interação discursiva, assim como em qualquer lugar, tornaram-se o *modus vivendi* da crítica russa (2012, p. 157). E o humor e a paródia logo se tornaram elementos frequentes na crítica literária (p. 158). As críticas foram conduzidas por uma série de provocações. Essas disputas revelam que a crítica russa, em seu estágio inicial, não se configurava como prática disciplinada ou institucionalizada, mas como campo de embates pessoais e literários em que se testavam os limites do gênero crítico. A agressividade verbal, os epigramas satíricos e a paródia não eram apenas adereços retóricos, mas instrumentos de legitimação: a autoridade se construía na arena do confronto.

Em paralelo, enquanto a prática literária buscava aplicar ao contexto russo o sistema de gêneros do classicismo ocidental, a instabilidade linguística e a mistura entre registros e formas resultaram no surgimento de gêneros híbridos e improvisados para a expressão crítica no final do século XVIII (Chrostowska, 2012, p. 157). Foi precisamente dessa estratificação linguística e desse hibridismo formal que Púchkin, nas décadas de 1820 e 1830, soube se apropriar, convertendo em recurso criativo.

Segundo Chrostowska (2012, p. 189), ao longo do século XIX, o propósito e a função social da crítica foram progressivamente definidos em bases profissionais e institucionais, o que reduziu o dinamismo de sua forma discursiva. A crítica passou então a se concentrar em um repertório mais restrito e homogêneo de gêneros – revisão, ensaio, caracterização, monografia –, estabilizando-se como prática reconhecida, mas também menos experimental.

Nesse sentido, a figura de Púchkin deve ser situada em um contexto mais amplo, marcado pela disputa entre diferentes programas linguísticos e literários no final do século XVIII e início do XIX. Quando Karamzin e Chichkov começam a escrever, as heranças de Lomonóssov e Sumarókov ainda estavam muito presentes. Grosso modo: de um lado, havia a defesa do contraste nítido entre estilos elevados e baixos, articulados em gêneros distintos; de outro, a tendência à uniformização e ao equilíbrio, que privilegiava a suavidade e a regularidade. Esses dois polos tornaram-se parâmetros centrais para as novas orientações literárias.

Foi a partir desse terreno que se consolidou a polarização entre arcaístas e *karamzinistas*. O termo “arcaístas”, cunhado por Tiniánov⁷⁰, designava os defensores de uma concepção mais conservadora, que via na tradição nacional – sobretudo no eslavismo eclesiástico e na recuperação das raízes das palavras – o fundamento para a formação da língua literária. Foi a partir desse terreno que se consolidou a polarização entre *arcaístas* e *karamzinistas*.

É importante ressaltar, contudo, que os próprios membros desse grupo não se autodenominavam “arcaístas”: eles participavam da sociedade literária *Conversa dos amantes da palavra russa*, fundada em 1811 por Chichkov, que tinha como objetivo declarado a defesa da pureza da língua russa frente à crescente influência do francês e das inovações estilísticas propostas por Karamzin e seus seguidores. Mas, neste trabalho, opto por chamá-los de *chichkovistas*.

⁷⁰ Cf.: TINIÁNOV, I. N. *Arkhaisti i novatori* [Arcaístas e inovadores]. Leningrad: Priboi, 1929; TINIÁNOV, I. N. *Púchkin i evo sovremenienniki* [Púchkin e seus contemporâneos]. Moskva: Nauka, 1969.

Para os membros da *Conversa*, as “deformações” do russo derivavam sobretudo dos empréstimos excessivos que, a partir do século XVIII, haviam invadido a língua literária. É nesse espírito que Chichkov, no *Discurso sobre o estilo antigo e novo da língua russa* (1803), insistia na necessidade de retornar ao vocabulário próprio, defendendo o seu uso segundo os significados originais⁷¹.

O programa linguístico de Chichkov inscrevia-se na tradição lomonossoviana, mas com inflexões próprias. Ao propor a centralidade do eslavo eclesiástico e dos arcaísmos livrescos como base da língua literária, ele explicitava a recusa das tendências vivas da fala contemporânea, em particular a penetração de empréstimos estrangeiros. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, não excluía o registro baixo: o coloquial, pertencente ao povo russo e considerado legítimo em gêneros adequados. Trata-se, portanto, de um purismo seletivo, que tenta controlar a circulação lexical e preservar uma hierarquia clara entre os níveis de estilo.

Como nos aclara Lisiuchenko (1989, p. 295), no campo literário os membros da *Conversa* lutavam sobretudo pela preservação do “estilo elevado” – a ode, a palavra sonora e declamatória, marcada pelos eslavismos. Mas sua prática não se restringia a isso: defendiam também um “estilo intermediário”, sustentado na canção popular e nas crônicas, que funcionava como espaço de inovação, e admitiam ainda o “estilo baixo”, associado ao cômico e permeado de dialetismos. Assim, sua intervenção no debate não pode ser reduzida a um simples conservadorismo: ela produziu simultaneamente um movimento de elevação e de rebaixamento da linguagem poética, mostrando uma abertura para novas formas e gêneros.

A configuração interna do grupo revela ainda uma divisão geracional. Os membros mais velhos se organizavam sobretudo em torno da *Conversa*, que reunia figuras como Chichkov, Derjávín, Krilov, Chakhóvski, Khvóstov, Vostókov e Chirínski-Chikhmátov. A presença de Derjávín era mais simbólica que efetiva, pois sua poética se distanciava da orientação purista lomonossoviana. O grupo tinha uma vida institucional consolidada: encontros regulares, publicação própria (*Leituras na “Conversa”*) e, a partir de 1813, uma ligação direta com a Academia Russa, presidida por Chichkov. O projeto lexicográfico da Academia, voltado à elaboração de um dicionário, cristalizava a

⁷¹ “Возвращение к коренным словам своим и употребление оных по собственным своим о вещах понятиям всегда обогащает язык, хотя бы оные по отвычке от них нашей сначала и показались нам несколько дики”. (*apud* Tiniánov, 1969).

orientação purista, com a quase completa ausência de europeísmos e a defesa da paridade entre o léxico russo e o eslavo eclesiástico.

Já os membros mais jovens, ativos sobretudo na primeira metade da década de 1820, reuniam nomes como Griboiédov, Katiênin e Küchelbéker. Sua atuação mantinha pontos de contato com o programa dos mais velhos, mas, ao mesmo tempo, revelava uma sensibilidade distinta, mais permeável ao romantismo emergente. Assim, a designação “arcaístas” não deve ser entendida como homogênea: trata-se antes de um campo de tensões internas, em que a defesa de tradições lexicais e estilísticas convivia com experimentações estéticas que abriam espaço para novas formas literárias.

Em contraste, o círculo de Karamzin propunha outra via. Desde o início do século XIX, Karamzin exerceu influência decisiva sobre o desenvolvimento da literatura russa, rejeitando o vocabulário e a sintaxe do eslavo eclesiástico em favor da língua “comum”, mas apoiado na gramática e na estrutura francesas como modelo. Esse deslocamento não implicava apenas uma mudança técnica, mas a fundação de uma nova concepção de estilo: os *karamzinistas* buscavam naturalidade, leveza e proximidade com a fala, mesmo que essa fala fosse em grande medida idealizada. A sociedade culta da época falava predominantemente em francês, mas, em contextos específicos, escolhiam conscientemente usar o russo, nutrindo tanto a troca de cartas entre amigos quanto as discussões literárias nesse idioma.

Ao contrário do purismo de Chichkov, Karamzin aceitava empréstimos lexicais franceses e introduzia calques semânticos que, ao longo do tempo, tornaram-se parte orgânica da língua. Karamzin aparecia como um “europeizador” – não à toa fundou a revista *O Mensageiro da Europa*. Ele e os primeiros *karamzinistas*, como o fabulista Ivan Dmítriev, privilegiaram os gêneros médios – elegia, epístola, canção. Chichkov, segundo Debreczeny (1969, p. 395), enfurecia-se com o estilo exuberante do autor de *Pobre Liza* (1792) e do sentimentalismo russo. Seu tratado *Dissertação sobre o antigo e o novo estilo da língua russa* (1803) foi fruto dessa aversão à linguagem floreada dos sentimentalistas. A crítica de Chichkov permanecia quase exclusivamente no nível das questões linguísticas – escolha de palavras, purismo lexical, regularidade sintática. Essa postura contribuiu para restringir o alcance de sua crítica a um pequeno círculo de eruditos.

A diferença entre os dois programas literários é nítida: enquanto os *chichkovistas* procuravam manter a tripartição dos estilos (alto, médio, baixo), fundada na oposição entre eslavo eclesiástico e língua popular, os *karamzinistas* defendiam o primado de um “estilo intermediário”, mais livre, que se tornava o terreno privilegiado da literatura.

Como observa Lisiuchenko (1989, p. 296), esse princípio estilístico estava ligado à ornamentação, ao gosto pela figuração e ao desenvolvimento do estilo perifrástico. Valorizava-se a leveza, a correção e a espirituosidade – em jogos de palavras, rimas engenhosas e formas fixas como o rondó e o soneto. Contra esse esteticismo, empenhavam-se os “arcaístas”, tanto os mais velhos como os mais jovens, que viam no “estilo de câmara” dos inovadores um abandono das grandes formas oratórias em favor de uma poesia intimista, voltada ao indivíduo mais do que ao público coletivo (p. 297).

O contraste entre as duas orientações não era apenas estético, mas também institucional. Os *chichkovistas* possuíam uma sociedade organizada, a *Conversa*; já os *karamzinistas*, apesar da intensa atividade editorial de Karamzin nos anos 1790 e início dos 1800, não constituíram um grupo formal. Apenas em 1815 surge o *Arzamás*, cuja função foi mais programática e simbólica do que organizacional. Sua existência foi breve, começando a se dissolver em 1816, até se extinguir completamente em 1818.

Assim, se os *chichkovistas* representavam a continuidade de uma tradição estilística marcada pela hierarquia e pela ligação estreita com o eslavo eclesiástico, os *karamzinistas* encarnavam a ruptura, defendendo uma língua literária mais fluida, permeável ao estrangeiro e mais próxima da fala. Ambos os grupos, contudo, devem ser vistos não como polos fixos, mas como espaços de experimentação e tensão, nos quais se refletiam os dilemas mais profundos da cultura russa do início do século XIX.

Apesar de carecerem de combatividade para enfrentar diretamente os classicistas, os sentimentalistas conseguiram atrair um público mais amplo, o que lhes deu vantagem no debate literário. Suas narrativas de sensibilidade eram mais atraentes que as pesadas epopeias e as odes formais dos classicistas, conquistando o interesse de leitores antes pouco envolvidos com literatura.

Os *chichkovistas* eram classicistas no sentido formal, defensores de regras de gênero e de um purismo linguístico rigoroso. Mas isso não significa que o grupo de Karamzin, por ser um dos seus principais opositores, deva ser automaticamente classificado como “romântico”. Como o próprio Púchkin nos aclara no esboço *Sobre a poesia clássica e romântica* (1825), o termo “romântico” era usado sem nenhum critério conceitual, para designar qualquer autor que se afastasse das convenções clássicas. O termo passou a nomear qualquer esforço de contestação das regras do classicismo, mas nem sempre correspondia a uma estética romântica propriamente dita. Karamzin se inscrevia no sentimentalismo e era profundamente tributário do estilo francês, o que o aproximava de um classicismo mitigado, ainda que não se possa classificá-lo estritamente

como classicista. O resultado foi uma mistura peculiar de tendências anteriores, mostrando que na Rússia do início do século XIX nenhuma dessas categorias era estanque: os escritores transitavam entre modelos e não compreendiam com clareza a diferença entre sentimentalismo, classicismo e romantismo, usando os termos mais como rótulos polêmicos do que como categorias teóricas consistentes.

Se por um lado essas experiências literárias contribuíram para a afirmação de uma sensibilidade nacional, por outro, a crítica literária ainda circulava em círculos restritos. Escritores, poetas, filósofos e intelectuais distribuíam e eles mesmos criticavam a literatura. Era mais algo trocado entre colegas escritores em conversas, cartas ou por meio da própria literatura – em sátiras, paródias ou epigramas – do que uma prática voltada a orientar o público leitor em geral. A crítica da época tinha um público reduzido, formado sobretudo pela elite letrada e configurava mais como espaço de debate entre pares.

As cartas, em particular, prolongavam a tradição da crítica amigável, mas com observações mais detalhadas do que as resenhas impressas, nas quais comentários específicos sobre estilo e convenções eram frequentemente evitados por parecerem pedantes. No contexto russo do século XVIII e início do XIX, a crítica circulava sobretudo entre um público restrito e especializado, mais próximo de um círculo de pares do que do leitor amplo, o que reforça a leitura de que sua função principal não era normativa, mas legitimadora: definia critérios estéticos e sancionava estilos para a nascente literatura nacional.

Como observa Greenleaf (1994, p. 70), esse diálogo entre pares se manifestava inclusive nas próprias formas poéticas. O que Savely Senderovich chamou de “espírito de simpósio” estruturava a poesia russa da época: os poetas escreviam primordialmente para outros poetas, em epístolas em verso que funcionavam como fragmentos de um polilóquio contínuo. Cada elegia, epigrama ou sátira não apenas circulava dentro de um círculo fechado de amigos e colegas, mas remetia a um repertório comum de alusões, códigos clássicos e episódios compartilhados. Nesse ambiente, o lirismo se construía menos como expressão individual isolada e mais como *resposta dialógica*, inscrita em uma cadeia de alusões mútuas. A própria poesia funcionava, assim, como espaço crítico: lugar em que escritores testavam formas, confrontavam estilos e, sobretudo, se legitimavam perante seus pares, antes mesmo de alcançar um público amplo.

Segundo Lisiuchenko (1989, p. II), *O Mensageiro da Europa* não tinha uma seção fixa para crítica até 1810; a partir daí, passou a comentar todos os livros publicados, com artigos de aristocratas, historiadores e escritores, mesclando citações, elogios ou censuras

e até observações sobre impressão e erros tipográficos. Apesar do tom por vezes superficial, já se delineava uma preocupação com a criação de uma linguagem literária mais próxima do uso popular do russo, em oposição ao eslavo antigo, alinhando-se às discussões sobre *narodnost* e identidade literária russa.

A prática artística de Karamzin, Jukóvski e outros, que preparou o terreno para Púchkin, foi incomparavelmente mais importante do que as suas aparições ocasionais como críticos. Karamzin nem sequer considerou a crítica a verdadeira necessidade da literatura russa:

A crítica realmente ensina a escrever, [ou] não seriam os exemplos muito mais eficazes e o talento em toda parte preferível ao julgamento erudito e rigoroso? Quem sabe escrever bem que escreva: esta é a melhor crítica aos livros ruins. Um livro tolo não é um grande mal no mundo. Temos tão poucos autores que não vale a pena ensiná-los. Mas se algo excelente surgir, por que não o elogiar? (*O Mensageiro da Europa*, 1802 *apud* Bogoslovski, 1934, p. XV).

Essa passagem ilumina uma posição recorrente no início do século XIX: a desvalorização da crítica como atividade autônoma em contraste com a primazia da prática literária. Karamzin reconhece a eficácia maior do exemplo artístico em relação ao discurso crítico. Para ele, o talento não depende de um julgamento rigoroso e erudito, mas se manifesta na própria criação. A crítica, nesse sentido, não ensina a escrever; no máximo, pode acompanhar a obra já realizada.

O argumento relativiza a função normativa da crítica, atribuindo maior peso ao efeito modelar das obras literárias. Ao afirmar que “um livro estúpido não é um grande mal no mundo”, Karamzin parece minimizar o risco de uma “má literatura”, o que sugere uma confiança na própria vitalidade da língua e da criação artística. Ao mesmo tempo, sua posição evidencia o caráter ainda incipiente da crítica russa, que não se concebia como prática institucionalizada ou como mediação entre obra e público, mas como gesto ocasional, secundário em relação ao ato criativo.

Seguindo a linha de Karamzin, Jukóvski se perguntou: “Que benefício a crítica pode trazer à Rússia? O que é que temos para criticar? Traduções medíocres de romances medíocres? A crítica e os críticos são frutos da abundância, mas nós ainda não somos os Cresos⁷² da literatura” (*Carta do distrito a um editor*, 1808 *apud* Bogoslovski, 1934, p. XV). Essa formulação retoma quase literalmente uma ideia já esboçada por Karamzin

⁷² Cresos (em russo: *Крез*) foi rei da Lídia (século VI a. C.), célebre na tradição clássica por sua imensa riqueza. Desde a Antiguidade, seu nome tornou-se sinônimo proverbial de opulência. Quando Karamzin e Jukóvski afirmam que “a Rússia ainda não é Cresos na literatura”, recorrem a essa imagem para sustentar a ideia de que a crítica só poderia florescer em um contexto de abundância de obras e de uma tradição consolidada – condição que, em sua visão, a literatura russa do início do século XIX ainda não havia alcançado.

alguns anos antes. No anúncio da edição de *O Mensageiro da Europa para o ano de 1803*, o escritor havia afirmado: “A boa crítica é um luxo da literatura: ela nasce de uma grande riqueza, e nós ainda não somos Cresos” (*O Mensageiro da Europa*, 1802, nº 23, p. 228–229). As duas declarações mostram como, no horizonte intelectual da época, a crítica era concebida não como necessidade intrínseca ao desenvolvimento literário, mas como consequência de um acúmulo ainda inexistente. Tanto em Karamzin quanto em Jukóvski, a metáfora da abundância cumpre papel central: a crítica é pensada como produto secundário de uma literatura próspera, jamais como fator que pudesse contribuir para a sua consolidação.

Essas formulações revelam uma concepção restrita da crítica, entendida sobretudo como prática voltada para os próprios escritores e para a elite intelectual, e não como instância de mediação com um público leitor mais amplo. Tratava-se mais de uma crítica autorreferencial, concebida como luxo de uma literatura já consolidada e não como fator capaz de impulsionar sua formação. Ainda que Púchkin, algumas décadas depois, tenha explorado recursos críticos dentro de sua própria prática literária – por meio de paródias, do diálogo e da reflexão metapoética –, isso não significa que ele tenha resolvido a tensão estrutural entre criação e crítica. Sua contribuição, antes, reconfigura a crítica como gesto literário, sem, contudo, garantir-lhe uma institucionalidade própria ou uma função pública estável. Assim, se por um lado há inovação, por outro permanece o dilema de uma crítica que oscila entre o círculo restrito dos escritores e a ausência de um público mais amplo.

O estudo da relação entre Púchkin e seus contemporâneos nos revela uma perspectiva esclarecedora sobre as condições de formação da crítica literária russa. O poeta estava profundamente interessado na sua produção, mas sua atitude oscilava entre a opinião de que não havia crítica e a de que a crítica existente ainda não estava “madura”.

O pensamento de Púchkin sobre a crítica literária é marcado por oscilação entre descrença e expectativa. Em uma resenha não publicada sobre o artigo de Bestújev (1824–1825), o poeta questiona de forma incisiva: “Temos crítica? Onde está ela, então? Onde estão nossos Addisons, La Harpes, Schlegels, Sismondi? O que analisamos?” (Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 262). Essa formulação evidencia tanto a percepção de que a crítica russa era frágil e incipiente quanto a consciência da distância em relação a modelos estrangeiros já legitimados.

Ao denunciar a ausência de críticos equivalentes aos europeus, Púchkin aponta para a dependência estrutural da Rússia em relação a referências externas e, ao mesmo tempo, para a limitação social da crítica existente, reduzida a resenhas burocráticas e a

trocas entre pares. No *Diálogo sobre crítica periodística e polêmica*, datado de fevereiro de 1830 e destinado ao *Gazeta Literária*, Púchkin defende que a crítica deveria ser conduzida pelos próprios escritores, tornando públicos os debates que já circulavam em cartas e conversas privadas:

Não seria curioso, por exemplo, ler a opinião de Gniéditch sobre o romantismo ou a opinião de Krilov sobre a poesia elegíaca atual? Não seria bom ver Púchkin examinando a tragédia de Khomiakov? Esses senhores [...], provavelmente, transmitem um ao outro observações mútuas sobre novas obras. Por que não nos tornar participantes de suas conversas críticas? (Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 308)

Ao propor que o leitor tivesse acesso a esse diálogo entre pares – exemplificado por nomes como Gniéditch, Krilov ou ele mesmo –, o poeta reivindica uma crítica mais ampla e participativa, capaz de envolver o público como espectador da formação da opinião literária. O recurso ao gênero dialogado não era apenas estilístico: tratava-se de uma forma de encenar o confronto entre posições divergentes e de afirmar, performativamente, que a crítica verdadeira nasce do embate entre vozes qualificadas.

Para Púchkin, as revistas desempenhavam papel central na recepção, mas o faziam de maneira arbitrária e volúvel, orientadas mais por conveniência e interesses pessoais do que por critérios consistentes. Em vez de um ambiente competitivo e estimulante para a criação de qualidade, o que se via era um circuito literário restrito e pouco profissionalizado, em que os escritores alcançavam notoriedade por fatores externos à obra. O que ele observa é um campo saturado de resenhas e julgamentos feitos à margem de qualquer critério objetivo. Os escritores, ao invés de se destacarem por méritos literários, eram impulsionados por circunstâncias externas, como a influência de revistas ou de favores pessoais. A crítica literária, em grande parte, se resumia a uma prática ineficaz, não se empenhando em uma análise profunda, mas apenas em observações superficiais ou, no melhor dos casos, em elogios desprovidos de conteúdo concreto. Naquele momento, a produção literária era distante das grandes massas.

O escritor russo via um descompasso entre a literatura e os anseios do público, uma falta de interação genuína entre as obras e seus leitores. Isso, por sua vez, refletia na falta de uma crítica sólida e na inexistência de uma esfera literária que funcionasse como um espaço dinâmico de troca intelectual e de reconhecimento dos méritos literários. O escritor, então, via-se muitas vezes relegado a uma produção isolada, em um ambiente em que sua obra não encontrava eco em um público mais amplo.

Como lembra López Arriazu (2014, p. 57–58), Púchkin chegou a atuar como editor do *Gazeta Literária*, fundado em 1830 por Diélvig, assumindo de fato a edição de seus primeiros treze números. O periódico, entretanto, enfrentou as mesmas dificuldades que marcavam outras revistas do período: restrições impostas pela censura, tensões políticas com órgãos oficiais como o *Abelha de Norte* de Bulgárin e a constante vigilância sobre resenhas e artigos considerados inconvenientes. Essas pressões acabaram levando ao fechamento do *Gazeta Literária* em pouco mais de um ano, exemplificando o ambiente hostil em que Púchkin buscava inserir sua visão de crítica.

Devido às discordâncias entre as visões de Púchkin e dos editores das revistas contemporâneas quanto ao papel da crítica, o poeta manifestou repetidamente o desejo de fundar sua própria revista. Dentre os diversos obstáculos que impediam a realização desse projeto estavam não apenas os desafios impostos pela censura do regime tsarista, mas também a preguiça:

É hora de despacharmos Bulgárin, e "*O Bem-Intencionado*", e Polevoi, nosso amigo. Agora não estou disposto a isso, mas por Deus, algum dia vou começar uma revista [...]. (Carta a Viázemski, de 27 de maio de 1826. Púchkin, 1959-1962, t. 9, p. 232).

O fato é que precisamos tomar posse de uma revista e reinar despoticamente e autocraticamente. Somos preguiçosos demais para traduzir, copiar, anunciar etc. etc. [...]. (Carta a Viázemski, de 9 de novembro de 1826. Púchkin, 1959-1962, t. 9, p. 244).

Se eu não fosse preguiçoso, se não estivesse noivo, e não fosse gentil demais, mas pudesse ler e escrever, escreveria uma resenha literária toda semana – mas não tenho paciência, nem raiva, nem tempo, nem vontade (Carta a Pletnirov, de 13 de janeiro de 1831. Púchkin, 1959-1962, t. 10, p. 12).

Enquanto adiava sua própria decisão, Púchkin incentivava os membros de seu círculo progressista a tomarem a dianteira, encorajando-os a publicar artigos e fundar revistas que se opusessem à crítica reacionária e tendenciosa.

[...] não se deve negligenciar nada e deve publicar comentários bem-intencionados em cada artigo - político, literário - onde quer que haja um pouco de sentido. Quem, senão você, deve assumir a enfadonha, mas útil posição de supervisor de nossos escritores? (Carta a Viázemski, de 6 de fevereiro de 1823. Púchkin, 1959-1962, t. 9, p. 61)

Em vez de um almanaque, não deveríamos começar uma revista como a "*Edinburgh Review*"? Precisamos de uma voz de crítica verdadeira; Quem, senão você, deve tomar a opinião geral nas mãos e dar à nossa literatura uma direção nova e verdadeira? Até agora, além de você, não temos críticas. Muitos (inclusive eu) lhe devem muito; você me afastou da unilateralidade nas opiniões literárias, e a unilateralidade é a ruína do pensamento. Se você concordasse em colocar suas conversas no papel, seria de grande benefício para a literatura russa: o que você acha? (Carta a P. A. Katiénin, enviada na primeira metade de fevereiro de 1826. Púchkin, 1959-1962, t. 9, p. 225).

As cartas a Viázemski (1823) e a Katiênin (1826) revelam a urgência que Púchkin atribuía à constituição de uma crítica periódica sólida na Rússia. Ao encorajar seus interlocutores a assumirem o “enfadonho, mas útil” papel de supervisores da literatura, o poeta reconhecia que a crítica não deveria limitar-se ao gosto individual ou a polêmicas ocasionais: era preciso transformá-la em instância contínua de orientação e de formação literária. O apelo explícito a Katiênin para fundar uma revista “como a *Edinburgh Review*” mostra o horizonte comparativo de Púchkin. Ele desejava um modelo de crítica capaz de combinar autoridade intelectual com eficácia pública – uma voz reguladora que tomasse “a opinião geral nas mãos” e desse uma direção à literatura russa.

O paralelo com a *Edinburgh Review* não é acidental. Como observa Eagleton (1991, p. 41), esse periódico britânico enfrentava justamente a tensão entre erudição e divulgação: de um lado, a autoridade do sábio; de outro, a necessidade de falar a muitos e disciplinar o “ímpeto generalizado” de pensar. O projeto de Francis Jeffrey e de seus colaboradores consistia em oferecer ao público das camadas médias não apenas informação, mas critérios de julgamento, transformando a crítica em discurso prescritivo, conciso e acessível. Ao evocar esse exemplo, Púchkin parece reconhecer que a literatura russa carecia de algo semelhante: uma crítica capaz de esclarecer, formar leitores e orientar escritores. No entanto, como veremos ao longo desta tese, o próprio Púchkin não manteve esse projeto de crítica normativa como prática constante – e, em muitos casos, sua obra sugere que ele desconfiava ou mesmo recusava esse tipo de prescrição.

O contexto político e cultural da época era profundamente marcado pela disputa entre diferentes concepções de autoridade e liberdade intelectual. A literatura russa do início do século XIX desenvolvia-se sob intensa vigilância estatal, e o espaço para o exercício de uma crítica independente era extremamente restrito. Aleksandr Benckendorff, à frente da polícia política do tsar após a Revolta Dezembrista de 1825, personificava esse aparato de controle, responsável por monitorar intelectuais, artistas e qualquer discurso considerado suspeito.

O caso de Púchkin torna-se paradigmático porque, em 1826, Nicolau I assumiu para si o papel inédito de censor pessoal do poeta. Após sua coroação, o tsar o convocou a Moscou, concedeu-lhe anistia e declarou que, dali em diante, ele mesmo supervisionaria seus escritos (Schostakovsky, 1945, p. 161). A audiência foi marcada por um gesto de franqueza incomum: questionado diretamente sobre os dezembristas, Púchkin respondeu que teria participado da revolta se estivesse em São Petersburgo naquele dia. No mesmo

dia, Nicolau I chegou a qualificá-lo como “o homem mais inteligente da Rússia”, frase que rapidamente se espalhou e consagrou sua reputação.

No entanto, a promessa do tsar não se cumpriu. O controle efetivo dos manuscritos de Púchkin foi delegado a Aleksandr Benckendorff, chefe da polícia política, para quem a censura literária era apenas uma extensão da vigilância policial. Essa substituição significou, na prática, submeter a escrita do poeta não a um diálogo intelectual com o soberano, mas à rotina burocrática de relatórios, cortes e humilhações. O próprio Benckendorff afirmava, em carta, seu propósito de “dirigir a pena e a língua de Púchkin de modo proveitoso para o governo” (*apud* Schostakovsky, 1945, p. 162).

A expectativa de Nicolau I era que a clemência pessoal transformasse Púchkin em um cortesão, disposto a exaltar os gestos do monarca. Para testá-lo, encomendou-lhe um memorando sobre a instrução popular, no qual o poeta insistiu que “só a instrução pode frear as novas loucuras e as novas desgraças sociais”. O texto, longe de celebrar a autocracia, punha em evidência a força das ideias e o limite da repressão. Nicolau I devolveu-o cheio de anotações e interrogações – mais de quarenta –, sinalizando não apenas sua insatisfação, mas também a distância entre as expectativas imperiais e a postura crítica do escritor (Schostakovsky, 1945, p. 162).

Em 1832, Púchkin finalmente pede a permissão do tsar Nicolau I para editar um jornal político, o *Diário*. Um dos intuitos era acabar com o monopólio de Bulgárin e Gretch. Em carta a Pogódin, de setembro de 1832, Púchkin escreve que, no jornal, “[...] a parte política é oficialmente insignificante; a parte literária é essencialmente insignificante; [...] eu queria destruir o monopólio e consegui. O resto pouco me interessa. Meu jornal será um pouco pior do que o “Abelha do Norte”. Não pretendo agradar ao público” (1959-1962, t. 10, p. 108). Contudo, a aprovação do tsar Nicolau I não foi concedida, o que desencorajou Púchkin em relação ao projeto.

Mais tarde, em 1836, Púchkin consegue a permissão do tsar para editar uma revista, *O Contemporâneo*. Na correspondência datada de 31 de dezembro de 1835, endereçada a Benckendorff, intermediário entre o poeta e o tsar, Púchkin enfatiza que as publicações têm um caráter exclusivamente literário: “gostaria de publicar quatro volumes de artigos puramente literários (como contos, poemas etc.), históricos, acadêmicos e análises críticas da literatura russa e estrangeira” (1959-1962, t. 10, p. 266). Na correspondência enviada ao mecenas P. V. Naschokin, um amigo íntimo de Púchkin, em 27 de maio de 1836, o poeta demonstra completa satisfação com a revista: “Eu mesmo

estou começando a amá-la e, provavelmente, vou me ocupar dela ativamente” (1959-1962, t. 10, p. 295).

A fundação de *O Contemporâneo* também refletia uma tensão de ordem pessoal e estética, ligada ao seu posicionamento no campo literário russo e à inquietação provocada pelas críticas contundentes de figuras como Bulgárin. Se a recusa oficial de seu projeto político o forçou a assumir um tom literário mais “neutro”, foram as críticas públicas – muitas vezes ferinas e provocativas – que mobilizaram o poeta a sair de sua inércia criativa.

Ao se inserir nesse campo por meio de sua revista, Púchkin não apenas respondia a ataques pontuais, mas também participava da reconfiguração institucional e discursiva da esfera literária. Sua atuação revela uma consciência cada vez mais nítida de que a literatura não se desenvolve em isolamento, mas em tensão constante com o ambiente crítico que a cerca. Foi justamente nessa dinâmica de confrontos – tanto pessoais quanto teóricos e institucionais – que se delineou uma forma peculiar de crítica literária russa, profundamente interligada à criação poética.

É possível afirmar que as iniciativas editoriais de Púchkin, suas disputas com a censura e sua relação com críticos e contemporâneos não podem ser entendidas apenas como episódios isolados de sua biografia, mas como parte constitutiva da formação de um espaço literário moderno na Rússia. Ainda que marcadas por limitações, essas experiências antecipam um debate mais amplo sobre a função da crítica, a constituição de um público leitor e o papel do escritor no interior da esfera literária russa.

A trajetória de Púchkin mostra que sua participação nesse processo foi ativa e deliberada: ele não apenas sofreu as condições impostas pelo campo literário, mas as tematizou, interveio nelas e, em alguma medida, as reconfigurou.

2.2 Cada linhazinha importa: A crítica dispersa pela obra

*Cada linhazinha de um grande escritor
torna-se preciosa para a posteridade⁷³.*

A atividade crítico-literária de Púchkin é notavelmente multiforme. O poeta atuou como polemista, teórico – levantando em seus artigos os principais problemas literário-teóricos – e como autor de juízos aforísticos. Sua crítica não se reduz à avaliação de obras ou autores; nela se articulam duas dimensões complementares – a crítica-avaliação, voltada para o presente da vida literária, e a crítica-teórica, que busca esclarecer os fundamentos da criação artística.

Sua crítica ultrapassa os limites dos gêneros: aparece em esboços, notas, cartas, poemas e demais obras ficcionais, de tal modo que se torna difícil circunscrever sua atividade a um corpus homogêneo. Essa natureza dispersa da crítica puchkiniana é reforçada pelas condições materiais de produção: a ausência de um órgão próprio de imprensa, as dificuldades impostas pela censura e as hesitações pessoais do poeta fizeram com que cerca de metade de seus trabalhos críticos e teórico-literários fossem publicados só postumamente, e uma parte significativa deles incompleta.

Nesse ponto, a observação de Bogoslovski (1934, p. XIV) é decisiva: se nos limitarmos ao que Púchkin publicou em vida, a atividade crítica parece descontínua, quase acidental. Mas, se considerarmos o conjunto de artigos, notas e esboços não publicados, o quadro se transforma. Vê-se que, em paralelo à criação poética, sempre houve uma reflexão crítica atenta e persistente. Basta lembrar que sua primeira nota crítica, *Meus pensamentos sobre Chakhóvski*, foi escrita ainda no Liceu, aos dezesseis anos, quando já se via participante das disputas entre *chichkovistas* e *karamzinistas*. A partir de 1824, essa atividade se intensifica e se torna praticamente ininterrupta até sua morte: o último artigo, *Os últimos parentes de Joana d’Arc*, foi redigido poucas semanas antes do duelo fatal em 1837.

Essas lacunas, longe de serem mero obstáculo, são constitutivas da maneira como lemos Púchkin hoje: obrigam-nos a reconstituir sua crítica a partir de rastros. Ao fazê-lo, nos aproximamos do gesto reflexivo do próprio autor, que parecia conceber a crítica como

⁷³ “Всякая строчка великого писателя становится драгоценной для потомства”. (PÚCHKIN, 1959-1962, t. 6, p. 142). Trata-se de uma referência à correspondência de Voltaire, em uma resenha da obra *Correspondance inédite de Voltaire avec le président de Brosses, etc.* (Paris, 1836). Publicada por Púchkin na revista *O Contemporâneo*, 1836, livro 3, sem assinatura.

algo que se faz no calor da vida literária, e não como um discurso fechado e sistemático. É por isso que, neste capítulo, procuro ler a crítica de Púchkin em estado de dispersão, acompanhando a passagem de seu pensamento por diferentes formas – artigos, notas, correspondência – e interrogando o modo como esse pensamento se dirige a um público, real ou ideal, que ele mesmo ajuda a constituir.

Essa leitura exige também que se considere os espaços concretos de publicação e os modos de intervenção de Púchkin em vida. Como crítico, ele colaborou sobretudo com periódicos que editava e dirigia – *Gazeta Literária* e *O Contemporâneo* – ou com aquelas alinhadas à sua orientação literária, como *Flores do Norte* e *Estrela da Manhã*. Em casos mais raros, participou de revistas que não lhe eram próximas: seus artigos iniciais foram publicados em 1824–1825 em *O Filho da Pátria* e na *Telégrafo Moscovita* aos quais se seguiram célebres panfletos dirigidos contra Bulgárin e publicados na *Telescópio* em 1831.

Meynieux (1958, p. XXXVI) afirma que Púchkin só se engajou de forma sistemática na atividade jornalística a partir de 1836, quando fundou a revista *O Contemporâneo*. Essa afirmação é correta se entendida no sentido de que, antes dessa data, sua colaboração em periódicos foi esparsa e descontínua. No entanto, é preciso lembrar que o poeta já havia exercido papel editorial em 1830, quando assumiu de fato a edição dos treze primeiros números do *Gazeta Literária*.

As publicações ocasionais em periódicos como *Telégrafo Moscovita* (1825), *O Mensageiro de Moscou* (1827) e *Flores do Norte* (1829), bem como os poemas e fragmentos concedidos a almanaques, não devem obscurecer esse dado fundamental: Púchkin acompanhava atentamente a vida jornalística de seu tempo. Suas cartas e rascunhos revelam não apenas comentários esporádicos, mas um interesse constante – por vezes entusiasmado, por vezes crítico – pelo destino das revistas e jornais, fossem eles aliados ou adversários.

É nesse ponto que se torna necessário considerar não apenas o que Púchkin escrevia, mas como escolhia fazê-lo: sob seu próprio nome, ou por meio de pseudônimos e máscaras literárias que filtravam e modulavam sua voz crítica.

Como observa Lisiuchenko (1989, p. 328), o recurso ao pseudônimo não difere, em essência, de seu uso em textos líricos ou de ficção, mas se torna mais difícil de apreender para o leitor que se defronta com textos publicísticos. A distinção fundamental, lembra a autora, é a perspectiva de leitura que o autor deseja instaurar: é preciso diferenciar os artigos publicados com assinatura, os publicados anonimamente – por

vontade própria ou por contingências externas, como a censura – e os que assumem um pseudônimo ou persona. O grau de autonomia dessa voz depende do quanto o autor precisa mascarar sua identidade: quando o disfarce é suficientemente elaborado para criar a impressão de uma figura independente, capaz de se apresentar como sujeito de fala, pode-se falar, segundo Lisiuchenko, em um heterônimo, assim como o Editor e o próprio Bélkin foram seus heterônimos em *Contos do Falecido Ivan Petróvitch Bélkin* (1831) na prosa ficcional.

No caso de Púchkin, a maior parte dos textos jornalísticos foi publicada sem assinatura, alguns receberam sua própria rubrica e outros sob pseudônimo. Em geral, mesmo nos textos sob pseudônimos, o estilo e as ideias são claramente reconhecíveis como do poeta. Mas é significativo que, em 1831, ele tenha publicado dois ensaios – *O triunfo da amizade, ou Aleksandr Anfimovitch Orlov justificado* e *Algumas palavras sobre o dedo mindinho do Sr. Bulgárin e sobre outras coisas* – assinados por Feofilákt Kossítchkin. Neste último, o autor ainda ameaça dar continuidade ao folhetim com um terceiro artigo, “bem virulento”, como nota Lisiuchenko (1989, p. 329) e conforme veremos no subcapítulo 2.4.

A persona de Kossítchkin não é apenas um disfarce funcional, mas um instrumento de intensificação polêmica: ela permite a Púchkin assumir um tom mais ácido e caricaturesco, com um grau de liberdade que talvez não fosse possível sob seu próprio nome. Configurando não apenas uma precaução, mas também um recurso literário que amplia o alcance da crítica. Se, como sugere Lisiuchenko, a persona adquire autonomia suficiente para se tornar quase um heterônimo, então a crítica de Púchkin se abre ao que poderíamos chamar de uma dramatização da vida literária – em que a polêmica não é apenas conteúdo, mas também forma de encenação.

Anteriormente, Púchkin também usou outro pseudônimo mais enigmático: as iniciais “N. K.”. Quando Chirinkin (1983, p. 94), interpretou como “Novo Karamzin”, o pseudônimo era ainda pouco comentado pela crítica. A leitura ganha força quando se observa o contexto: o artigo assim assinado dialoga com a tradição de *Arzamás*, como indica o uso de “Ст. Ап.” [*Старый Арзамас* – *Velho Arzamás*] em outro texto do mesmo período.

Considero particularmente relevante a forma como esses pseudônimos – Kossítchkin e N. K. – trabalham em registros distintos: o primeiro mobiliza o riso, a caricatura e o tom de escárnio para desestabilizar o adversário; o segundo reivindica autoridade e reinterpreta uma herança estética. Ambos, no entanto, operam no mesmo

horizonte de formação do público: exigem do leitor reconhecimento, cumplicidade e capacidade de decifrar a máscara.

Esses elementos nos convidam a refletir sobre as razões que levaram Púchkin a publicar tantos de seus artigos críticos sem assinatura ou sob pseudônimos. Certamente, havia um componente pragmático: proteger-se de novas polêmicas e das consequências da censura tsarista, que o vigiava de perto desde os anos de exílio. A publicação anônima oferecia, nesse sentido, uma margem de manobra – um “espaço seguro” para emitir juízos mais duros sem expor imediatamente o autor às represálias dos censores ou de adversários influentes, como Bulgárin, cuja proximidade com a polícia política e a corte tsarista é bem documentada e fazia dele um interlocutor potencialmente perigoso.

Mas o recurso ao anonimato não parece ter sido apenas defensivo. Como sugerem os estudos de Lisiuchenko (1989) e Chirinkin (1983), ele pode ser lido como um recurso literário que faz parte da própria encenação crítica: ao criar personagens como Feofilákt Kossítchkin, Púchkin não apenas se esconde, mas dramatiza o embate, teatraliza o espaço da crítica e convida o leitor a participar de um jogo de reconhecimento. Entre seus amigos, a identidade do autor provavelmente era conhecida, ainda que não abertamente declarada, o que permitia que os amigos participassem do jogo e que os inimigos apenas suspeitassem – gerando, talvez de propósito, um efeito de rumor, de circulação de “vozes” no campo literário.

Há ainda uma hipótese mais sutil: Púchkin poderia temer que sua intervenção crítica influenciasse a recepção de suas próprias obras literárias, interferindo no modo como seriam lidas pelo público mais amplo. Manter certa distância, por meio do anonimato, seria uma forma de evitar que o julgamento de seus pares ou do leitor comum fosse “contaminado” por suas posições explícitas. Nesse sentido, separar a voz do crítico da voz do poeta preservaria, ao menos em parte, a autonomia da sua criação literária.

Não podemos, no entanto, reduzir o fenômeno a uma única explicação. O anonimato de Púchkin pode ser, ao mesmo tempo, precaução, gesto estratégico e expediente estético. Ele protege o autor, cria um efeito de expectativa no público e permite explorar registros polêmicos que seriam incômodos sob seu próprio nome. Talvez fosse, em última instância, uma forma de manter o campo crítico em tensão, impedindo que se fixasse uma leitura unívoca de sua posição. Não temos certeza se seu objetivo principal era evitar conflitos, manter distância do público amplo ou simplesmente experimentar novas formas de intervenção – e talvez justamente nessa ambiguidade resida a força de sua prática crítica.

Essa dimensão performativa da crítica também ilumina o lugar de Púchkin nas redes literárias de sua época. Ao mesmo tempo em que cria máscaras, o poeta se reposiciona – afastando-se de grupos e alianças anteriores, redefinindo seu papel no campo literário. Basta lembrar que, em 1818, Púchkin já se afastara do círculo de *Arzamás*, movimento que pode ser lido como um gesto de autonomia intelectual e um primeiro indício de que ele não queria permanecer vinculado a uma única orientação estética. Essa oscilação é decisiva para compreender sua crítica: em vez de aderir a uma escola ou doutrina, Púchkin intervém de modo estratégico, adaptando o tom e o meio de publicação às circunstâncias e ao público que deseja atingir.

Nos seus escritos críticos, definiu conceitos essenciais, analisou a literatura enquanto instituição e procurou estipular certos princípios éticos para a literatura como uma prática pública. Para Mills Todd (2006, p. 156), a crítica de Púchkin é mais notável por sua concisão e fundamentação histórica do que por sua originalidade e profundidade teórica (2006, p. 151). Mas, ainda que brevemente, ele abordou muitas polêmicas de seu tempo e procurou relacioná-las com as discussões europeias e clássicas. Procurava reduzir questões estéticas e culturais complicadas a conceitos e distinções que fossem mais compreensíveis para o público leitor.

Concordo com Mills Todd no ponto de que, em sua crítica, pouco se vê da complexidade com que ele desenvolve a ironia romântica em *Evguêni Oniéguin* (1833), as múltiplas perspectivas históricas em *A Filha do Capitão* (1836) ou o realismo incipiente em *O Cavaleiro de Bronze* (1837). Ou seja, em sua literatura havia mais teoria do que em seus artigos. As reflexões mais profundas de Púchkin sobre linguagem, história, moral e sociedade parecem encontrar um terreno mais fértil na ficção do que no ensaísmo propriamente dito. Isso não diminui a importância de seus textos críticos, mas revela uma distinção fundamental entre o gesto criador e o discurso metacrítico: enquanto o primeiro mobiliza uma riqueza simbólica, uma complexidade estrutural e uma multiplicidade de vozes, o segundo tende a ser mais direto e opinativo.

Mesmo assim, a crítica de Púchkin não deve ser vista como mero comentário circunstancial. Ela compõe, em chave paralela, seu projeto de intervenção no espaço público e de construção de uma literatura nacional. Seu esforço por tornar inteligíveis os embates culturais do tempo, por traduzir tensões entre o clássico e o romântico, entre o nacional e o estrangeiro, mostra um intelectual consciente de seu papel formador. Assim, mesmo sem os aparatos teóricos sistemáticos que marcaram outros críticos europeus

contemporâneos, Púchkin construiu uma crítica engajada, voltada à consolidação de um campo literário em transformação.

Estruturalmente, os artigos críticos de Púchkin – chamados de “artiguinhos” por Tchernichévski (1947) devido à sua brevidade – apresentam forma aforística. Em vez de longos desenvolvimentos argumentativos, são compostos por sentenças curtas, incisivas e, muitas vezes, provocativas. Essa concisão confere aos textos um caráter enigmático para leitores distantes de seu contexto original, mas também uma potência expressiva particular.

Essa dimensão microtextual em que o sentido se condensa em unidades breves e lapidares, que circulam com autonomia, é o que classifico como *Fragmento Aforístico*: máximas, sentenças e dísticos de fecho que funcionam como cristalizações gnômicas do discurso, muitas vezes assumindo estatuto proverbial e operando como pequenos núcleos de teoria poética ou de comentário moral.

No *Fragmento Aforístico*, a brevidade não designa “resto”, mas unidade autônoma de pensamento: fórmulas lapidares que cristalizam crítica, poética e juízo moral em poucas palavras, circulando com independência de seu contexto de origem (epigramas, bilhetes, apontamentos, cartas). A concisão produz um efeito de enigma e de alta densidade expressiva: em vez de expor conceitos passo a passo, o texto lança sentenças-imagem que convocam o leitor a completar nexos, historicizar alusões e medir o alcance irônico de cada figura.

Exemplos particularmente eloquentes em Púchkin:

Os tradutores são cavalos postais do Iluminismo⁷⁴.

O verdadeiro gosto consiste não na rejeição arbitrária desta ou daquela palavra, desta ou daquela construção, mas no senso de proporção e adequação⁷⁵.

A inspiração é a disposição da alma para aceitar a impressão mais vívida e concebê-la, segui-la e explicá-la. A inspiração é necessária na geometria, assim como na poesia⁷⁶.

⁷⁴ Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 321. “Переводчики – почтовые лошади просвещения”. Data-se de 1830 com base na posição da nota no manuscrito, entre os rascunhos do oitavo capítulo de *Evguêni Oniéguin* e os planos de *História do povoado de Goriúkhino*.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 15. “Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности”. Presente em *Trechos de cartas, pensamentos e observações*, trecho publicado no almanaque *Flores do Norte para o ano de 1828*, sem assinatura. Data-se da segunda metade de 1827.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 19. “Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно, и объяснению оных. Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии”. Presente no mesmo texto do aforismo anterior.

Cada sentença condensa um programa crítico: a primeira define a tradução como meio histórico de circulação de ideias (imagem mecânica e, ao mesmo tempo, civilizadora); a segunda funda uma estética da medida (proporção/adequação contra capricho lexicográfico ou sintático); a terceira universaliza a noção de inspiração para além da lírica, convertendo-a em categoria cognitiva que alcança a matemática. Em todos os casos, o aforismo articula ideia e imagem: não explica, mostra – daí seu alcance gnômico e sua propensão a proverbializar-se.

Esse modo de dizer aproxima Púchkin de uma tradição ampla do aforismo moral e crítico (com raízes francesas setecentistas, de que Chamfort é emblema, assim como para Schlegel), mas com assinatura própria: os aforismos puchkinianos nascem da prática da escrita e da vida literária, funcionam como metacrítica em miniatura e permanecem abertos à reinterpretação conforme o horizonte histórico do leitor.

Como observa Scheel (2010, p. 128), o fragmento, ao se abrir para a *poiesis*, afasta-se de dois polos que lhe seriam limitadores: de um lado, “o vazio da retórica clássica”, de outro, “o jargão especializado do discurso filosófico”. Nesse movimento, cria-se um canal de expressão que se ancora no diálogo com o repertório da própria criação literária. Não se trata, portanto, de um discurso meramente conceitual, mas de uma escrita que incorpora os recursos da poesia: metáforas e símbolos, associações de ideias, paradoxos e oxímoros, bem como “recortes insuspeitos e inesperados”. Em outras palavras, o fragmento se constitui pela tensão entre condensação e abertura, ao mesmo tempo em que mobiliza as formas de dizer herdadas da tradição literária para fazer da crítica uma prática poética.

Em geral, os artigos de Púchkin eram construídos a partir de oposições, contrastes, choques de significados: “Escrever apenas em linguagem coloquial significa não conhecer a língua” (1959-1962, t. 6, p. 199); “Não há verdade onde não há amor” (p. 218); “Onde não há amor pela arte, não há crítica” (p. 320). Essa estrutura aforística não só intensifica a força argumentativa, como sugere uma forma de pensar que se expressa em relâmpagos [*Witz*] – uma crítica que é, ela própria, fragmentária e carregada de tensão dialética.

Muitos desses Fragmentos Aforísticos e princípios apareceram, pela primeira vez, em cartas a amigos, para depois se tornarem artigos. O que foi dito até aqui é completamente característico da crítica do poeta: não apenas experimentou o efeito formativo dos gêneros epistolares, mas saiu diretamente deles. Os gêneros críticos e jornalísticos do primeiro período – revisão monográfica, artigo polêmico, comentário –

foram formados sob a influência direta da correspondência. As cartas foram uma espécie de modelo de suas futuras críticas, um laboratório no qual se esboçavam argumentos, testava-se o tom, media-se a reação dos interlocutores.

O universalismo do gênero epistolar em Púchkin preserva a possibilidade de uma variedade quase inesgotável de saídas. É nas cartas que encontramos, em embrião, muitas características de sua prosa crítica: o laconismo, a seleção rigorosa dos meios expressivos, a inclinação para o aforismo, os contornos dos futuros gêneros críticos, os pequenos ensaios teóricos, os autorretratos e comentários do autor.

Como lembra N. Stepanov, citado por Chirinkin (1983, p. 76), “as cartas de Púchkin não estão sujeitas a nenhum modelo: são uma conversa amigável, um ensaio crítico, uma declaração política ou uma improvisação de brincadeira. Esta é sua característica mais marcante, sua incrível originalidade”. Essa originalidade se revela na amplitude do pensamento crítico que transcende os gêneros.

Segundo Bogoslovski (1934, p. XIII), as declarações literárias na correspondência de Púchkin muitas vezes se fundem completamente com seu discurso no campo da crítica e podem ser consideradas, juntamente com seus artigos e notas, como material para uma análise abrangente da sua teoria. Apesar de escrever para um círculo limitado de amigos e as cartas raramente serem publicadas, algumas eram escritas com essa expectativa.

A correspondência desempenha, assim, um papel que vai além do biográfico: ela se torna um fato literário, um espaço de formação e experimentação. Tiniánov observou que, nos anos 1810–1820, “os escritores estavam cientes desse gênero como um gênero profundamente literário; as cartas eram lidas, distribuídas” (*apud* Chirinkin, 1983, p. 77). A carta se apresenta como uma espécie de preparação para a crítica – e, no caso de Púchkin, de fato, ela funciona como um meio de passagem, onde o pensamento se afina e se condensa antes de se apresentar ao público em forma de artigo. Portanto, a correspondência não é apenas uma fonte auxiliar para compreender a obra, mas um lugar onde se encena a própria crítica. Ao imaginar seus interlocutores – amigos, poetas, editores –, Púchkin projeta também um público em miniatura, uma comunidade epistolar que funciona como laboratório de recepção. Nesse sentido, as cartas não só testemunham a pluralidade de papéis desempenhados pelo poeta – escritor, crítico, amigo, marido, exilado político – como também permitem observar a formação de um discurso crítico que se constrói em diálogo, muitas vezes tenso, com seus pares.

Por isso, apesar de não haver um capítulo específico dedicado às cartas de Púchkin nesta tese, elas possuem um papel importante, não apenas como registro biográfico, mas

como parte integrante da reflexão crítica do poeta. A correspondência se revela como um espaço de ensaio e de experimentação, em que as fronteiras entre o público e o privado se tornam mais porosas. O que se formula em uma carta, muitas vezes, não encontraria lugar em um artigo publicado: nelas, surgem comentários francos sobre a literatura de seu tempo, impressões de leitura, críticas mordazes, hesitações diante do papel do escritor. Como observa Haroche-Bouzinac, a carta pode se constituir em um espaço de “experimentação em que o destinatário vale como o público futuro” (2016, p. 165).

Púchkin era consciente da importância que sua correspondência com outros autores possuía. No dia 19 de julho de 1831, após a morte do poeta A. A. Diélvig, ele escreveu ao compositor M. L. Iákovlev: “Outro dia revi as cartas de Diélvig em minha casa; pode ser que com o tempo possamos publicá-las. Ela [a viúva, Sófia Mikháilovna] tem as minhas cartas para ele? Nós as reuniríamos” (1959-1962, t. 10, p. 52).

Fato é que, para Púchkin, literatura e vida estavam ligadas por uma linha tênue e permeável. Suas cartas revelam uma prática crítica que transita entre o íntimo e o público, entre o comentário espontâneo e a reflexão literária. Em correspondências ao irmão mais novo, Liev Sierguêievitch, por exemplo, ele costumava registrar impressões sobre obras suas e alheias, tecendo observações que, embora inseridas no âmbito da comunicação privada, continham juízos e argumentos que facilmente poderiam integrar um artigo ou ensaio crítico. Da mesma forma, em suas cartas à esposa, Natália Nikoláievna, relatava suas pesquisas de campo e suas observações sobre figuras históricas que lhe serviam de base para composições literárias futuras – como se a vida, o estudo e a criação artística se misturassem em uma mesma matéria discursiva.

Essa hibridez entre o privado e o publicizável indica não apenas um modo de produção intelectual característico de Púchkin, mas também uma compreensão mais ampla da crítica e da criação literária como práticas contínuas, não confinadas a gêneros fixos ou espaços institucionais. Suas cartas, ainda que destinadas a interlocutores íntimos, assumem um tom ensaístico e reflexivo, capaz de intervir no debate estético de sua época. Assim, o espaço epistolar funciona como um laboratório discursivo, onde o pensamento crítico se forma antes de se projetar em outros gêneros – um lugar de elaboração de ideias que ressoam para além do círculo privado.

Púchkin, muitas vezes, tinha receio de fazer algumas críticas mais duras a obras de seus colegas poetas diretamente a eles, mas, por exemplo, sentia-se à vontade para escrever o seguinte em uma carta para seu irmão mais novo: “minha opinião é de que a

prosa é mais apropriada para Pletnirov⁷⁷ do que a poesia – ela não tem sentimento, não tem vivacidade – seu estilo é pálido como um homem morto”⁷⁸. Ao saber que o irmão havia mostrado essa mesma carta a Pletnirov, Púchkin ficou furioso: “Se você estivesse ao meu alcance, minha preciosidade, eu arrancaria suas orelhas. Por que você mostrou minha carta a Pletnirov? Em uma conversa de amigo, eu me entrego a julgamentos ásperos e precipitados; eles devem permanecer entre nós”⁷⁹. Púchkin se sentia mais à vontade para expressar suas opiniões em cartas do que na imprensa ou em suas obras literárias, pois sabia que estas últimas estavam sujeitas à censura oficial, enquanto a correspondência privada, ainda que também estivesse sujeita, oferecia-lhe, ao menos em teoria, um espaço mais livre para formular críticas, fazer piadas obscenas ou emitir julgamentos ríspidos sobre colegas de ofício. No entanto, mesmo esse espaço íntimo era poroso. A censura russa do período não se limitava à vigilância da imprensa ou dos livros publicados; ela também se estendia à correspondência pessoal, que podia ser interceptada e lida pelas autoridades. A fronteira entre o privado e o público era instável – e não raramente ultrapassada por delações, controles administrativos ou mesmo pela imprudência dos próprios interlocutores.

Em um dos períodos de exílio, entre 1820 e 1826, destituído da comunicação ao vivo com amigos, as cartas eram o único meio de interação entre eles e de obter notícias sobre a repercussão de suas obras na capital. Nessa época, o irmão mais novo, Liev, além de se encarregar de suas publicações, tornou-se uma espécie de “garoto de recados literários”. Púchkin lhe enviava longas cartas cheias de perguntas a respeito de publicações de amigos e a recepção de suas obras:

Escreva-me notícias literárias; E o meu “Ruslan”? Não está à venda? A censura não o baniu? Deixe-me saber... Se Slionin⁸⁰ o comprou, onde está o dinheiro? E eu preciso dele. [...] E o “Prisioneiro”? [...] E Jukóvski, por que ele não me escreve? Você visita Karamzin? Responda a todas as minhas perguntas, se puder – e rápido⁸¹.

Esse trecho evidencia como, mesmo no exílio, Púchkin não interrompeu sua participação ativa no circuito literário. As cartas ao irmão Liev mostram que ele não se limitava a escrever obras, mas acompanhava de perto a circulação de seus textos, a

⁷⁷ Piotr Aleksándrovitch Pletnirov (1792-1865) - crítico literário, poeta e jornalista russo. Amigo de Púchkin e seu principal assistente na revista *O Contemporâneo*.

⁷⁸ Em carta a L. S. Púchkin, de 4 de setembro de 1822 (Púchkin, 1959-1962, t. 9, p. 48).

⁷⁹ Em carta a L. S. Púchkin, de outubro de 1822 (Púchkin, 1959-1962, t. 9, p. 54).

⁸⁰ I. V. Slionin foi editor do almanaque literário *Estrela Polar* entre 1823 e 1825.

⁸¹ Em carta a L. S. Púchkin, de 21 de julho de 1822. As obras mencionadas são os poemas narrativos *Ruslan e Liudmila* (1820) e *O Prisioneiro do Cáucaso* (1822).

recepção em São Petersburgo e os debates entre seus pares. O tom ansioso e imperativo da correspondência – pedindo notícias sobre a censura, sobre as vendas e sobre a resposta de escritores consagrados como Jukóvski e Karamzin – revela que Púchkin concebia a vida literária como um espaço de trocas contínuas, no qual crítica, circulação editorial e reconhecimento estavam interligados. Nesse sentido, a carta cumpre a função de mediação: Liev não é apenas um irmão, mas uma figura que conecta o poeta ao seu público imediato e à rede de autores e críticos da capital. Não foi à toa que Púchkin dedicou o primeiro capítulo de *Evguêni Oniéguin* a ele.

Ao reunir as declarações críticas, juízos e observações de Púchkin, não apenas sobre sua própria criação, mas sobre a literatura russa do século XVIII, sobre a poesia, a prosa, a tragédia, o drama popular e as tradições da forma poética clássica, torna-se possível delinear algo próximo de um sistema, ainda que não formulado como tal. Essas declarações possuem um traço comum: aparecem sempre na forma de observações livres, incidentais, sem qualquer pretensão de sistematização teórica. Tomadas isoladamente, podem parecer notas ocasionais; reunidas, porém, oferecem uma visão consistente de suas concepções estéticas e sua compreensão do papel da literatura.

O mesmo vale para suas observações sobre a própria obra: a “autocrítica” e “autoteoria” de Púchkin precisam ser colhidas aos grãos, extraídas de cartas, notas, esboços. Sua perspicácia e ironia nunca se revestem da solenidade do tratado: ao responder a críticos ou amigos, o poeta prefere a troça, o comentário mordaz, a observação ligeira – e muitas vezes abandona planos de “defesa” sistemática de sua obra, como aconteceu com os prefácios de *Borís Godunov*, deixados inacabados. Púchkin não tinha disposição para teorizar sobre si mesmo. Para ele, o mergulho no próprio ato criativo não significava introspecção, mas uma forma de conhecimento do mundo que se objetivava em obra de arte, não em comentário crítico.

É nesse ponto que se torna possível compreender por que Púchkin não foi considerado um “crítico profissional” no sentido do crítico de revista que produz textos regulares para julgar a produção contemporânea. A crítica, em seu caso, foi incorporada como um componente orgânico de seu sistema criativo, articulada à própria estrutura de suas generalizações estéticas e à maneira como se posicionava no campo literário. Seu gesto crítico se manifesta menos na forma de uma disciplina ou método e mais como uma atitude frente à contemporaneidade literária – o que talvez explique a escolha do título *O Contemporâneo* para sua revista, quando finalmente consegue dar corpo editorial ao seu projeto crítico e publicá-la. Ainda assim, esse projeto não pôde ser plenamente levado

adiante: a revista teve vida curta, durando apenas um ano, interrompida pela morte trágica do poeta em um duelo em 1837.

2.3 Olhar com nossos próprios olhos: Entre movimentos literários, prosa e *narodnost*

*Devem os ritos e as formas subjugar
cegamente a consciência literária?*

Púchkin⁸²

Depois de deixar o Liceu em 1817, Púchkin pôde inserir-se mais diretamente nos círculos literários da capital. Frequentou os salões e tomou parte na sociedade *Arzamás*, onde se reuniam nomes centrais da literatura de então – seu tio Vassíli Lvóvitch Púchkin, além de Bátiuchkov, Jukóvski, Viázemski e Karamzin, o fundador. Nessa fase inicial, a adesão de Púchkin ao programa dos *karamzinistas* era clara: tratava-se de um jovem escritor que compartilhava o entusiasmo por uma língua literária mais natural, leve e permeável, em sintonia com o ideal estilístico defendido pelo grupo.

Contudo, essa identificação foi passageira. Muito rapidamente, Púchkin se distancia das orientações do *Arzamás* e também das convenções do classicismo francês que havia aprendido no Liceu. Esse afastamento não significa uma adesão imediata ao campo da sociedade de Chichkov, mas revela uma postura de constante reposicionamento. Após a dissolução do *Arzamás* em 1818, ele se aproxima gradualmente das propostas dos membros da *Conversa*, sobretudo dos mais jovens.

Essa mudança de orientação é confirmada por uma carta a seu irmão Liev, de junho de 1824, em que Púchkin, comentando com humor a atuação de Chichkov como censor, despede-se chamando a si mesmo não mais de “*arzamassets-Judas*” [*Иуда-Арзамасец*], mas de “bandido-romântico” [*Разбойник-Романтик*]. Essa autodesignação revela não apenas o tom espirituoso com que acompanha a vida literária, mas sobretudo sua autodefinição diante dos programas rivais: ele se vê, naquele momento, como alguém que rompeu com o *Arzamás* e assume a posição do poeta romântico, em confronto com o purismo linguístico de Chichkov.

É nesse contexto que compõe o poema narrativo *Ruslan e Liudmila* (1820), obra que causou rejeição entre *karamzinistas* autênticos, como Voéikov e Dmítriev, mas que encontrou defensores entre os *chichkovistas*, especialmente Krilov. A inflexão desse momento é confirmada por uma carta de dezembro de 1823 ao príncipe Viázemski, em que o poeta afirma: “Não gosto de ver em nossa língua primeva os traços da afetação europeia e do refinamento francês. A rudeza e a simplicidade lhe convêm mais. Prego

⁸² 1959-1962, t. 6, p. 281.

isso por convicção íntima, mas, por hábito, escrevo de outro modo” (Púchkin, 1959-1962, t. 9, p. 85)⁸³. Esse testemunho revela tanto sua crítica aos excessivos empréstimos lexicais e estilísticos franceses na língua literária quanto a tensão entre convicção estética e prática de escrita.

Não por acaso, Tiniánov (1969) interpretou a obra de Púchkin como o resultado de uma “feliz confluência” dos dois movimentos em conflito – do *Arzamás* e da *Conversa*, do classicismo e do romantismo. Para o teórico, Púchkin nunca ocupou uma posição fixa: sua trajetória se caracteriza justamente por uma oscilação entre polos, marcada pela capacidade de absorver, reelaborar e superar as conquistas teóricas e práticas de ambos os lados.

De acordo com Lisiuchenko (1989, p. 298), até 1818, pode-se considerá-lo um representante típico do *Arzamás*, um *karamzinista* convicto. Mas esse ano marca uma ruptura: Púchkin passa a aproximar-se dos *chichkovistas* jovens, sobretudo sob a influência de Katiênin, tanto na prática literária quanto na teoria. *Ruslan e Liudmila* é exemplar nesse sentido: ao mesmo tempo em que mobiliza o gênero do conto poético (*skazka*), considerado leve e “baixo”, o converte em forma épica “elevada”. Essa operação singular reflete o ecletismo de Púchkin: toma um gênero popular e lúdico e o inscreve na tradição da epopeia, buscando o tom da poesia heroica.

Nesse período, o problema da linguagem poética ultrapassa as fronteiras do esteticismo ornamentado e se alinha à tendência de democratização do estilo, que buscava incorporar a rudeza e a simplicidade da fala popular. Nos anos seguintes, Púchkin aprofundaria esse movimento, introduzindo transformações também no nível do enredo. Obras como *Conde Núlin* revelam o rebaixamento do herói, gesto que desestabiliza a solenidade clássica e abre espaço para novas possibilidades narrativas. Ao longo da década de 1820, essa postura se traduz numa oposição cada vez mais crítica às posições dos *karamzinistas* mais velhos, sinalizando o amadurecimento de uma poética própria, construída no diálogo constante – e no atrito – com os dois programas rivais de sua época.

Púchkin sempre demonstrou independência de espírito e recusa a se alinhar de forma absoluta a qualquer programa literário. Ainda que compartilhasse o entusiasmo dos *karamzinistas* e participasse de seus debates, não rompeu relações com escritores de outras orientações e cedo percebeu os limites daquela perspectiva unilateral. Para superar

⁸³ “Я не люблю видеть в первобытном нашем языке следы европейского жеманства и французской утонченности. Грубость и простота более ему пристали. Проповедую из внутреннего убеждения, но по привычке пишу иначе”.

essa parcialidade, buscou o diálogo com figuras como Oliênin e Katiênin, membros da *Conversa*, que lhe ofereceram não apenas novas referências, mas também a possibilidade de reorientar sua própria poética.

Essa busca deliberada por outros interlocutores revela que Púchkin entendia o pensamento crítico como um processo dialógico, e não como adesão a um dogma. A carta de fevereiro de 1826 a Katiênin é particularmente significativa: “Por enquanto, exceto por você, não temos crítica. Muitos (eu entre eles) te devem muito; você me afastou da unilateralidade nas opiniões literárias, e a unilateralidade é a ruína do pensamento.” (Púchkin, 1959-1962, t. 9, p. 225)

Nessa confissão, Púchkin associa de maneira direta a ausência de crítica à falta de pluralidade de pontos de vista e vê na unilateralidade uma ameaça ao próprio exercício do pensamento. Ao reconhecer que Katiênin o ajudou a “desaprender” essa unilateralidade, o poeta atribui à crítica um papel emancipador: é ela que rompe com a repetição acrítica de doutrinas e abre espaço para o juízo independente.

Em uma carta de 7 de janeiro de 1831 a Pletnirov sobre o sucesso da tragédia *Borís Godunov*, Púchkin escreve:

[...] Aguardo traduções e o juízo dos alemães, e não me preocupo com os franceses. Eles vão procurar em *Borís* aplicações políticas ao levante de Varsóvia e vão me dizer, como os nossos: “Tenha dó!...”⁸⁴ Será curioso ver o parecer dos nossos Schlegels, dentre os quais só Katiênin conhece o seu ofício. (1959-1962, t. 10, p. 11).

Esse elogio é significativo: ao compará-lo a Schlegel – sinônimo, no contexto, de crítica séria e sistemática –, Púchkin reconhece em Katiênin um verdadeiro interlocutor crítico, não apenas um repetidor de fórmulas ou “papagaios” e “gralhas de Inzov”⁸⁵ repetidores de xingamentos, como ele chama ironicamente os demais⁸⁶. A carta sugere que o poeta via em Katiênin um modelo de crítica capaz de articular juízo técnico e independência intelectual, exatamente aquilo que ele identificava como antídoto contra a “unilateralidade” das opiniões literárias.

Esse ponto é central para a leitura que proponho: o gesto crítico de Púchkin não consiste em escolher um lado, mas em manter a tensão entre eles, explorando as potencialidades de cada tradição e criando, a partir delas, uma forma literária nova. Tal

⁸⁴ “Помилуйте-с!...”

⁸⁵ Referência ao general Ivan Nikítich Inzov (1768–1845), governador militar da Bessarábia, que supervisionou Púchkin no exílio em Kichiniov.

⁸⁶ “Прочие попугаи или сороки Инзовские, которые картавят одну им натверженную <ебену мать>”.

atitude explica tanto a heterogeneidade de sua obra quanto a força de sua intervenção multifacetada na vida literária russa.

Essa recusa da unilateralidade se manifesta, de maneira particularmente expressiva, na forma como Púchkin revê a herança francesa. Karamzin, sua primeira referência formativa, havia adotado o francês como modelo de estilo e de sintaxe, e é a partir dele que o jovem Púchkin encontra inicialmente uma linguagem mais leve e maleável, em oposição à rigidez do eslavo eclesiástico. No entanto, como observa Bogoslovski (1934, p. XXX), essa assimilação inicial deu lugar a uma postura cada vez mais crítica. Em suas notas de 1822, Púchkin fala da “linguagem pálida e tímida” e da “versificação estúpida” dos franceses, concluindo: “temos nossa própria linguagem; mais ousada! – costumes, história, canções, contos de fadas” (1959-1962, t. 6, p. 257). Trata-se de um manifesto pela afirmação de uma literatura nacional, capaz de se alimentar de suas próprias tradições e não apenas de imitar modelos importados.

Essa mudança de orientação é confirmada na carta a Gniéditch, de 27 de junho de 1822, na qual Púchkin observa que a literatura inglesa começa a exercer influência sobre a russa e acrescenta que tal influência “será mais útil do que a da tímida e bonitinha poesia francesa” (1959-1962, t. 9, p. 41). Quase um ano depois, em 6 de fevereiro de 1823, a Viázemski, escreve de forma ainda mais incisiva: “A doença francesa teria matado a nossa literatura adolescente” (1959-1962, t. 9, p. 60). Aqui, Púchkin diagnostica o que via como um risco de esterilização da literatura russa caso esta permanecesse atrelada ao refinamento e ao decoro franceses.

Essa crítica ultrapassa a simples rejeição ao estilo francês e se transforma em uma análise de fundo das condições de formação da literatura russa. No esboço *Sobre as razões que retardam o curso de nossa literatura* (1824)⁸⁷, Púchkin afirma que a preferência pela língua francesa e o desprezo pela russa retardaram o desenvolvimento literário e que “todos os nossos escritores se queixavam disso – mas quem são os culpados, senão eles mesmos?” (1959-1962, t. 6, p. 257). Segundo o poeta, a cultura russa estava tão impregnada de hábitos estrangeiros que “desde a infância [...] nos acostumamos a pensar em uma língua alheia”, e a prosa nacional era tão incipiente que, mesmo em simples cartas, era preciso criar expressões para comunicar os conceitos mais comuns. Ele observa que a ciência, a política e a filosofia ainda não tinham encontrado expressão adequada em russo, inexistindo uma linguagem metafísica capaz de sustentar reflexão abstrata.

⁸⁷ Púchkin utilizou algumas linhas desse esboço no artigo *Sobre o prefácio do sr. Lemonte à tradução das fábulas de I. A. Krilov*. A tradução do esboço se encontra no apêndice desta tese.

Em 1831, Púchkin mantinha a mesma posição: na digressão inserida na novela considerada inacabada *Roslávlev*, volta ao tema da formação cultural russa e denuncia a carência de prosa literária. Ironiza os que acusavam a nobreza de não ler em russo, lembrando que “ficaríamos felizes de ler em russo; mas nossa literatura [...] ainda é extremamente limitada”. Reconhece que existem “ótimos poetas”, mas ressalta que não se pode exigir de todo leitor interesse exclusivo por poesia. O diagnóstico é claro: a Rússia não possuía ainda uma tradição sólida de prosa – “temos apenas a História de Karamzin” – e os romances eram raros. Por isso, conclui, os leitores são obrigados a buscar “notícias e conceitos” em livros estrangeiros, de modo que “pensam em língua estrangeira” (Púchkin, 1959-1962, t. 5, p. 137-138).

Essa passagem confirma que, mesmo uma década depois do esboço de 1824, Púchkin continuava a ver na insuficiência de prosa e de traduções um obstáculo para a formação de um público leitor capaz de sustentar uma vida literária plena. Para Púchkin, não bastava a excelência da poesia russa – era preciso criar uma literatura em prosa que pudesse expressar conceitos filosóficos, políticos e científicos e que fosse capaz de dialogar com as necessidades do leitor moderno.

Ao enfatizar que “pensamos em língua estrangeira”, Púchkin reconhece a dimensão epistemológica do problema: não se trata apenas de traduzir textos, mas de traduzir modos de pensar. Daí sua insistência em defender uma prosa nacional robusta, que pudesse se tornar veículo de conceitos universais e libertar a cultura russa de sua dependência do francês.

O esboço de 1824, contudo, não se limita ao pessimismo: ele também reconhece as conquistas da poesia russa e esboça uma espécie de panteão literário nacional. “Algumas odes de Derjávín”, escreve Púchkin, “apesar da irregularidade do estilo e da incorreção da língua, estão cheias de ímpetos de verdadeiro gênio”, e em *Dúchenka*, de Bogdanóvitch, “há versos e páginas inteiras dignas de La Fontaine”. Exalta Krilov, que “superou todos os fabulistas conhecidos por nós, excluindo, talvez, este mesmo La Fontaine”, e celebra Bátiuchkov, que “fez pela língua russa o que Petrarca fez pelo italiano”, além de prever que Jukóvski seria traduzido para todas as línguas “se ele próprio traduzisse menos” (1959-1962, t. 6, p. 258). Essas observações revelam que o projeto crítico de Púchkin não é iconoclasta: ele busca afirmar uma tradição própria, separando o que nela é vivo do que é mero resíduo de imitação.

Esse esboço é significativo porque funciona tanto como um balanço das deficiências estruturais – ausência de uma prosa consolidada, de uma linguagem

filosófica e científica, de um sistema de livros e leitores – quanto como um esboço de programa para superá-las. Ao responsabilizar os próprios escritores pelo atraso e destacar aqueles que contribuíram para o aperfeiçoamento da língua, Púchkin sugere que a literatura deveria assumir um papel mais ativo na criação de uma linguagem capaz de expressar ideias complexas e sustentar uma vida intelectual moderna. Não se trata exatamente de um manifesto, mas de uma reflexão que aponta para a necessidade de transformar a literatura em espaço de formação e de reflexão autônoma, rompendo a dependência de modelos estrangeiros sem abrir mão de um diálogo crítico com eles. Não se tratava apenas de desenvolver a língua para usos científicos ou filosóficos, mas de repensar a própria posição do escritor diante da tradição. É nesse ponto que se torna relevante considerar a maneira como Púchkin se situou diante das correntes literárias dominantes de seu tempo – o classicismo e o romantismo.

É impossível reduzir Púchkin a um “clássico” ou a um “romântico” em sentido estrito. Ele mesmo, em uma carta inacabada a M. P. Pogódin, editor da revista *O Mensageiro de Moscou* escrita em 1828, recusava as filiações rígidas: “[...] confesso que sou cético em literatura (para não dizer pior) e que todas as suas seitas são iguais para mim, cada uma representando seu lado vantajoso e desvantajoso. Devem os ritos e as formas subjugar cegamente a consciência literária?” (1959-1962, t. 6, p. 281)⁸⁸. Essa observação mostra que Púchkin não apenas percebia o risco de submeter-se às “etiquetas” estéticas, mas buscava um caminho de autonomia que passava pela incorporação crítica do legado clássico e pela renovação das tendências românticas.

O que Lo Gatto chama de “método evolutivo” ajuda a entender esse posicionamento: “com relação ao classicismo, ele teria se apropriado somente do que nele permanecia vivo e autêntico [...] e, finalmente, no que diz respeito ao romantismo, a própria passagem de Byron a Shakespeare e a Walter Scott seria um indício de sua busca constante” (Lo Gatto, 1972, p. 123). Essa leitura permite compreender Púchkin como um escritor que, ao mesmo tempo em que reconhece a importância das formas herdadas, recusa seu engessamento e procura integrá-las a uma visão de mundo marcada por uma “necessidade histórica”.

Não se trata de rejeitar o classicismo ou o romantismo, mas de metabolizá-los em chave própria, criando uma literatura capaz de se articular com seu tempo sem abdicar do diálogo com a tradição europeia. É nesse ponto que se abre o espaço para pensar as

⁸⁸ A tradução da carta encontra-se no apêndice desta tese.

tensões entre classicismo e romantismo como um dos motores do seu projeto estético – não como polos inconciliáveis, mas como instâncias que Púchkin soube pôr em relação, fazendo delas ocasião de superação e síntese crítica.

Essa questão é central no esboço *Sobre a poesia clássica e romântica* (1825), no qual Púchkin observa que os críticos russos ainda não haviam chegado a uma distinção clara entre os dois gêneros:

O conceito confuso que temos sobre esse assunto devemos aos jornalistas franceses, que costumam incluir no romantismo tudo o que lhes parece marcado pelo selo da melancolia ou da sonhadora ideologia alemã, ou ainda fundado em preconceitos e tradições populares: definição das mais imprecisas. Um poema pode apresentar todos esses sinais e, ainda assim, pertencer ao gênero clássico. Se, em vez da forma do poema, tomarmos por base apenas o espírito em que ele foi escrito, jamais nos desembaraçaremos das definições. (Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 263).

A crítica de Púchkin tem dois movimentos complementares: primeiro, ele aponta que a tradição francesa embaralhou as categorias ao tomar por romântico tudo o que evocasse melancolia, devaneio ou elementos do folclore, criando uma definição vaga e pouco operativa. Depois, oferece um caminho de maior precisão, deslocando o critério do “espírito” para a forma do poema. É nesse ponto que ele articula sua própria classificação: Rousseau pode diferir de Píndaro, assim como Juvenal de Horácio, mas, do ponto de vista formal, todos se inscrevem no gênero clássico. Para Púchkin, este gênero é constituído pelas formas herdadas da Antiguidade – epopeia, tragédia, comédia, ode, sátira, epístola, écloga, elegia, epigrama, fábula – e, portanto, não é suficiente que um poema pareça subjetivo ou sentimental para que seja considerado romântico. Apenas quando a forma se transforma substancialmente é que se pode falar de gênero romântico. Essa distinção, que Púchkin chama de necessária para “nos desembaraçarmos das definições”, reflete um esforço sistemático de organizar o campo literário de modo que a crítica não se perca em critérios impressionistas, mas se fundamente na observação das estruturas que dão corpo ao texto. Ao mesmo tempo, sua formulação abre espaço para pensar como novas formas poderiam emergir, deslocando os moldes clássicos e constituindo um campo próprio para o romantismo.

Na sua classificação, ao gênero romântico caberiam aquelas formas não legadas pela Antiguidade, ou aquelas em que os moldes antigos se alteraram substancialmente o caso francês, Púchkin descreve um processo histórico: o Iluminismo encontrou a poesia enfraquecida e sem direção; Boileau impôs-lhe uma ortodoxia formal que resultou numa “falsa poesia clássica” – superficial, “formada no vestíbulo” e incapaz de ultrapassar os

limites do salão literário, segundo sua caracterização. Ali, a rigidez das formas ocultava o maneirismo romântico que se infiltrava por baixo de um invólucro clássico (p. 265-266). Ainda assim, Púchkin assinala que na França subsistiam marcas autênticas de poesia romântica, como nas fábulas de La Fontaine, em certos poemas de Voltaire (*La Pucelle d'Orléans*), e em suas múltiplas imitações (p. 266).

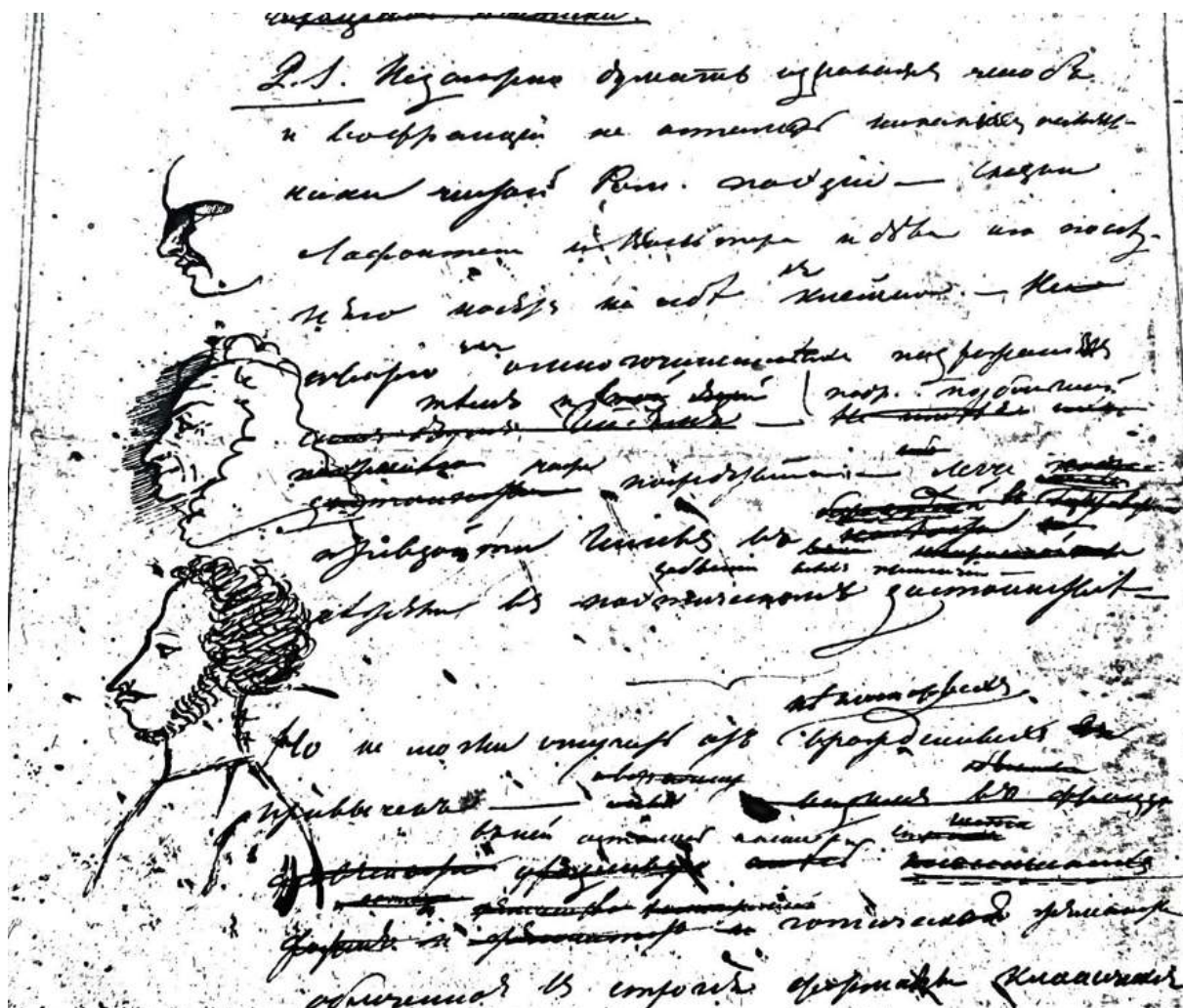


Imagem 1 - Fac-símile do parágrafo final do esboço *Sobre a poesia clássica e romântica*, autógrafo de Púchkin⁸⁹.

⁸⁹ PÚCHKIN, A. S. *Rukopisi* [Manuscritos]. Fac-símile. São Petersburgo: Instituto de Literatura Russa (Púchkinski dom). Reprodução realizada em 1957. ПД. Ф. 244, оп. 1, № 1033, Н. № 5406. Apesar da grafia autográfica de difícil leitura de Púchkin e do uso da ortografia russa anterior à reforma de 1917, é possível identificar o seguinte trecho do ensaio: “P. S. Не должно думать, однако ж, чтоб и во Франции не осталось никаких памятников чистой ром. поэзии. Сказки Лафонтена и Вольтера и «Дева» сего последнего носят на себе ее клеймо. Не говорю уже о многочисленных подражаниях тем и той (подражаниях, [...])”. A partir desse ponto, o manuscrito torna-se praticamente indecifrável: sucedem-se rasuras e palavras riscadas que não chegaram até nós nas edições completas de Púchkin, permanecendo apenas como testemunho gráfico do processo criativo do poeta.

O esboço manuscrito evidencia não apenas o texto do ensaio, mas também o gesto gráfico de Púchkin, que no mesmo espaço da página traça caricaturas de La Fontaine, Voltaire e de si próprio (de cima para baixo). Essa justaposição entre reflexão crítica e representação visual é particularmente significativa: ao mencionar no *post scriptum* que “As fábulas de La Fontaine e de Voltaire, bem como *A Donzela* deste último, trazem em si o seu selo [da pura poesia romântica] (1959-1962, t. 6, p. 266), Púchkin simultaneamente esboça os perfis dos dois escritores e dele mesmo, inscrevendo-se numa linhagem que ele próprio está definindo e julgando. Esse gesto sugere que, ao formular uma classificação dos gêneros, Púchkin também se posiciona no campo literário, indicando os antecessores que reconhece e a tradição à qual se filia.

Para Lisiuchenko (1989, p. 304), ao adotar o critério da forma como eixo de distinção entre clássico e romântico, Púchkin oferece uma definição clara e incisiva, mas limitada. Como observa a autora, ele não chega a especificar quais gêneros da prosa poderiam ser incluídos entre as formas clássicas, detendo-se apenas nas formas poéticas; e, ao tratar do romântico, privilegia sobretudo a caracterização do “espírito” afetado das obras românticas francesas.

A observação de Lisiuchenko (1989, p. 304) é útil para notar que o ensaio de Púchkin não é um tratado sistemático de poética, mas seu diagnóstico de “limitação” pode ser relativizado. É verdade que Púchkin enumera sobretudo formas poéticas, mas isso não significa que tenha excluído a prosa do domínio clássico. Ao falar em “formas conhecidas dos gregos e romanos”, é possível que tivesse em mente também que algumas formas que ele menciona – sátira (menipeia) e a fábula – poderiam existir tanto em verso quanto em prosa, de modo que seria precipitado concluir que sua lista exclui a prosa como forma literária legítima. O caráter programático do ensaio é mais relevante do que sua completude: o ponto central é estabelecer o critério formal como base de classificação e evitar que a crítica se perca em definições movediças do “espírito”.

Não por acaso Púchkin adverte: “Se, em vez da forma do poema, tomarmos por base apenas o espírito em que ele foi escrito, jamais nos desembaraçaremos das definições. O hino de J.-B. Rousseau distingue-se pelo seu espírito da ode de Píndaro, a sátira de Juvenal da sátira de Horácio, *Jerusalém Libertada* da *Eneida*, e, no entanto, todas pertencem ao gênero clássico” (1959-1962, t. 6, p. 263).

Esse critério não exclui o “espírito” – como mostra V. F. Asmus, para Púchkin o espírito deve encontrar uma forma que lhe seja adequada –, mas privilegia o resultado artístico, a unidade entre conteúdo e forma, e não apenas a intenção do autor:

[...] justamente porque, numa verdadeira obra de arte, o ‘espírito’ deve encontrar para si uma encarnação que lhe corresponda e lhe seja digna, Púchkin preferia julgar as correntes não pelas intenções que surgem do ‘espírito’, mas pelos seus resultados efetivos, ou seja, pelas coisas já criadas, nas quais a unidade de espírito e forma já foi alcançada. E, ao contrário, onde essa unidade não havia sido atingida, onde a forma se apresentava não como expressão natural do pensamento e do sentimento, mas como objeto exclusivo de esforços e preocupações do artista não guiados pelo pensamento, – Púchkin negava a tal ‘forma’ o direito de ser critério na determinação dos gêneros e correntes poéticas⁹⁰.

Se sua enumeração não inclui gêneros em prosa, isso parece menos uma “limitação” e mais uma escolha deliberada, dado que seu foco é a poesia.

A discussão ganha outra dimensão quando a conectamos ao próprio gesto criativo de Púchkin. O ensaio prossegue com uma narrativa histórica sobre a queda da cultura clássica, o renascimento da poesia na França meridional, a invenção da rima, as inovações formais (balada, rondó, soneto), e como estas introduziram “um certo maneirismo, totalmente desconhecido dos antigos; um engenho miúdo substituiu o sentimento, que não podia exprimir-se em trioletos” (1959-1962, t. 6, p. 264). Assim, a distinção entre clássico e romântico não é apenas taxonômica, mas também histórica: o romantismo é o surgimento de novas formas e novas sensibilidades, transformando o próprio horizonte formal da literatura.

Esse ponto permite problematizar a leitura de Lisiuchenko (1989): a classificação de Púchkin não é rígida, mas aberta à historicidade das formas – tanto que, no *post scriptum*, ele identifica nas fábulas de La Fontaine e Voltaire e em *A Donzela* deste último o “selo da pura poesia romântica”, e, no manuscrito, ao lado do texto, podemos ver o desenho de seus perfis e o seu próprio, inscrevendo-se na mesma linhagem.

E aqui cabe levantar uma questão crucial: e o que dizer de *Evguêni Oniéguin*? O próprio Púchkin, ao criar um “romance em versos”, produz uma forma híbrida que desafia a taxonomia clássica que ele mesmo propõe. Trata-se de um romance – gênero historicamente associado ao desenvolvimento da prosa moderna –, uma narrativa construída em versos rimados, com digressões líricas e estrutura aberta. Estaria essa obra no campo clássico, por respeitar uma forma métrica, ou no romântico, por inovar ao mesclar gêneros e ao explorar uma forma inédita para a tradição russa? Essa tensão mostra

⁹⁰ ASMUS, V. F. Púchkin i teoria realizma [Púchkin e a teoria do realismo]. In: *Russkaia Literatura*, 1958, nº 3, p. 98 *apud* Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 523.

que a classificação de Púchkin não deve ser lida como um quadro fechado, mas como um ponto de partida para pensar a literatura como um campo de experimentação formal.

A discussão aparece também em outros escritos de 1825, em especial no *esboço Sobre a Tragédia Clássica*⁹¹, no qual Púchkin critica a interpretação francesa da verossimilhança: a tríplice unidade de ação, lugar e tempo. Púchkin observa que, de todos os gêneros literários, o mais “inverossímil” é justamente a tragédia, pois exige que o espectador suspenda a realidade, esquecendo o tempo, o espaço e até a língua para aceitar o mundo ficcional:

De todos os gêneros de obras, as mais inverossímeis (*invraisemblables*) são as obras dramáticas, e dentre estas, as tragédias; porque o espectador deve esquecer, na maioria dos casos, o tempo, o lugar, a língua; deve, por meio do esforço da imaginação, aceitar em uma linguagem convencional - dos versos, das ficções. (Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 266)

Em seguida, Púchkin ironiza o excesso de normatividade que resultou das “regras arbitrárias” francesas:

Sendo o entretenimento a primeira lei da arte dramática, a unidade de ação deve ser observada. Mas o lugar e o tempo são muito arbitrários: daí decorrem certos inconvenientes e as limitações do lugar da ação. Conspirações, declarações de amor, conferências governamentais, festividades – tudo acontece na mesma sala! A velocidade excessiva e compressão de eventos, os confidentes [...] e tudo isso não significa nada. Não seria mais simples seguir a escola romântica, que é a ausência de quaisquer regras, mas não a de toda arte? (Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 266-267)

Aqui, Púchkin não se opõe à unidade de ação – que ele considera lógica para o “entretenimento” do público –, mas rejeita a submissão cega às unidades de tempo e lugar, que sacrificam a verossimilhança psicológica e tornam o drama artificial.

Essa mesma reflexão reaparece em carta a N. N. Raiévski, também de 1825, na qual Púchkin, trabalhando em *Borís Godunov*, conta que começou a “pensar sobre a tragédia em geral” e formula uma das passagens mais importantes de sua poética dramática:

Tanto os clássicos como os românticos fundaram suas regras sobre a verossimilhança, mas é justamente ela que é excluída pela própria natureza da obra dramática. [...] Que diabo de verossimilhança pode haver numa sala dividida em duas partes, em uma das quais se encontram duas mil pessoas, como se fossem invisíveis para aqueles que estão no palco? (1959-1962, t. 9, p. 179)

A carta prossegue com exemplos concretos – como o *Filoctetes* de La Harpe, em que o personagem declara ouvir “os doces sons da língua helênica” em francês impecável – para mostrar que toda a tragédia é construída sobre convenções inverossímeis. O que

⁹¹ A tradução do referido esboço se encontra no apêndice desta tese.

importa, para Púchkin, não é a adesão às regras, mas a capacidade de produzir a ilusão de vida: “A verossimilhança das situações e a verdade do diálogo – eis a verdadeira regra da tragédia” (p. 179).

Na mesma carta, Púchkin consagra Shakespeare como modelo de verossimilhança dramática: nele, a naturalidade do diálogo e a liberdade das cenas produzem a ilusão de vida, sem submissão a regras externas. Em contraste, critica Byron, que, segundo ele, criou apenas um único caráter – o próprio, sombrio e orgulhoso – e o fragmentou entre diferentes heróis, tornando-os “insignificantes” e artificiais. Essa fragmentação gera diálogos forçados e monótonos, em que as personagens falam sempre do mesmo modo, independentemente da situação. Shakespeare, ao contrário, não teme “comprometer” seu herói, deixando-o falar com plena naturalidade e confiando que, no momento certo, surgirá a linguagem correspondente ao seu caráter (p. 180). O elogio a Shakespeare e a crítica a Byron evidenciam o ideal de Púchkin: a tragédia deve buscar a verdade das situações e a vivacidade do diálogo, e não a uniformidade rígida de um caráter ou de regras arbitrárias. Ao contrário do que Lisiuchenko sugere, a posição de Púchkin não é restritiva, mas afirmativa: defende que as regras sejam subordinadas à vida interior, ao ideal individual da obra.

Essa atenção constante de Púchkin à linguagem poética também ajuda a explicar sua receptividade às correntes críticas e filosóficas que animavam a Moscou da década de 1820. Como observa Tomachévski (1961), Púchkin leu Madame de Staël e os irmãos Schlegel e, durante o exílio em Mikháilovskoie, chegou a pedir ao irmão um livro de dramaturgia de August Schlegel para preparar *Borís Godunov*. Em 1827, aproxima-se do círculo dos *liubomudri* (“amantes da sabedoria”), formado por jovens moscovitas como D. V. Venevítinov, S. P. Cheviriiov, M. P. Pogódin e V. P. Titov, além de V. F. Odóievski. Esses autores partilhavam um entusiasmo pela filosofia romântica alemã – sobretudo Schelling – e cultivavam um interesse sistemático por estética, filosofia da arte, pintura, música, história e folclore. Foi desse convívio que nasceu a ideia de fundar uma revista com participação de Púchkin, o que resultaria em *O Mensageiro de Moscou* (1827–1830).

Como observa Martin Malia (*apud* Debreczeny, 1969, p. 413), o interesse dos *liubomudri* pela filosofia idealista alemã cresceu em um contexto de desencanto após o fracasso da revolta dezembrista em 1825. Malia nota uma semelhança com a Alemanha do início do século XIX, que ainda não possuía unificação política e onde os intelectuais buscavam na filosofia e na literatura os fundamentos de uma identidade nacional. Também na Rússia, a literatura e a crítica passaram a desempenhar um papel central como

forma de compensar o cerceamento político e de propor caminhos para a autodefinição cultural.

Num primeiro momento, o poeta acreditou ter encontrado ali uma plataforma estável – uma revista – e até mesmo uma fonte de renda regular. Em carta a Pogódin, de 1 de julho de 1828, Púchkin promete enviar novas colaborações (1959-1962, t. 9, p. 279). Reforça a importância de manter viva a publicação: “é preciso que a nossa revista seja publicada também no próximo ano. Ela é, claro – dito entre nós – a primeira e única revista na santa Rússia” (p. 279). O tom é de entusiasmo e de aposta no papel civilizador de *O Mensageiro de Moscou*.

Na mesma carta, Púchkin manifesta não apenas confiança no impacto intelectual de *O Mensageiro de Moscou*, mas também uma clara consciência de que o reconhecimento europeu era importante para legitimar o projeto de renovação literária na Rússia. Ao escrever as seguintes palavras sobre a carta de Goethe para Pogódin, editor da revista, sobre a resenha de Cheviriiov acerca de *Fausto* e da tradução de N. Borchardt, o poeta revela que via no julgamento do escritor alemão uma chancela simbólica capaz de conferir autoridade aos jovens críticos moscovitas:

Devemos, com paciência, honestidade, nobreza e, sobretudo, perseverança, corresponder às expectativas dos verdadeiros amigos da literatura e ao estímulo do grande Goethe. Honra e glória ao nosso querido Cheviriiov. Você fez muito bem em publicar a carta do nosso patriarca germânico. Ela, espero, dará a Cheviriiov mais peso na opinião geral. E é justamente disso que precisamos (p. 279-280).

O uso da expressão “patriarca germânico” não é casual: ela investe Goethe da função de árbitro importante da cultura literária europeia, cuja opinião podia servir de baliza para o campo russo, então em busca de seus próprios critérios. Ao celebrar que a carta fosse publicada, Púchkin sinaliza que o reconhecimento externo não era mero adorno, mas uma ferramenta para alterar o equilíbrio de forças na esfera crítica russa, conferindo aos *liubomudri* um capital simbólico necessário para se contrapor ao jornalismo de Bulgárin.

Esse gesto ganha ainda mais relevo quando ele, na mesma missiva, elogia Cheviriiov e afirma que é “hora de a razão e o conhecimento desalojarem Bulgárin e Fiódorov” (p. 280) – críticos frequentemente associados a uma crítica superficial e comercial, com quem Púchkin mantinha constantes embates. Há aqui um claro movimento estratégico: ao invocar Goethe como aliado, Púchkin não apenas reforça a posição dos jovens críticos moscovitas, mas também ridiculariza seus adversários, confessando divertir-se com a “discordância de opinião deles em relação a de Goethe” (p.

280). Dessa forma, o prestígio do poeta alemão é mobilizado como argumento de autoridade, como uma instância de legitimação internacional que eleva o nível do debate crítico russo.

Pogódin fez questão de publicar a missiva no periódico, sublinhando que o grande poeta alemão havia escrito por iniciativa própria, motivado pelo artigo de Cheviriiov, *Goethe em Weimar e Würzburg*, do n. 11 de 1827, e pela análise do episódio “Helena” de *Fausto* (1828, p. 326), traduzido por N. Borchardt⁹². O fato de Goethe ter dedicado atenção à tradução e ao comentário crítico de um jovem escritor russo foi interpretado como sinal de que a literatura russa começava a ser reconhecida como interlocutora no espaço europeu.

Goethe se dirigiu diretamente aos “jovens amigos” russos, exortando-os: “Continuem a tranquilamente desenvolver suas ideias por si mesmos, a sentir por si mesmos sua vida e, pouco a pouco, a se acostumar a formar por conta própria as opiniões que os conduzirão ao vosso lugar e à vossa participação no círculo de relações a que pertencem” (1828, p. 332). O poeta legitima a necessidade de uma crítica russa que, sem copiar modelos estrangeiros, aprenda a pensar de forma autônoma. Dessa forma, a carta é simultaneamente um gesto de reconhecimento e um chamado à maturação intelectual – uma espécie de bênção simbólica que fortalece a confiança de Púchkin e de seus contemporâneos no potencial da literatura russa.

Essa recusa de Púchkin a enquadramentos rígidos encontra também um contraponto interessante na recepção positiva que deu ao *Panorama da literatura russa de 1829* de I. V. Kirêievski, publicado no almanaque *Estrela da Manhã* para o ano de 1830. Em resenha anônima no *Gazeta Literária* (1830, nº 8), Púchkin caracteriza o autor como integrante da “jovem escola dos literatos moscovitas [...] que mereceu a atenção favorável do grande Goethe” – e Venevítinov, “tão cedo pranteado por todos os amigos do belo” (1959-1962, t. 6, p. 44).

A resenha prossegue destacando o diagnóstico de Kirêievski sobre a tensão entre literatos “franceses” e “alemães”: nos primeiros, predominam lugares-comuns, jogos de palavras e “piadas quase sempre desprovidas de gosto”; nos alemães, “quase sempre encontraremos algo digno de respeito, ainda que apenas uma sombra de pensamento,

⁹² Письмо Гёте [Carta de Goethe]. In: *O Mensageiro de Moscou*, 1828, p. 9, Nº 9-12. Moskva, 1828, p. 326-333. Acervo da Национальная электронная библиотека: Книжные памятники [Biblioteca Eletrônica Nacional – Patrimônio Bibliográfico]. Disponível em: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_013611794/. Acesso em: 23 de abril de 2025.

ainda que apenas uma aspiração a essa sombra” (1959-1962, t. 6, p. 49). Ao reproduzir esse trecho, Púchkin endossa a crítica à leveza ornamental da tradição francesa, que produzia mais brilho de forma do que substância intelectual, e reconhece no influxo alemão um ganho de densidade para a literatura russa, ainda que esse ganho se manifeste apenas como uma “sombra” ou esboço de pensamento. O elogio, porém, é cuidadosamente matizado: mais do que uma adesão ao sistema filosófico alemão, Púchkin parece valorizar o impulso que ele oferece para despertar a reflexão e a seriedade na vida literária russa – sem abdicar, contudo, de sua própria liberdade de julgar as obras pelo resultado artístico e não por sua filiação teórica.

O prestígio momentâneo de *O Mensageiro de Moscou* não foi suficiente para garantir uma adesão duradoura de Púchkin ao projeto do círculo moscovita. Logo se tornou evidente que a orientação idealista do periódico – inspirada em Schelling e marcada por uma filosofia por vezes excessivamente abstrata – estava distante de suas próprias necessidades literárias e de sua concepção de crítica. Para Púchkin, uma crítica que se afastava da vida concreta e se limitava a exercícios metafísicos corria o risco de perder eficácia e de se mostrar incapaz de fazer frente à “tendência mercantil” que ele percebia dominar parte da imprensa.

Além disso, dificuldades financeiras e organizacionais agravaram a decepção inicial, e divergências literárias tornaram-se inevitáveis. A posição estética dos *liubomudri* era rigorosa e em certa medida dogmática, avaliando a literatura moderna segundo critérios filosóficos restritivos e rejeitando aquilo que não se conformasse ao seu ideal. Não é de estranhar, portanto, que críticas negativas ou mornas a poetas como Baratinski e Diélvig – ambos muito estimados por Púchkin – tenham acirrado as tensões. Em mais de uma ocasião, o poeta interveio diretamente na política editorial, insistindo na publicação de um epigrama sobre A. N. Muraviov, apesar da resistência de Pogódin, e exigindo a retirada de um artigo de Odóievski que considerava desrespeitoso a Derjávin e Karamzin. Sua carta a Diélvig, em março de 1827, é taxativa: “Deus vê como eu odeio e desprezo a metafísica alemã [...]. Pior para eles se não me ouvirem” (1959-1962, t. 9, p. 255).

Apesar do tom duro, essa oposição não significou rompimento total: Púchkin manteve vivo o interesse pelos estudos históricos de Pogódin e pelos experimentos de tragédia histórica do grupo, aproximando-se deles sempre que o diálogo oferecia matéria fértil para pensar problemas de filosofia da história, ainda que o fizesse de maneira menos sistemática.

Ainda assim, é significativo que Púchkin, ainda em 1836, quase uma década depois, mesmo após os desentendimentos editoriais e sua aversão declarada à “metafísica alemã”, tenha reconhecido a importância histórica e intelectual do movimento moscovita. Em texto publicado na revista *O Contemporâneo*, sem assinatura, *Opinião de M. E. Lobanov sobre o espírito da literatura, tanto estrangeira quanto nacional*, observa que “a filosofia alemã, especialmente em Moscou, encontrou muitos jovens, ardentes e conscienciosos seguidores e, ainda que falassem uma linguagem pouco clara para os não iniciados, sua influência foi benéfica e a cada hora se torna mais perceptível” (1959-1962, t. 6, p. 140). Púchkin não endossa integralmente a linguagem dos filósofos – que julga hermética –, mas admite que o impacto deles foi positivo e crescente, sinalizando que o problema não estava no influxo filosófico em si, mas no modo como este era assimilado e expresso no espaço literário.

Esse reconhecimento aparece também no artigo inacabado *Viagem de Moscou a Petersburgo*, escrito entre 1833 e 1835, no qual Púchkin registra que “a filosofia alemã, que encontrou em Moscou seguidores jovens talvez em excesso, parece começar a ceder lugar a um espírito mais prático. Ainda assim, sua influência foi benéfica: ela salvou a nossa juventude do frio ceticismo da filosofia francesa e a afastou das enlevantes e nocivas quimeras que exerceram influência tão funesta sobre o que havia de melhor na geração anterior!” (1959-1962, t. 6, p. 384). Aqui o tom é de balanço: Púchkin reconhece que o entusiasmo metafísico foi excessivo, mas o inscreve numa narrativa de amadurecimento – a “hora” do espírito prático teria chegado, permitindo que a especulação filosófica se transformasse em uma crítica mais concreta.

O comentário de Cheviriov, citado na nota do editor I. Oksman ao texto (p. 573), sintetiza bem esse momento de transição: “a época das especulações sintéticas e das construções lógicas deve ceder lugar à análise clara e minuciosa e ao estudo histórico dos objetos neles mesmos, sem os preconceitos lógicos que turvam a visão. É hora de nos libertarmos da influência da especulação alemã e olhar para os objetos com os nossos próprios olhos” (*Observador Moscovita*, 1836, parte VII, maio, livro 2, p. 270–271). Esta passagem ajuda a compreender o ponto de chegada do debate: o que estava em jogo não era a rejeição pura e simples da filosofia alemã, mas sua metabolização em um método mais atento à realidade.

Ainda que Púchkin não utilize literalmente a expressão de Cheviriov – “hora de olhar com os próprios olhos” –, é possível perceber em seus textos a mesma preocupação: a de que a crítica e a literatura russas encontrassem critérios próprios de julgamento,

capazes de dialogar com as tradições europeias sem simplesmente reproduzi-las. Trata-se menos de uma ruptura e mais de um esforço de ajustamento, em que o pensamento crítico busca situar a experiência russa dentro de uma história literária mais ampla, mas sem perder de vista suas especificidades e tensões internas.

Tendo isso tudo em vista, discordo, nesse ponto, da formulação de Terras (1982, p. 23), que sustenta que “Púchkin gostava de enfatizar sua simpatia e sua substancial solidariedade com o classicismo e de se dissociar do nebuloso filosofar teutônico de seus jovens amigos”. Essa leitura, a meu ver, simplifica um quadro mais oscilante. Não se trata de ausência de interesse ou de falta de afinidade filosófica, mas de uma impaciência com generalizações excessivamente abstratas. Púchkin não recusava o diálogo com a filosofia, tampouco se limitava a uma adesão confortável ao classicismo. O que o incomodava eram certas sistematizações unilaterais, que, partindo de princípios rígidos, deixavam escapar a diversidade concreta da vida.

Tal posição não indica a falta de atenção de Púchkin ao pensamento filosófico. O que ocorria era que o poeta considerava limitadas certas sistematizações arbitrariamente generalizantes, pois seus autores, partindo de alguns princípios, esqueciam outros e captavam apenas uma parte da vida, reduzindo toda a diversidade da realidade multifacetada e multivalorada. Isso causava em Púchkin certa irritação, que foi notada por Viázemski. Em suas memórias sobre o poeta, escreveu:

Ele era alheio a todas as diretrizes sistemáticas e compiladas artificialmente; Ele não apenas era alheio a elas, mas também hostil. Ele não faria pinturas de acordo com as medidas e volumes de molduras feitas antecipadamente, como costumam fazer os historiadores modernos, para conveniente inclusão nelas de eventos e pessoas que aparecem na imagem. Ele não encarnaria a história em si mesmo e na sua contemporaneidade, mas se transferiria para a história e para o passado. Ele não teria se dado a lição e o dever de ser liberal na história e de filosofar com anacronismos especulativos a todo custo⁹³.

Ou seja, Púchkin recusava os moldes rígidos de narrativas predefinidas e rejeitava tanto os enquadramentos convenientes quanto os anacronismos forçados. Esse testemunho permite perceber uma postura de resistência a abstrações totalizantes que, em sua visão, empobreciam a experiência histórica e literária. Longe de constituir um programa filosófico, essa atitude evidencia antes um ceticismo diante de esquemas interpretativos excessivamente rígidos, uma recusa de reduzir a complexidade da vida e da história a modelos simplificados.

⁹³ VIÁZEMSKI, P. A. *Sotchinienia*: V 2-kh t. [*Obras*: Em 2 volumes]. Vol. 2. Compilação, preparação e comentários de M. I. Gillelson, Moskva: Khudojestvennaia Literatura, 1982. Disponível em: <[https://ru.m.wikisource.org/wiki/Взгляд_на_литературу_нашу_в_десятилетие_после_смерти_Пушкина_\(Вяземский\)](https://ru.m.wikisource.org/wiki/Взгляд_на_литературу_нашу_в_десятилетие_после_смерти_Пушкина_(Вяземский))>.

Tretiakova (2009, p. 188) observa que a resposta de Púchkin ao movimento moscovita foi menos a de aderir ou refutar completamente seu tom especulativo e mais a de propor outro meio de ação: ele buscava “induzir os *liubomudri* a aprender a transmitir ideias não em artigos ‘metafísicos’, mas em *narrativas*”. Para o poeta, a exposição teórica não era um fim em si mesma, mas um instrumento auxiliar de um processo mais amplo de reforma intelectual e literária. Isso não o impedia de ler com atenção os juízos filosóficos sobre mitopoeia e linguagem, mas exigia que a reflexão fosse acompanhada de uma forma capaz de chegar ao leitor e de mobilizar sua experiência.

Púchkin lia “com atenção e reflexão os juízos filosóficos sobre a mitopoeia e a linguagem dos povos, sobre o que torna possível a ‘entrada da poesia na realidade’” mas não abria mão das “qualidades naturais de uma mente não reflexiva” (2009, p. 188), que via como essenciais ao gesto poético. Até 1828, porém, parecia-lhe que os *liubomudri* não davam suficiente valor a essa dimensão espontânea do pensamento – percepção que o poeta traduz ironicamente em versos de *Evguêni Oniéguin* no sétimo capítulo, sobre a chegada de Tatiana a Moscou. A cena não é apenas um retrato psicológico de Tatiana se sentindo deslocada, mas um quadro da sociabilidade russa e de suas insuficiências intelectuais: “Na estéril secura de suas falas, / De perguntas, mexericos e notícias, / Não irrompe um pensamento por todo o dia, / Nem por acaso, nem ao léu”⁹⁴.

O narrador marca o contraste entre a sensibilidade de Tatiana e a superficialidade das conversas mundanas, onde “nem por pilhéria” se encontra um lampejo de espírito. Esse vazio social dá lugar, na sequência, a uma galeria de tipos: “Os jovens do Arquivo”⁹⁵, em bando, / Olham para Tânia com rigidez [...] / Algum triste bufão / considera-a ideal / E, encostado junto à porta, / Prepara-lhe uma elegia”⁹⁶. O velho curioso que “ajeita a peruca” para perguntar sobre ela reforça a atmosfera caricatural de um meio sem ideias, em que a presença de Tatiana parece deslocada e, ao mesmo tempo, julgada. É nesse ambiente que Viázemski, amigo do próprio Púchkin, “conseguiu entreter-lhe a alma”, oferecendo-lhe a única interlocução significativa.

Lido em chave crítica, o episódio pode ser visto como uma parábola do campo literário em formação. Como observa Tretiakova (2009), a “tia chata” poderia simbolizar

⁹⁴ 7, XLVIII. Púchkin, 2016, p. 243-244.

⁹⁵ Segundo nota de Rubens Figueiredo em sua tradução, Púchkin aqui se referia aos “funcionários do arquivo do Ministério do Interior, onde trabalhavam muitos homens jovens nobres de Moscou” (Púchkin, 2023, p. 236). Como eram jovens moscovitas de origem nobre, provavelmente muitos deles poderiam pertencer ao círculo dos *liubomudri*.

⁹⁶ 7, XLIX.

a imprensa monótona e repetitiva, incapaz de nutrir a imaginação emergente. Acrescento: Tatiana encarna o novo público leitor, sensível e feminino, que anseia por uma palavra significativa em meio ao ruído banal da sociedade; e Viázemski figura o crítico ou escritor que encontra a linguagem justa para captar essa atenção e transformá-la em experiência de leitura. A ironia de Púchkin propõe que a crítica desça do nível abstrato das formulações metafísicas e ocupe o espaço do salão, dialogando com os leitores e estimulando neles o gosto pela reflexão – um gesto que liga o projeto poético ao próprio nascimento de um público.

É importante lembrar que, em carta a Pogódin, de 31 de agosto de 1827, o poeta afirma que *O Mensageiro de Moscou*, “em [sua] opinião imparcial e de consciência”, era “a melhor das revistas russas” (1959-1962, t. 9, p. 264). Sobre a revista *Telégrafo*, concede apenas um “louvor ao zelo laborioso” e elogia exclusivamente os artigos de Viázemski, chegando a dizer que “por uma única matéria de Viázemski na *Telégrafo*, darei três boas matérias de *O Mensageiro de Moscou*”. A avaliação é ao mesmo tempo crítica e generosa: reconhece que a crítica de Viázemski “é superficial ou injusta”, mas valoriza o “caráter fortemente original” de suas ideias e expressões, o fato de que “ele pensa, irrita e faz pensar e rir” – o que para Púchkin é “uma qualidade importante, sobretudo para um jornalista” (1959-1962, t. 9, p. 264).

Essa passagem é decisiva para entender o papel que Púchkin atribuía à crítica e à imprensa. Ao mesmo tempo em que se afasta das fórmulas dogmáticas, ele vê na crítica uma força provocadora, capaz de produzir movimento no campo literário. A irritação que Viázemski provoca é produtiva: obriga o leitor (e o próprio Púchkin) a refletir, a tomar posição, a participar da conversa literária. Assim, o episódio de Tatiana pode ser lido como encenação desse ideal: Viázemski “entretém-lhe a alma” porque oferece o tipo de crítica viva e espirituosa que Púchkin desejava ver florescer – não um sistema doutrinário, mas um diálogo que estimula o leitor.

Em um dos seus primeiros escritos críticos, *Sobre a prosa russa* (1959-1962, t. 6, pp. 255-6)⁹⁷, datado de 1822, inacabado e só publicado postumamente, Púchkin expressou a convicção de que o caminho para a verdade artística é a recusa das artificialidades convencionais dos estilos literários, utilizadas pelos seus escritores contemporâneos, que não conseguiam escrever sobre as coisas mais comuns sem exagerá-las com insistentes metáforas: “Essas pessoas nunca irão se referir à ‘amizade’ sem

⁹⁷ A tradução do esboço se encontra no apêndice desta tese.

acrescentar: esse é um sentimento sagrado, do qual existe uma chama nobre etc. [...]” (1959-1962, t. 6, p. 255-6).

Precisão e concisão – eis as principais virtudes da prosa. Ela requer ideias e mais ideias – sem elas, expressões reluzentes não servem para nada. Com os poemas é uma questão diferente (embora não fizesse mal que nossos poetas tivessem neles uma soma de ideias bem maior do que é costume. Com memórias da juventude passada, a nossa literatura não avançará muito) (1959-1962, t. 6, p. 256).

Para Púchkin, a precisão e a concisão são as principais virtudes da prosa, e proclamar a verdade artística significa dizer as coisas de forma simples – simplesmente dizer. Essa busca pela simplicidade e clareza na escrita está no cerne da visão literária de Púchkin. Para ele, a literatura deveria evitar as palavras e expressões excessivas, que muitas vezes mascaram o verdadeiro significado e distorcem a experiência. A insistência em adornar os textos com metáforas exageradas só gera uma barreira entre o leitor e a realidade que o autor tenta representar. A arte, assim, deveria ser acessível, sem recorrer a enfeites desnecessários que impedissem uma comunicação clara.

A “regra” da simplicidade é utilizada por ele em sua poesia, prosa ficcional e prosa crítica. Isto é: precisão, concisão, falta de maneirismo, clareza na expressão do pensamento. Ao mesmo tempo em que na poesia se permite uma liberdade maior de embelezamento e efeitos pictóricos, ridiculariza a “pomposidade pretensiosa” dos românticos franceses.

Para Púchkin, buscar a simplicidade não significa reduzir a complexidade da experiência, mas concentrá-la em formas que expressem o essencial. É nesse ponto que sua concepção de prosa e crítica se aproxima daquilo que defino como Fragmento Aforístico: uma dimensão microtextual em que o sentido se condensa em unidades breves, polidas e circuláveis. Máximas, sentenças e dísticos de fecho – seja em artigos críticos, bilhetes, epigramas ou cartas – funcionam como verdadeiras cristalizações gnômicas do discurso, núcleos que condensam juízo estético e comentário moral em poucas palavras.

A concisão não é sinal de “resto” de um texto maior, mas uma unidade autônoma de pensamento. São fórmulas lapidares que convidam o leitor a completar o sentido, a historicizar as alusões e a avaliar o alcance irônico do enunciado – como “Os tradutores são cavalos postais do Iluminismo” (Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 321). Essa economia de meios cria uma densidade expressiva particular: em vez de desenvolver um argumento

passo a passo, Púchkin lança enunciados incisivos, que iluminam de forma súbita a questão em debate.

Quando Púchkin diz que “com os poemas é uma questão diferente”, ele reconhece que a poesia goza de maior liberdade para expressar emoções e ideias por meio de formas simbólicas e ornamentadas. No entanto, sua observação também carrega um leve tom crítico: numa crítica ao sentimentalismo elegíaco de sua época, ele sugere que, mesmo com essa liberdade, os poetas de sua época poderiam buscar maior densidade reflexiva em seus textos e ir além de suas reminiscências do passado. A poesia, ainda que naturalmente mais aberta ao uso de imagens e figuras, não precisa – nem deveria – se eximir da profundidade de pensamento e da solidez conceitual. O que Púchkin parece indicar é que o uso de formas simbólicas não impede o pensamento, mas que seu emprego excessivo ou desvinculado de uma ideia forte pode esvaziar o conteúdo da obra.

Ainda no mesmo esboço, ele aprofunda essa defesa de uma prosa clara e direta por meio de uma série de exemplos. Recorda a observação de d’Alembert⁹⁸ a La Harpe⁹⁹: “Não elogie Buffon¹⁰⁰ para mim. Esse homem escreve: ‘A mais nobre de todas as aquisições do ser humano foi este animal orgulhoso, impetuoso etc.’ Por que não apenas dizer ‘cavalo’?” (1959-1962, t. 6, p. 256). Púchkin confessa quase concordar com o filósofo, mas ressalva que Buffon, com seu estilo descritivo exuberante, continua a ser um modelo de prosa descritiva. O alvo principal de sua crítica, porém, são os escritores que, sem o talento de Buffon, enchem a página de metáforas desbotadas: “Devem dizer: ‘de manhã cedo’ – e eles escrevem: ‘Assim que os primeiros raios do sol nascente iluminaram as bordas orientais do céu azul celeste’ – ah, como isso tudo é novo e fresco, talvez seja melhor apenas porque é mais longo” (1959-1962, t. 6, p. 256).

O efeito cômico da enumeração é calculado: ao ridicularizar a verbosidade que substitui uma expressão simples, Púchkin desmonta o artifício ornamental e expõe o que há nele de automático. Em outro exemplo, cita um “amante de teatro” que escreve: “esta jovem pupila de Tália e Melpômene, generosamente presenteada por Apolo...” – ao que Púchkin retruca: “Meu Deus. Coloque: ‘Esta jovem e boa atriz’ – e vá em frente – esteja certo de que ninguém notará suas expressões e ninguém lhe agradecerá” (1959-1962, t. 6, p. 256). O comentário é duplamente irônico: primeiro, desmascara o clichê mitológico

⁹⁸ Jean D’Alembert (1717-1783) – matemático e filósofo francês.

⁹⁹ A opinião de D’Alembert sobre o estilo de Buffon, autor de *Historie Naturelle* (1749-1789), é retirada por Púchkin da biografia de Buffon por Cuvier. Púchkin citou Cuvier, provavelmente de memória, pois erroneamente citou o nome de La Harpe em vez de Antoine de Rivarol (1753-1801).

¹⁰⁰ George Louis Leclerc, Conde de Buffon (1707-1788), matemático e naturalista do humanismo.

como maneirismo vazio; depois, revela que o esforço de embelezamento não produz gratidão, apenas cansaço.

Essa mesma linha de crítica se intensifica quando ele ironiza a retórica pomposa dos panfletários literários e volta ao “cavalo”: “Um desprezível Zoilo, cuja infatigável inveja derrama seu veneno soporífero sobre os louros do Parnaso russo, cuja enfadonha obtusidade só pode ser comparada à incansável cólera...” – e arremata: “Meu Deus, por que não simplesmente dizer *cavalo*? Não seria mais conciso, Sr. Editor de uma certa revista?” (1959-1962, t. 6, p. 256). A referência ao “editor de uma certa revista” é claramente uma alfinetada à imprensa contemporânea, mas não foi possível determinar se se trata de uma crítica a um editor específico ou se é uma provocação genérica dirigida a mais de um periódico. Em qualquer caso, a interjeição reforça o tom polêmico do trecho e o caráter performativo do comentário, que funciona ao mesmo tempo como sátira e como advertência estilística.

E evoca Voltaire como modelo de “estilo sensato”, lembrando que, em *Micromégas*, ele ridicularizou o preciosismo de Fontenelle¹⁰¹, que nunca o perdoou pela zombaria. Essa escolha de Voltaire como referência não é casual: como observa Wellek (1967, p. 35), para Voltaire, o valor de um texto está na capacidade de dizer “mais, melhor e mais brevemente do que a prosa” – do contrário, “é simplesmente um mau verso”. Em seu comentário às peças de Corneille, Voltaire aponta sistematicamente os exemplos de preciosismo como vícios de estilo e sustenta que a clareza é o primeiro requisito da prosa e do verso, pois “todo verso ou toda sentença que reclame explicação não merece ser explicado” (*apud* Wellek, 1967, p. 35).

Essa citação ajuda a mostrar que Púchkin lê Voltaire não apenas como satírico, mas como teórico da forma, alguém que fez da clareza um princípio criativo. Ao mobilizar essa referência, Púchkin reforça sua própria defesa de uma linguagem despojada de maneirismos – daí a força de seus exemplos contra os escritores que substituem o simples “cavalo” por longas perífrases. Voltaire fornece, portanto, um precedente europeu que legitima a posição puchkiniana: a literatura deve buscar o máximo de precisão e economia verbal, de modo que cada palavra carregue peso e nenhuma se torne mero ornamento.

¹⁰¹ Nesta obra de Voltaire, o secretário da Academia Francesa, o prolífico escritor e filósofo Bernard de Fontenelle é retratado como um acadêmico saturnino. Nos discursos deste acadêmico, Voltaire fez uma paródia cáustica do estilo florido, refinado e coquete de Fontenelle.

Essa preocupação com a clareza e o estilo desemboca, no final do esboço, em uma inflexão histórico-literária, na qual Púchkin parece prestes a medir Karamzin segundo esse mesmo critério. “Pergunta: de quem é a melhor prosa da nossa literatura? Resposta: a de Karamzin. Isso ainda não é grande elogio – vamos dizer algumas palavras sobre esse respeitável...” (1959-1962, t. 6, p. 256). O texto se interrompe abruptamente, e o leitor fica diante de uma expectativa suspensa: Púchkin reconhece o mérito de Karamzin, mas prepara uma avaliação crítica que não chegou a redigir.

A frase suspensa cria um efeito de expectativa: não se trata de uma celebração pura e simples, mas da abertura de um espaço para revisão do cânone à luz dos critérios que o próprio Púchkin acabara de expor – precisão, concisão, clareza. Essa suspensão pode ser lida reconhecimento do papel decisivo de Karamzin como fundador de uma prosa literária flexível; por outro, sugestão de que a tarefa não estava concluída e que era preciso avançar para uma forma de prosa com estilo menos afrancesado e mais preciso.

Nas anotações *Viagem de Moscou a Petersburgo* (1833–1834), publicadas postumamente, ele escreve que “felizmente, Karamzin libertou a língua do jugo estrangeiro e lhe devolveu a liberdade” (1959-1962, t. 6, p. 385), destacando a importância histórica de sua contribuição para a formação da prosa. Essa “libertação” não quer dizer abandono do léxico e da sintaxe franceses, mas uma ruptura com a doutrina de estilos herdada de Lomonóssov. Nas anotações, Púchkin traça um retrato crítico do criador da primeira universidade russa, reconhecendo seu papel civilizador, mas criticando o caráter rígido e escolástico de sua prosa, “meio eslava, meio latina”, cuja monotonia havia se tornado quase uma necessidade. Segundo ele, a influência de Lomonóssov legou à literatura um tom pomposo, avesso à simplicidade e à precisão, resistente à espontaneidade e à popularidade (p. 385). Nesse contexto, o mérito de Karamzin é ter reconduzido a língua às “fontes vivas da palavra popular”, livrando-a de um modelo formalista que impunha compartimentos estanques de estilos, tornando a prosa mais flexível e expressiva.

Em outro esboço do mesmo ano, *Sobre a literatura francesa* (1822), Púchkin denuncia a “versificação estúpida” e o “idioma pálido e tímido” dos franceses, sempre “de muletas”, e conclama: “temos a nossa própria língua; mais ousada! – costumes, história, canções, contos populares” (1959-1962, t. 6, p. 257). Púchkin propõe substituir o afrancesamento por uma literatura enraizada na experiência russa, capaz de recuperar o vigor das tradições orais e de criar uma prosa que fale de igual para igual com a modernidade europeia.

Em 1828, no esboço *Na literatura madura, chega o momento...*¹⁰², ele descreve o momento em que uma literatura “madura” se volta para as fontes vivas da linguagem popular: “Na literatura madura, chega o momento em que as mentes, entediadas com obras de arte monótonas, com o círculo limitado da linguagem ajustada e seleta, voltam-se para recentes ficções populares e para uma estranha linguagem popular, a princípio desprezível” (1959-1962, t. 6, p. 291). Compara o fenômeno ao fascínio dos franceses pela musa de Vadé e à revolução poética de Wordsworth e Coleridge, que levaram a língua cotidiana ao centro da poesia. O trecho explicita uma crítica à vulgarização da linguagem poética, distinguindo entre o mero pitoresco da linguagem popular (Vadé) e a força trágica que pode emergir do falar simples quando este é trabalhado esteticamente (Wordsworth, Coleridge). Púchkin vê na língua do “plebeu honesto” uma fonte legítima de renovação da poesia, mas adverte que esse momento ainda não chegara à Rússia: a “linguagem dos deuses” ainda era nova demais, e o risco era perder-se em afetação. O autógrafo reforça essa ideia, com a frase riscada: “O charme da simplicidade nua ainda é tão incompreensível para nós que mesmo em prosa estamos correndo atrás de joias em ruínas”, o que sugere que a própria prosa russa ainda buscava um ornamento posticho, em vez de assumir a força de uma simplicidade depurada.

Ao recomendar que os jovens escritores escutassem o falar popular e lessem contos e canções¹⁰³, Púchkin não advogava uma imitação servil da oralidade, mas a incorporação de sua vitalidade como recurso de renovação estilística. O exemplo de Alfieri – que foi aprender italiano nas feiras de Florença – funciona como uma metáfora para esse gesto: é preciso sair do círculo fechado da “linguagem ajustada e seleta” e ouvir como a língua vive fora dos salões, em sua forma mais espontânea e “pura”¹⁰⁴: “não seria ruim escutarmos, às vezes, a fala das fazedoras de hóstias de Moscou. Elas falam uma língua surpreendentemente pura e correta” (p. 348). Essa atenção ao registro popular, porém, é equilibrada por uma advertência: a língua literária não pode ser idêntica à falada. “Escrever unicamente na língua falada significa não conhecer a língua” (1959-1962, t. 6,

¹⁰² A tradução encontra-se no apêndice desta tese.

¹⁰³ 1959-1962, t. 6, p. 287. Púchkin responde a uma resenha publicada na revista *Ateneu* (1828, parte 1, nº 4, pp. 76–89), que analisava criticamente os capítulos quarto e quinto de *Evguêni Oniéguin*. O texto – sem título no autógrafo e datado de 1828 – parece ter sido destinado a *O Mensageiro de Moscou*. O autor da resenha, identificado pela inicial “V.”, foi M. A. Dmítriev (cf. p. 469) (1959-1962, t. 6, p. 287).

¹⁰⁴ 1959-1962, t. 6, p. 348. *Refutação às críticas e observações sobre os próprios escritos*. Esboço publicado segundo os autógrafos, parcialmente editados sob a forma de notas literário-críticas esparsas na edição póstuma das *Obras de A. Púchkin* em 1841. Trata-se de um conjunto de fragmentos críticos em que Púchkin comenta suas próprias obras e responde a resenhas e ataques da imprensa.

p. 199)¹⁰⁵, lembra Púchkin, insistindo na necessidade de preservar as conquistas históricas do idioma e transformá-las criativamente.

Assim, o que Púchkin propõe é um duplo movimento: por um lado, o escritor deve buscar na fala popular expressões novas, locuções, imagens inesperadas que devolvam frescor à prosa e ao verso; por outro, precisa submeter esse material a um trabalho artístico que o eleve ao nível de uma linguagem literária. A vivificação da língua ocorre no ponto de tensão entre a pureza popular e a tradição letrada, e é dessa fricção que surge a “linguagem puchkiniana”, que é, ao mesmo tempo, simples e complexa.

O apelo de Púchkin às “fontes vivas da palavra popular” não se limita a um programa estilístico: é também um gesto de enraizamento histórico e cultural, uma forma de alinhar a literatura ao espírito do povo sem sacrificar a complexidade da forma artística. Nesse sentido, sua defesa da clareza e da concisão busca formar um público leitor moderno, capaz de se reconhecer na literatura e de participar de um espaço cultural comum.

O termo *narodnost* teria sido empregado pela primeira vez em 1819 por Piotr Viazémski, amigo próximo de Púchkin, como tradução da palavra francesa *nationalité*, em uma carta a A. I. Turguêniev, de 22 de novembro: “Por que não traduzir *nationalité* – *narodnost*? Os poloneses, afinal, disseram: *narodowosél!*”¹⁰⁶. Mas o termo adquiriu sentido mais próprio na Rússia: passou a designar o caráter ou espírito nacional do povo russo. Etimologicamente, deriva de *narod* (“povo” ou “nação”), e significa a qualidade própria de um povo. O termo não possui um equivalente preciso em português e enfatiza aspectos culturais e espirituais do povo russo, muitas vezes associados à tradição, à ortodoxia e à coletividade. Até meados do século XIX, seu uso se aproximava do conceito alemão de *Volkstum*, centrado na “popularidade” ou autenticidade do povo, mais do que na dimensão jurídica ou política de nação (Solovei, 2022).

O conceito foi defendido por correntes distintas – frequentemente rotuladas, não sem controvérsia, como “clássicas”, “românticas” ou “conservadoras”. As fronteiras entre esses rótulos são móveis e objeto de disputa historiográfica; interessa-me menos fixar pertencimentos do que observar como a ideia de “nacional” se tornou questão organizadora do debate crítico. Na década de 1820–1830, o tema ganha “importância

¹⁰⁵ *Carta ao editor*. Publicada na revista *O Contemporâneo*, 1836, livro 3, com a assinatura: A. B.

¹⁰⁶ “Зачѣмъ не перевести *nationalité* – *народность*? Поляки сказали же: *narodowosél!*”. VIÁZEMSKI, P. A. Ostafevski arkhiv. Tom 1: Perepiska P. A. Viazemskovo s A. I. Turguenevim. 1812–1819. [Arquivo de Ostáfievo. Tomo 1: Correspondência de P. A. Viázemski com A. I. Turguêniev. 1812–1819]. Sankt-Peterburg: Tipografia M. M. Stasiulevitcha, 1899.

filosófica e histórica”, articulado ao problema mais amplo do destino da cultura e da história russas (Volojevitch 2020, p. 113). A mediação intelectual alemã – em especial a partir da de Herder e Schelling – fornece um horizonte comparativo que ancora esse debate. Daí a formulação enfática registrada por Volojevitch: “Se uma nação não possui uma arte popular original, isso atesta sua impotência criativa e destruição histórica” (2020, p. 113). Tomo essa ênfase como sintoma de um programa crítico potente, mas também como ponto de atenção: ela mobiliza critérios, estabelece hierarquias e pode induzir leituras teleológicas do “nacional”.

No que concerne à visão de Púchkin, a discussão pode ser aberta com o rascunho *Sobre a narodnost na literatura* (1825)¹⁰⁷. O texto, que não possuía título e só foi publicado postumamente, está relacionado às ideias contidas no prefácio a *Borís Godunov* (1825) e é, em sua maior parte, uma resposta à controvérsia sobre *narodnost* na imprensa russa entre 1824 e 1825, em artigos de Polevoi, Viázemski, Küchelbecker, Bestújev e outros, surgida em conexão com a discussão geral sobre romantismo e classicismo. O próprio início do esboço já é polêmico: “Um de nossos críticos, ao que parece, acredita que a *narodnost* consiste na escolha de temas da história pátria, outros veem a *narodnost* em palavras, ou seja, alegram-se com o fato de, ao falarem em russo, usarem expressões russas (1959-1962, t. 6, p. 267).

Com essa abertura, Púchkin ironiza as tentativas de reduzir *narodnost* a uma simples seleção temática ou ao uso de um léxico “pitoresco”, sugerindo que ambas as posições são superficiais. Há debate entre comentadores quanto ao alvo dessa crítica. C Bogoslovski (1934, p. 495), refuta um consenso de que Púchkin se referia a Bulgárin, que falava em “tragédia popular russa” e conclamava os dramaturgos a explorarem os “assuntos épicos e dramáticos” abundantes na história russa. O autor sugere que ele poderia estar respondendo a Küchelbecker, que, no artigo *Sobre a direção de nossa poesia*, exaltava a fé dos antepassados, a moral nacional, as crônicas, as canções e os contos populares como “fontes puras e confiáveis” para a literatura.

O início dessa discussão também relaciona-se em parte ao surgimento de Púchkin na ampla arena literária: a publicação de *Ruslan e Liudmila* (1820) provocou polêmicas nas revistas – de um lado, críticas conservadoras censurando “rimas simples” e palavras de estilo “baixo”; de outro, elogios de partidários do romantismo, que saudaram a *narodnost* do poema.

¹⁰⁷ A tradução encontra-se no apêndice desta tese.

No rascunho, Púchkin procura intervir no debate ao constatar a inflação retórica do termo e a falta de definição: “já faz algum tempo que se tornou um hábito entre nós falar sobre a *narodnost*, exigir a *narodnost*, reclamar da ausência de *narodnost* nas obras literárias, mas ninguém pensou em definir o que se entende pela palavra *narodnost*” (1959-1962, t. 6, p. 267). O texto refuta dois critérios simplificadores então correntes: a identificação do “espírito nacional” com o assunto pátrio – “um de nossos críticos, ao que parece, acredita que a *narodnost* consiste na escolha de temas da história pátria” – e com o vernaculismo lexical – “outros veem a *narodnost* em palavras, ou seja, alegram-se com o fato de, ao falarem em russo, usarem expressões russas” (p. 267). Em lugar disso, desloca a questão para um plano formal e histórico-cultural: a marca da *narodnost* não depende do tema nem do léxico isoladamente, mas do modo como a obra manifesta uma experiência e percepção coletivas.

O raciocínio é desenvolvido por meio de exemplos paradigmáticos: Shakespeare, Ariosto, Racine, Calderón. Púchkin lembra que Shakespeare tomava de empréstimo suas tramas de crônicas e novelas italianas, que Ariosto glorificava heróis franceses e até uma princesa chinesa, e que Racine buscava seus enredos na Antiguidade. A origem estrangeira do tema, portanto, não impede que as obras tenham caráter popular, pois a *narodnost* não reside no conteúdo, mas na forma como este é transmutado em poesia. É nesse sentido que Púchkin concorda com Viázemski ao afirmar que *Russíada* ou *Petriada* têm de popular apenas os nomes: nelas, os personagens são artificiais, falam em hexâmetros iâmbicos no meio de um acampamento, ignorando o verossímil da vida popular que supostamente representam (p. 268).

A conclusão de Púchkin é que *narodnost* é algo que se dá na relação viva entre obra e contexto: só pode ser plenamente julgada pelos próprios compatriotas, que partilham a mesma experiência. Para o estrangeiro, ela é invisível ou chega a parecer ridícula – um francês ri do duelo de Coriolano em Calderón, um alemão se choca com a polidez cerimoniosa de Racine. O que está em jogo, portanto, é uma concepção de literatura como espelho cultural: “O clima, a forma de governo, a fé, dão a cada povo uma fisionomia especial, que se reflete, em maior ou menor grau, no espelho da poesia. Existem formas de pensar e de sentir, existe uma infinidade de costumes, crenças e hábitos que pertencem exclusivamente a um certo povo” (1959-1962, t. 6, p. 268). Na visão de Púchkin, a *narodnost* só se realiza quando a obra, mesmo lidando com temas estrangeiros, consegue transformá-los de modo a exprimir a “fisionomia” cultural de seu próprio povo.

Na resenha não publicada *Sobre o drama popular e sobre “Marfa Possádnitsa”*¹⁰⁸, de M. P. Pogódin (1830), Púchkin desloca a questão da *narodnost* do plano exclusivamente temático ou estilístico para o das condições de recepção. O ponto de partida de Púchkin é lembrar que o drama nasceu como espetáculo público: “O drama nasceu na praça pública e constituía um entretenimento popular. O povo, como as crianças, exige diversão, ação. O drama lhe apresenta um acontecimento extraordinário, estranho” (1959-1962, t. 6, p. 360). Isso significa que, em sua origem, a tragédia, e também a comédia, estavam voltadas para uma plateia coletiva, que buscava não apenas contemplação estética, mas emoções fortes. Púchkin lista essas emoções: “o riso, a compaixão e o terror são as três cordas de nossa imaginação, postas em vibração pela magia dramática” (p. 360).

Quando o drama deixou a praça e o poeta se mudou para a corte, “a pedido da sociedade culta e seleta”, ocorreu um deslocamento decisivo no pacto entre palco e público. Como observa Púchkin, o drama manteve sua função de “agir sobre a multidão, ocupar sua curiosidade”, mas, nesse novo ambiente, “abandonou a linguagem universalmente compreensível e adotou o dialeto da moda, escolhido, refinado” (1959-1962, t. 6, p. 360). Essa troca de registro não é apenas estilística: ela sinaliza a substituição de um espaço aberto e heterogêneo por um círculo restrito, em que a palavra do poeta passa a ser modulada pelas expectativas de um público aristocrático. O efeito, sugere Púchkin, foi o enfraquecimento da franqueza e da vitalidade que caracterizavam o drama popular.

O contraste entre a “tragédia popular de Shakespeare” e a “tragédia cortesã de Racine” é decisivo: Shakespeare escreve de cima para baixo, consciente de ser mais instruído que sua plateia, mas confiante na capacidade do público de acompanhá-lo. Racine, ao contrário, escreve de baixo para cima, buscando adivinhar as expectativas de um público mais culto que ele mesmo e modelando sua linguagem para não ofender sensibilidades aristocráticas (p. 361). Para Púchkin, esse deslocamento da praça para o salão resultou em perda de energia dramática: a “linguagem universalmente compreensível” foi substituída pelo “dialeto da moda”, e a franqueza popular, pela pompa cerimoniosa.

Essa reflexão leva Púchkin a confrontar o problema russo: “Por que não temos uma tragédia popular?” (1959-1962, t. 6, p. 363). O diagnóstico é incisivo: na Rússia, o

¹⁰⁸ Tragédia histórica em versos, escrita em 1830 por Mikhail P. Pogódin.

processo seria inverso – não se trata de uma tragédia que nasce na praça e é depois “chamada” para a sociedade aristocrática, mas de uma tragédia formada à imagem da de Racine, que se tentaria “fazer descer à praça”. Púchkin expõe os obstáculos dessa operação: seria preciso desaprender os hábitos aristocráticos, abandonar o “discurso medido, grave e decoroso” pela “rude franqueza das paixões populares, à liberdade de juízo da praça” e encontrar uma linguagem compreensível ao povo, capaz de dar voz às suas paixões e ressoar com as “cordas do seu coração” (p. 363).

A passagem é marcada por uma inquietação decisiva: “como prescindir das regras a que se acostumou, da adaptação forçada de tudo o que é russo a tudo o que é europeu, onde, com quem aprender a linguagem compreensível ao povo?”. O questionamento mostra que, para Púchkin, não bastava reformar a forma dramática – era preciso transformar a própria relação entre literatura e povo. A tragédia popular exigiria não apenas novos enredos, mas um novo tipo de comunicação estética, capaz de romper com os filtros europeizantes e falar de modo direto a um público russo ainda em formação.

A pergunta– “onde estão os espectadores, onde está o público?” – deixa claro que o desafio é também social e histórico: a Rússia ainda não possuía um público numeroso e receptivo o suficiente para sustentar uma tragédia verdadeiramente popular. Em vez de um espaço de ressonância coletiva, o dramaturgo encontrava “o mesmo pequeno e restrito círculo”, mais propenso a críticas mesquinhas do que a aplausos (p. 364). Para que surgisse uma literatura sólida, expressiva e enraizada na experiência russa, seria preciso “mudar e derrubar os costumes, as maneiras e as concepções de séculos inteiros” (p. 364).

Essa preocupação com o público acompanha Púchkin ao longo de toda a sua trajetória literária. Não se limita à questão do drama, mas se estende à prosa, à poesia e à crítica: formar um público leitor era, para ele, condição para o florescimento de uma literatura nacional expressiva. A crítica, nesse sentido, deveria dialogar com o presente, e aproximar o povo russo da literatura.

2.4 A nossa crítica está abaixo do público: a formação literária entre polêmicas e periódicos

*No jornal Le Furet
foi publicada uma notícia de Pequim
sobre um certo mandarim que ordenou
espancar a paulada um certo jornalista.
O editor observa que,
para o mandarim, isso é vergonhoso,
mas para o jornalista, salutar.*

Púchkin¹⁰⁹

A análise da interlocução de Púchkin com seus contemporâneos a partir de seus escritos ilumina as condições em que se forjava a crítica literária russa no início do século XIX. O poeta estava profundamente interessado na sua produção, mas sua atitude oscilava entre a opinião de que não havia crítica e a de que a crítica existente ainda não estava bem consolidada. A arbitrariedade das avaliações que prevalecia em sua época é posta em evidência por ele na fórmula: “Pois nossos críticos costumam dizer: isso é bom porque é bonito, e isso é ruim porque é desagradável” (Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 326).

Ao reduzir a crítica a julgamentos subjetivos baseados em impressões imediatas – “bom porque é bonito, ruim porque é desagradável” –, Púchkin expõe a falta de critérios consistentes e de fundamentação teórica que marcava o campo crítico russo de seu tempo. Trata-se de uma constatação sobre a precariedade da crítica enquanto prática independente: ela ainda não oferecia instrumentos de análise, limitando-se a reações de gosto pessoal.

A mesma precariedade é diagnosticada por Gógol (1952) em um artigo publicado em 1836. Se em Púchkin encontro a denúncia de uma crítica reduzida ao subjetivismo, em Gógol percebo a ênfase em seu caráter superficial e autopromocional. Segundo ele, os jornalistas “falavam de si mesmos, elogiavam em suas revistas as próprias obras; estavam decididamente ocupados apenas consigo; a tudo o mais dedicavam uma atenção fria, impassível” (Gógol, 1952, p. 173). Essa autorreferencialidade, que transforma a crítica em palco de vaidades e rivalidades pessoais, impede que ela se torne espaço de reflexão literária efetiva. Ao invés de critérios, proliferava uma retórica de superlativos

¹⁰⁹ Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 66. Publicado no *Gazeta Literária*, 1830, nº 45, na seção “Miscelânea”, sem assinatura. A nota parodia uma das “anedotas chinesas” de Bulgárin no *Abelha do Norte*, 1829, a propósito da querela de Katchenóvski com Polevoi. Sendo um dos editores do *Gazeta Literária*, o “editor” é o próprio Púchkin. *Le Furet* era semanário literário e teatral, publicado em Petersburgo em língua francesa.

vazios: autores medianos eram exaltados acima de Byron ou Goethe; livros triviais eram louvados como “inauditos” e “geniais”.

Tanto para Púchkin quanto para Gógol, a crítica não cumpria o papel de mediação intelectual entre obra, público e tradição. Ela não formava parâmetros de leitura, não dialogava com a herança literária nacional (Gógol aponta a ausência de referências a Derjávín, Lomonóssov ou Bátiuchkov) e tampouco oferecia deleite estético ou reflexão (1952, p. 174). Ao contrário, confundia-se com disputas circunstanciais, elevando ou derrubando autores de acordo com simpatias pessoais ou modismos.

Em *Explicação para uma nota sobre a Ilíada* (1830), publicada no *Gazeta Literária*¹¹⁰, Púchkin escreveu que a crítica deveria “ser limitada a observações puramente literárias, sem misturar suposições sobre circunstâncias estranhas” (1959-1962, t. 6, p. 62). Diante de um circuito literário marcado por julgamentos casuais, Púchkin reivindica uma crítica mais rigorosa e concentrada no objeto estético. O que se esboça aí é uma exigência de delimitação do campo crítico, que não deveria se deixar capturar por interesses pessoais ou por especulações alheias à literatura. Essa postura reflete também um certo distanciamento do autor russo em relação a uma crítica que se desvia da literatura em si. Isso é particularmente relevante quando se considera que Púchkin estava, nesse período, inserido em um contexto literário em que a crítica muitas vezes se envolvia com moralidade, política ou questões sociais da obra, ao invés de se dedicar à sua análise estética. Nos fragmentos reunidos em *Experiência da reflexão de certas acusações não-literárias* (1830), Púchkin cita, de forma irônica, uma posição comum: “que importa ao crítico ou ao leitor se sou bonito ou feio, se sou nobre de velha cepa ou oriundo da *intelliguentsia* plebeia [...]. Meu futuro biógrafo, se Deus me enviar um biógrafo, se ocupará disso. Mas ao crítico e ao leitor importa apenas o meu livro” (1959-1962, t. 6, p. 328). Púchkin classifica esse julgamento de “superficial”, sugerindo que o ataque pessoal e as réplicas que suscita são parte de um processo civilizador: “pouco a pouco se formam tanto o respeito pela honra pessoal do cidadão quanto o crescimento da força da opinião pública, sobre a qual, em um povo esclarecido, se fundamenta a pureza de seus costumes” (p. 328). Aqui, o poeta desloca a questão para um plano mais amplo, associando a crítica – inclusive a polêmica – ao fortalecimento da esfera pública. Púchkin, portanto, defende um olhar mais objetivo e centrado no texto, que poderia contribuir para o aprimoramento da crítica literária russa, afastando-a de uma tendência

¹¹⁰ A nota, motivada pelo artigo de S. E. Raitch na revista *Galateia*, 1830, nº 4, foi publicada no *Gazeta Literária*, 1830, nº 12, na seção “Miscelânea”.

de julgamentos que misturavam análise literária com questões alheias à produção artística.

Essas percepções se articulam, em Púchkin, a uma formulação ainda mais direta sobre a fragilidade do campo crítico. Em uma resenha não publicada a respeito de um artigo de Bestújev sobre a literatura russa de 1824 a 1825, publicado no almanaque *Estrela Polar*, em que este afirma “Nós temos crítica, mas não temos literatura”, Púchkin retruca: “Temos crítica? Onde está ela, então? Onde estão nossos Addisons¹¹¹, La Harpes¹¹², Schlegels, Sismondi¹¹³? O que analisamos? Quais opiniões literárias se tornaram populares? Em quais críticas podemos nos apoiar, a quais podemos recorrer?” (1959-1962, t. 6, p. 262).

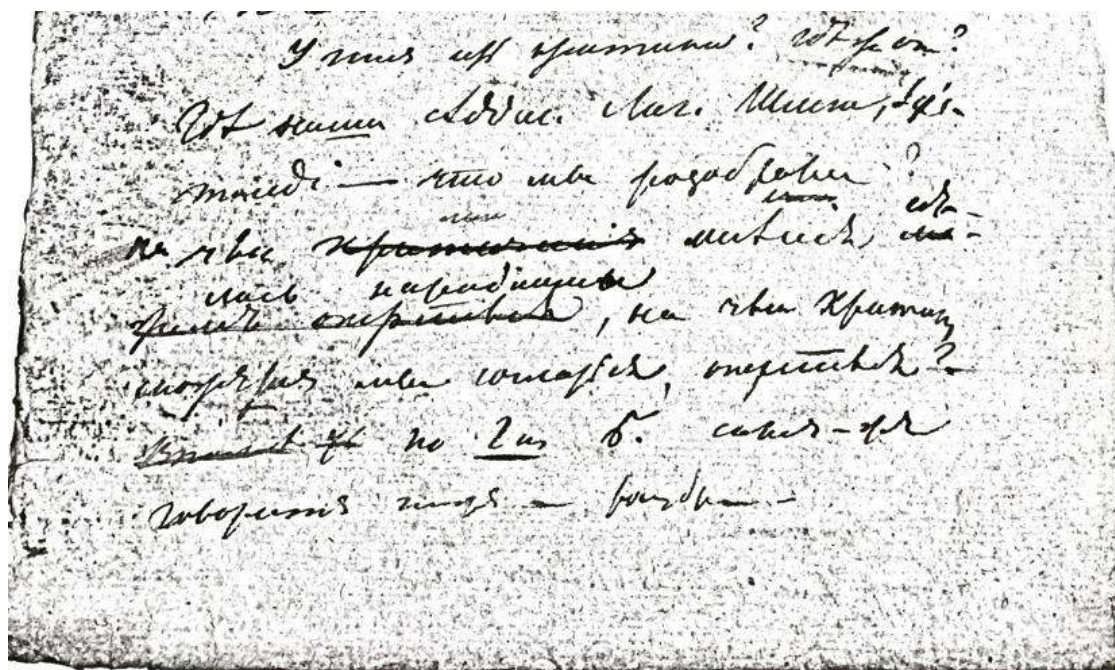


Imagem 2 - Trecho do manuscrito autógrafo da resenha sobre o artigo de Bestújev¹¹⁴.

¹¹¹ Joseph Addison (1672-1719) foi um ensaísta, poeta, dramaturgo e crítico inglês. Junto de Richard Steele fundou a revista *The Spectator*. Seu estilo de prosa simples marcou o fim dos maneirismos e classicismos convencionais do século XVII.

¹¹² Jean-François de La Harpe (1739-1803), poeta, dramaturgo e teórico neoclássico francês. Seu *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne* (1799-1805) foi o manual de Púchkin no Liceu de Tsárskoie Seló.

¹¹³ Jean Charles Léonard de Sismondi (1773-1842) foi um historiador e economista político suíço, mais conhecido por seus trabalhos sobre história francesa e italiana e suas ideias econômicas.

¹¹⁴ Púchkin, A. S. *Vozrajenie na statiu A. Bestujeva "Vzgliad na russkuiu slovesnost v tetchenie 1824 i natchale 1825 godov"*. Manuscrito autógrafo. [1825, abril-maio]. 1 f. Arquivo A. S. Púchkin. F. 244, op. 1, n. 1067. Inventário: ЛБ № 7709 (из Сибирского архива П. В. Анненкова; приобретён у наследников В. Н. Назарьева); ПД № 1030; инв. №№ 5378, 5379.

A leitura do manuscrito é incerta. Na quarta linha da imagem, Púchkin primeiro redigiu “критические мнения” [opiniões críticas], mas riscou “критические” [críticas]. Logo abaixo, há vestígios de outra palavra, também riscada, que pode ser lida como “литературные” [literárias] ou “народными” [populares], como indica a versão limpa. Dada a incerteza paleográfica, é preferível registrar a oscilação e ressaltar o resultado final: a supressão de qualquer qualificativo, restando apenas “мнений” [opiniões]. Na

O tom se intensifica em carta direta ao próprio Bestújev, datada entre o fim de maio e o início de junho de 1825, na qual Púchkin amplia seu diagnóstico:

Não temos nem um único comentário, nem um único livro crítico. Não sabemos quem é Krilov – Krilov, que é tão superior a La Fontaine quanto Derjávín é superior a J.-B. Rousseau. O que é, então, que você chama de crítica? O *Mensageiro da Europa* e *O Bem-Intencionado*? As notícias bibliográficas de Gretch e Bulgárin? Seus próprios artigos? Mas reconheça que tudo isso não pode estabelecer qualquer opinião no público, não pode ser considerado uma codificação do gosto. Katchenóvski é obtuso e enfadonho, Gretch e você são mordazes e divertidos – eis tudo o que se pode dizer de vocês – mas onde está a crítica? (1959-1962, t. 9, p. 158)

E conclui, invertendo a provocação de Bestújev: “Não, vamos inverter a sua frase: literatura, alguma, nós temos; mas crítica, não” (p. 159). Essa resposta revela simultaneamente a descrença de Púchkin na solidez da crítica russa e sua consciência da distância em relação aos modelos estrangeiros já consagrados. Ao invocar nomes como Addison, La Harpe, Schlegel e Sismondi no projeto para resenha, Púchkin denuncia não apenas a ausência de equivalentes locais, mas também a dependência estrutural de referências externas – sintoma de uma literatura em processo de formação. Essa posição reforça a tensão que atravessa sua reflexão crítica: de um lado, o reconhecimento de que a literatura russa carecia de instâncias de análise e julgamento próprias; de outro, a recusa em aceitar de modo acrítico a autoridade dos moldes europeus. Em outras palavras, Púchkin não se limita a lamentar a falta de crítica, mas insinua a necessidade de uma crítica original, capaz de constituir um espaço público literário, em vez de simplesmente replicar paradigmas estrangeiros.

Púchkin comenta ainda, no artigo intitulado *Sobre a crítica periodística*¹¹⁵, publicado em 1830 no *Gazeta Literária*, que as raras obras da literatura russa nunca foram realmente apreciadas. E que a pretensa “crítica” se limita a “notas bibliográficas secas, observações satíricas, elogios mais ou menos espirituosos e amigáveis em geral, ou simplesmente se transforma em correspondência doméstica entreo editor e a equipe, com o revisor etc.” (1959-1962, t. 6, p. 33).

A observação de Púchkin reforça a percepção de que a crítica, em sua época, não alcançava a densidade analítica que pudesse configurá-la como prática autônoma. Ao reduzi-la a resenhas burocráticas ou a trocas pessoais entre membros de um círculo

verdade, o artigo permaneceu inacabado e só foi publicado postumamente. Por essa razão, não é possível saber se existiria uma “versão limpa” do texto, ou se foi Ánnenkov, o primeiro biógrafo e compilador das obras de Púchkin – quem eventualmente teria “complementado” esse esboço.

¹¹⁵ A tradução do artigo integral encontra-se no apêndice desta tese.

restrito, ele evidencia o caráter ainda incipiente do espaço crítico na Rússia: em vez de um discurso voltado para a formação do público literário, tratava-se de uma atividade marcada por informalidade, familiaridade e pouca sistematização. Nesse sentido, Púchkin não apenas constata a fragilidade do campo crítico, mas também denuncia sua função social limitada – incapaz de intermediar obra e público, restringindo-se ao comentário circunstancial e ao convívio entre pares.

Para discutir essa questão da crítica entre pares, é elucidativo recorrer à nota escrita por Púchkin entre 1831 e 1832, em que observa: “Da nossa crítica se ocupam, principalmente, os jornalistas, isto é, *entrepreneurs*, pessoas que entendem bem o seu ofício, mas não só os não *críticos*, mas até os não literatos. Em outras terras, escritores escrevem ou para uma multidão ou para um pequeno número. Aqui, o último é impossível, deve-se escrever para si mesmo” (1959-1962, t. 6, p. 372. Grifo do autor). Ao fim da penúltima frase, há uma nota de Púchkin que diz: “Estes, depois de terem estudado uma nova obra com amor, promulgam-lhe um julgamento e, dessa maneira, a obra, sem ser submetida ao julgamento do público, recebe, na opinião deste, o valor e lugar que lhe pertencem” (p. 372).

A formulação explicita um dos dilemas centrais para Púchkin: a ausência de uma comunidade crítica capaz de formar consensos mínimos sobre o valor das obras e de mediar sua recepção junto ao público. Ao destacar que “o último é impossível” – isto é, que na Rússia não se podia contar com esse pequeno círculo de leitores competentes –, o poeta reconhece o isolamento do escritor, que se vê forçado a escrever “para si mesmo”. Essa observação confirma o diagnóstico anterior sobre a precariedade da crítica e revela o que estava em jogo: a inexistência de uma instância que garantisse à literatura um espaço de circulação simbólica que não dependesse exclusivamente da aprovação imediata do público amplo nem das iniciativas individuais dos autores.

Nessa nota, portanto, Púchkin faz mais do que constatar um atraso cultural – ele insinua um programa crítico: seria preciso formar esse “pequeno número” de leitores qualificados, capazes de ler “com amor” e de emitir julgamentos ponderados que orientassem a recepção do público mais amplo.

Em um artigo publicado anonimamente no *Gazeta Literária* em 1830, *Sobre a crítica periodística*¹¹⁶, faz uma observação sobre o público que gerou polêmicas: “Contudo, o *Gazeta Literária* tem sido essencial para nós, não tanto para o público como

¹¹⁶ Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 33. Publicado no *Gazeta Literária*, 1830, Nº 3, na seção “Miscelânea”, sem título e sem assinatura. A tradução completa encontra-se no apêndice desta tese.

para um certo número de escritores, que não puderam, por várias razões, ser publicados com seus próprios nomes em nenhuma das revistas petersburguenses ou moscovitas” (1959-1962, t. 6, p. 33)

Essa redefinição do público, porém, foi recebida de modo polêmico. Como observa Grigoryan (2015, p. 62), o *Abelha do Norte* publicou uma chamada *Pergunta (Bonpoc)* de um suposto leitor, que dizia falar “em nome de vários leitores de jornais russos” e pedia uma explicação para a declaração anônima de Púchkin, “que lança todos os leitores russos no maior espanto e provoca estranhas dúvidas!” A carta fictícia prosseguia:

Como é permissível publicar um jornal não para o público, mas para certo número de escritores? Quem são esses escritores que não podem aparecer com seus próprios nomes nos jornais? De quanto é esse certo número? [...] Poderia ser isto uma piada ou uma mistificação, por acaso? É difícil acreditar que os editores do jornal escreveriam tais manifestos contra si mesmos! Fico na expectativa de sua resposta.

Os editores do *Abelha do Norte* responderam de forma lacônica: “Nada sabemos, nada entendemos e não podemos responder pelos outros”¹¹⁷.

O episódio não deve ser lido exatamente como sinal de desprezo de Púchkin pelo público, mas como gesto de defesa de um espaço crítico num momento em que a literatura passava por crescente mercantilização. É preciso olhar para o contexto e para o que o jornal mais consumido, *Abelha do Norte*, representava. Sua afirmação de que o *Gazeta Literária* existia “não tanto para o público, mas para certo número de escritores” redefine o sentido do periódico: não se trata de excluir o leitor, mas de garantir um lugar de circulação de ideias e de textos que não podiam ser publicados em outros jornais por razões políticas ou de censura. Nesse contexto de expansão do mercado literário – marcado pelo “descobrimento” do leitor proprietário rural e pelo surgimento de um público de perfil de “condição mediana” (Grigoryan, 2015, p. 70-71) –, a posição de Púchkin pode ser vista como uma forma de resguardar a literatura da lógica puramente comercial que transformava o leitor em “patrono coletivo” e o escritor em fornecedor de mercadorias.

A reação do *Abelha do Norte*, ao publicar a *Pergunta (Bonpoc)* em nome dos “leitores russos”, mostra como Bulgárin e Gretch ventriloquavam esse público,

¹¹⁷ PUCHKINSKAIA KOMISSIA ROSSISKOI AKADEMI NAUK. Púchkin v priiznennom kritike, 1828–1830 [Púchkin na crítica em vida, 1828-1830]. Sob ed. de E. O. Larionova. Sankt-Peterburg: Gossudarstvenni Puchkinski teatralni Tsent, 2001, p. 217.

construindo discursivamente uma coletividade que julgava e punia escritores de acordo com a conveniência do jornal. Como lembra Grigoryan (2015, p. 67), esse público era em grande parte ficcional, um recurso retórico que servia para legitimar a autoridade dos jornalistas como árbitros do “gosto médio”: “Bulgárin e Gretch escreveram esse público [...] e o fizeram falar (ou falaram em seu nome) conforme lhes convinha”.

Bulgárin foi explícito em afirmar que “[não] é o escritor, mas o leitor quem reina, legisla e julga na literatura” e que esse julgamento se dá “não no púlpito, nas revistas, mas na mesa de uíste, no jantar, no chá” – e que atinge o escritor “no ponto mais sensível – o bolso”¹¹⁸. Para ele, o leitor é o “mestre” (хозяин) e tem o direito de declarar se o escritor é “inteligente ou estúpido, interessante ou enfadonho”. Acrescento que essa visão coloca o escritor na posição quase servil de fornecedor de bens culturais para um cliente que “tem sempre razão”, reforçando a mercantilização da literatura e o deslocamento do eixo do valor estético para o sucesso de vendas. Nessa dinâmica, o crítico, em vez de ser o intermediário que falava ao público em nome do autor, falava em nome do público para o autor.

Essa mudança estrutural se intensificou com o monopólio editorial do livreiro Aleksandr Smirdin na década de 1830 e o sucesso comercial de *Ivan Vjigin* (1829), de Bulgárin – considerado o primeiro “bestseller” russo, com 2.500 cópias vendidas em cinco dias, boa parte para nobres rurais (Grigoryan, 2015, p. 71). A criação da *Biblioteca para Leitura* em 1834 consolidou esse público médio, atraindo cerca de cinco mil assinaturas e alarmando a elite literária, que temia a chamada “direção comercial” (торговое направление) das letras russas. É nesse contexto que a resposta de Púchkin ganha sentido: ao invés de alinhar-se com a imprensa de massa, que escrevia “para” e “em nome” de um público cada vez mais democratizado, ele aposta na formação de um público crítico restrito, capaz de orientar esse novo leitorado.

Assim, a polêmica não opõe simplesmente um poeta elitista a um jornal “popular”, mas dramatiza um conflito maior entre dois modelos de esfera pública: de um lado, o público construído como consumidor, que legitima o jornalismo comercial de Bulgárin e Gretch; de outro, o público pensado como comunidade crítica, que Púchkin deseja formar antes de se dirigir ao leitor amplo.

Em 21 de julho de 1831, escrevendo a P. V. Naschókin, podemos observar como Púchkin recusa tanto a crítica quanto o “público” como instâncias capazes de diálogo:

¹¹⁸ BULGÁRIN, F. *Durnie vremena: Otcherki russkikh nraovov*, ed. S. V. Denisenko and A. S. Strakhova. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, 2007, p. 309.

“Se você lesse nossas revistas, veria que tudo o que aqui chamam de crítica é igualmente tolo e ridículo. Quanto a mim, retirei-me; responder seriamente é impossível, e fazer palhaçadas diante do público não tenho intenção. Além do mais, nem a crítica nem o público são dignos de respostas sérias” (1959-1962, t. 10, p. 52). Um ano depois, em 11 de julho de 1832, ele chega a situar a crítica “abaixo até mesmo do público”: “Nossa crítica está, sem dúvida, abaixo até mesmo do público, para não falar da própria literatura. Pode-se irritar-se com ela, mas confiar-lhe seja no que for – é fraqueza imperdoável” (1959-1962, t. 10, p. 106). A resenha do *Dicionário dos Santos*¹¹⁹ publicada na revista *O Contemporâneo* (1836, livro 3), sem assinatura, transforma o diagnóstico em pauta de trabalho intelectual:

Em nossos dias, o principal defeito, que se faz sentir em quase todas as obras eruditas, é a ausência de trabalho. Raramente acontece à crítica assinalar os frutos de longos estudos e de pesquisas pacientes. E o que daí resulta? Os nossos assim chamados eruditos são forçados a substituir os méritos essenciais por artifícios mais ou menos felizes: pela censura aos predecessores, pela novidade das opiniões, pela adaptação de conceitos da moda a assuntos antigos e há muito conhecidos etc. Esses expedientes (que, em certo sentido, podem ser chamados de charlatanismo) não fazem avançar a ciência um único passo, instilam um lastimável espírito de dúvida e de negação nos espíritos imaturos e fracos, e entristecem as pessoas verdadeiramente eruditas e sensatas. (1959-1962, t. 6, p. 194)

Leio esses três gestos de modo articulado. Primeiro, há um recuo estratégico: se a “crítica” periódica não fornece um foro de discussão, Púchkin decide não “performar” para um público que ele próprio julga inexistente ou imaturo – o que reforça a ideia de que as revistas operavam como sociabilidade de pares, não como espaço de formação de leitores. Segundo, há uma hierarquia paradoxal: o “público”, embora incipiente, ainda mereceria mais crédito do que a crítica – o que explica por que Púchkin investe na obra (especialmente na forma fragmentária, nas digressões e interrupções) como lugar de reflexão, em vez de disputar as páginas críticas. Terceiro, ele indica uma metodologia: ao denunciar o “charlatanismo” erudito e a falta de trabalho paciente, ele redefine a crítica como labor de pesquisa (estudo longo, “pesquisas pacientes”) – padrão que o periódico, tal como funcionava, não lograva cumprir. Por isso, observo que quando o periódico se limita em circuito fechado, a obra em si passa a assumir a “mediação crítica”, projetando um público imaginado e, assim, ensaiando as condições da sua própria recepção.

¹¹⁹ O compilador do dicionário foi o príncipe D. A. Eristov, formado no Liceu em 1820, e participação direta em sua edição teve M. L. Iákovlev, colega de liceu de Púchkin.

Essa tensão entre desprezo e esperança é crucial para compreender o lugar que a crítica ocupa no projeto de Púchkin. Por um lado, ele recusa o debate com uma crítica que considera “tola e ridícula” (carta a P. V. Naschókin, 21 jul. 1831, 1959-1962, t. 10, p. 52) e afirma que “nem a crítica nem o público são dignos de respostas sérias”. Por outro, essa recusa não o impede de ler atentamente as reações às suas obras – experiência que, como recorda Meynieux (1958, p. XXXIII), se assemelhava a “escutar à porta o que se diz dele na antecâmara”. Essa curiosidade revela que o juízo público, ainda que considerado imaturo, desempenhava para ele uma função de espelho: um modo de aferir o efeito de seus textos e de calibrar sua própria intervenção literária.

No entanto, Púchkin afirma que o estado da crítica indica o grau de desenvolvimento da literatura e que já se encontram, embora isolados, artigos “repletos de ideias claras, pontos de vista profundos e considerável sagacidade” – mas eles ainda não formam um corpo de pensamento contínuo, nem exercem influência estável: “o seu tempo ainda não chegou” (p. 325).

Na já mencionada carta a Bestújev, de 1825, sobre a polêmica de haver ou não literatura, Púchkin afirma: “A crítica de um só povo precedeu a literatura – a dos alemães” (1959-1962, t. 9, p. 159). A formulação é significativa, ainda que contenha certo exagero e ironia. Quando Púchkin afirma que na Alemanha a crítica se desenvolveu antes da literatura, ele menos descreve uma realidade histórica do que constrói uma imagem contrastiva: em sua visão, a crítica filosófica e estética alemã (Herder, Kant, Schiller, Schlegel) teria preparado o terreno para a literatura, criando categorias e um público reflexivo – mas a própria formulação carrega um tom de provocação, como se ironizasse a hipertrofia do discurso crítico alemão. Já na Rússia, observa Púchkin, a literatura surgia antes que a crítica estivesse consolidada, o que exigia que o escritor assumisse o papel de mediador e instaurasse, no próprio texto literário, uma reflexão crítica capaz de orientar seus leitores.

Púchkin, o problema não era a ausência de literatura, mas a inexistência de uma crítica capaz de oferecer parâmetros consistentes de julgamento. Em uma nota que considera-se ter sido escrita em 1830, faz uma nova observação que é acompanhada de uma ironia que reforça seu argumento: “A literatura existe em nosso país, mas a crítica ainda não. Aqui os jornalistas se insultam pelo nome de *romântico*, como as velhinhas insultam os pândegos como franco-maçons ou voltaireanos – sem ter noção seja de Voltaire, seja da maçonaria” (1959-1962, t. 6, p. 320. Grifo do autor). O comentário é

mordaz, mostrando que o discurso crítico se limitava a rótulos vazios, sem base conceitual.

No nº 8 do *Gazeta Literária*, de 1830, Púchkin publica, sem assinatura, uma resenha do artigo *Panorama da literatura russa de 1829*, de Kirêievski, incluído no almanaque *Estrela da Manhã para 1830*. Nela, chama atenção para a reflexão melancólica com que o autor encerra o texto, na qual se mencionam, de forma breve, as revistas, o tom das polêmicas, os almanaques e as traduções de obras conhecidas:

Mas se considerarmos a nossa literatura em relação às literaturas de outros países, se um europeu esclarecido, abrindo diante de nós todos os tesouros intelectuais de sua pátria, nos perguntar: “Onde está a sua literatura? Com quais obras vocês podem se orgulhar diante da Europa?” – Que lhes responderemos?” (1959-1962, t. 6, p. 52).

A essa pergunta, Púchkin responde em tom simultaneamente realista e otimista:

Apontaremos para a *História do Estado Russo*; apresentaremos algumas odes de Derjávín, alguns poemas de Jukóvski e Púchkin, algumas fábulas de Krilov, algumas cenas de Fonvizin e Griboiédov, e – onde mais encontraremos uma obra de dignidade europeia? Sejam imparciais e confessemos que ainda não temos um reflexo pleno da vida intelectual do povo, que ainda não temos literatura. Mas nos consolemos: temos um bem, penhor de todos os outros: temos esperança e a ideia da grande missão de nossa pátria! (p. 52)

A passagem revela um Púchkin atento à escassez do campo literário, mas também disposto a valorizar o que já havia sido produzido e a afirmar um horizonte de esperança para o futuro. A enumeração de obras e autores – *História do Estado Russo*, de Karamzin, as odes de Derjávín, os seus próprios poemas e os de Jukóvski, as fábulas de Krilov, as comédias de Fonvizin e peças de Griboiédov – funciona como um pequeno cânone, um gesto de legitimação do que poderia ser mostrado “à Europa” como sinal de tradição literária.

Alguns anos depois, em *Obras e traduções em versos de Pável Katiênin* (1833), publicado nos *Suplementos literários a O Veterano Russo*, nº 26, Púchkin retoma o tema de maneira mais ponderada. Observando que Katiênin fora alvo de “críticas injustas e imoderadas”, ele desloca a questão para o problema do silêncio crítico: “o escritor antes poderia se queixar do silêncio da crítica do que de sua severidade ou implicância”. E acrescenta:

A crítica na realidade não existe em nosso país: injusto seria que a exigíssemos. Também a nossa literatura quase não existe; e que não se tem não se pode cobrar, reza o ditado irrefutável. Se o público pode se satisfazer com aquilo que entre nós se chama de crítica, isso demonstra apenas que ainda não temos necessidade de Schlegels e nem mesmo de La Harpes. (1959-1962, t. 6, p. 89)

Essa formulação, aparentemente mais conciliadora, confirma a oscilação característica de Púchkin em relação ao estado da literatura e da crítica: ora reconhece a existência de obras dignas de orgulho nacional, ora enfatiza que “quase não existe” literatura, tampouco crítica. Essa flutuação, geralmente vista como uma contradição, pode ser relativizada e indicar uma consciência de que ambos os campos se encontravam em formação mais ou menos instável. Ao relativizar a exigência de críticos nos moldes europeus, Púchkin sugere que a crítica não poderia se adiantar ao processo de consolidação literária: era preciso que amadurecessem em paralelo, numa relação de mútua constituição, e em um caminho independente, moldado para a realidade russa.

Já perto do fim de sua vida, em 1836, Púchkin publicou em *O Contemporâneo* o artigo *Opinião de M. E. Lobanov sobre o espírito da literatura, tanto estrangeira quanto nacional*, sem assinatura, em que afirmou que a crítica ainda estava em seu “estado recém-nascido” [*в младенческом состоянии*], que raramente mantinha a importância e decência inerentes a ela (1959-1962, t. 6, p. 139). Mesmo após anos de reflexão sobre o desenvolvimento da literatura e da crítica no país, Púchkin ainda não via um crescimento dessa prática, o que indica uma crítica direta à falta de profundidade e à imaturidade da análise literária de sua época. Ele parece sentir que a crítica russa ainda estava longe de ser um espaço de reflexão intelectual séria e robusta, o que prejudicava tanto os autores quanto o próprio campo literário, que não contava com uma análise crítica capaz de identificar e fomentar a verdadeira qualidade literária.

A metáfora da primeira infância não é totalmente uma crítica, mas também uma espécie de esperança: ele reconhece que a crítica, como qualquer outra prática intelectual, precisa de tempo para se desenvolver plenamente, mas o que ele lamenta é o fato de ela ainda não ter alcançado a sua plenitude em sua época.

Nesse sentido, não surpreende que Púchkin tenha encontrado em alguns de seus contemporâneos exemplos que lhe pareciam exceções à regra. De acordo com Bogoslovski (1934, p. XIX), artigos de escritores mais próximos, como Viázemski, Bestújev, Pletnirov e Küchelbecker, eram para ele “os únicos raios de luz em meio à completa escuridão” da crítica jornalística. Ainda assim, mesmo diante dessas vozes, Púchkin mantinha certa distância: como vimos, Púchkin reconhecia a originalidade de Viázemski, mas apontou para a superficialidade e a injustiça de seus julgamentos¹²⁰. Púchkin descreveu abertamente os artigos de Bestújev a ele próprio apenas como afiados

¹²⁰ Em carta a Pogódin, de 31 de agosto de 1827 (1959-1962, t. 6, p. 264).

e engraçados. Polemizou com Küchelbecker no artigo intitulado *Sobre inspiração e deleite*. E chamou o artigo de Pletnirov sobre a poesia russa de “confusão” (Bogoslovski, 1934, p. XIX).

Se os julgamentos dos amigos, mais próximos e concretos, pareciam-lhe insuficientes ou confusos, tampouco lhe serviam muito grandes sistematizações filosóficas, mais distantes e abstratas. Nesse contexto, o papel de Madame de Staël, em *De l'Allemagne* (1810), é particularmente significativo: a autora defende uma crítica capaz de valorizar a singularidade da obra, mediando o universal pelo particular, em vez de reduzi-la a esquemas prévios¹²¹. Essa concepção, que privilegia a obra em sua especificidade e diversidade, aproxima-se das preocupações de Púchkin, que rejeitava tanto a superficialidade dos pares quanto os moldes rígidos de teorias excessivamente generalizantes.

Para entender em que medida Púchkin estava imbuído dessa nova concepção de crítica, é essencial considerar a urgência que ele via na necessidade de fundamentos básicos para a crítica russa. O escritor acreditava que uma "verdadeira crítica" não poderia prescindir do conhecimento das regras pelas quais o artista é guiado em suas obras:

A crítica é a ciência de descobrir belezas e defeitos em obras de arte e literatura. Baseia-se no conhecimento perfeito das regras pelas quais um artista ou escritor é guiado em suas obras, no estudo aprofundado de amostras e na observação ativa de fenômenos modernos notáveis. Não estou falando de imparcialidade - quem quer que seja, na crítica, guiado por qualquer coisa que não seja o puro amor pela arte, já se rebaixa à ralé, servilmente controlado por motivos baixos e egoístas. Onde não há amor pela arte, não há crítica. 'Você deseja ser um conhecedor das artes?' pergunta Winckelmann. 'Procure amar o artista, busque belezas em suas criações' (Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 320. Grifos nossos).

A formulação de Púchkin ecoa La Harpe. Em seu *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne* (1799-1805), manual utilizado por Púchkin durante seus anos de formação no Liceu de Tsárskoie Seló, o teórico francês insistia na tarefa do crítico como alguém capaz de “fazer um sumário exato das belezas e defeitos de cada autor” (*apud* Wellek, 1967, p. 60). Em La Harpe, herdeiro do neoclassicismo francês, esse gesto se apoiava na crença em princípios eternos de literatura e na redução do “sentimento da beleza ao método”, o que conferia ao crítico o papel de guardião da norma. Púchkin, por

¹²¹ *Apud* Steintrager, J. A. Friedrich II of Prussia and Anna Louise Germaine de Staël expound opposing views of German literary culture. In: David E. Wellbery (Ed.): *A New History of German Literature*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2004. p. 407.

sua vez, reformula esse horizonte: ao insistir que a crítica deve se apoiar tanto no conhecimento técnico quanto no “amor pela arte”, subordina a dimensão normativa a uma atitude subjetiva e responsiva diante da obra.

A definição de Púchkin encontra certa consonância com a noção de “ideal individual” proposta por Friedrich Schlegel no primeiro romantismo alemão. Como visto anteriormente, a emergência do *Kunstkritiker* representou uma ruptura com o modelo normativo do século XVIII: para Schlegel, a crítica deveria se orientar pelo ideal interno da obra, pela sua vocação singular, e não por modelos universais herdados. A resenha Schlegel escreveu sobre *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, é exemplar nesse sentido: a obra seria capaz de se “julgar a si mesma”, de modo que a função do crítico consistiria em desvelar esse potencial imanente (*apud* Hohendahl, 1982, p. 59).

Púchkin, embora compartilhe essa ênfase na singularidade da obra e no afastamento de critérios universais abstratos, dá a essa concepção um tratamento distinto. Sua definição insiste em fundamentos mais práticos – conhecimento das regras, estudo de amostras, observação dos fenômenos contemporâneos – que pudessem dar sustentação a um campo crítico ainda em formação na Rússia.

Ao definir a crítica como “a ciência de descobrir belezas e defeitos”, Púchkin a ancora em dois eixos complementares. De um lado, a exigência de um saber objetivo, sustentado pelo domínio de regras e pela análise comparativa; de outro, a dimensão subjetiva do “amor pela arte”, sem a qual a crítica se degradaria em mero exercício de vaidade ou conveniência. A referência a Winckelmann reforça essa dupla orientação: criticar não é apenas aplicar normas, mas também cultivar uma relação de respeito e afinidade com a obra e o artista.

A formulação abre ainda espaço para um conjunto de questões centrais. Se a crítica deveria considerar “as regras pelas quais o artista é guiado”, isso implica que o crítico não deveria se ater apenas ao resultado final, mas também discutir os métodos que conduzem a esse resultado. Mas o que seriam, exatamente, essas regras? Tratava-se de princípios preexistentes, herdados da tradição, ou de procedimentos inventados pelo próprio autor em sua prática singular? E quando Púchkin fala em “descobrir belezas e defeitos”, o que significava, para ele, essa ideia de beleza? Até que ponto esse conceito estava ligado a parâmetros clássicos de harmonia e proporção, ou a uma noção mais flexível, aberta ao novo? Por fim, qual a relevância de seus julgamentos críticos quando aplicados às próprias obras – não seria aí que sua concepção de crítica revelava

mais claramente suas tensões e contradições?

Lunatcharski (1934) também se pergunta: o que significa descobrir belezas e defeitos? O que a beleza dá a uma obra de arte, o que a falha lhe tira? Quando fala da beleza de uma obra, o crítico soviético associa o termo ao poder de impacto da arte – sua capacidade de cativar o leitor, de lhe proporcionar alegria e, sobretudo, de iluminar as consciências:

De um ponto de vista estreito, a beleza sempre se resume a elementos de uma obra ou objeto agradáveis aos nossos sentidos, às suas combinações corretas, ou seja, muito facilmente percebidas (padrão, melodia, harmonia, ritmo etc.) ou a representações agradáveis de perfeição física, vitalidade, saúde, brilho mental, atratividade moral etc. (Lunatcharski, 1934)

Em sua definição mais estreita, beleza pode parecer apenas o resultado da correta combinação de elementos agradáveis aos sentidos – harmonia, ritmo, proporção – ou de representações idealizadas de vitalidade e perfeição moral. No entanto, depois de expandir o conceito, Lunatcharski sugere que a beleza não se restringe a um padrão formal ou estético, mas está ligada à força da obra em transformar a percepção e mobilizar a imaginação.

Quando Púchkin fala em “descobrir belezas e defeitos”, ele parece não necessariamente se referir apenas à adequação da obra a regras preexistentes, mas parece apontar para algo mais amplo: a eficácia estética e ética da arte, sua potência de gerar impacto. Lunatcharski ajuda a explicitar essa dimensão ao lembrar que a beleza não exclui o que, do ponto de vista convencional, seria “feio”. “Retratando a carcaça esfolada de um touro ou a luta bestial de guerreiros, Rembrandt ou Leonardo da Vinci elevam-se às alturas da beleza e nos obrigam a pronunciar a palavra sacramental – ‘isso é lindo’” (Lunatcharski, 1934). Para ele, a beleza está no poder de impressão que obriga o espectador a reorganizar sua visão do mundo, enquanto os defeitos são sinais da incapacidade do artista de cumprir sua tarefa criativa.

Nesse sentido, a afirmação de Púchkin de que é preciso “amar o artista” ganha novo alcance: não se trata de indulgência ou complacência, mas da disposição crítica de entrar em diálogo com o mundo interior que sustenta a obra. O amor pela arte permite essa colaboração estreita entre crítico e criador, condição necessária para captar a vitalidade e a energia que constituem sua verdadeira beleza. Essa vitalidade não se reduz ao agradável ou ao harmonioso: ela incorpora também aquilo que é dissonante, perturbador ou mesmo feio. Afinal, a experiência humana é feita da coexistência de

aspectos nobres e degradantes, luminosos e sombrios, e é precisamente essa tensão que confere profundidade à arte.

Ao reconhecer essa dualidade, o crítico não deve buscar na obra apenas o reflexo do que é convencionalmente belo, mas a forma como o artista consegue transfigurar elementos contraditórios da vida em expressão significativa. A beleza, nesse sentido, não é um adorno superficial, mas o resultado da capacidade da obra de integrar em sua forma tanto o que fascina quanto o que causa repulsa, revelando assim a densidade da condição humana. Amar o artista, portanto, é aceitar essa complexidade, acompanhá-lo em seu esforço de dar forma estética à coexistência de forças opostas e, por meio disso, reconhecer a potência transformadora que distingue a verdadeira criação artística.

Essa ideia da crítica não permaneceu apenas como formulação teórica em Púchkin. Ele buscou levá-la à prática de sua própria escrita, articulando crítica e criação em diálogo constante. Em carta a E. F. Rosen, responsável pela tradução da tragédia *Borís Godunov* para o alemão, enviada entre outubro e novembro de 1831, o poeta declara: “Estou pensando em lhe escrever uma carta para a segunda edição, se me permitir, e nela expor meus pensamentos e regras que me guiaram na composição de minha tragédia” (1959-1962, t. 10, p. 76). Tal afirmação evidencia seu desejo de explicitar o vínculo entre reflexão crítica e prática literária, colocando em transparência os procedimentos que nortearam sua composição – “as regras pelas quais um artista ou escritor é guiado em suas obras”.

Em carta a N. N. Raiévski, de julho de 1825, Púchkin reflete sobre a criação da tragédia, afirmando que suas verdadeiras “regras” não são externas, mas internas à obra: resultam da coerência do personagem e da verossimilhança do diálogo. Ao citar Fielding e Shakespeare, toma-os como exemplos de autores que criaram figuras vivas e consistentes, capazes de sustentar a força dramática da cena. A referência a Shakespeare é central: “comprometer o herói” significa deixá-lo falar em toda a sua ambiguidade, fiel à sua individualidade (1959-1962, t. 9, p. 177-179).

Desse modo, observo que as “regras pelas quais o escritor é guiado” aparecem como resultado de um duplo movimento: (1) aprendizado histórico, pela análise da prática de autores que servem como exemplos (Fielding, Shakespeare); e (2) exigência imanente, pela necessidade de fidelidade à verdade interna da obra. Elas não se confundem com dogmas fixos ou normas codificadas, mas com princípios flexíveis e situacionais, capazes de garantir a verossimilhança e a coerência interna do texto.

Essa perspectiva também tem implicações diretas para o estatuto da crítica. Ao

definir a crítica como a “ciência de descobrir belezas e defeitos”, Púchkin não propõe que se verifique a conformidade da obra a um padrão universal, mas que se avalie sua capacidade de ser fiel ao espírito dos personagens e à lógica interna das situações. A crítica, portanto, não se limita a aplicar normas externas, mas deve ser sensível à singularidade da criação, discernindo se o autor conseguiu dar vida plena a suas figuras e contextos. As regras, nesse sentido, não precedem a obra: são descobertas nela e através dela, num movimento que combina tradição e inovação.

A crítica aparece para Púchkin predominantemente como uma “ciência” [наука], termo que, embora frequentemente associado à ideia de um sistema teórico e metódico, adquire em seu uso uma valência múltipla, que oscila entre o saber sistematizado, a experiência prática e o ensinamento moral. Em sua acepção moderna, *ciência* refere-se tanto a uma esfera da atividade humana voltada para a produção de conhecimento – por meio da coleta, análise e sistematização de fatos – quanto ao conjunto de saberes resultantes dessa atividade, os quais compõem uma visão científica do mundo¹²². No entanto, em Púchkin, o termo também preserva um sentido arcaico, que designa algo instrutivo, uma lição que leva à transformação do comportamento – como em um verso de *O conto do pescador e do peixinho*: “Agora você aprendeu, ignorante – isso é uma lição [наука]”¹²³. Ao empregar a noção de “ciência” em relação à crítica literária, o autor a entende em um sentido restrito e funcional: trata-se, segundo ele, de “descobrir as belezas e os defeitos nas obras de arte” (1959-1962, t. 9, p. 178). O termo “ciência”, nesse contexto, não remete a um modelo teórico universalizante, mas a um saber aplicado, sensível à singularidade das obras – uma forma de análise crítica que, embora sistemática em seu campo, evita a abstração e a doutrinação filosófica.

Essa concepção se aproxima, em parte, da visão de Schlegel, para quem a poesia, ao tornar-se ciência, torna-se também mais plenamente arte. O poeta, segundo ele, deve filosofar sobre sua arte, compreender seus meios, fins e obstáculos – e, nesse sentido, ser também filólogo. Ambos, Púchkin e Schlegel, valorizam uma crítica comprometida com a profundidade do fazer artístico, ancorada em conhecimento e reflexão:

Quanto mais a poesia se torna ciência, tanto mais também se torna arte. Se a poesia deve se tornar arte, se o artista deve ter profundo discernimento e ciência dos seus meios e fins, e dos obstáculos e objetos dela, o poeta tem de filosofar sobre sua arte. Se não deve ser meramente inventor e trabalhador,

¹²² Wiktionary. Наука [Наука]. Disponível em: <https://ru.wiktionary.org/wiki/наука>. Acesso em: 14 jun. 2025. Толковый словарь Даля. В. И. Даль. 1863-1866. [Tolkovi slovar Dalia. V. I. Dal. 1863–1866]. Наука [Наука]. Disponível em: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc2p/277934>. Acesso em: 14 jun. 2025.

¹²³ PÚCHKIN, A. S. *Sobránie sotchiniéni v 10 tomakh*. Tom 3. Poemi, skazki. [Obras reunidas em 10 tomos. Tomo 3. Poemas, contos de fadas]. Moscou: GIKHL, 1959-1962, p. 342.

mas também conhecedor de seu ramo, e se deve poder entender seus concidadãos no reino da arte, também tem de se tornar filólogo. (Schlegel, 1997, p. 93).

A formulação de Schlegel explicita uma tensão central do romantismo alemão: a recusa de separar radicalmente filosofia e poesia. Para ele, quanto mais a poesia se torna ciência, tanto mais plenamente se torna arte, porque adquire consciência de seus próprios meios e de suas próprias finalidades. O poeta, portanto, não pode ser apenas inventor ou artesão, mas deve também ser pensador e filólogo – alguém capaz de refletir sobre a tradição, sobre os instrumentos de sua arte e sobre a posição que ocupa no “reino da arte”.

Conforme já mencionado, no *Diálogo sobre crítica periodística e polêmica* (fevereiro de 1830), escrito para o *Gazeta Literária*, Púchkin defende que os próprios escritores deveriam comentar publicamente suas obras e as de seus contemporâneos, transformando as conversas privadas entre autores em um espaço de reflexão acessível aos leitores (Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 308).

Esse recurso à forma dialogada inscreve o texto em uma prática discursiva bastante difundida no século XIX: manifestos, artigos e prefácios em forma de diálogo circulavam amplamente na Europa e na Rússia, funcionando como dispositivos que dramatizavam debates estéticos e literários. A escolha do diálogo, portanto, não é apenas estilística, mas uma maneira de encenar o embate entre concepções divergentes de crítica, convertendo a forma em argumento.

No *Diálogo* de Púchkin, os interlocutores identificados apenas pelas letras *A* e *B* representam posições opostas: enquanto *B* encarna o ceticismo e a indiferença em relação à crítica – postura comum tanto entre leitores quanto entre escritores do período –, *A* defende o engajamento ativo dos autores no debate público. É *A* quem Púchkin confia os argumentos mais articulados e veementes, fazendo dele o evidente porta-voz de sua visão sobre a crítica: ela deve ser conduzida por escritores respeitados, que, em vez de se manterem à parte, deveriam intervir diretamente na formação da opinião pública. Ao final do diálogo, é *A* quem detém a última palavra, reafirmando que seu interesse não é apenas pessoal ou polêmico, mas vinculado ao bem da literatura nacional. Assim, o texto não apenas discute a função da crítica, mas a realiza performativamente: ao pôr em cena o confronto de vozes, Púchkin exemplifica sua convicção de que a crítica verdadeira nasce do choque de perspectivas entre aqueles que conhecem por dentro o gesto criador e não temem o debate público.

Púchkin revela um ideal de crítica que não se restringe ao circuito fechado dos especialistas, mas que visa uma esfera literária mais ampla e participativa. Ao propor que leitores tenham acesso às observações que os próprios autores trocam entre si, o poeta sugere uma democratização do discurso crítico, na qual o público se torna parte ativa do processo interpretativo e avaliativo da literatura. Ao imaginar uma crítica conduzida por escritores respeitados, que compartilhassem abertamente suas leituras e divergências, Púchkin não apenas reivindica um novo papel para os autores, mas também propõe uma reconfiguração do próprio público: um corpo mais culto, engajado e horizontalmente integrado ao circuito da palavra escrita, contrariando a exclusão cultural e a desigualdade de acesso ao saber características da Rússia tsarista.

Púchkin era ciente de que as revistas desempenhavam papel central na recepção e formação da opinião pública, mas o faziam de maneira arbitrária e volúvel, orientadas mais por conveniência e interesses pessoais do que por critérios consistentes. A crítica literária, em grande parte, se resumia a uma prática ineficaz, não se empenhando em uma análise profunda, mas apenas em observações superficiais ou, no melhor dos casos, em elogios desprovidos de conteúdo concreto. Naquele momento, a produção literária era distante das grandes massas. O escritor russo via um descompasso entre a literatura e os anseios do público, uma falta de interação genuína entre as obras e seus leitores. Isso, por sua vez, refletia na falta de uma crítica sólida e na inexistência de uma esfera literária que funcionasse como um espaço dinâmico de troca intelectual e de reconhecimento dos méritos literários. Púchkin, então, via-se muitas vezes relegado a uma produção isolada, em um ambiente em que sua obra não encontrava eco em um público mais amplo.

No entanto, já pudemos perceber como era controversa a relação entre Púchkin e o público. Em um esboço crítico sobre a literatura francesa, ele apresenta uma narrativa histórica que vai do nascimento da poesia romântica ao seu florescimento em diferentes países europeus, ressaltando que, no caso da França, a prosa (Rabelais, Montaigne) se afirmou mais cedo que a poesia. Púchkin recorre a uma metáfora social para descrever esse percurso: a literatura francesa teria começado no “vestíbulo”, alcançado os “salões” apenas de modo subordinado e, por fim, com os poetas modernos, chegando à “praça pública”, isto é, ao espaço de reconhecimento coletivo. Como escreve: “Boileau, Racine e Voltaire (sobretudo Voltaire) chegaram, é claro, ao salão, mas ainda assim através do vestíbulo. Sobre os poetas mais recentes não há nada para falar. Estes, sem dúvida, já se encontram na praça— e por isso os felicitamos” (Púchkin, 1949, p. 503).

A metáfora é significativa porque aponta para a centralidade da categoria de “público” na reflexão literária. Em outro momento desse mesmo esboço, Púchkin é ainda mais explícito:

Nenhum dos poetas franceses ousou ser original; nenhum, como Milton, renunciou à glória contemporânea. Racine deixou de escrever ao ver o insucesso de sua *Athalie*. O público (sobre o qual Chamfort perguntava tão espirituosamente: quantos tolos são necessários para formar um público?), público leviano e ignorante, foi a única guia e educadora dos escritores. Quando os escritores deixaram de se aglomerar nas antessalas dos nobres, eles, *dans leur besoin de bassesse* [na sua necessidade de baixaza], voltaram-se para o povo, adulando suas opiniões favoritas ou exibindo uma falsa independência e excentricidade – mas sempre com um único objetivo: arrancar para si [reputação] ou dinheiro! Neles não há, nem houve, amor desinteressado pela arte e pelo belo. Povo lastimável! (Púchkin, 1949, p. 504)¹²⁴.

Aqui, Púchkin faz uma crítica ao público francês, descrito como leviano e ignorante, – quantos tolos são necessários para formar um público?” –, incapaz de exercer um papel de legitimação estética consistente, mas também aos escritores, acusados de submeter sua criação às exigências imediatas da recepção, em vez de cultivarem uma autonomia artística. Púchkin denuncia, portanto, uma relação viciada entre literatura e público, em que o espaço da recepção se converte em arena de vaidade, cálculo e interesse material. A “praça pública”, que poderia simbolizar o reconhecimento coletivo da literatura, torna-se uma conquista ambígua: se representa maior visibilidade, também expõe os autores ao risco de sacrificar o valor intrínseco da obra às expectativas da multidão.

A leitura que Púchkin faz do público francês é atravessada por uma desconfiança estrutural: para ele, a praça pública literária, que deveria consolidar um espaço de reconhecimento coletivo, não garante autonomia nem crítica, mas sim uma forma de sujeição da literatura às expectativas do gosto comum. Gógol também compartilhou dessa mesma inquietação com o papel do público, embora com matizes distintos. No entanto, a constatação prática é menos otimista: Gógol descreve leitores e assinantes de Bulgárin e Gretch como “respeitáveis e idosas” figuras provincianas, “para quem ter algo para ler era tão necessário quanto tirar uma soneca depois do almoço ou barbear-se duas vezes por semana”. (1952, p. 163–164). Esse público não apenas se mostrava indiferente à qualidade literária, como também aceitava com simplicidade os juízos prontos oferecidos

¹²⁴ Os detalhes do manuscrito autógrafo – como palavras riscadas, inserções marginais e variantes de redação – podem ser consultados em: PÚCHKIN, A. S. *Druguie redaktsi, plani i varianti* [Outras redações, planos e variantes]. In: PÚCHKIN, A. S. *Polnoe sobranie sochineni: v 16 t.* [Obras completas: em 16 vols.]. Moskva; Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1937–1959. t. 11. *Kritika i publitsistika, 1819–1834* [Crítica e publicística, 1819–1834], 1949, p. 504. Disponível em: [https://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push17/vol11/y11-283-.htm?cmd=p#\\$f504_4](https://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push17/vol11/y11-283-.htm?cmd=p#$f504_4). Acesso em: 04 set. 2024.

pela imprensa. Tal diagnóstico ecoa, de outro modo, a crítica puchkiniana ao público como uma entidade frágil, incapaz de exercer um papel legitimador sólido.

Essa comparação sugere uma tensão central que atravessa o século XIX russo: o público é simultaneamente indispensável – pois sem ele não há circulação nem legitimação da literatura – e problemático, porque sua imaturidade crítica compromete o desenvolvimento de uma esfera literária autônoma. Em Púchkin, essa tensão assume a forma de uma oscilação entre o desejo de reconhecimento e a recusa à massificação.

E como escrever para um público “desinteressado”? Púchkin, no mesmo diálogo fictício, afirma que “o público é bastante indiferente aos sucessos da literatura – a verdadeira crítica não lhe interessa. Ele ocasionalmente assiste à briga entre dois jornalistas, ouve casualmente o monólogo de um autor irritado – ou dá de ombros” (1959-1962, t. 6, p. 308). A indiferença do público amplo, marcada pela apatia ou pelo entretenimento superficial, contrasta com o projeto de formação de um público ideal – no sentido “perfeito”, que Púchkin procura esboçar. Seu esforço não está em negar essa realidade, mas em enfrentá-la: é justamente ao tornar os bastidores do juízo literário mais acessíveis, ao dar visibilidade ao debate intelectual entre autores, que ele busca despertar o interesse e cultivar uma nova postura entre os leitores.

Ao repensar os papéis do autor, do crítico e do leitor, Púchkin insinua uma nova dinâmica literária, em que o saber não circula de forma hierárquica ou restritiva, mas se constrói coletivamente, a partir da troca, da escuta e do dissenso.

Essa reflexão sobre o público pode ser aprofundada quando olhamos para uma obra ficcional inacabada de Púchkin, o *Romance em cartas* (1829)¹²⁵, publicado postumamente em 1857 com o título de *Fragmentos de um Romance em Cartas*. Trata-se de um conjunto de cartas trocadas majoritariamente entre duas jovens, Liza (em Seló Pávlovskoie) e Sacha (na ilha Krestóvski), que comentam temas da vida cotidiana, suas leituras, modos de ler e o estado da literatura.

Logo nas primeiras cartas, Liza descreve ter encontrado uma estante cheia de romances e decide ler *Clarissa*, de Richardson. Seguindo a recomendação do prefácio tradutor, persevera pelas seis primeiras partes “enfadonhas” à espera da recompensa prometida, mas termina decepcionada, achando o romance maçante até o fim (Púchkin, 2004, p. 194). Em outra carta, Sacha agradece pela resenha de Richardson, “Agora faço

¹²⁵ PÚCHKIN, A. S. Romance em cartas. Tradução de Homero Freitas de Andrade. In: ANDRADE, H. F. et al. (org.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa: Dossiê Púchkin*. Ateliê Editorial: São Paulo, 2004, p. 190-204.

uma ideia sobre. Por causa de minha impaciência, não tenho esperança de lê-lo; até em Walter Scott eu acho que há páginas em excesso” (p. 195). As cartas encenam uma experiência de leitura que é também uma pequena crítica: as personagens leem, avaliam, comparam e partilham seu julgamento, transformando a leitura em diálogo.

Em seguida, Liza comenta que a maioria desses romances antigos tem enredos engenhosos, mas personagens e diálogos artificiais. Bastaria – sugere ela – que qualquer pessoa inteligente aproveitasse um plano e caracteres prontos, “[corrigisse] o estilo e os disparates, [completasse] as reticências”, e teria um bom romance original. Em tom espirituoso, recomenda ao seu “íngrato P.”, Aleksiéi P., um dos personagens do romance, que deixe de desperdiçar a inteligência em conversas com inglesas e, usando as velhas tramas como base, componha “em pequena moldura um quadro do mundo e das pessoas, que ele tão bem conhece” (Púchkin, 2004, p. 197).

Primeiro, Liza se mostra uma leitora bem instruída, capaz de diagnosticar os limites formais dos romances antigos e de formular, ainda que em tom leve, uma espécie de “programa” literário: aproveitar o que há de válido (a estrutura, o enredo) e renovar o que soa artificial, completando “as reticências” e atualizando o estilo. As reticências são, aqui, uma metáfora potente – podem apontar para lacunas na representação e para a necessidade de uma escrita que dê conta do não dito. O apelo para que Aleksiéi P. “borde novas ramagens” pode ser lido como uma defesa de uma literatura que não repita mecanicamente os modelos europeus, mas os reelabore criativamente, oferecendo “em pequena moldura” um quadro mais vivo e verossímil da realidade contemporânea.

Além disso, o fato de o personagem se chamar Aleksiéi P. – coincidência entre iniciais que o aproxima de Púchkin – pode ser lido, hipoteticamente, como um gesto metaliterário: é como se o próprio autor fosse interpelado por sua personagem-leitora. Não há, contudo, indícios de que essa fosse uma escolha deliberada, e talvez se trate apenas de uma coincidência fortuita. Ainda assim, a sobreposição abre espaço para uma leitura sugestiva do *Romance em cartas* como reflexão sobre o papel do escritor russo, convocado a transformar o material herdado em algo original e significativo para o seu tempo. A passagem projeta, assim, o ideal de um público culto e ativo, capaz de desafiar o escritor e exigir dele uma obra que responda às expectativas de uma nova geração de leitores.

Um dos trechos do *Romance em cartas* aprofunda ainda mais a imagem do público que Púchkin parecia imaginar para sua literatura. Liza observa que, na província, “as pessoas se dedicam mais às belas letras do que em Petersburgo”, leem revistas,

acompanham com interesse as polêmicas e “tomam as dores do escritor favorito se este é criticado”. A frase que se segue é de grande importância: “Agora entendo por que Viázemski e Púchkin apreciam tanto as moças da província. *Elas representam seu verdadeiro público*” (Púchkin, 2004, p. 197).

Ao eleger *as jovens da província* como “seu verdadeiro público”, Púchkin projeta um leitorado feminino capaz de participar ativamente da vida literária – um público que lê, comenta, discute e se engaja afetivamente com as obras e com as polêmicas. Trata-se de uma concepção distinta daquela do público urbano indiferente ou da multidão anônima da “praça pública” francesa. Aqui, o público é ao mesmo tempo real e ideal: existe de fato, mas é rarefeito, difuso, quase inapreensível. Púchkin, no entanto, procura trazê-lo para perto de si, figurando-o como próximo, quase íntimo, e transformando-o em partícipe de um diálogo coletivo dentro da própria obra.

A carta de Liza critica ainda, de modo direto, as resenhas de *O Mensageiro da Europa*: “seus pontos de vista e a adulação que fazem pareceram-me detestáveis – é ridículo ver como um seminarista, dando-se ares de seriedade, acusa de imoralidade e de indecência obras que todos nós lemos, nós – os não-me-toques¹²⁶ de São Petersburgo!” (p. 197). O comentário ecoa anotações de Púchkin do mesmo período, como a nota de 1829 em que o poeta, de maneira visivelmente irônica, comenta o descontentamento com a crítica jornalística:

Muitos estão insatisfeitos com a nossa crítica jornalística pelo seu mau tom, pelo desconhecimento das conveniências e assim por diante. Esse descontentamento é o mais injusto. O homem erudito, ocupado com seus próprios assuntos, imerso em reflexões, pode não ter tempo de aparecer na sociedade e adquirir o hábito de uma educação mundana. Devemos ser indulgentes com a sua rudeza ingênua – penhor de sua probidade e amor à verdade. (1959-1962, t. 6, p. 298)

Longe de desculpar os críticos, Púchkin os expõe como figuras isoladas, pedantes e socialmente ineptas – “eruditos ocupados”, incapazes de participar de uma vida intelectual coletiva: “O pedantismo tem seu lado bom. Ele só é ridículo e repugnante quando a estreiteza de pensamento e a ignorância se exprimem na linguagem de um seminarista embriagado” (1959-1962, t. 6, p. 298). Como explica o comentário editorial às *Obras completas*, a redação original dizia explicitamente “na linguagem de *O Mensageiro da Europa* e da *Ateneu*”, e a nota “era dirigida contra N. I. Nadiéjdin, colaborador de *O Mensageiro da Europa*” (1959-1962, t. 6, p. 298, nota). Nadiéjdin ridicularizara publicamente obras de Púchkin, *Poltava* e *Conde Nulin*.

¹²⁶ Недотроги.

Em *Experiência do reflexo de acusações não literárias* (1830), Púchkin reconhece que *Conde Nulin* “lhe causou grandes aborrecimentos”: foi acusado de obscenidade “– naturalmente, nas revistas –”, mas “na sociedade foi bem recebido” (1959-1962, t. 6, p. 331). A ironia é corrosiva: ao narrar que “nenhum dos jornalistas quis sair em sua defesa” e caricaturar o enredo (“um jovem ousou [...] entrar no quarto de uma jovem senhora e levou dela um bofetão! Que horror!”), Púchkin expõe o descompasso entre o escândalo moral da crítica e a recepção social efetiva. A repetição de expressões como “que horror!”, “que atrevimento!” e o uso de exclamações conferem ao texto um tom de teatralização, como se o poeta representasse a voz ultrajada de seus adversários para ridicularizá-los.

O ponto central do argumento é a denúncia da pudicícia e critério moral estreito que presidia o julgamento das obras. Púchkin insiste em que seu poema foi escrito “da forma mais sóbria e decente possível” e, em seguida, convoca uma galeria de autores europeus – Ariosto, Boccaccio, La Fontaine, Byron – para demonstrar que a tradição literária está repleta de narrativas semelhantes. O recurso é deliberado: ele se inscreve na linhagem desses autores para relativizar a acusação e mostrar que a literatura europeia sempre lidou com temas de erotismo e desejo sem que isso a tornasse “obscena”.

Na sequência (1959-1962, t. 6, p. 332), a ironia se agudiza. Púchkin ridiculariza o critério baseado na idade das sobrinhas e conhecidas dos críticos, como se a literatura devesse ser adaptada às moças de quinze anos. O argumento se amplia para um comentário sobre o público: “o público não é nem uma donzela de quinze anos nem um rapazinho de treze”. Com isso, o poeta desloca o debate para um nível mais elevado – não se trata apenas de defender sua obra, mas de afirmar que a literatura existe para um leitor adulto, capaz de enfrentar temas que os críticos procuram interditar. O público é definido como um coletivo capaz de ler “sem receio tanto as fábulas do bom La Fontaine quanto a égloga do bom Virgílio”, sem necessidade de tutela moralizante.

Ao colocar a mesma crítica “a um seminarista” na voz de uma personagem, a leitora de *Romance em cartas*, Púchkin transfere para o espaço ficcional o mesmo gesto de desautorização dos juízos jornalísticos. Liza não se limita a ler: ela comenta, julga, rejeita os critérios morais impostos e reivindica autonomia para interpretar. Sua figura encarna o novo tipo de público que Púchkin gostaria de ver emergir – não uma massa anônima ou volúvel, mas um grupo de leitores atentos, capazes de tomar partido e de sustentar um diálogo literário.

É significativo que esse público esteja localizado na província: o grupo de “condição mediana”, conforme classificado por Bulgárin, longe das convenções e modismos da capital, acaba surgindo como mais autêntico e menos suscetível às pressões de prestígio e etiqueta. Essa representação cumpre um papel estratégico. Ao dramatizar a cena da crítica dentro da própria ficção, Púchkin antecipa a comunidade de leitura que deseja constituir: um público seletivo, mas ativo, que responde ao escritor e o legitima. O *Romance em cartas* transforma a recepção em acontecimento literário e cria, no interior do texto, um fragmento de esfera pública onde o público ideal e o real se tocam. As jovens leitoras tornam-se mediadoras entre obra e povo, simbolizando o projeto puchkiniano de formar, pela própria literatura, um público capaz de sustentar a emergência de uma literatura nacional.

Grigoryan (2015, p. 72) observa que o debate sobre o novo público estava no centro da vida literária dos anos 1830. Belínski descreveu os leitores da *Biblioteca para Leitura* como provincianos e pouco sofisticados, e Gógol chegou a perguntar, em tom de ansiedade: “Qual o nível de instrução do público russo? E o que é o público russo?”. Tanto Belínski quanto Gógol convergem na percepção de que a imprensa tinha o dever de formar cultural e intelectualmente esse novo contingente heterogêneo de leitores. Púchkin respondeu a essa inquietação na célebre *Carta ao Editor* (1959-1962, t. 6, p. 196-201), publicada em *O Contemporâneo* (1836, livro 3) sob o pseudônimo A. B., “residente na província de Tvier”. A carta, escrita em primeira pessoa do plural – “nós, humildes provincianos” (p. 200) –, dá voz a um leitor instruído do interior que se posiciona como representante de seus pares e exprime o desejo de que *O Contemporâneo* alcance “cinco mil assinantes no próximo ano” (p. 199).

A carta foi publicada com uma nota editorial do próprio Púchkin, esclarecendo que acolhe com prazer a carta de A. B., mas adverte que o artigo *Sobre o movimento da literatura periodística*, publicado em sua revista por Gógol, não expressa necessariamente suas próprias opiniões nem pode ser tomado como programa oficial de *O Contemporâneo*. O “disfarce” de Púchkin, como observa a crítica, tinha dupla função: impedir uma polêmica aberta com Gógol – colaborador próximo – e preservar a imagem de coesão do periódico diante de seus leitores.

Essa cena completa o arco iniciado em *Romance em cartas*. A figura do “A. B.” opera como alter ego do público que Púchkin deseja formar: respeitoso, mas participante; provinciano, mas esclarecido; distante da massa anônima, mas legitimado para opinar.

Essa elaboração ganha outra camada quando a confrontamos com as tentativas de intervenção editorial de Púchkin. Desde cedo, ele percebeu a importância dos periódicos na formação de um espaço crítico e buscou influenciá-los – primeiro por meio de colaborações isoladas, depois como editor. No entanto, ficou frustrado ao perceber como o jornalismo literário russo era dominado por interesses mercantis e por uma crítica que ele considerava mesquinha e vulgar (Lisiuchenko, 1989, p. 329). Sua frustração é clara: ao mesmo tempo em que via no jornalismo uma tribuna necessária, experimentava o nojo de ter de lidar com censores e tipógrafos. “Purificar a literatura é como limpar latrinas e depender da polícia” (1959-1962, t. 10, p. 289), escreveu já no fim da vida, em 1836, à esposa, já como editor de revista, resumindo a sensação de tarefa inglória.

O tom de sua polêmica jornalística era impiedosamente irônico e mordaz. Do exílio em Mikháilovskoie, em 1825, aconselhava Pletniov: “[...] não escrevas críticas bondosas! Seja mordaz e fuja da pieguice!” (1959-1962, t. 9, p. 142) – o que revela a concepção de crítica como combate, não conciliação. Mais tarde, como vimos, recorreu a pseudônimos, sobretudo ao de Feofilakt Kossítchkin, para atacar a “literatura mercantil” de Bulgárin e Gretch, cujas revistas monopolizavam a cena petersburguense. Esses textos pertencem ao gênero inovador da “paródia crítica”, em que o riso e a sátira desestabilizam o adversário sem expor o autor a retaliações diretas. Púchkin preparava suas réplicas com extremo cuidado, armazenando material e esperando a ocasião propícia – uma estratégia que alia eficácia polêmica à autopreservação e ao cálculo editorial.

Os epigramas foram outro instrumento importante. Funcionaram como uma forma concentrada de intervenção – fulminantes, lapidares, verdadeiras “obras de arte” no sentido que o próprio Púchkin lhes atribuía: não simples zombaria, mas desenvolvimento de um “pensamento satírico” (Meynieux, p. XXXIII).

Um dos elementos mais agudos da polêmica de Púchkin contra Bulgárin é justamente a acusação velada de colaboração com a polícia tsarista. Lisiuchenko observa que Bulgárin “obtivera proteção e posição de destaque [...] graças aos serviços secretos prestados por ele às autoridades” (1989, p. 329). Esse dado histórico é fundamental para ler os ataques de Púchkin: ele não está apenas criticando um escritor medíocre ou um jornalista mercantilista, mas está associando seu adversário à delação política, que era uma das práticas mais desprezadas da época.

A resenha anônima das *Memórias de Vidocq*¹²⁷, publicada no *Gazeta Literária* em 1830, é um caso exemplar de como Púchkin instrumentaliza o comentário crítico para intervir diretamente nas disputas de seu meio. Ao comentar a autobiografia do célebre chefe de polícia francês, Púchkin constrói uma caricatura moral de Vidocq – “um patife declarado, tão descarado quanto repulsivo” (1959-1962, t. 6, p. 63) – para, por meio dele, alvejar indiretamente Faddei Bulgárin:

[...] Vidocq é ambicioso! Ele fica furioso ao ler um comentário desfavorável dos jornalistas sobre seu estilo (o estilo do sr. Vidocq!). Nessa ocasião, escreve denúncias contra seus *inimigos*, acusando-os de imoralidade e livre-pensamento, e discorre (não de brincadeira) sobre a nobreza dos sentimentos e a independência das opiniões: irritabilidade, ridícula em qualquer outro escrevinhador, mas em Vidocq reconfortante, pois vemos daí que a natureza humana, mesmo em sua degradação mais repugnante, ainda conserva reverência pelos conceitos sagrados ao gênero humano. (1959-1962, t. 6, p. 64. Grifo do autor).

Trata-se de um golpe explícito direcionado ao rival: o “espião literário” que denunciava colegas à polícia e usava a imprensa para caluniar adversários. Como se observa na nota à edição (p. 483), o texto foi originalmente destinado à revista *O Mensageiro de Moscou*, mas Pogódin recusou-se a publicá-la ao perceber que não se tratava de Vidocq, mas de um retrato panfletário de Bulgárin – o que confirma que o texto deve ser lido como resposta à “Anedota” difamatória publicada no *Abelha do Norte* em março de 1830. O episódio teve como estopim os rumores de que Púchkin acusara Bulgárin de ter tomado emprestadas situações de *Bóris Godunov* para o romance *O Falso Dimitri*; além disso, Bulgárin atribuíra a Púchkin a resenha anônima do romance no *Gazeta Literária*. Sua “Anedota” foi, portanto, um ataque pessoal, retratando Púchkin como “poeta francês” que “serve com mais zelo a Baco e a Plutão do que às musas”, “atira rimas contra tudo o que é sagrado” e “rasteja aos pés dos poderosos”¹²⁸.

A atitude de Púchkin é politicamente significativa: pela primeira vez, em letra impressa, ele denuncia e estigmatiza a ligação de Bulgárin com a polícia secreta. Nesse sentido, a resenha das *Memórias de Vidocq* ultrapassa o registro literário e adquire valor

¹²⁷ 1959-1962, t. 6, p. 63-65. Publicada no *Gazeta Literária*, 1830, nº 20, na seção “Miscelânea”, sem título e sem assinatura.

¹²⁸ Nota: “Взаимоотношения Пушкина и Булгарина к этому времени крайне обострились. До Булгарина дошли слухи о том, что Пушкин обвиняет его в заимствовании некоторых ситуаций из трагедии «Борис Годунов» для романа «Димитрий Самозванец». Ошибочно приписав Пушкину анонимный разбор «Димитрия Самозванца», опубликованный в «Литературной газете», Булгарин напечатал в «Северной пчеле» от 11 марта 1830 г. пасквильный «Анекдот», в котором Пушкин выведен был под именем «французского стихотворца, служащего усерднее Бахусу и Плутусу, нежели музам», «бросающего рифмами во все священное, чванящегося перед чернью вольнодумством, а тишком ползающего у ног сильных» и т. п.” (Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 483).

de ato público – é uma declaração de ruptura com um sistema de vigilância e delação que ameaçava o espaço da crítica literária. Tal leitura se confirma na carta a Pogódin de abril de 1834, na qual Púchkin associa explicitamente o artigo sobre Vidocq à sua necessidade de “provar ao público [...] que tenho pleno direito de desprezar a opinião de Bulgárin e de não exigir satisfação de um canalha desonrado” (1959-1962, t. 10, p. 165)¹²⁹.

O artigo *O triunfo da amizade, ou O justificado A. A. Orlov* (1831) (1962, p. 76-83), publicado na revista *Telescópio*, de 1831, n. 13, sob o pseudônimo Feofilakt Kossítchkin, foi um panfleto crítico de Púchkin escrito em resposta à defesa que N. I. Gretch fez de F. V. Bulgárin. O texto defende o escritor moscovita Aleksandr Anfimovitch Orlov, autor de contos e novelas satíricas em brochuras, que, aproveitando o sucesso do *Ivan Vljigin* de Bulgárin, publicou três continuações paródicas em 1831. N. I. Nadiéjdin, também inimigo declarado de Bulgárin, interpretou essas publicações como um insulto ao jornalista, já que, no *Abelha do Norte*, Orlov era tachado de escritor medíocre de “mercado de rua”.

O panfleto é uma peça polêmica exemplar: Púchkin, sob a máscara de Feofilakt Kossítchkin, constrói uma defesa irônica de Orlov e, ao mesmo tempo, desfere uma crítica devastadora ao sistema de consagração jornalística representado por Bulgárin e Gretch. A réplica se dirige a uma frase de Gretch, publicada em *O Filho da Pátria* (n. 27), que qualificava como “dois livrinhos dos mais tolos, saídos em Moscou (sim, em Moscou)” os contos de Orlov (p. 78)

Logo de início, Púchkin questiona a própria forma dessa crítica, chamando atenção para o descompasso entre o tom moralizador do artigo e o insulto pessoal que ele veicula:

Ó Nikolai Ivanovitch, Nikolai Ivanovitch! Que exemplo o senhor está dando aos jovens literatos? Que expressões o senhor usa num artigo que começa com estas severas palavras: ‘Entre nós, desde muito e com justiça, queixam-se do cinismo, da ignorância e da falta de escrúpulos dos resenhistas’? Onde foi parar sua moderação, seu conhecimento das conveniências, sua conhecida probidade? (p. 78).

Essa passagem é crucial porque expõe o que Púchkin considerava má prática crítica: não se trata de uma resenha argumentada, mas de um ataque sumário, que

¹²⁹ Na carta, Púchkin relata que foi eleito membro da Sociedade Moscovita dos Amantes da Literatura Russa no mesmo momento em que Bulgárin, justamente quando este havia sido recusado no Clube Inglês de Petersburgo como “espião, vira-casaca e caluniador”. A leitura, no jornal de Chalikov, de que “Aleksandr Serguêievitch e Faddei Venedíktovitch, esses dois corifeus de nossa literatura” haviam sido distinguidos pela Sociedade soara, para Púchkin, como um “tapa na cara”, levando-o a devolver o diploma de membro e romper relações com a instituição.

desqualifica o autor sem análise literária. O gesto de apostrofar Gretch (“Ó Nikolai Ivanovitch...”) cria uma cena de correção pública, em que o pseudônimo se coloca como guardião de um certo decoro crítico.

Em seguida, o texto desloca o problema para o terreno da opinião pública. Púchkin amplia o ataque pessoal contra Orlov para uma ofensa contra todo o corpo de leitores:

Invoco toda a respeitável opinião pública: que crítico, que jornalista ousaria usar tais expressões desagradáveis falando das obras de um autor vivo? Pois, graças a Deus, meu estimado amigo Aleksandr Anfimovitch Orlov está vivo! [...] As obras de Aleksandr Anfimovitch [...] são chamadas de livrinhos tolos! Uma audácia inaudita, espantosa, ofensiva [...] não para o meu amigo [...], mas ofensiva para todo o público leitor” (p. 78).

Púchkin desloca o ataque de Gretch para o plano coletivo, sugerindo que desqualificar Orlov é também insultar o público que lê e aprecia suas obras. A ironia (“audácia inaudita”) transforma a defesa de um autor em defesa da própria comunidade leitora. Para reforçar esse ponto, Púchkin recorre a um dado concreto – a venda de mais de 5.000 exemplares – como prova de que os textos encontraram acolhida. Com isso, questiona a autoridade de uma crítica que julga obras que não leu e reivindica para o público real o direito de arbitrar o valor literário.

A defesa de Púchkin é a de que, se cinco mil exemplares circularam, a crítica deve respeitar esse dado como sinal de recepção positiva. Púchkin recusa a ideia de que um “pequeno círculo instruído” (p. 78), que não leu a obra, possa decidir sobre sua validade.

O que emerge dessas passagens é uma defesa do público leitor como instância de legitimação – não um público abstrato, mas um conjunto real, com poder de compra e gosto próprio. Ao defender Orlov, Púchkin está simultaneamente defendendo a autonomia desse público frente ao controle das redações de Petersburgo. É também uma crítica indireta ao monopólio que Bulgárin e Gretch exerciam sobre a imprensa, transformando-a num tribunal de etiqueta literária e, muitas vezes, num espaço de promoção pessoal, que usa a autoridade do jornal para regular a recepção e marginalizar concorrentes.

Púchkin contrapõe ironicamente a escrita de Bulgárin e a de Orlov: enquanto o primeiro é descrito como refinado, mas monótono e moralizante, o segundo é elogiado por sua brevidade, engenho e vivacidade narrativa. Essa comparação, em tom de falsa imparcialidade, funciona como rebaixamento cortês de Bulgárin e como legitimação da ficção paródica de Orlov.

O texto culmina com uma lista de “meios auxiliares” que Orlov não teria usado: “Não ofereceu jantares a literatos estrangeiros que não sabem russo, a fim de obter um lugar em seus diários de viagem¹³⁰. Não se elogiou a si mesmo em revistas que ele mesmo editava. [...] não chamou seus adversários de tolos, canalhas, bêbados, ostras e assim por diante” (p. 82). Tal enumeração funciona como acusação velada a Bulgárin e Gretch, conhecidos por praticarem exatamente essas estratégias.

No conjunto, o panfleto é menos uma defesa de Orlov do que um manifesto contra o jornalismo mercantil e o monopólio petersburguense, propondo uma crítica mais responsável e um público capaz de julgar por si mesmo¹³¹.

Essa posição dialoga com outras declarações de Púchkin sobre seu próprio lugar na crítica anos antes. Em 1824, enviou uma carta ao editor da revista *O Filho da Pátria* – o próprio Gretch, com sua assinatura verdadeira. Na carta, ele já escreve sobre ter sido alvo de “comentários nas revistas” – “muitas vezes injustos, muitas vezes indecorosos” – e afirma que, embora sua primeira reação fosse o silêncio, pretendia corrigir defeitos apontados, “não importa de que forma”, em edições futuras. Ao mesmo tempo, admite ler com gratidão os elogios que recebia, ainda que julgasse fracas as qualidades celebradas (1959-1962, t. 6, p. 7-8)¹³².

Com os anos, essa postura evoluiu para uma defesa aberta do que ele chamou “anticríticas” [антикритики], ou seja, das respostas e refutações públicas dos autores aos periódicos. Na *Carta ao editor do Gazeta Literária* (1830), Púchkin, sob a máscara de um leitor à redação da *Gazeta*, revista na qual ele mesmo era um dos editores, reivindica um espaço para o debate público. A carta é uma resposta de Púchkin ao artigo do seu amigo Piotr Viázemski, *Algumas palavras sobre a polêmica*, publicado no mesmo jornal em março daquele ano. No artigo, Viázemski defendia que um escritor de “boa sociedade” não deveria entrar em polêmica com adversários grosseiros ou de nível inferior. Ele comparava o embate literário a um duelo: o homem de honra, dizia ele, não se rebaixa a lutar com um serviçal de bengala, ainda que não por medo, mas porque as “leis da honra” assim o determinam.

¹³⁰ Referência ao almoço oferecido por Gretch e Bulgárin, em 1826, ao escritor francês Jacques Ancelot, que mais tarde, em seu livro de viagens *Six mois en Russie* (1877), teceria elogios aos romances de Bulgárin e à gramática de Gretch.

¹³¹ A querela se prolongou no artigo *Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем* (*Algumas palavras sobre o mindinho do sr. Bulgárin e sobre o resto*), publicado na revista *Telescópio* em 1831, nº 15, com a assinatura de F. Kossitchkin. Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 84-88.

¹³² Publicado na revista *O Filho da Pátria* em 3 de maio de 1824, nº 18.

É justamente contra essa posição que Púchkin escreve sua carta. Logo na abertura, ele reconhece a “boa intenção” e a “imparcialidade” da *Gazeta*, mas declara, de forma cortês, não poder concordar com suas opiniões sobre crítica e polêmica. Púchkin começa ironizando o excesso de preocupação com “polidez” nas discussões literárias: “Em primeiro lugar, que significam as eternas falas sobre polidez? Se os críticos de nossos jornais pecassem apenas por sua grosseria, o mal ainda não seria grande” (1959-1962, t. 6, p. 316).

Para Púchkin, o problema da crítica russa não era a falta de cortesia, mas a sua incompetência – a ignorância, o moralismo provinciano, a ausência de critérios literários sólidos. Ou seja, a polêmica não devia ser evitada em nome de um ideal de “sala de estar”, mas devia ser travada com argumentos, de forma pública, em benefício do público leitor. E faz troça do zelo dos críticos que se acreditam guardiões da “boa sociedade”: “Mas não é risível vê-los julgar o que é ou não aceito na sociedade, o que nossas damas podem ou não podem ler [...]? Não é constrangedor ver, de fora, respeitáveis professores corando por causa de uma pilhéria mundana?” (p. 318) Púchkin usa exemplos cômicos para ridicularizar o moralismo dos críticos: lembra de um jornalista que censurou um jovem cortesão por falar sobre pulgas diante de damas e de outro que atacou como “indecente” o episódio em que um rapaz entra no quarto de uma protagonista – referência direta à resenha de Nadiéjdin sobre *Conde Nulin*. Por fim, ironiza um alerta feito a um romancista por usar a expressão “filho de uma cadela” em uma cena popular, perguntando o que diriam as damas se se deparassem com expressão inaudita.

Mais adiante, Púchkin formula de modo direto sua defesa da intervenção dos autores no debate público:

Aqui tornou-se costume entre os escritores que mereceram a confiança e o respeito do público não responder às críticas. Raramente algum deles levanta a voz, e mesmo assim não é em causa própria. Costume prejudicial para a literatura. Tais *anticríticas* teriam uma dupla utilidade: corrigir opiniões errôneas e difundir conceitos sensatos acerca da arte. (p. 319)

Essa passagem conecta-se perfeitamente ao panfleto *Triunfo da amizade*: ambas as intervenções transformam a polêmica em um exercício voltado para o esclarecimento do público. Púchkin reconhece que muitos dirão que a crítica periodística se limita a ataques pessoais e insultos, e que o público, em geral, é indiferente aos sucessos da literatura. Mesmo assim, argumenta que o escritor não deve simplesmente se calar: quando o agressor é tão desprezível que seria indigno responder, é preciso ao menos explicar ao público o motivo do silêncio. Ele cita o exemplo de Vidocq – uma alusão

transparente a Bulgárin – e sugere que, se o “Vidocq” da cena literária insultou o jornal, deve-se esclarecer publicamente por que não se pretende responder (p. 319). Assim, a resposta, ou mesmo a recusa de responder, ganha função esclarecedora e mantém o público como interlocutor central.

Ao longo de toda sua trajetória literária, Púchkin se via impelido a escrever suas *anticríticas*: respostas incisivas, muitas vezes irônicas, às críticas que julgava vazias ou injustas, visando corrigir interpretações equivocadas de suas obras e restabelecer critérios de julgamento. Trocar críticas e reflexões sobre obras era uma prática bastante comum no círculo de escritores próximos a Púchkin. Ao passo que, na ficção, Púchkin é um tanto reticente e deixa muitas questões em aberto, na correspondência, ele fala abertamente sobre suas intenções e muitas vezes esclarece algumas “inconsistências” apontadas pelos colegas. Muitas vezes, o poeta respondia às críticas publicadas em revistas escrevendo cartas diretamente para seus autores. No entanto, ele tinha consciência de que essas cartas não seriam lidas apenas pelos destinatários, mas provavelmente seriam compartilhadas em salões literários. Tal costume fez com que os artigos funcionassem como réplicas de uma conversa, desempenhando a mesma função que a correspondência. Um exemplo é um artigo de Viázemski, publicado em *O Filho da Pátria*, em 1822, sobre *O Prisioneiro do Cáucaso*, elogiando-o, mas também destacando algumas críticas sobre o caráter do herói, a falta de conclusão do poema, entre outros aspectos. Púchkin então escreve uma carta em resposta, revelando um de seus princípios estéticos – o de não revelar tudo:

Você diz, meu querido, que ele é um filho de uma cadela porque ele não sofre pela circassiana [...]; o pensamento sobre ela deveria tomar posse de sua alma e se unir a todos os seus pensamentos – sem dúvida – não poderia ser de outra forma; não é necessário expressar tudo – esse é o segredo do entretenimento. Outros estão aborrecidos porque o *prisioneiro* não entrou correndo no rio para tirar minha circassiana [...]; eu nadei nos rios do Cáucaso - lá você se afoga [...]; o meu prisioneiro é um homem inteligente, razoável, não está apaixonado pela circassiana – ele está certo por não ter se afogado. (1959-1962, t. 9, p. 62)

Há outra crítica de Viázemski, mas desta vez enviada por carta, referente a uma “contradição” encontrada em um trecho da carta de Tatiana enviada a Oniéguin. O amigo de Púchkin aponta uma inconsistência no fato de ela se referir ao protagonista como um antissocial que se sente enfadado na deserta aldeia, escrevendo o seguinte: “Uma pessoa insociável não deve ficar entediada por estar em uma aldeia deserta [...]. É uma contradição!”¹³³. Eis o que Púchkin respondeu:

¹³³ Carta para Púchkin presente no Tomo 13 da *Coletânea completa das obras, 1837-1937: Em 16 tomos* (1937, t. 13, p. 117-118).

Eu respondo a sua crítica: um antissocial não é um misantropo, isto é, aquele que odeia as pessoas, mas aquele que foge delas. Oniéguin é antissocial com seus vizinhos da aldeia; Tânia acredita que a razão para isso é que no deserto, na aldeia, tudo é enfadonho para ele [...]. Se, no entanto, o significado não for totalmente preciso, então há ainda mais a verdade na carta; uma carta de uma mulher, aliás, de 17 anos, e também apaixonada! (1959-1962, t. 9, p. 123)

Essas respostas privadas, muitas vezes lidas em voz alta nos salões, funcionavam como embriões de um espaço público crítico. Na década de 1830, porém, Púchkin percebe que não basta replicar pontualmente: é preciso disputar o meio em que as avaliações circulam. Na carta a M. P. Pogódin, de julho de 1832, ele lamenta o “barbarismo de nosso comércio literário” (1959-1962, t. 10, p. 106), descreve a imprensa como terreno de ataques pessoais, “abaixo até mesmo do público”, e informa ter obtido de Nicolau I a autorização para um jornal político – um passo que reconhece a necessidade de um veículo próprio para incidir sobre a opinião literária e pública, frente à predominância de Gretch e Bulgárin.

Logo após o fechamento do *Gazeta Literária*, na qual trabalhava como colaborador e editor na ausência de Diélvig, em 1832, Púchkin peticiona ao chefe da Terceira Seção, seu censor, o conde Benckendorff, pedindo permissão para “um jornal com recursos semelhantes aos do *Abelha do Norte*” (1959-1962, t. 10, p. 236). Púchkin já apontava – conforme assinalado por Grigoryan (2015) – a capacidade de periódicos de grande circulação, em especial o *Abelha do Norte*, de influir sobre o “público leitor” e, por extensão, sobre o comércio de livros (2015, p. 74). Era também a única revista autorizada pelo tsar para discutir assuntos políticos. Quanto ao alcance, as cifras variam nas fontes secundárias: menciona-se cerca de 3 mil assinantes por volta de 1830, com expansão significativa ao longo da década, chegando a 10 mil.

Convém lembrar a nota *Revisão das revisões* (1959-1962, t. 6, p. 374), datada também de meados de 1832 e associada ao esboço para o *Diário*. Nela, Púchkin inicia criticando os escritores que atribuem aos jornais russos o estatuto de “representantes da opinião geral” e exigem para eles o mesmo respeito que se concede a periódicos como o *Journal des Débats* ou a *Edinburgh Review*. Para o poeta, esse paralelo é enganoso:

“Definam o significado das palavras”, dizia Descartes. Jornal, no sentido aceito na Europa, é o eco de todo um partido, panfletos periódicos publicados por pessoas de reconhecida erudição e talento, que possuem sua orientação política própria, sua influência sobre a ordem das coisas. A classe dos jornalistas é viveiro de homens de Estado – eles sabem disso e, ao se prepararem para dominar a opinião geral, temem rebaixar-se aos olhos do público por falta de probidade, por leviandade, por interesse mesquinho ou insolência. Devido à grande concorrência, a ignorância ou a mediocridade não podem obter o

monopólio dos jornais, e uma pessoa sem verdadeiro dom não suportará a *l'épreuve*¹³⁴ da edição. (1959-1962, t. 6, p. 374)

Púchkin descreve o jornal europeu como um órgão produzido por autores de “reconhecida erudição e talento”, com posição política própria e influência real sobre os acontecimentos. Nessa concepção, a classe dos jornalistas é apresentada como um “viveiro de homens de Estado”, consciente de seu papel na formação da opinião pública e preocupada com a manutenção da probidade e da autoridade moral perante os leitores. Púchkin observa ainda que, em razão da concorrência, a ignorância e a mediocridade não conseguem monopolizar o espaço jornalístico, pois “uma pessoa sem verdadeiro dom não suportará a *l'épreuve* da edição”.

Em seguida, Púchkin amplia o contraste ao listar nomes como Chateaubriand, Martignac, Péronnet, Gifford, Jeffrey e Pitt, representantes de periódicos europeus de peso. Ao perguntar “o que há de comum entre eles e os nossos jornais e jornalistas?”, ele desloca a discussão para o contexto russo e apela “à própria consciência de nossos literatos”. A interrogação final é incisiva: “Com que direito o *Abelha do Norte* há de dirigir a opinião geral do público russo? Que voz pode ter o *Mercúrio do Norte*¹³⁵?” (p. 374).

Púchkin põe em questão a legitimidade desses periódicos como formadores de opinião. Em termos práticos, entretanto, reconhece-se que, apesar de contestar sua autoridade, o próprio Púchkin tinha de levar em conta o seu alcance em números. O jornal político projetado por Púchkin nunca se materializou, em parte porque ele e seus colaboradores careciam de recursos profissionais para tocar um periódico de grande porte (Grigoryan, 2015, p. 75). Os registros de Nikolai Mukhánov mostram que Púchkin percebia esse obstáculo e, já em junho de 1832, iniciou negociações com ninguém menos do que Nikolai Gréch – justamente o sócio de Bulgárin – para viabilizar a empreitada (2015, p. 75). Nessa época, Bulgárin estava fora de São Petersburgo, o que levou Gretch a narrar minuciosamente essa negociação em sua correspondência com Bulgárin, permitindo reconstituir o episódio (2015, p. 75)¹³⁶.

¹³⁴ *l'épreuve* – prova, teste (francês).

¹³⁵ Jornal literário publicado de 1830 a 1832 por M. A. Bestújev-Riumin.

¹³⁶ Não foi possível localizar nenhuma das cartas de Púchkin a Gretch em que o poeta teria tratado da negociação para fundação do jornal. Elas não aparecem em nenhuma das principais compilações de sua correspondência. No entanto, a correspondência de Gretch com Bulgárin, foi recuperada e publicada por Abram Reitblat, com aparato crítico, em: REITBLAT, A. Faddei Venediktovich Bulgarin: Ieolog, jurnalist, konsultant sekretnoi politisi. Stati i materialii. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2016, p. 340-352.

Apesar do desprezo declarado por Bulgárin e Gretch, Púchkin mostrou surpreendente flexibilidade ao negociar com este para viabilizar seu projeto editorial. Em poucas semanas, mudou repetidas vezes de formato e plano: oscilou entre jornal diário, revista semanal, mensal, jornal três vezes por semana e até revista três vezes por ano; chegou a considerar assumir *O Filho da Pátria*, também de Gretch, e transformá-lo num veículo sobretudo literário, mas logo preferiu lançar um jornal político próprio três vezes por semana utilizando os recursos tipográficos de Gretch (Grigoryan, 2015, p. 76). Essa abertura indicava, sobretudo a carência de jornalistas profissionais no círculo de Púchkin, em parte pelo tabu de profissionalização da escrita e sua orientação comercial entre os chamados “aristocratas literários”. Quando já avançadas as tratativas, em uma carta, Gretch manifesta entusiasmo pela cooperação com Púchkin como modo de evitar a concorrência e afirma, com uma segurança que hoje soa surpreendente, que em menos de dois anos os três – Púchkin, Bulgárin e o próprio Gretch – trabalhariam juntos no mesmo jornal (Grigoryan, 2015, p. 76).

Mas a parceria não se concretizou porque Púchkin rapidamente mudou de ideia: em setembro de 1832 ele delegou a Tarassenko-Otruechkov a condução prática do projeto, preparou uma cópia de teste do jornal e a submeteu às autoridades em outubro. Essa prova imitava o *Abelha do Norte* em estrutura – notícias internas e externas um tanto triviais, mas sem o tom coloquial e envolvente de Bulgárin. Somaram-se, portanto, limitações técnicas e editoriais, constrangimentos de censura (que esvaziavam a seção política) e a crescente desilusão do próprio Púchkin com o formato e o potencial do periódico – fatores que tornaram desnecessária e inviável a cooperação com Gretch.

Já em setembro de 1832, Púchkin descrevia as perspectivas do jornal em uma carta a Pogódin, soando cada vez mais insatisfeito:

Que tipo de programa o senhor gostaria de ver? A parte política – oficialmente insignificante; a parte literária – essencialmente insignificante; notícias sobre taxas de câmbio, sobre os que chegam e os que partem: eis aí todo o programa. Eu quis destruir o monopólio – e consegui. O resto pouco me interessa. Meu jornal será um pouco pior que o *Abelha do Norte*. Não pretendo agradar ao público; brigar com os jornais é bom uma vez a cada cinco anos, e mesmo assim para o Kossitchkin, não para mim. Não pretendo publicar poemas, pois até Cristo proibiu lançar pérolas diante do público; para isso existe a prosa-farelo¹³⁷. Só uma coisa me instiga: tenho vontade de destruir, de mostrar toda a repugnante baixeza da atual literatura francesa. Dizer uma vez em voz alta que Lamartine é mais enfadonho que Young, sem ter a sua profundidade; que

¹³⁷ Проза-мякина. Проза [“prosa”] e мякина [“farelo de palha”, “palha triturada”]. Na linguagem figurada russa, мякина significa algo sem valor, algo inútil ou trivial. A expressão não significa que Púchkin desprezasse a prosa: ainda que ocasionalmente a tratasse de modo depreciativo, ele se refere a uma prosa de má qualidade. Como vimos no capítulo 2.3, o poeta já reconhecia o valor expressivo da prosa e explorava suas possibilidades literárias.

Béranger não é poeta; que V. Hugo não tem vida, isto é, verdade; que os romances de A. Vigny são piores que os romances de Zagoskin; que as revistas deles são de ignorantes; que seus críticos não são quase melhores que os nossos [...]. (1959-1962, t. 10, p. 108-109).

Esse trecho revela um Púchkin claramente desestimulado com a perspectiva de editar um jornal, em grande parte porque sabia que teria pouca liberdade para escrever. Destaco que, ao separar a própria voz da de “Kossítchkin”, seu pseudônimo polemista, Púchkin deixa claro que não deseja assumir pessoalmente o papel de brigar com os jornais, preferindo reservar esse combate às revistas a uma persona literária. Também chama atenção sua recusa em publicar poemas, gesto que parece reiterar seu desprezo pelo público, mas que precisa ser lido com cautela: ao longo de sua trajetória, como vimos nesta tese, Púchkin oscilou entre o desprezo quase absoluto pelo público e a preocupação em instruí-lo – fosse o leitor comum de província ou a chamada opinião pública. No fundo, a passagem revela que o que mais o instiga é usar o jornal como tribuna para atacar a literatura francesa, que ele acusa de superficialidade e má qualidade – de Lamartine a Hugo, de Vigny às revistas e críticos –, num movimento que ao mesmo tempo denuncia sua frustração com o presente literário e busca afirmar um juízo estético próprio e adaptado à literatura nacional.

Grigoryan (2015, p. 77) observa que é paradoxal Púchkin recuar justamente quando o projeto do jornal estava próximo de se concretizar: apesar de ter prometido colocar sua pena a serviço do governo ao pedir a autorização, ele se decepciona e considera os próprios parâmetros do periódico inadequados. Para a autora, esse recuo não pode ser explicado apenas pela política ou pela censura; ele revela uma ambivalência mais profunda de Púchkin em relação ao público. Embora atraído pela possibilidade de falar a um público instruído mais amplo, Púchkin relutava em submeter-se aos seus gostos.

A frustração de Púchkin não se deve apenas à pressão da censura, mas também ao receio de que a atividade jornalística o obrigasse a agradar servilmente ao público – algo que ele frequentemente rejeitava com veemência. Essa tensão o desestimula: em vez de se ver como mediador entre o poder e os leitores, ele passa a sentir o jornal como um espaço de concessão, onde teria de “alimentar” o público com prosa-farelo ou polêmicas periódicas. Assim, o projeto perde seu apelo inicial e revela o dilema de Púchkin entre intervir na esfera pública e manter a autonomia de sua voz.

Depois do projeto frustrado, Púchkin apresentou, em 1835, uma nova petição às autoridades. Nela, repetia o pedido pelo jornal, que seria negado, e acrescentava uma segunda solicitação: a de publicar um periódico trimestral. Esta segunda parte foi

aprovada e resultou na criação de *O Contemporâneo*. O novo projeto nasceu de um almanaque em que Púchkin começara a colaborar com amigos no mesmo ano, e a autorização obtida de Benckendorff não se referia a uma “revista” em sentido estrito, mas a “quatro volumes de artigos sobre vários assuntos, principalmente literários, à maneira das *Quarterly Reviews* inglesas” (Grigoryan, 2015, p. 79). Essa formulação deliberadamente vaga visava contornar a resistência das autoridades em conceder permissões para novas revistas, mais controladas pela censura, ao passo que os almanaques e publicações menos frequentes eram mais facilmente autorizados. Por isso, como aclara Grigoryan (2015, p. 79), mesmo com a aprovação, Púchkin ainda não se tornava “jornalista” no sentido pleno. *O Contemporâneo* era mais um almanaque que uma revista, e os almanaques eram caros, bem-acabados e destinados a um público de sociedade, herdeiros da cultura literária dos salões. Embora representassem um deslocamento para uma escrita voltada a um público em expansão, sua associação à cultura de elite limitava seu alcance. Em 1836, essa semelhança, ainda que parcial, provavelmente comprometeria a vendabilidade de *O Contemporâneo* junto ao novo público leitor das cidades e províncias, menos sofisticado e habituado ao conteúdo heterogêneo de publicações de perfil médio como a *Biblioteca para Leitura* (2015, p. 79-80).

Púchkin assumiu integralmente o projeto: era o único proprietário, responsável pela administração financeira, pela organização e pela edição de todo o material, além de preencher sozinho cerca de um terço do volume com seus próprios artigos e obras. O conteúdo da revista foi deliberadamente enxuto: Púchkin não optou pelas inúmeras seções típicas das revistas da década de 1830 e estruturou cada número em apenas duas seções – poesia e prosa. A seção de prosa reunia não apenas ficção, mas sobretudo textos documentais: memórias, diários, cartas, esboços históricos e até artigos de divulgação científica. Esse predomínio de literatura factual reflete a orientação editorial de Púchkin, voltada para a pesquisa histórica e para o ensaio como forma de reflexão crítica.

Ele também buscou renovar o campo literário, publicando jovens autores ainda pouco conhecidos, como F. I. Tiútchev, A. V. Koltsov e N. A. Durova. Ao mesmo tempo, tentou profissionalizar a revista, pagando honorários generosos – 200 rublos por folha impressa – e cuidando do aspecto comercial do empreendimento. No entanto, a periodicidade trimestral e o caráter mais acadêmico e o pouco engajamento em polêmicas acabaram limitando o alcance da publicação.

Como observa Grigoryan (2015, p. 73), apesar do esforço de Púchkin para ampliar o público, a revista *O Contemporâneo* continuava a ser percebida como uma publicação da alta sociedade. Belínski – o futuro primeiro grande crítico profissional russo, que o poeta desejava atrair para a colaboração – insistia em qualificá-lo como “artefato da cultura de elite”, e os dados de circulação confirmam a dificuldade em conquistar novos leitores: a tiragem dos dois primeiros números (2.400 exemplares) caiu pela metade no terceiro, com apenas setecentos assinantes. Embora esse número não fosse insignificante para a época, a comparação com as cinco mil assinaturas da *Biblioteca para Leitura* evidenciava que o periódico de Púchkin estava longe de se tornar um sucesso popular. *O Contemporâneo* sinalizava uma reorientação em direção ao novo público democratizante, mas permanecia preso às convenções e ao prestígio social de um empreendimento de alta cultura, o que limitava sua capacidade de competir com revistas comerciais de grande circulação.

As reações contemporâneas à fundação de *O Contemporâneo* mostram como a hibridez de gêneros e a própria figura de Púchkin-jornalista eram vistas com ambivalência e até com desconfiança pelos colegas da cena literária-jornalística (Grigoryan, 2015, p. 80). Críticos como Belínski perguntavam se o poeta seria capaz de se tornar um bom jornalista, advertindo que “é possível escrever uma poesia maravilhosa e, ao mesmo tempo, ser um jornalista malsucedido”. O *Abelha do Norte*, de Gretch e Bulgárin, foi ainda mais cáustica, lamentando que Púchkin tivesse trocado a “lira dourada” pela “pena rangente” do jornalista e comparando sua atividade editorial a uma degradação de classe, como se o “príncipe do intelecto” tivesse se tornado “escravo das massas”¹³⁸.

Essa resistência não se limitava aos críticos: era também compartilhada por seus amigos e por sua própria família, que temia que o jornalismo viesse “profanar” o gênio poético de Aleksandr. Em abril de 1832, ainda sobre o *Diário*, sua irmã, Olga Serguêievna Pavlísheva (nascida Púchkina), escreveu ao marido sobre os planos de Púchkin para publicar um jornal político:

Meu pobre irmão está pronto para profanar seu gênio poético e profaná-lo apenas para satisfazer necessidades materiais urgentes; mas, a julgar pelo que ele me dizia sobre sua situação precária, Aleksandr não pode agir de outro modo. Mas como poderá ele, com sua alma elevada, contemplativa e idealista, mergulhar na mais trivial das prosas, lidar com tolices banais do dia a dia, ler todos os dias as notícias policiais sobre quem chegou e quem partiu, quem quebrou o nariz inadvertidamente na rua, quem foi levado à delegacia por desordem pública, qual foi o tamanho do público nos teatros, qual ator ou atriz

¹³⁸ PUCHKINSKAIA KOMISSIA ROSSISKOI AKADEMI NAUK. Púchkin v priiznennom kritike, 1834–1837 [Púchkin na crítica em vida, 1834-1837]. Sob ed. de E. O. Larionova. Sankt-Peterburg: Gossudarstvenni Puchkinski teatralni Tsentr, 2008, p. 161.

deleitou, [a plateia], tagarelar todos os dias sobre a chuva e o sol e, o que é pior de tudo, publicar e destrinchar incontáveis fábulas escritas por mentirosos estrangeiros com pretensões de conhecimento político – que vão todos para o diabo! Muito melhor deixar todas essas banalidades para Bulgárin e Gretch. (Pavlíschev, 1890, p. 283).

A carta sintetiza o dilema de Púchkin: de um lado, a necessidade material que o levava a considerar o jornalismo como meio de sustento; de outro, o risco de ver seu gênio “profanado” pelas tarefas mecânicas e banais de editor. A lista que Olga enumera sugere que o jornalismo representava, para ela, uma descida a uma esfera inferior da cultura, que deveria ser deixada para editores como Bulgárin e Gretch.

Como observa Grigoryan (2015, p. 81), os amigos escritores do próprio círculo de Púchkin, como Jukóvski e Gógol, expressaram opiniões muito próximas às de sua irmã. O próprio Púchkin partilhava desse sentimento e nutria um medo ainda pior. Em carta de 18 de maio de 1836 à esposa, Natália Nikoláievna, ele escreve:

[...] sinto a alma me escapar quando me lembro de que sou jornalista. Quando ainda era um homem decente, já recebia repreensões da polícia e me diziam: *vous avez trompé* e coisas do gênero. E agora, o que será de mim? Mordvinov vai olhar para mim como olha para Faddei Bulgárin e Nikolai Polevoi – como para um espião; o diabo me levou a nascer na Rússia com alma e talento! (1959-1962, t. 10, p. 294)

A expressão “sinto minha alma escapar”¹³⁹ confessa um medo visceral. Se já como escritor “decente” era o autor mais perseguido da Rússia, como ele mesmo escreveu em um rascunho de carta ao seu censor¹⁴⁰, agora temia ser abertamente equiparado a Bulgárin e Polevoi – figuras associadas ao jornalismo e à colaboração com o Estado – e visto como “espião”. Esse medo se torna lamento quando ele diz que “o diabo o levou a nascer na Rússia com alma e talento”: aqui, Púchkin transforma sua condição em espécie de maldição. Ter “alma e talento” na Rússia oitocentista significava viver sob permanente suspeita e sob o peso da censura – experiência que obrigava os escritores a criar meios indiretos e velados de expressão, a encontrar brechas para dizer o que queriam sem serem silenciados. Essa consciência trágica percorre toda a sua obra: a literatura, para Púchkin, não é apenas arte, mas resistência simbólica diante de um sistema que o persegue.

Essa tensão atinge seu ápice na própria morte de Púchkin, um ano depois. Em 1837, o poeta morre em duelo com Georges d’Anthès, episódio que abalou profundamente a sociedade russa. Embora oficialmente tratado como questão de honra

¹³⁹ Literalmente: “minha alma vai embora para os calcanhares” [у меня у самого душа в пятки уходит].

¹⁴⁰ “Não sei com que pude merecer tal desatenção – mas nenhum dos escritores russos é mais perseguido do que eu. (Carta a Benckendorff (rascunho), outubro de 1835, 1959-1962, t. 10, p. 260)

peçoal, o caso foi imediatamente politizado: a correspondência de Púchkin, seu isolamento e o ambiente de hostilidade na corte alimentaram leituras que veem na tragédia um desfecho inevitável de sua relação conflituosa com o poder tsarista¹⁴¹. No mínimo, podemos dizer que sua morte foi conveniente ao soberano.

A análise desenvolvida neste capítulo permite reconhecer que a prática crítica de Púchkin não se limita à função avaliativa, mas constitui um projeto de formação da opinião pública – não no sentido de guiar os leitores de forma prescritiva, mas de criar as condições para que ele se forme por si mesmo. Nesse ponto, Púchkin parece ecoar, em chave própria, a frase célebre de Schlegel – “quem quiser que se forme a si mesmo”¹⁴² –, mas com uma diferença crucial: ao contrário da linguagem hermética e metafísica que dificultava o acesso do leitor comum às reflexões românticas alemãs, Púchkin procura uma forma mais clara e direta, capaz de incluir um público mais amplo no debate literário. Seu gesto crítico é diagnóstico, intervenção e provocação, abrindo questões que instigam o leitor a pensar e a se posicionar. Ao tematizar a própria crítica e integrá-la à sua obra, Púchkin cria um espaço onde a literatura se pensa a si mesma e convida o leitor a participar ativamente desse processo, transformando a crítica em agente de formação de uma opinião pública literária.

¹⁴¹ BINYON, T.J. *Pushkin: a biography*. London: Harper Collins Publishers, 2002.

¹⁴² SCHLEGEL, 1997, p. 33. Fragmento 86 da *Lyceum*.

Capítulo III

O fragmento nas obras ficcionais e o diálogo com o leitor

Poesia só pode ser criticada por poesia.

Friedrich Schlegel¹⁴³

¹⁴³ SCHLEGEL, 1997, p. 38. Fragmento 117 da *Lyceum*.

3.1 Púchkin pensa em fragmentos: como a forma se manifesta na obra do poeta

*Falo dos meus queridos “fragmentinhos”,
desses pedaços espalhados do mosaico puchkiniano,
dos quais, contudo, cada um, por si só,
já é uma inteireza de alta arte,
marcada pelo “gênio da pura beleza”.*

Amfiteátrov¹⁴⁴

Central para o legado literário, crítico e estético de Aleksandr Serguêievitch Púchkin é a noção de “verdadeiro romantismo”¹⁴⁵. O poeta testemunhou o surgimento de um novo tipo de pensamento artístico, que os contemporâneos definiram como a “poesia da realidade”. Pelas suas obras, percebemos que o romantismo para ele significava representar os elementos sociais e populares da vida real, a questão da *narodnost* e a profundidade psicológica de seus personagens. Para Púchkin, o romantismo significou um afastamento das convenções e dos cânones do classicismo, isto é, uma poética orientada pela liberdade criativa.

Mas essa liberdade criativa, que permitiu a “fragmentação” e a falta de um “plano” na estrutura interna de seus escritos, incomodou seus primeiros críticos. Quando até mesmo um dos maiores defensores da escola do romantismo, P. A. Viázemski, demonstrou preocupação com a questão da incompletude e ambigüidade de sua obra, Púchkin respondeu em uma carta: “Não há necessidade de expressar tudo. Este é o segredo do entretenimento” (1959-1962, t. 9, p. 62).

De acordo com Greenleaf (1994), Byron teria sido o primeiro e principal contato de Púchkin com o romantismo, e a afinidade entre ambos – tanto no plano estilístico quanto biográfico, marcada pelo exílio e pela figura do herói desiludido – seria natural. Para a autora, a estrutura romântica comum aos dois poetas se sustentaria sobre três características principais: (1) o fragmento como construção poética fundamental; (2) a oscilação entre lirismo e ironia, “que criou o clima emocional desorientador e cativante da poesia”; e (3) a inserção do leitor no processo de comunicação (e não no objeto acabado) em que o texto se transformou (1994, p. 19).

¹⁴⁴ AMFITEÁTROV, A. V. Puchkinskie oskolotchki [Fragmentinhos puchkinianos]. *Sobranie sotchineni v 10 tomakh*. T. 10. Kniga pervaya. Memuari. Moskva: NPK «Intelvak», 2003, p. 20. A primeira publicação é de 8 de fevereiro de 1937: *Sevodnia*, Puchkinski nomer, 8 fev. 1937, p. 2-15.

¹⁴⁵ O termo foi utilizado por Púchkin em carta a A. A. Bestújev, de 30 de novembro de 1825, ao se referir à tragédia *Borís Godunov* (1831). Púchkin, 1959-1962, t. 9, p. 217.

Embora a noção de fragmentação romântica tenha sido elaborada no contexto do círculo de Iena, para Greenleaf (1994), nem Byron nem Púchkin teriam dado atenção aos escritos dos românticos alemães. Ela sustenta que o poeta russo herdaria, antes, recursos de autores como Sterne, Voltaire, Diderot e do *roman d'analyse* francês, sobretudo *Adolphe* (1816), de Benjamin Constant, cuja complexidade psicológica se construiria “não pela introspecção confessional dos personagens e pela análise do autor, mas pelas reticências, lacunas e contradições nas declarações dos personagens e para si mesmos” (1994, p. 20).

Contudo, tal afirmação se mostra redutora e ignora elementos documentais já examinados nos capítulos anteriores desta tese. Demonstrei que Púchkin manteve contato com a tradição romântica alemã, não apenas por meio da obra *De l'Allemagne* de Madame de Staël, mas também pela leitura de August Wilhelm Schlegel. E também como, mais de uma vez, Púchkin cita ironicamente os “Schlegels” como referência de autoridade crítica, gesto que indica familiaridade e, ao mesmo tempo, distância irônica em relação ao romantismo de Iena. Assim, ao contrário do que afirma Greenleaf (1994), não se pode dizer que Púchkin ignorou os escritos dos românticos: seu diálogo com eles foi documentado e assumiu a forma de uma interlocução crítica, em que ele absorve o que lhe interessa – sobretudo a reflexão sobre o papel do crítico e da literatura nacional – sem, contudo, aderir de modo sistemático ao programa de Iena.

Ao contrário do que sugere Greenleaf (1994), um fragmento no sentido verdadeiramente romântico não é um esboço interrompido ou uma ideia deixada a meio caminho, mas uma obra levada a termo, “completa em sua incompletude”. E é precisamente nesse espírito que Púchkin desenvolve suas experimentações formais, tensionando os limites entre lirismo, narração e crítica, e produzindo uma forma de escrita que dialoga, sim, com a tradição romântica europeia – ainda que sem nunca se submeter totalmente a ela.

Tampouco se pode dizer que Púchkin se submetia à autoridade de Byron. O diagnóstico de Jirmunski (1978, p. 181), segundo o qual o aprendizado byroniano teria sido intenso, mas breve, reduzido a uma fase de imitação técnica posteriormente superada antes que as “grandes obras de Púchkin fossem escritas” – resulta em uma delimitação demasiado estreita tanto do romantismo quanto da própria ideia de fragmento.

Ao restringir a fragmentariedade [*otrivotchnost – отрывочность*] à categoria de um mero “recurso composicional” e associá-la exclusivamente ao modelo dos poemas narrativos de Byron, Jirmunski reduz sua dimensão estética e filosófica à de um

procedimento passageiro. Ainda que seu estudo aponte corretamente o uso, por Púchkin, de formas como “aberturas ex abrupto”, “elipses nos ápices dramáticos” (p. 269), “justaposição de elementos estilisticamente heterogêneos” e “pontuação suspensiva” – esses são elementos recorrentes não só nos poemas do sul, como *O Prisioneiro do Cáucaso* (1822), e *A Fonte de Bakhtchissarai* (1824), mas também no romance em versos *Evguêni Oniéguin* (1833), uma das grandes obras de Púchkin, na qual este se distancia de Byron expressamente já no primeiro capítulo, publicado em 1825, marcando a rejeição da fusão lírica com seu herói e, por isso, também destacando a sua diferença em relação a Byron:

[...]

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной,
Чтобы насмешливый читатель
Или какой-нибудь издатель
Замысловатой клеветы,
Сличая здесь мои черты,
Не повторял потом безбожно,
Что намарал я свой портрет,
Как Байрон, гордости поэт,
Как будто нам уж невозможно
Писать поэмы о другом,
Как только о себе самом.

[...]

Sempre é bom frisar a diferença
Entre Evguêni Oniéguin e mim,
Para que o sarcástico leitor
Ou o maledicente editor
De acerbas calúnias eufemísticas,
Ao notar minhas características,
Não repita a heresia desprezível
De que tomei a mim por modelo,
Como fez Byron, sem escondê-lo.
Como se ao poeta fosse impossível
Escrever sobre outros, aqui,
Em lugar de só falar de si.
(1, LVI)¹⁴⁶

Na visão de Jirmunski (1978, p. 368), o novo gênero dos “poemas românticos”, os poemas do sul de Púchkin, à imagem dos poemas exóticos de Byron, representa a ação sobretudo do ponto de vista da percepção subjetivo-lírica do herói, com a qual ele se identificaria emocionalmente. De acordo com o estudioso soviético, “o enredo dos poemas românticos concentra-se em torno da personalidade central do herói, de suas experiências interiores” (p. 368). O lirismo, os “comentários fragmentados, a incompletude, características dramáticas do desenvolvimento da ação”, e o retrato do herói melancólico que narra sua própria história em forma de confissões autobiográficas do autor ou de narrador lírico, entremeado de quadros pitorescos – tudo isso era próprio da poesia romântica do Ocidente.

Mas interpretá-los apenas como traços do “byronismo russo”, sem maiores conexões com a tradição literária europeia romântica, nem com o resto da obra de

¹⁴⁶ PÚCHKIN, A. *Evguêni Oniéguin*: Romance em versos. Tradução, apresentação e notas de Rubens Figueiredo. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2023, p. 70. Original: Púchkin, 1959-1962, t. 4, p. 33.

Púchkin, é ignorar a potência crítica que o fragmento passa a exercer na poética puchkiniana a partir de meados da década de 1820.

A afinidade entre Púchkin e Byron – exilados, desiludidos, aristocratas críticos da política e da moral de sua época – é inegável, assim como a adesão provisória ao herói sombrio e ao lirismo orientalista. Mas os traços “melodramáticos” que Jirmunski (1978) identifica como influência direta de Byron – e que de fato são abandonados após 1824 – não encerram o horizonte de Púchkin. A matriz fragmentária que ele desenvolve não é devedora apenas da tradição byroniana, mas se inscreve numa constelação estética mais ampla, que inclui, principalmente, Laurence Sterne.

Púchkin, portanto, não abandonou a fragmentariedade. Retirando-lhe a aura de moda byroniana, rearticulou-a como estrutura crítica da obra – uma forma que não simula unidade onde ela não pode mais ser sustentada, e que se apresenta como consciente de sua própria incompletude constitutiva.

Apesar disso, cabe reconhecer o mérito de Jirmunski (1978) pela demonstração de que os conceitos de *fragmento* [*otrivok – отрывок*] e *fragmentariedade* [*otrivotchnost – отрывочность*] já integravam o vocabulário literário consciente na Rússia da década de 1820. Esses termos foram destacados tanto por críticos favoráveis quanto por hostis a Púchkin, funcionando como sinais do impacto singular do ideal romântico de “gênio”. Rapidamente o conceito de fragmentariedade foi incorporado ao discurso crítico – desde reiteradas críticas conservadoras no início da década até seu reconhecimento como traço estilístico nas intervenções no final (por parte dos mesmos críticos). Além disso, os termos “fragmento” e “fragmentariedade” aparecem também nos escritos críticos do próprio Púchkin, dentro de seu repertório de classificações genéricas e nas acaloradas discussões que suas propostas estéticas provocaram.

Mas, antes de adentrar essa discussão, é necessário estabelecer uma distinção etimológica e semântica entre os diversos termos do russo que podem ser traduzidos como “fragmento”, com base nos dicionários e repertórios lexicais disponíveis na época. Essa diferenciação terminológica é essencial para compreender não apenas as escolhas de Púchkin e de seus contemporâneos, mas também o modo como a fragmentariedade foi conceptualizada no léxico crítico-literário russo das décadas de 1820 e 1830.

Começemos pelo termo em questão, *otrivok* [*отрывок*], o mais utilizado nesse contexto da crítica literária daquela época. Foi definido no *Dicionário da Academia Russa* (1806–1822) em dois sentidos principais: (1) “pequena parte de algo que foi arrancado”;

(2) “parte remanescente ou preservada de uma obra literária ou histórica após alguma perda”, como trechos de um poema ou fragmentos da antiguidade. Do ponto de vista etimológico, *otrivok* deriva do verbo *otrivat* [отрывать] (“arrancar”), formado pelo prefixo от- (“de-”) e o verbo *rvat* [rvat] (“rasgar”, “romper”), este último proveniente do eslavo comum *rvātī*. Podendo, portanto, também ser traduzido como “extrato” ou “excerto”.

A escolha desse termo como marcador formal e crítico na recepção da obra de Púchkin carrega, portanto, um duplo peso: por um lado, designa materialmente uma porção arrancada ou isolada; por outro, implica a ideia de algo transmitido em estado de perda ou incompletude – o que não significa, como veremos, falta de intenção estética.

A partir de *otrivok*, formou-se também o substantivo *otrivtchivost* [отрывчивость], que podemos traduzir como “fragmentariedade”, e é definido no mesmo dicionário com o significado de “brevidade, descontinuidade” (*kratkost*, *preryvchivost*). A noção de fragmentariedade, nesse contexto, não se reduz a uma mera descrição material, mas já apresenta uma carga estética e estilística, marcada pela consciência da interrupção, da não-linearidade e da quebra na continuidade discursiva. Contudo, nos escritos literários e críticos da década de 1820, o termo que aparece com mais frequência é seu sinônimo mais estável: *otrivotchnost* [отрывочность]. Termo que costuma aparecer, em muitos textos e dicionários, relacionado à palavra *laconismo* [*lakonizm* – *лаканизм*]. Ambos compartilham um mesmo terreno semântico: remetem à concisão expressiva. De acordo com o *Dicionário Explicativo da Língua Russa* (1863-1866), de Vladímir Dal¹⁴⁷, *laconismo*, do grego *laconismos*, é definido como uma “expressão breve e vigorosa do pensamento; concisão do estilo, com força e clareza; falar pouco. Resposta lacônica: a mais curta, de poucas palavras, mas precisa”.

Esse campo semântico lança nova luz sobre uma afirmação do próprio Púchkin: “Precisão e concisão – eis as principais virtudes da prosa” (1959-1962, t. 6, p. 256). Precisão [*totchnost* - *точность*] e “concisão”, “brevidade” [*kratkost* – *kratkost*]. A máxima adquire novos contornos quando lida à luz da terminologia crítica contemporânea. A “brevidade” (*kratkost*) não se confunde com simplificação ou omissão, mas aponta para um gesto poético fundado na contenção – próximo ao *laconismo* –, que aspira à elipse como estratégia de densidade expressiva. Já a “precisão”

¹⁴⁷ DAL, V. I. *Толковый словарь живого великорусского языка* [Dicionário explicativo da língua grande-russa viva]. Disponível em: <https://dal.slovaronline.com/>. Acesso em: 28 jul. 2025. O dicionário foi desenvolvido a partir de 1819 por Vladímir Ivánovitch Dal (1801–1872), e publicado entre 1863 e 1866.

é inseparável de uma forma de dizer que sabe calar, e cuja força retórica decorre, muitas vezes, do que não é dito.

Essa valorização da elipse, do silêncio e do intervalo se aproxima profundamente do ideal romântico do fragmento enquanto forma – e não apenas enquanto “um pedaço arrancado”. Púchkin, mesmo quando não reivindica explicitamente tal filiação, parece operar dentro dessa lógica: sua “brevidade” não é defeito. Ao contrário, é uma *virtude*, segundo o próprio.

Esse gesto estilístico pode ser observado também no uso recorrente do *aforismo* (*афоризм*), forma extremamente presente nos escritos críticos (publicados em vida ou não) e nas notas de diário de Púchkin. Segundo o *Dicionário da Academia Russa* (1806–1822), o aforismo é definido como: “regra breve, cuja verdade se funda na experiência e no raciocínio, e que encerra em si muito sentido”.

A etimologia da palavra reforça essa dimensão de concisão densa: do grego *aphorismos*, que significa “definição”, derivado de *aphorizō* – “separar, delimitar” – e este, por sua vez, do radical *horos*, “limite, fronteira”. Ou seja, o aforismo é uma unidade autônoma, que isola e condensa sentido dentro de limites definidos.

Há ainda uma outra terminologia que se consolidou na tradição russa para designar essas formas fragmentárias. O vocábulo *oskólok* [*осколок*] e seu diminutivo *oskólotchek* [*осколочек*]. Segundo o dicionário da Academia e a elaboração posterior em Uchakov (1935-140), *oskólok* pode significar “lasca”, “estilhaço”, “parte quebrada de um corpo duro”, podendo designar por extensão um “resto” ou “pedaço” de qualquer coisa maior que se perdeu.

Não por acaso, é justamente esse termo no diminutivo plural, *oskólotchki* [*осколочки*] que A. V. Amfiteátrov emprega ao se referir a Púchkin em seu ensaio de 1937, intitulado *Пушкинские осколочки* – que optei por traduzir como *Fragmentinhos Puchkinianos* –, construído na forma de diálogo entre dois amantes da literatura russa, sendo um deles japonês. Para o cronista e crítico, os textos interrompidos ou não concluídos pelo poeta não devem ser tomados como inacabados. Ao contrário:

Na sua pintura verbal, cada pincelada; na sua escultura, cada golpe de cinzel e martelo – já são integralidade. Refiro-me aos meus queridos ‘fragmentinhos’ [*осколочках*], a esses pedaços dispersos dos mosaicos puchkinianos, cada um dos quais, por si só, já é uma totalidade artística de alto nível, marcada pelo ‘gênio da pura beleza’. (Amfiteátrov, 2003, p. 20)

O ensaio dramatiza essa defesa da completude nos *fragmentos* de Púchkin com comparações eloquentes: mesmo textos brevíssimos como *Um conto da vida romana*¹⁴⁸ contêm, em poucas linhas, uma forma plena, como o Torso do Vaticano, a Vênus de Milo ou a Notre-Dame “supostamente incompleta” que jamais precisou de conclusão. Tentativas de continuá-los seriam sempre malogradas, tão desastradas quanto as tentativas de “restaurar” estátuas clássicas mutiladas, equivalentes a querer colocar “próteses” na Vênus de Milo.

Abram Tertz (1989)¹⁴⁹ apresenta comparações que dialogam com a ideia de Amfiteatrov sobre os torsos gregos. Para ele, as obras de Púchkin lembram uma coleção de antiguidades: “quase sempre torsos e bustos, este sem cabeça, aquele sem nariz. Mas, coisa estranha, as perdas não os destroem, antes parecem conferir verdadeira completude à imagem e se mostram como um traço necessário” (1989, p. 108). Tertz conclui que *Púchkin pensa em fragmentos* [otrivok] e esse é seu estilo (1989, p. 107). E emprega o termo de origem latina, fragmentariedade [fragmentarnost - фрагментарность], ao afirmar que esta é provocada, justamente, pela “consciência pungente do todo, que dispensa a completude volumosa e se concentra em um único pedaço” (p. 108).

O ensaio de Amfiteátrov (2003) faz uma crítica direta a Valéri Briússov¹⁵⁰, que “terminou” o poema presente no final de *Noites Egípcias*, novela considerada inacabada por muitos, escrita em 1835 e só publicada logo após a morte de Púchkin, na revista *O Contemporâneo*, № 8, 1837. Para Amfiteátrov, foi “como se tivessem enxertado um nariz morto em um rosto vivo” (2003, p. 19).

Greenleaf (1994, p. 7) chama a atenção para um verdadeiro impulso compulsivo – até mesmo apocalíptico – dos leitores de “terminar de falar por Púchkin” (договаривать за Пушкина), isto é, de preencher suas lacunas, suplementar alusões, estender contextos e tentar conter a oscilação semântica de seus textos.

¹⁴⁸ Datado de 1833–1835. De acordo com nota da edição PÚCHKIN, A. S. *Sobránie sotchiniéni v 10 tomakh*. Tom 5. Romani, poviesti. [Obras reunidas em 10 tomos. Tomo 5. Romances, contos]. Moscou: GIKHL, 1959-1962 – “Para a narrativa que começou a esboçar, Púchkin utilizou materiais sobre o aristocrata e escritor romano da época do imperador Nero – Petrônio –, presentes nos *Anais* de Tácito (séc. I) e no romance de Petrônio, *Satyricon*, do qual possuía um exemplar em tradução francesa em sua biblioteca” (p. 655). Na referida edição, a novela, que consta de quatro páginas, se encontra na seção intitulada “Незавершённые произведения, отрывки, наброски” [Obras inacabadas, excertos [otrivki], esboços].

¹⁴⁹ Pseudônimo de Andrei Donátovitch Siniávski. Na então União Soviética, em razão da censura, o autor publicava suas obras no Ocidente sob esse pseudônimo até sua emigração.

¹⁵⁰ BRIÚSSOV, V. I. Eguipetskie notchi (Obrabotka i okontchanie poemi A. Púchkina) [Noites Egípcias (Adaptação e conclusão de um poema de A. Púchkin). In: BRIÚSSOV, V. I. *Stikhotvorenia: 1918–1924*. Tom 3. Sobranie sotchinéni v semi tomakh. Moskva: Khudojestvennaia literatura, 1973.

Essa mesma pulsão interpretativa atinge um grau quase obsessivo em Vladímir Nabókov: seu comentário a *Evguêni Oniéguin* ultrapassa a condição de exegese e transforma cada verso em um projeto de vastas redes culturais, multilíngues, que vão muito além do texto original. Se essa leitura confirma o caráter metonímico e aberto da escrita puchkiniana, também expõe seu risco: a tentação de converter a abertura do fragmento em um sistema infinito de complementos, sufocando justamente a oscilação que dá vitalidade ao texto. Nesse sentido, como lembra Greenleaf, a única salvaguarda está no cuidado e na descrição do leitor, sem as quais o fragmento deixa de ser espaço de diálogo e se converte em campo de apropriação.

Já em 1861, F. M. Dostoiévski havia tratado do tema da “complementação” alheia em seu artigo *Resposta ao ‘Mensageiro Russo’*, publicado na revista do irmão Mikhail, *O Tempo*. Nesse texto, ele contesta a avaliação da crítica que via em *Noites Egípcias* uma obra inacabada.

O texto fora classificado como um “fragmento” [*otrivok*], ou “excerto”, sem sentido interno, uma mera insinuação em que nada se revelava claramente ao leitor. No artigo, Dostoiévski cita um trecho da carta de um amigo, não nomeado, após a leitura do artigo da revista *O Mensageiro Russo*, afirmando que aquela complementar a sustentação dele:

Mesmo que *Noites Egípcias* fossem um fragmento [*otrivok*], ainda assim, de um poeta como Púchkin, não se poderia dizer que o seu fragmento [*otrivok*] não é plenamente inspirado. Mas *Noites Egípcias* não são de modo algum um fragmento [*otrivok*]. Onde foi que vocês encontraram nelas sinais de inacabamento [*неоконченность* – *neokontchennost*], de fragmentariedade [*фрагментарность* – *fragmentarnost*]? Ao contrário – que quadro completo! Que maravilhosa proporcionalidade das partes, que clareza e acabamento [*законченность* – *zakontchennost*]! Os leitores sabem em que preciosa moldura nos apresentou Púchkin essa pérola de sua poesia, especialmente cara também para ele próprio. *Noites Egípcias* são uma improvisação, mas uma improvisação plena e concluída. (*apud* Dostoiévski, 1987, p. 126)¹⁵¹

É importante notar que, em 1861, o amigo de Dostoiévski já recorre não apenas ao termo *otrivok* (trecho, excerto, parte arrancada), mas também ao substantivo abstrato *fragmentarnost*, de cunho mais conceitual e afinado com a tradição crítica alemã. A passagem do léxico concreto (*otrivok*) para a categoria mais teórica (*fragmentarnost*) indica como o debate sobre Púchkin se inseria, já no século XIX, num horizonte mais amplo, em diálogo com a noção de “fragmento” enquanto forma estética e não apenas um “acidente” material, uma “ruína”. Essa nuance lexical revela uma mudança de

¹⁵¹ Publicado pela primeira vez na revista *O Tempo* (1861, nº 5, Seção V, p. 15–39), sem assinatura.

perspectiva: o fragmento deixa de ser pensado apenas como “resto” ou “parte incompleta” e passa a ser discutido como categoria crítica.

Em suas próprias palavras, Dostoiévski também emprega o termo “fragmento” [*фрагмент* – *fragment*], dando a entender que já era utilizado na crítica literária sobre Púchkin, e insistindo que o desenvolvimento posterior ou a “conclusão” de *Noites Egípcias* não apenas seria impraticável, mas também destruiria precisamente sua força estética, pois, segundo ele, a obra já realiza plenamente sua função:

Vocês falam de tragédia, do desenvolvimento desse fragmento [*fragment*], como vocês o chamam; mas será possível que não entendam que desenvolver e completar esse fragmento [*fragment*], do ponto de vista artístico, já não é mais possível, e que daí resultaria algo *completamente outro*, em forma totalmente diversa – talvez equivalente, talvez até de valor mais elevado –, mas apenas algo completamente *outro* do que são hoje as *Noites Egípcias*, e, por conseguinte, perderia toda a impressão e todo o sentido das atuais *Noites Egípcias*. (Dostoiévski, 1987, p. 120. Grifos do autor.)

No parágrafo seguinte, Dostoiévski explicita por que considera a obra plenamente concluída – segundo o escritor, a “tarefa” de Púchkin – se é que se pode “supor que ele atribuisse previamente tarefas à sua inspiração” – não era construir uma narrativa extensa, mas fixar apenas um instante da vida romana (os versos finais sobre o tema *Cleópatra e seus amantes*, declamados pelo improvisador italiano), de modo que, em poucas imagens, o leitor pudesse apreender o espírito de toda uma época. E esse objetivo foi alcançado com uma tal “plenitude artística” que o resultado, nas palavras do próprio Dostoiévski, se apresenta como um verdadeiro “milagre da arte poética”:

[...] de modo a produzir com ele a impressão espiritual mais plena, de modo a transmitir, em poucos versos e imagens, todo o espírito e o sentido desse momento da vida de então, de tal maneira que, por meio desse momento, desse pequeno ângulo, se pudesse adivinhar e tornar compreensível o quadro inteiro. (Dostoiévski, 1987, p. 120).

Em resumo, Dostoiévski afirma que concluir *Noites Egípcias* seria produzir outra obra, completamente distinta. O fragmento, como ele o chama, contém em si uma totalidade estética: por meio de um recorte, permite ao leitor intuir o quadro inteiro. A obra é “fragmento” apenas no sentido material da brevidade; no plano estético, apresenta-se como plenitude.

Apesar do emprego dessa palavra de origem do latim *fragmentum* já ser bastante difundida nessa época, é importante notar que, nos dicionários do século XIX, como o da Academia Russa e o de Vladímir Dal, não há registro dessa palavra. A primeira ocorrência sistemática de *фрагмент* [*fragment*] aparece apenas em 1865, na obra de A. D. Mikhelson, *Explicação de 25.000 palavras estrangeiras que entraram em uso na língua*

russo, com indicação de suas raízes, que define o termo em seu valor etimológico latino (*fragmentum*, de *frangere*, quebrar) como “pedaço quebrado” [*otlomok* - *отломок*]. Pouco depois, Pavlenkov (1907) o associa a “trechos sobreviventes de obras antigas” – isto é, ao domínio do clássico, em especial à tradição filológica.

Já no início do século XX, em Uchakov (1935–40), *fragment* é incorporado de forma mais ampla à crítica literária, com duas acepções: (1) “trecho de texto” e (2) “resto, estilhaço [*oblomok* – *обломок*] de uma obra de arte”.

Esse percurso revela que, quando Dostoiévski e outros falam de *Noites Egípcias* como “fragmento”, em meados do século XIX, ele o faz num contexto em que a palavra ainda não tinha entrada estável na língua russa. O uso do termo indica, portanto, uma abertura ao vocabulário crítico europeu, mas ainda num horizonte semântico fluido, em diálogo com termos russos pré-existentes como *otrivok*¹⁵².

Assim, no horizonte puchkiniano, o termo *fragment* não circulava ainda como categoria estética consolidada. Quando Dostoiévski fala em “fragmento”, ele o faz em chave europeia, mas, provavelmente, ainda sem o lastro imediato da terminologia schlegeliana. Não é possível provar que Púchkin – ou outros escritores russos de sua geração – tenha tido contato direto com os escritos de Friedrich Schlegel sobre o fragmento. É plausível, portanto, que esses autores “não tenham dado atenção” aos escritos *teóricos* dos românticos alemães. Mais importante, porém, é que esses escritores estavam atentos às obras *ficcionais* europeias que os próprios românticos descreviam, assimilando em sua prática criativa os fenômenos literários e os recursos formais que circulavam no espaço europeu.

Antes de examinar os exemplos práticos da fragmentariedade na obra de Púchkin, optei por, primeiramente, abordar brevemente como ela foi percebida por seus contemporâneos. A crítica russa da época recorreu com frequência às categorias de incompletude [*незаконченность* – *nezakontchenost*; *недосказанность* – *nedoskazanost*

¹⁵² Na presente pesquisa, constatou-se que, na época de Púchkin, havia apenas uma obra de Friedrich Schlegel traduzida diretamente para o russo: *Geschichte der alten und neuen Litteratur. Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1812* [História da literatura antiga e moderna, conferências proferidas em Viena em 1812]. O texto original foi publicado em Viena em 1815, e sua versão russa em dois tomos saiu em São Petersburgo em 1829–1830, traduzida por V. D. Komovski e impressa na tipografia de Aleksandr Smírdin (com uma segunda edição em 1834). A leitura da edição original (Viena, Karl Schaumburg, 1815) e da tradução russa revela, no entanto, que não há menções diretas aos termos *Fragment* ou *otrivok* [mais equivalente a *Bruchstück*]. Apenas em 1934 surgiria, pela primeira vez em russo, uma tradução integral dos *Kritische Fragmente* (1797) e *Fragmente* (1798), realizada por Tamara Silman e publicada na antologia organizada por Naum Berkóvski, *Teoria Literária do Romantismo Alemão* [*Литературная теория немецкого романтизма*] (1934). Foi nesse momento, já no contexto soviético, que o programa fragmentário dos irmãos Schlegel, Novalis e outros se tornou mais acessível ao público falante de língua russa.

(literalmente, caráter daquilo que não é dito até o final)], fragmento [*fragment, otrivok*] ou digressão [*отступленье – otstuplenie*] para caracterizar certos textos puchkinianos – seja para lamentar sua falta de acabamento formal, seja para sublinhar a potência sugestiva desses recortes. Os juízos hostis e críticos não são menos interessantes do que os comentários simpáticos: em ambos os casos, revelam-se expectativas literárias, concepções de obra e critérios de valor que configuram o horizonte de recepção de Púchkin.

Podemos começar por uma polêmica entre Faddei Bulgárin e Valerian Ólin. Em uma revista editada por Bulgárin, *Folhinhas Literárias*, em 1824, Ólin publicou um artigo intitulado *Um Olhar Crítico para A Fonte de Bakhtchissarai, obra de A. Púchkin*¹⁵³, no qual primeiramente aponta para o que, segundo ele, era o principal defeito [*nedostatok – недостаток*] do poema de Púchkin – o plano da composição. Para Ólin, a narrativa carecia de um nó dramático consistente, de um desenvolvimento progressivo e de um desenlace claro. A ação, em sua leitura, não se sustenta: Guirei aparece apenas no início e logo desaparece; entre as três personagens principais, apenas Zarema tem algum movimento, ainda assim considerado “fraco”; o suposto final exige apenas conjecturas sem apoio textual, como a hipótese de que Zarema teria matado Maria e depois sido afogada. Além disso, certas escolhas do enredo – como a ida de Guirei ao harém – são vistas como incoerentes com o caráter sombrio do câ. Assim, Ólin conclui que a obra padece de uma falta geral de unidade dramática, sem interesse crescente e sem resolução.

Essa percepção encontrava eco no próprio Púchkin, que, em suas cartas, insistentemente chamava *A Fonte de Bakhchissarai* de “esses fragmentos incoerentes” [*эти бессвязные отрывки*]. Ao enviar o manuscrito a Viázemski, em 4 de novembro de 1823, escreveu: “Se esses fragmentos incoerentes parecem dignos de relevo, então publique...” (Púchkin, 1959-1962, t. 9, p. 77); pouco depois, em carta a Diélvig, em 16 de novembro, reiterava: “Estes são fragmentos incoerentes pelos quais você me repreenderá, mas ainda assim me elogiará” (1959-1962, t. 9, p. 79).

Mas a crítica de Ólin não passou despercebida por Púchkin. Alguns anos mais tarde, ele recordaria as reflexões de Ólin sobre o “plano” de *A Fonte de Bakhtchissarai*

¹⁵³ Publicado em *Folhinhas Literárias*, 1824. Parte 2. N. 7 (24 de abril), pp. 265–277. ÓLIN, V. N. Kriticheski vzgliad na “Bakhtchissaraiski fontan”, sotchinenie A. Púchkina. In: *Púchkin v prijaznennoi kritike, 1820-1827* [Púchkin na crítica em vida, 1820-1827]. Sankt-Peterburg: Gossudarstvenni puchkinski teatralni tsentr, 1996, p. 198-202. Disponível em: <http://next.feb-web.ru/feb/pushkin/critics/vpk/vpk-198-.htm>. Acesso em: 21 de abril de 2024.

(1824) devolvendo-lhe a acusação em tom de ironia. Isso se deu na resenha inacabada da tragédia de Ólin, *Corsário* (1826), em que o enredo do *Corsário* de Byron foi transposto em prosa ao estilo das peças livrescas francesas¹⁵⁴. Púchkin observa que Byron “pouco se preocupava com os planos de suas obras, ou mesmo nem pensava neles: algumas cenas, fracamente ligadas entre si, bastavam-lhe para essa imensidão de pensamentos, sentimentos e imagens”. E arremata, a propósito de Ólin:

O que havemos de pensar de um escritor que do poema *O Corsário* escolherá apenas o plano, digno de uma absurda novela espanhola, – e, sobre esse plano infantil, comporá uma trilogia dramática, substituindo a encantadora e profunda poesia de Byron por uma prosa empolada e feia, digna de nossos infelizes imitadores do falecido Kotzebue¹⁵⁵? – eis o que fez o sr. Ólin, escrevendo sua tragédia romântica *Corsário*, imitação de Byron. Pergunta-se: o que foi que o impressionou no poema de Byron – teria sido, porventura, o plano? *o miradores!*¹⁵⁶ (Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 279-280).

Se na crítica sobre *A Fonte de Bakhchissarai* Ólin havia censurado a ausência de um plano bem estruturado, Púchkin devolve o golpe justamente no ponto em que o crítico mais valorizava. O plano, em sua visão, é irrelevante quando comparado à força poética que em Byron se expressa na sucessão de imagens e sentimentos – algo que Ólin, ao transpor em prosa, seria incapaz de preservar. Assim, o poeta transforma em defeito o apego formalista de seu adversário, ridicularizando o culto ao “plano” como critério absoluto de valor literário.

Não surpreende, portanto, que a crítica seguinte de Ólin a Púchkin volte a insistir na categoria da fragmentariedade. Se antes o alvo fora a “falta de plano”, agora seria a própria estrutura fragmentária das obras puchkinianas que lhe serviria de argumento, confirmando como a incompletude se tornara um dos eixos centrais na recepção contemporânea da obra de Púchkin:

[...] notemos que o poeta – com bastante frequência – interrompe de repente o término e o sentido de ideias iniciadas e passa a outras novas, deixando o leitor em completa ignorância do que ele queria dizer; que, nesses bruscos e fragmentários [*отрывистых - otrivistikh*] saltos, ele chega a negligenciar até mesmo as rimas, deixando versos sem elas. Isso faz com que todos esses trechos, além de serem totalmente insatisfatórios, pareçam, por assim dizer, retalhos multicoloridos costurados¹⁵⁷.

A crítica de Ólin a *A Fonte de Bakhchissarai* dirige-se sobretudo ao modo como Púchkin, em diversos momentos do poema, rompe de maneira brusca o encadeamento

¹⁵⁴ Esboço de uma resenha destinada, conforme testemunha a carta de V. P. Titov a M. P. Pogódin de 11 de fevereiro de 1828, à revista *O Mensageiro Russo*. Data-se do final de 1827 – início de 1828.

¹⁵⁵ August Kotzebue (1761-1819), escritor alemão.

¹⁵⁶ Do latim: “ó admiradores!”. Citação imprecisa (em lugar de “*o imitatores*” da 19ª epístola de Horácio, livro 1, verso 19).

¹⁵⁷ Ólin, 1996, p. 202.

das ideias, criando uma impressão de descontinuidade. Desde o início, na cena em que Guirei é apresentado em seu palácio, a sequência de perguntas que o poeta formula – “O que move a orgulhosa alma? / Está pensando em quê? / Marcha ele de novo contra a Rússia, [...] / Descobriu ele no exército uma conspiração, / Teme ele os povos das montanhas, / Ou as intrigas de Gênova astuciosa?” (Púchkin, 1959-1962, t. 3, p. 143) – permanece sem resposta. O narrador inicia uma linha de raciocínio, mas logo a abandona, sem dar certezas ao leitor.

A própria conclusão do poema ilustra a crítica de Ólin. O destino das protagonistas permanece apenas sugerido: não se afirma de modo explícito se Zarema matou Maria, nem se Guirei ordenou o afogamento da georgiana. O que sabemos é que Maria se foi, logo após linhas pontilhadas – o que, no referido poema, parece indicar passagem de tempo:

.....

Промчались дни; Марии нет.
Мгновенно сирота почил.
Она давно желанный свет,
Как новый ангел, озарила.
Но что же в гроб ее свело?
Тоска ль неволи безнадежной,
Болезнь, или другое зло?..
Кто знает? Нет Марии нежной!..

.....

Os dias se foram; Já não há mais Maria.
De súbito a órfã repousou.
Há muito ela iluminava o mundo desejado,
Como um novo anjo.
Mas o que a levou ao túmulo?
Seria a angústia da servidão sem esperança,
A doença, ou outro mal?..
Quem sabe? Não há mais a terna Maria!..

(Púchkin, 1959-1962, t. 3, p. 155)

No mesmo número da revista *Folhinhas Literárias*, Parte 2. N. 7, de 24 de abril de 1824, Bulgárin publicou uma nota em resposta ao artigo de Ólin. Para Bulgárin, a composição fragmentária do poema romântico é justificada por ele pelo princípio naturalista da “imitação da natureza”. Em sua perspectiva, o talento poético não devia buscar múltiplas tradições ou convenções formais, e sim ater-se a um único modelo: a própria natureza. É a partir desse pressuposto que Bulgárin formula sua defesa do poema romântico, e que, assim como na própria natureza, também na poesia não se deve exigir um plano rigoroso e linear:

Nas belezas selvagens e variadas da natureza, em meio a tempestades e nevascas, entre montanhas e rochedos, em matagais intransponíveis, não há um plano coerente, mas há harmonia, esse acordo mútuo e correspondência de objetos heterogêneos. [...] O coração humano é imensurável, e seus movimentos súbitos são imprevisíveis, como o ímpeto de uma tempestade no oceano. As consequências presumidas das emoções da alma são frequentemente enganosas, e o chamado poeta romântico, por assim dizer,

surpreende, flagra a natureza em sua ação, mas não a envolve nas redes da arte. Ele não se preocupa em delinear o caráter por inteiro, mas em representar traços distintivos, a partir dos quais o leitor pode compor o todo em seu entendimento e imaginação¹⁵⁸.

O próprio texto de *A Fonte de Bakhtchissarai* ilustra bem a defesa de Bulgárin: em vez de um plano narrativo rigoroso, a poesia romântica cria uma harmonia sugestiva, análoga à da natureza, onde a correspondência entre elementos diversos produz atmosfera e impressão. É o que se observa, por exemplo, na abertura das descrições naturais do poema, logo antes de outra linha pontilhada:

Как милы темные красы
Ночей роскошного Востока!
Как сладко льются их часы [...]
Где под влиянием луны
Все полно тайн и тишины
И вдохновений сладострастных!

.....

Quão doces são os sombrios encantos
Das noites do luxuoso Oriente!
Quão docemente fluem suas horas [...]
Onde, sob a influência da lua,
Tudo é pleno de segredos e silêncio
E de inspirações voluptuosas!

.....

(Púchkin, 1959-1962, t. 3, p. 151)

Aqui não se delinea um plano narrativo, tampouco se desenvolve um encadeamento causal de acontecimentos. O que se estabelece é uma harmonia atmosférica: a convergência entre noite, lua, silêncio e desejo, que forma um quadro poético unitário sem necessidade de progressão dramática.

A ideia defendida por Bulgárin, de que o poeta deve instigar o leitor a “compor o todo em seu entendimento e imaginação”, está em consonância com o prefácio escrito por Piotr Viázemski – *Uma Conversa entre o Editor e o Classicista de Viborg ou da Ilha Vassíliev*¹⁵⁹ – para *A Fonte de Bakhtchissarai*, redigido a pedido do próprio Púchkin, em cartas datadas de 19 de agosto e 4 de novembro de 1823. Na época e no círculo de Púchkin, era comum escrever manifestos estéticos em forma de diálogo.

Nessa conversa, o classicista observa que, como de costume na literatura romântica, “toda essa ação é apenas ligeiramente indicada”. A partir de alusões e enigmas “vagos” preparados pelo poeta romântico, o leitor deve fazer o que quiser e “ser aprendiz do autor e terminar a história por ele”. Conclui: “O arquiteto romântico deixa a cada um

¹⁵⁸ BULGÁRIN, F. V. Primetchanie k state V. N. Olin "Kriticheski vzgliad na «Bakhtchissaraiski fontan»" [Nota ao artigo de V. N. Ólin “Um olhar crítico sobre «A Fonte de Bakhtchissarai»”]. In: *Púchkin v priizhnennoi kritike, 1820-1827* [Púchkin na crítica em vida, 1820-1827]. Sankt-Peterburg: Gossudarstvenni puchkinski teatralni tsentr, 1996, p. 203-204.

¹⁵⁹ Viázemski, P. A. Razgovor mejdu Izdatelem i Klassikom s Viborgskoi storoni ili s Vassilievskovo ostrova: Vmesto predislovia k Bakhtchissaraiskomu fontanu. In: *Púchkin v priizhnennoi kritike, 1820-1827*. Sankt-Peterburg: Gossudarstvenni puchkinski teatralni Tsentr, 1996, p. 152-156.

o arranjo e a construção do edifício – um verdadeiro castelo no ar, sem planta nem fundação” (Viázemski, 1996, p. 156).

Ao que o editor romântico retruca que não há necessidade de “expressar tudo” nem de explicar cada detalhe. Para ele, a literatura deve pressupor leitores de espírito ativo e perspicaz, capazes de compreender alusões e completar lacunas. Já os leitores preguiçosos e obtusos – continua o editor –, segundo ele, não merecem atenção. Como exemplo, lembra de um leitor classicista que não conseguia entender o destino da mulher circassiana em *O Prisioneiro do Cáucaso* (1822): incapaz de interpretar o verso alusivo à sua morte nas águas, exigia que o poeta tivesse escrito de forma explícita que ela se atirara no rio e se afogara. Para esse tipo de exigência, conclui ironicamente, já existe a prosa – e, de fato, dela há excesso tanto na vida cotidiana quanto em versos publicados na revista *O Mensageiro da Europa*.

O diálogo encena de modo ilustrativo a disputa estética de seu tempo. O classicista, representante da tradição que exige clareza, plano e conclusão, acusa a literatura romântica de oferecer apenas fragmentos de ação e enigmas vagos – “castelos no ar, sem planta nem fundação”. Já o editor, porta-voz do romantismo, reivindica a abertura do texto como condição para a atividade criadora do leitor. Em sua perspectiva, a literatura não precisa esgotar sentidos nem oferecer um enredo acabado: deve confiar na inteligência de seu público, deixando-lhe a tarefa de recompor as lacunas com imaginação.

Essa tensão encontra eco direto nas reflexões de Iúri Tiniánov (1977), tal como analisadas por Monika Greenleaf (1994). Para Tiniánov, a fragmentariedade não constitui mero acidente da forma, mas um princípio histórico e estrutural: ela emerge sempre nos momentos de transição – nos intervalos [*промежутки*] – entre sistemas de gêneros. É nesses interstícios que, a partir dos “destroços” de um sistema em dissolução, novos gêneros se cristalizam (*apud* Greenleaf, 1994, p. 11).

Nesse quadro, a obra puchkiniana é lida como uma “justaposição de elementos heterogêneos”, ou seja, montagem no sentido de Tiniánov. A justaposição de fragmentos, sem a pretensão de uma linearidade contínua, convoca o leitor a se tornar coautor do processo: é ele quem “solda” as partes, quem reconstrói o todo multicentrado. Relembrando a fala de Púchkin – “Não é necessário dizer tudo. Esse é o segredo do entretenimento” (1959-1962, t. 9, p. 62) – a tarefa da composição se estende ao leitor. Nesse gesto, Púchkin parece reconfigurar a própria noção de público: de um lado, um leitor passivo, “real”, que se perde nas lacunas; de outro, um público ideal, apto a

transformar o fragmento em totalidade pela percepção ativa – o mesmo mecanismo descrito por Tiniánov, em que a imagem “não é fixa nem pronta, mas nasce” no encontro entre texto e leitor. “A imagem planejada pelo autor, diretor ou artista é concretizada por eles em elementos representacionais separados e é montada – novamente e finalmente – na percepção do espectador” (*apud* Greenleaf, 1994, p. 12).

Essa perspectiva encontra eco no estudo de Sandomírskaia (1979), que observa que, à época em que escrevia, esse tema na obra de Púchkin quase não havia atraído a atenção dos pesquisadores, apesar de a produção do poeta nessa fase já ter sido bastante explorada em outros aspectos. Apenas Tiniánov havia tocado na questão no início do século XX, em sua investigação sobre os problemas da linguagem poética, ao introduzir a noção de “equivalente do texto” [*эквивалент текста*]. Nele, apontava de passagem que “o significado artístico do ‘fragmento’ [*otrivok*] como gênero pode fundar-se, em parte, no significado dinâmico dos equivalentes” (Tiniánov, 1965, p. 49).

Com esse termo, Tiniánov designou, por exemplo, as linhas pontilhadas nos poemas que serviam como sinal de uma parte do texto suprimida por algum motivo (por exigências da censura ou da autocensura, ou por efeitos estéticos), ou como sinal de um texto ausente, inexistente. De todo modo, esses dois casos se distinguem claramente apenas para o autor. Para o leitor, o equivalente de texto, em ambos os casos, era o sinal de uma lacuna no plano geral da obra – uma lacuna que o próprio leitor era convocado a completar (*apud* Sandomírskaia, 1979, p. 81).

Tiniánov exemplificou o procedimento com uma referência ao poema “*O dia tempestuoso se extinguiu*” [*«Ненасный день потух...»*] – publicado por Púchkin pela primeira vez sob o título *Fragmento* [*Отрывок - Otrivok*], em 1823.

Optei aqui por traduzir *Otrivok* como “fragmento” e não como “excerto”, já que este último termo carrega em sua etimologia (do latim *excerptum*, “extraído, separado do todo”) a ideia de uma parte retirada de um conjunto maior. O uso de “excerto” pressuporia, portanto, o acesso a esse “todo” original do qual se extraiu a parte. No entanto, no caso do poema de Púchkin, o manuscrito completo não se conservou e, muito provavelmente, o que conhecemos já corresponde ao texto integral. Nesse sentido, “fragmento” é mais adequado para designar a forma literária.

XV.

Ненастный день потухъ; ненастной ночи мгла
 По небу стелется одеждою свинцовой;
 Какъ привидѣніе за рощею сосновой
 Луна туманная взошла...
 Все мрачную тоску на душу мнѣ наводитъ.
 Далеко, шамъ, луна въ сіяніи возходитъ;
 Тамъ воздухъ напоенъ вечерней теплотою;
 Тамъ море движется роскошной пеленою
 Подъ голубыми небесами...
 Вошь время! По горѣ шеперь идетъ она
 Къ брегамъ, потопленнымъ шумящими волнами;
 Тамъ, подъ завѣтными скалами,
 Теперь она сидитъ печальна и одна...
 Одна... никто предъ нею не плачетъ, не тоскуетъ;
 Никто ея колѣнь въ забвеніи не цѣлуетъ!
 Одна.. ничѣмъ устамъ она не предастъ
 Ни плечь, ни влажныхъ ушей, ни персей бѣлоснѣжныхъ!

* * * * *
 * * * * *
 * * * * *

<http://lib.pushkinskijdom.ru>

Никто ея любви небесной не достоинъ!
 Не правда ль: ты одна... ны плачешь... я спокоенъ;
 * * * * *
 Но если * * * * *

<http://lib.pushkinskijdom.ru>

Imagens 3 e 4 - Publicação de XV. “O dia tempestuoso se extinguiu...” XV. «Ненастный день потух...» de 1826, na coletânea *Poemas de Aleksandr Púchkin* [Стихотворения Александра Пушкина]¹⁶⁰.

É interessante notar que, na publicação de 1826, três anos após a primeira, já não há mais o título *Fragmento* [Отрывок - Otrivok]. As linhas pontilhadas, em partes que teriam sido reveladoras, mantiveram-se. O manuscrito original não foi preservado, por isso não é possível afirmar se havia algum texto anteriormente nessas linhas. Acredita-se que essas linhas “deveriam exprimir a comoção lírica que leva o poeta a calar-se (justamente isso se expressa no último verso, interrompido pela metade). Tal recurso poético era absolutamente novo na poesia daquela época” (Nota de Tsialovskaia apud Púchkin, 1959-1962, t. 2). Apresento a tradução do trecho:

¹⁶⁰ Não foi possível encontrar registros da publicação de 1823. XV. «Nenastni dien potukh...». 1823. In: *Stikhotvorenia Aleksandra Púchkina*. V tipografi Departamenta narodnovo prosveschenia. 1826, p. 25-26. Disponível em: <https://pushkin.digital/katalog/tvorchestvo/nenastnyj-den-potuh-nenastnoj-nochi-mgla-a480/izdaniya>. Acesso em: 11 set. 2024.

[...] Ali, sob os penhascos recônditos,
 Agora ela senta-se triste e sozinha...
 Sozinha... ninguém diante dela chora, nem se entristece;
 Ninguém beija seus joelhos, perdido no esquecimento.
 Sozinha... a ninguém confia os lábios.
 Nem seus ombros, nem sua boca úmida, nem seus seios alvos.

 Ninguém é digno de seu amor celeste.
 Não é verdade que: tu estás só... tu choras... eu estou sereno;

 Mas se.

(Púchkin, 1959-1962, t. 2, p. 45)

Esse trecho evidencia, de modo ilustrativo, o estatuto fragmentário do poema. A retirada do título *Fragmento* [*Отрывок* – *Otrivok*] na edição de 1826 não eliminou a presença material do fragmento: as linhas pontilhadas permanecem como marcas visuais daquilo que não foi ou não pôde ser dito. Esse silêncio inscrito no corpo do texto não é apenas uma lacuna editorial; ele se converte em recurso poético, instaurando uma suspensão que desloca para o leitor a tarefa de imaginar o não escrito. O poema, portanto, não se organiza em torno da plenitude do dizer; ele expressa uma inarticulação da linguagem, que pode sugerir um balbúcio poético em que a voz se interrompe, falha e se desfaz, por vezes evocando o choro entrecortado, no qual não é possível formular frases completas. Nesse regime expressivo, o não-dito revela-se tão eloquente quanto o verso preservado.

O primeiro registro de uso da palavra *otrivok* por Púchkin data de 1820, quando publicou em revistas trechos do recém-terminado poema narrativo *Ruslan e Liudmila* (1820). No número de março da revista *O Espectador do Nievá*, foi publicado um longo trecho do primeiro canto do poema (versos 295–520), que contém o relato do velho mago Finn:

6.) СТИХОТВОРЕНІЯ.

ОТРЫВОКЪ ИЗЪ ПЕРВОЙ ПѢСНИ ПОЭМЫ

РУСЛАНЪ И ЛЮДМИЛА.

(Русланъ ѣдетъ отыскивать свою молодую супругу, похищенную волшебникомъ Черноморомъ, находить стараго пущыинника, который открываетъ ему будущее и приглашаетъ остаться ночевать въ своей пещерѣ.)

Русланъ на мягкой мохъ ложится
 Предъ умирающимъ огнёмъ;
 Онъ ищетъ позабыться сномъ,
 Вздыхаетъ, медленно вертитъ;
 Напрасно! липязь наконецъ:
 „Не спиши что-то, мой отецъ,
 Что дѣлать? боленъ я душою: —
 И сонъ не въ сонъ, какъ пошню жить!
 Позволь мнѣ сердце освѣжить
 Твоей бесѣдою святою!
 Прости мнѣ дерзостный вопросъ!
 Откройся, кто ты благодатный,
 Судьбы наперникъ непонятный?
 Въ пущыню — кто тебя занесъ?“ —
 Вдохнувъ съ улыбкою печальной,
 Старикъ въ отвѣтъ: „любезный сынъ,
 Ужь я забылъ отчизны дальной
 Угрюмый край! природный Финъ,
 Въ долинахъ намъ однимъ извѣстныхъ

Imagem 5 - Página 44 do número, na qual consta, na seção “Стихотворения” [Poesia], “Отрывокъ изъ первой пѣсни поэмы Русланъ и Людмила” [Excerto (Otrivok) do Primeiro Canto do Poema Ruslan e Liudmila]¹⁶¹.

No mês seguinte, em abril de 1820, nos № 15 e 16 da revista *O Filho da Pátria*, Púchkin publicou quase integralmente o terceiro canto do mesmo poema (versos 30–282 e 283–465). Ambas as publicações receberam o título: “*Fragmento de...*” [«*Отрывокъ из...*»], sendo que, na revista *O Espectador do Nievá*, após o título seguia, entre parênteses, conforme podemos ver na imagem, uma explicação da situação que precedia o relato de Finn: “Ruslan vai em busca de sua jovem esposa, raptada pelo feiticeiro Tchernomor; encontra um velho eremita que lhe revela o futuro e o convida a pernoitar em sua caverna”. A função dessas indicações era a de esclarecimento, comentário ao título ou ao texto, o que era comum na publicação de qualquer obra. No referido caso, conforme

¹⁶¹ *O Espectador do Nievá*, 1820, Primeira Parte, № 3, Março, p. 44-52. Disponível em: <http://lib.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=OPM2xQbvKj8%3d&tabid=10398>. Acesso em 20 mai. 2025.

nos aclara Sandomírskaia (1979, p. 70), *otrivok* [“excerto” ou “fragmento”] designava uma parte de uma obra realmente existente, mas ainda não publicada. Essa etapa de publicação prévia em trechos, intitulados “*Fragmento de...*” [«Отрывок из...»] foi percorrida por todos os poemas narrativos de Púchkin – com exceção de *Angelo* (1834) – e por todos os capítulos de seu romance em versos *Evguêni Oniéguin* (1833)¹⁶².

Em 1825 evidencia-se uma verdadeira imprecisão terminológica: no almanaque *Estrela Polar*, foi publicado o poema *Os Irmãos Ladrões* com a nota entre parênteses «отрывок из поэмы» [“fragmento” ou “excerto” de um poema], embora tal poema, como um todo, não existisse. A ideia de que o referido poema seria um *excerto* de uma obra escrita, baseia-se em uma carta do próprio Púchkin, de 13 de junho de 1823, escrita a Bestújev: “Queimei os ‘Ladrões’ – e com razão. Um excerto [отрывок – *otrivok*] sobreviveu nas mãos de Nikolai Raiévski” (1959-1962, t. 9, p. 67-68).

No entanto, de acordo com Sandomírskaia (1979, p. 70), ao compararmos com outras menções à obra, é possível supor que o *otrivok* publicado tenha sido a única parte efetivamente realizada do plano do poema. Apesar de Púchkin ter se referido várias vezes à obra como *otrivok* – “um *otrivok* de 200 versos”, “[...] um acontecimento verídico me deu motivo para escrever este *otrivok*”¹⁶³ –, a obra “adquiriu direito à autonomia graças ao enredo desenvolvido e à solidez e completude de sua forma. O *otrivok* era, de fato, um pequeno poema” (Sandomírskaia, 1979, p. 70). Por esses motivos, a meu ver, sustento que a obra deve ser entendida como um *fragmento*, e não como um *excerto*.

A insistência de Púchkin em utilizar a terminologia *otrivok* no título de vários poemas, - «отрывок из поэмы» -, induz a pesquisadora a levantar importantes questionamentos: “por que era tão necessário a Púchkin chamar o seu poema de ‘*otrivok*’? O que o tornava, apesar de sua completude formal, apenas parte de um todo maior?” (1979, p. 70).

Para responder a essas questões, Sandomírskaia (1979, p. 71-72) nos mostra que a prática de Púchkin de nomear certas obras como “*otrivok*” não se restringiu a *Os Irmãos Ladrões*, mas abrangeu outros poemas formalmente concluídos. A pesquisadora cita uma série de poemas que foram inicialmente chamados de “*otrivok*”, seja em publicações ou

¹⁶² Cf.: SINIAVSKI, N.; TSIAYLOVSKI, M. *Púchkin v petchatí. 1814–1837: Khronologuitcheski ukazatiel proizvedieni Púchkina, napetchatannikh pri evo jizni* [Púchkin em publicação. 1814–1837: Índice cronológico das obras de Púchkin publicadas em vida]. Moskva: Gossudarstvennoie sotsialno-ekonomitcheskoe izdatelstvo, 1938.

¹⁶³ Cf.: Rascunho da carta a N. I. Gniêditch, de 29 de abril de 1822 (1959-1962, t. 9, p. 374); Carta a P. A. Viázemski, de 11 de novembro de 1823 (1959-1962, t. 9, p. 78).

em manuscritos, – como *Dioneia*, “*Esforça-te por observar diversos sinais*”, *O caixão do jovem* –, e, depois, denominados com outras variações – como *otrivok antológico* [«*Антологический отрывок*»] e *otrivok elegíaco* [«*Элегический отрывок*»], antes de receberem seus títulos definitivos (supracitados).

Minha interpretação é a de que esses exemplos permitem compreender que, para Púchkin, a designação “*otrivok*” não implicava necessariamente inacabamento, mas funcionava como uma marca genérica ou transitória, aplicada a textos ainda em processo de elaboração editorial ou de definição de título. Nesse sentido, o poeta parece usar o termo *otrivok* sem critérios rigorosos, aproximando-o, provavelmente, do sentido de *esboço* [набросок – *nabrossok*], ou simplesmente quando ainda não havia conseguido decidir um título definitivo – como se fosse uma espécie de rubrica provisória –, para, depois, publicá-lo como obra completa e autônoma.

Sandomírskaia (1979, p. 72) identifica, no caderno PD nº 833 (1821), que Púchkin frequentemente substituíra o título de um poema por uma caracterização de gênero – “elegia”, “idílio”, “epístola”, “epigrama” – ou mesmo combinava ambos, como em *Beira-mar. Idílio de Mosco*. Esse procedimento, comum entre 1821 e 1824, mostra que rubricas como “*otrivok*”, “*otrivok antológico*” ou “*otrivok elegíaco*” não indicavam necessariamente inacabamento, mas funcionavam como categorias provisórias ou de gênero. Como observa a pesquisadora, o termo *otrivok* não aparece no sistema de gêneros do classicismo nem em compêndios como o *Dicionário da poesia antiga e moderna* de N. F. Ostolópov: seu uso derivaria, antes, da prática artística de Púchkin e da influência do poeta francês André Chénier, cuja obra o poeta conheceu no início dos anos 1820, conforme defende Sandomírskaia (p. 72).

A edição póstuma das obras de Chénier preparada por Henri de Latouche em 1819 distinguiu-se por incluir, ao lado dos textos completos, também fragmentos de escritos não preservados ou inacabados, realçando por diversos meios o caráter inconcluso dos materiais do poeta falecido em 1794. Cada seção incluía uma subseção de esboços e fragmentos, reunidos sob um título único – *Fragmens*. Além disso, Latouche aplicou outro recurso, com o qual ressaltou o elemento de inacabamento de toda uma série de obras incluídas no volume: “a ausência de trechos do texto, as lacunas nele, são indicadas por uma linha ou duas linhas de pontos substituindo os versos” (Sandomírskaia, 1979, p. 73).

Esse expediente editorial encontra paralelo direto em Púchkin, que recorreu amplamente a esse mesmo procedimento gráfico – os pontos de suspensão no corpo do

texto – como modo de marcar as lacunas e os silêncios significativos de sua escrita. Foi justamente esse o fenômeno que Tiniánov conceituou mais tarde como “*equivalente de texto*”: sinais visuais que, em lugar de um conteúdo ausente, produzem um efeito estético de *sugestão*, ou mesmo uma *autocensura* em resposta à censura tsarista.

Há registro de que Púchkin possuía um exemplar do livro de Chénier, embora não seja possível determinar exatamente quando o obteve¹⁶⁴. Púchkin teria valorizado, segundo Sandomírskaia (1979, p. 74), os recursos editoriais empregados por Latouche na edição póstuma de Chénier, compreendendo-os não como simples expedientes técnicos, mas como parte do próprio projeto artístico do poeta francês. Os *fragmens* de Chénier seriam, assim, lidos por Púchkin como formas estéticas plenas, dotadas de potencial criativo. Essa interpretação, porém, parece ir além do que as fontes permitem afirmar com segurança: não há como provar que Púchkin tenha atribuído tal intencionalidade a Chénier, e convém manter a cautela frente a essa interpretação.

O que se pode afirmar com certeza é que, durante o exílio em Mikháilovskoie, Púchkin dispunha do livro de Chénier e o estudava atentamente. Foi nesse período que traduziu a elegia “*Jeune fille, ton coeur avec nous veut se taire...*” («*Ты вянешь и молчишь; печаль тебя снедает...*», 1825) e iniciou a tradução de um fragmento sobre Hércules. Também se supõe que tenha lido então o prefácio de Latouche, do qual teria retirado o tema para sua elegia histórica *André Chénier* [Андрей Шенье] (1825). Antes disso, em 1823, em um esboço para uma carta a Viázemski, de 4 de novembro, Púchkin já havia deixado clara a admiração que nutria pelo francês:

Relendo tuas cartas e artigos, dá-me vontade de discutir. Falando de romantismo, tu escreves em algum lugar que até mesmo os versos do tempo da Revolução têm uma nova feição – e mencionas André Chénier. Ninguém respeita e ama esse poeta mais do que eu, mas ele é um verdadeiro grego, dos clássicos o mais clássico. *C'est un imitateur savant et inspiré*¹⁶⁵. Dele exala Teócrito e a Antologia. Ele está livre dos *concetti* italianos¹⁶⁶ e das *antithèses* francesas, mas de romantismo nele não há ainda nem uma gota. [...] de romantismo ainda não há nada na França. Mas é justamente ele que há de reviver a poesia morta – lembre das minhas palavras – o primeiro gênio poético na pátria de Boileau se lançará em tamanha liberdade desenfreada, que os teus alemães não serão nada diante dele. Por ora, na França há menos poetas do que entre nós. (Púchkin, 1959-1962, t. 9, p. 384-385).

A fala indica que, em 1823, Chénier era classificado por Púchkin como um poeta essencialmente classicista, “dos clássicos o mais clássico”, sem qualquer traço de

¹⁶⁴ MODZALIÉVSKI, B. L. *Biblioteka Púchkina. (Bibliografitcheskoie opissanie)*. [A biblioteca de Púchkin. (Descrição bibliográfica)]. In: *Púchkin i evo sovremenniki*, n. IX–X. Sankt-Peterburg: Imperatorskaia Akademia Nauk, 1910, p. 192, № 736.

¹⁶⁵ Do francês: *Este é um imitador sábio e inspirado*.

¹⁶⁶ Um jogo sofisticado de palavras e conceitos (italiano).

romantismo. Essa percepção corresponde em parte à posição ambígua do próprio Chénier, que, assim como Púchkin, oscilava entre o classicismo e o romantismo, situado historicamente na transição entre ambos os movimentos. Vale lembrar, no entanto, que em 1823, Púchkin provavelmente não conhecia ainda a obra de Chénier em sua totalidade: Sandomírskaia (1979, p. 76) infere que, antes do exílio em Mikháilovskoie (1824–1825) ele não tivera acesso integral ao volume preparado por Latouche e formava sua opinião a partir de informações indiretas, relatos de terceiros e leituras parciais.

Ainda segundo a pesquisadora (1979, p. 76–77), mais relevante do que a origem desse juízo preliminar são suas consequências: entender Chénier como um clássico rigoroso e herdeiro direto da poesia antiga estimulou em Púchkin um interesse redobrado pelas possibilidades expressivas do *fragmento* [*фрагмент – fragment*]. Na opinião de Sandomírskaia (1979, p. 76–77), a forma do *otrivok* [*отрывок*] era justamente uma marca da tradição clássica, sobretudo da poesia grega, preservada e reunida na *Antologia*. E, curiosamente, não menciona a forma do fragmento segundo a visão romântica.

Púchkin tivera contato com a *Antologia* desde o Liceu, nas aulas de N. F. Kochanski, e aprofundou esse conhecimento nos diálogos com K. N. Batiuchkov, tradutor da poesia epigramática grega, durante suas visitas a São Petersburgo em 1817–1818. Esse contato se consolidou com a publicação, em 1820, do livro de Batiuchkov e S. S. Uvárov *Sobre a Antologia Grega*¹⁶⁷. Ali, o termo *otrivok* aparece, primeiro, para definir a própria antologia como uma “reunião de pequenos poemas, incluindo neste número inscrições e fragmentos [*otrivki*]” (1820, p. 1); depois, em referência ao epigrama de Antípatro de Sídôn sobre a destruição de Corinto: “Os amantes da poesia, ao ler este fragmento [*otrivok*], recordarão o pranto do profeta sobre as ruínas da devastada Tiro” (1820, p. 26).

No entendimento de Sandomírskaia (1979, p. 77), diante das seções inteiras de fragmentos na coletânea de Chénier, Púchkin percebeu a semelhança tipológica entre os *fragmens* do francês e os *otrivki* da tradição antiga. Em ambos os casos, “o fragmento não era uma forma subordinada ao plano do autor, não era um todo, mas aquilo pouco que se preservou de um todo projetado (ou aquilo que o autor, Chénier, conseguiu realizar dele)” (p. 77).

A pesquisadora afirma, no entanto, sem apresentar evidências documentais diretas, que Púchkin viu nos fragmentos de Chénier uma “apropriação consciente da poesia antiga” (1979, p. 78), entendendo-os como uma forma artística peculiar que lhe

¹⁶⁷ BÁTIUCHKOV, K. N. *O gretcheskoi antologii* [Sobre a antologia grega]. Sankt-Peterburg: V tipografi Departamenta narodnovo prosvieschenia, 1820.

abriria novas possibilidades. Brevidade, perfeição formal, clareza de estilo, virtuosismo métrico e plasticidade das imagens aproximariam esses fragmentos do epigrama antigo. O fascínio de Púchkin pela forma fragmentária – tal como pela poesia da *Antologia* – teria nascido, segundo ela, dessas potencialidades de “renovação poética”.

Essa descrição do *otrivok* da poesia antiga por Sandomírskaia (1979), no entanto, aos olhos dos irmãos de Iena, mais pareceria com as características do fragmento romântico. Ao atribuir ao *otrivok* puchkiniano um afastamento deliberado dos cânones formais e estéticos em nome da captação de instantes singulares (1979, p. 79), a autora acaba descrevendo justamente os traços do fragmento romântico. O “direito de afastar-se dos cânones” é uma definição típica da estética romântica, e não de uma herança clássica. Nesse ponto, a análise incorre numa contradição: atribui ao fragmento de Púchkin uma função “nova”, mas continua a qualificá-la como continuidade da tradição antiga.

Parece ser uma dificuldade metodológica. Em vários momentos, Sandomírskaia (1979) não mantém o rigor documental necessário e, por vezes, parece forçar o argumento para sustentar sua leitura. Um exemplo claro é a passagem em que afirma que, em Mikháilovskoie, Púchkin teria revisto sua representação de Chénier, deixando de vê-lo como simples intérprete da Antiguidade e passando a concebê-lo como poeta-cidadão, capaz de “respirar amor e todas as paixões” («дышал любовью и всеми страстями»). Contudo, a própria autora reconhece em nota de rodapé que tais palavras não se referem a Chénier, mas foram originalmente usadas por Púchkin para caracterizar Torquato Tasso – especificamente na comparação crítica com a elegia de Bátiuchkov *O Tasso moribundo* [*Умирающий Тасс*]¹⁶⁸.

Atribuir a Chénier o que Púchkin escreveu sobre Tasso constitui, portanto, uma extrapolação, que desvia o argumento de sua base textual. O que temos é a construção crítica de uma analogia posterior, feita pela própria pesquisadora, e não um dado comprovado no corpus puchkiniano.

De todo modo, o que se tem documentado aponta em sentido oposto à leitura de Sandomírskaia (1979). Anos mais tarde, já em 1830, Púchkin continuava a classificar Chénier não como um romântico, mas como um poeta essencialmente classicista.

Se os franceses – e parte da crítica russa que os acompanhava – viam nele um romântico por causa da melancolia ou das tonalidades sentimentais de seus versos,

¹⁶⁸ Comentário ao final da elegia *O Tasso moribundo*, VII, 41. In: VICHNIEVSKI, A. A. (Org.) A. S. Púchkin ob iskusstve. [Púchkin sobre a arte]. T. 1. Moskva: Iskusstvo, 1990a, p. 293-296.

Púchkin insistia em classificá-lo como classicista, herdeiro da Antiguidade, “um verdadeiro grego, dos clássicos o mais clássico” (1959-1962, t. 9, p. 385). Ainda assim, na mesma carta, acrescentava uma previsão reveladora: “Mas é justamente ele que há de reviver a poesia morta – lembre das minhas palavras – o primeiro gênio poético na pátria de Boileau se lançará em tamanha liberdade desenfreada, que os teus alemães não serão nada diante dele” (Púchkin, 1959-1962, t. 9, p. 385).

Essa passagem evidencia uma tensão fecunda. De um lado, Púchkin sublinha o classicismo de Chénier; de outro, projeta nele a possibilidade de uma libertação futura, uma “liberdade desenfreada” que poderia rivalizar com a dos românticos alemães. É precisamente nesse ponto que se pode articular a reflexão de Friedrich Schlegel: “se muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos, muitas obras dos modernos já o são ao surgir” (Schlegel, 1997, p. 51) – fragmentos não como ruínas, mas como forma deliberada. Nesse sentido, as ruínas do passado e as construções do presente revelam um ponto comum: a incompletude como forma, transformando o fragmento em elo entre passado e o futuro, a tradição e o porvir. Possivelmente, apontando para o chamado “verdadeiro romantismo”¹⁶⁹, que os contemporâneos definiram como a “poesia da realidade”, nem puramente romântica nem classicista.

Para além da leitura de Sandomírskaia (1979), convém recorrer às próprias palavras de Púchkin na elegia dedicada a André Chénier. Embora a forma escolhida seja clássica – a elegia –, o poema articula temas que se aproximam nitidamente do espírito romântico. Nos versos, a figura do poeta ultrapassa a esfera privada para assumir uma função pública e combativa: ele é aquele que denuncia os crimes do poder, expõe a ignomínia dos tiranos e ilumina, com sua palavra, as sombras do conselho governamental. Trata-se de um gesto que inscreve o poeta no campo da ação histórica, elevando-o à condição de mártir, uma representação associada ao romantismo. Essa dimensão se intensifica nos versos finais da elegia:

Не слышат. Шествие безмолвно. Ждет палач.
Но дружба смертный путь поэта очарует.
Вот плаха. Он взошел. Он славу именует...
Плачь, муза, плачь!..

Não escutam. O cortejo cala. O carrasco aguarda.
Mas a amizade encantará o caminho mortal do poeta.
Eis o cadafalso. Ele subiu. Ele nomeia a glória...
Chora, musa, chora!..

(Púchkin, 1959-1962, t. 2, p. 85)

¹⁶⁹ Púchkin, 1959-1962, t. 9, p. 217.

A cena descreve o momento último de André Chénier – condenado à guilhotina em 25 de julho de 1794, apenas três dias antes da queda de Robespierre. Púchkin evoca esse instante com solene concisão: o cortejo silencioso, a espera do carrasco, a subida ao cadafalso. A morte, nesse enquadramento, é lida como testemunho histórico: no gesto de “nomear a glória”, sua morte é transfigurada em testemunho histórico, em ato de consagração. A musa, chamada a chorar, assegura a continuidade da memória poética e reforça a dimensão elegíaca do sacrifício. Assim, a elegia não só associa Chénier à figura de mártir político, mas também confere à sua morte uma ressonância universal: o poeta torna-se símbolo de resistência e da dignidade humana diante da tirania – imagem que dialoga diretamente com o *pathos* romântico.

Ao escolher Chénier como herói elegíaco, Púchkin projeta nele também um espelho de sua própria condição. Nos anos de exílio em Mikháilovskoie, sob vigilância da censura e do poder tsarista, o poeta russo vivia a tensão entre sua voz crítica e os riscos políticos que ela acarretava. Ao enaltecer Chénier como mártir da liberdade, Púchkin indica em sua trajetória uma prefiguração possível da sua: a do poeta perseguido, ameaçado, cuja palavra, contudo, não se rende diante da tirania. Nessa leitura, a elegia *André Chénier* conjuga homenagem e autoidentificação, configurando a memória do poeta francês em metáfora do destino que Púchkin temia, mas também em afirmação da dignidade da poesia diante da violência do poder.

Não se trata apenas de reconhecer sua condição de poeta vigiado, mas também de encontrar na forma fragmentária um espaço de elaboração estética capaz de dar corpo à experiência política. Como observa López Arriazu (2014, p. 84), o procedimento de Púchkin se organiza em uma lógica que rompe com a totalização característica do século XIX, privilegiando antes a abertura, a experimentação e a possibilidade de recombinar elementos heterogêneos. Essa prática faz com que a fragmentação não seja um efeito colateral, mas um verdadeiro princípio estruturador de sua obra, que permite à escrita oscilar entre gêneros, estilos e tradições distintas. Ao contrário de um sistema fechado, o fragmento é aqui um operador de liberdade formal, um modo de resistir tanto às convenções literárias quanto às imposições do poder.

O vínculo entre estética e política torna-se evidente: a fragmentação, como destaca López Arriazu, “é, ao mesmo tempo, um fato político e estético” (2014, p. 84). Essa duplicidade revela como a literatura, ao trabalhar com interrupções, lacunas e deslocamentos, não apenas reflete as marcas da repressão e da censura, mas também as transforma em recurso criativo. O que poderia aparecer como limite é convertido em

potência, e a ausência se torna significação. Nesse sentido, a censura não apenas mutila, mas inadvertidamente contribui para o efeito fragmentário que Púchkin assume como procedimento artístico.

Assim, a fragmentação emerge não só como uma estratégia de composição literária, mas também como uma resposta política: uma forma de resistir à pretensão totalizante do discurso autoritário, que busca eliminar contradições e impor uma única verdade. Púchkin mostra que a literatura pode instaurar uma ordem diversa, baseada na abertura, na pluralidade e na convivência de vozes dissonantes. Por isso, como conclui López Arriazu (2014, p. 84), “desde a literatura, uma das melhores armas a opor ao totalitarismo é, precisamente, ‘a fragmentação’”.

Essa dimensão se torna ainda mais clara quando se considera o papel das omissões. Muitas vezes impostas pela censura e, conseqüentemente, pela autocensura, elas foram elevadas por Púchkin ao estatuto de recurso artístico. É aqui que a observação de Tiniánov se mostra decisiva: os “elementos extraverbais” que substituem o texto, “os equivalentes de texto”, – “sobretudo as omissões parciais”, – adquirem valor estético em Púchkin (Tiniánov *apud* López Arriazu, 2014, p. 84).

O recurso das linhas pontilhadas (equivalentes de texto) não foi utilizado somente no romance em versos, como veremos em exemplos concretos no subcapítulo 3.3, mas amplamente em toda sua obra, assim como nos poemas narrativos *A fonte de Bakhtchissarai* e *O Prisioneiro do Cáucaso*.

O público não deixou de notar as linhas pontilhadas, que suscitaram muitas perguntas e discussões sobre o que significavam. Segundo P. I. Bartenev (1914), as linhas geraram acusações de que Púchkin as colocava de propósito para instigar a curiosidade dos leitores. Para zombar disso, Griboiédov teria enviado certa vez “uma carta a São Petersburgo que começava com uma multidão de pontos” (1914, p. 160).

Retomando Sandomírskaia (1979, p. 80), observa-se que, embora ela tenha defendido a filiação classicista do uso do termo *fragmento* em Púchkin, sua própria descrição do procedimento das lacunas aproxima-se notavelmente da concepção de forma fragmentária dos românticos de Iena. Segundo a autora, uma característica essencial do “fragmento” é a abertura, a inconclusão do enredo. Púchkin, afirma, valorizava precisamente essa possibilidade: “ao assinalar a incompletude da obra, despertava no leitor o impulso de imaginar por si mesmo as continuações possíveis, suscitando perguntas e conjecturas que ampliavam o horizonte da leitura” (p. 80).

Sandomírskaia (1979, p. 80-81) cita o exemplo da publicação do poema “*Esmaece a fleira errante das nuvens*” [«*Редеет облаков летучая гряда*»]. Ao entregá-lo ao almanaque *Estrela Polar*, o poeta solicitou que fosse publicado sem os três últimos versos; Bestújev, no entanto, desconsiderou o pedido e publicou o texto integral, alegando que “sem os três últimos versos, a elegia não teria sentido” (1959-1962, t. 9, p. 26). “Grande coisa!” [«*Велика важность!*»], retrucou Púchkin (1959-1962, t. 9, p. 26).

De acordo com a leitura de Sandomírskaia (1979, p. 80), ao retirar os versos finais, o poeta reforçaria o efeito de interrupção e inacabamento inscrito na estrutura do poema. O uso do alexandrino, cuja cadência se equilibra na rima emparelhada, tornaria ainda mais sensível a ausência de um par rimante, convertendo a falta em signo formal da fragmentariedade.

Contudo, essa interpretação referente a recursos estéticos e formais se enfraquece quando a própria autora, logo em seguida, afirma que “para Púchkin, o motivo para não publicar os últimos versos eram pessoais, e não artísticos [Пушкину важно было не публиковать последних стихов по мотивам не художественным, а личным]” (1979, p. 81). O problema aqui é que a crítica não explicita o que entende por “motivos pessoais” – e, assim, deixa em aberto um ponto crucial: a intenção do próprio Púchkin.

A carta de Púchkin a Bestújev ajuda a esclarecer o contexto, revelando seu desagrado diante da desobediência editorial:

Grande coisa! E que sentido têm então: ‘*Como com clara umidade o seio da semideusa se erguia*’? [«*Как ясной влагою полубогиня грудь – воздымала?*»] ou: ‘*com doença e súplica / Teus olhos*’ [«*с болезнью и мольбой Твои глаза*»], e assim por diante? Já há muito não me irrita com erros tipográficos, mas antigamente acontecia de eu mesmo me embarçar com versos, e me entristece ver que me tratam como a um morto, sem respeitar nem a minha vontade nem minha pobre propriedade.” (Púchkin, 1959-1962, t. 9, p. 26).

Nesse trecho, percebe-se que a irritação de Púchkin não se restringia à violação de sua vontade autoral, mas também ao valor literário do texto. Ao citar exemplos de versos que, em sua opinião, “não têm sentido”, o poeta sugere que sua decisão de cortar os últimos versos não era arbitrária, mas fundada em um critério estético: a supressão serviria para eliminar trechos considerados pouco logrados ou excessivos.

Observe-se que, ao lado dessa dimensão estética, emerge também uma dimensão ética e autoral do gesto: Púchkin insiste em seu direito de decidir sobre o texto e recusa ser tratado “como a um morto”.

Evocando a expressão ‘morte do autor’, no sentido contemporâneo da crítica, convém problematizar aqui a questão da intencionalidade no fragmento: quando um texto

é publicado como inacabado, trata-se de uma decisão consciente do autor – um fragmento concebido como tal – ou de uma circunstância exterior, que deixa à posteridade um vestígio de um todo perdido?

Bulatova (2019) mostra que a crítica se divide em dois grandes grupos. O primeiro grupo de estudiosos considera que os textos inacabados resultam de circunstâncias externas ou subjetivas: seriam projetos abandonados por desinteresse, por mudanças de perspectiva ou pela emergência de novos planos criativos.

Nesse sentido, S. M. Bondi (1931) introduziu a noção de “esboço”, definida como “uma primeira tentativa de projeto conscientemente incompleto, quase um resumo” (*apud* Bulatova, 2019, p. 74), chamando atenção para os blocos textuais interrompidos logo no início. Alguns dos fragmentos em prosa de Púchkin podem ter tido um caráter experimental, de modo que o autor não tinha a intenção de concluí-los. Outra hipótese é que, tomado pela multiplicidade de projetos simultâneos, ele não conseguia desenvolvê-los integralmente. Há também a possibilidade de que Púchkin simplesmente abandonasse um texto quando se sentia insatisfeito com os resultados alcançados (p. 75).

De modo semelhante, N. V. Izmailov (1976) analisou *Um conto da vida romana* (1833-1835) e *Passávamos a noite na datcha* (1835), concluindo que Púchkin abandonava a redação quando perdia interesse na ideia inicial (*apud* Bulatova, 2019, p. 73).

Bulatova (2019), ao dialogar com a observação de Izmailov de que os textos de Púchkin extraídos de manuscritos de rascunho “não permanecem estáveis, mas oscilam ou podem oscilar de uma edição para outra, em função de novas leituras e de novas interpretações” (p. 74), argumenta que as avaliações e julgamentos sobre a completude ou incompletude dos fragmentos mantêm sempre um caráter, em certa medida, *hipotético*.

V. Tchitcherin (1975) designou os fragmentos como “projetos”, planos preliminares que revelam a essência da trama. Também L. S. Sidiakov (1973) e N. N. Petrúnina (1987) interpretaram esses textos como tentativas não desenvolvidas, “experimentos” em prosa que serviram de laboratório para a narrativa realista posterior (*apud* Bulatova, 2019, p. 75 e 77).

O segundo grupo, em contrapartida, reconhece na fragmentariedade uma escolha estética consciente, vinculada a uma visão de mundo para a qual a vida é fluxo incessante, sem categorias de início ou fim.

Para S. A. Fomitchov (1993), a “quase-incompletude” constitui um procedimento universal do pensamento criativo de Púchkin, já que cerca de 80% de sua produção

apresenta esse traço. Para o crítico (*apud* Bulatova, 2019, p.76) a incompletude “tornou-se um procedimento regular de criação”, consolidando-se como gênero autônomo na lírica e funcionando, na prosa, como experiência de assimilação do novo. No entanto, para o autor, nenhum desses fragmentos como *Noites Egípcias*, *Passávamos a noite na datcha*, foi publicado durante a vida do poeta porque Púchkin perdia o interesse por esse tipo de esboço ou receava os obstáculos da censura; por isso, o texto de rascunho inacabado permanecia muitas vezes não revisto e recebia o estatuto de tentativa preliminar (p. 76).

Já N. N. Strakhov (1984) ressaltou a “densidade semântica” e a “brevidade elevada ao mais alto grau” de *Um conto da vida romana*, cuja harmonia implícita dispensaria desfecho.

Por sua vez, Anna Akhmátova (1989) formulou uma defesa enfática da autonomia estética dos fragmentos: em sua nota *Duas novas narrativas de Púchkin*, recusou que *Passávamos a noite na datcha* fosse lido como “um rascunhozinho” ou “moldura”, insistindo em que se trata de “uma obra absolutamente acabada, com uma composição surpreendentemente complexa”, comparável, em termos de densidade e acabamento, às pequenas tragédias¹⁷⁰, “só que em prosa” (1989, p. 206).

Assim, enquanto Bondi via nos fragmentos “esboços” inconclusos e Fomitchov os entendia como procedimento regular do estilo puchkiniano, Akhmátova reivindicava seu estatuto de obras plenas, ainda que formalmente interrompidas. Como sintetiza Bulatova (2019), o debate não se encerra: se, de um lado, a incompletude pode ser vista como sinal de projetos abandonados, de outro, ela se afirma como valor artístico autônomo – testemunho da concepção puchkiniana de uma obra sempre em movimento.

Mesmo quando se responde a essa pergunta, – sobre a natureza intencional ou acidental do fragmento –, resta ainda outra: o quanto a intenção do autor importa na recepção do leitor? Se, de um lado, o fragmento deliberado pode ser lido como uma estratégia estética, de outro, um fragmento não intencional pode adquirir, no horizonte da leitura, o mesmo efeito de abertura, de sugestão e de incompletude constitutiva. Em ambos os casos, a obra convida o leitor a ocupar o espaço das lacunas – e talvez seja justamente aí que resida a força estética do fragmento, independentemente de sua origem ou intenção.

¹⁷⁰ *Pequenas tragédias* – ciclo de breves peças dramáticas de Púchkin, escritas entre 1830 e 1832 em Boldino. Composto por quatro obras: *O Cavaleiro Avarento*, *Mozart e Salieri*, *O Convidado de Pedra* e *Banquete em Tempos de Peste*.

Ainda que Barthes não seja um dos focos desta pesquisa, considero produtivo tangenciar sua reflexão sobre a chamada “morte do autor”. Para Barthes (1987), “a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino” – e esse destino não é o autor, mas o leitor. Lida desse modo, a fragmentação deixa de ser um acidente ou algo a ser explicado pela vontade autoral e passa a ser compreendida como espaço onde a leitura exerce sua força criadora.

Barthes assinala uma virada fundamental: a crítica clássica, voltada para a intenção do escritor, ignorava a presença do leitor – “não havia na literatura qualquer outro homem para além daquele que escreve” (1987). No caso dos fragmentos puchkinianos, deslocar a centralidade do autor para o leitor significa reconhecer que sua potência não está em um “sentido último” deixado por Púchkin, mas na abertura que convida o leitor a reconstruir o texto e a participar de seu devir. “Para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (Barthes, 1987). Resta, contudo, a pergunta: será mesmo necessário “matar” Púchkin para que o leitor possa nascer?

O ensaio de Amfiteátrov (2003) oferece um exemplo eloquente dessa dinâmica entre autor e leitor ao recorrer justamente à forma tradicional do diálogo como manifesto estético. Seu interlocutor – um amante japonês da literatura russa – funciona como a voz estrangeira que, deslocada do horizonte europeu, lança nova luz sobre a leitura de Púchkin. Um dos temas da conversa é o breve poema lírico *Sobre mim, no azul límpido...* [«Надо мной в лазури ясной...»] (1830), incluído na seção de “inacabados” [Незавершенное] na coletânea organizada por Blagoi (1959-1962, t. 2, p. 606).

O poema, que à primeira vista poderia ser tomado como um retrato de uma simples paisagem, revela sua força justamente na convocação ao leitor para que complete a cena com sua imaginação. Amfiteátrov introduz a voz nipônica, que reivindica para a recepção asiática de Púchkin a capacidade de acolher tais poemas como quadros autossuficientes – verdadeiros acordes poéticos que exigem e pressupõem a participação lírica do leitor:

“Sobre mim, no azul límpido / brilha, só, uma estrelinha; / à direita, o ocidente vermelho-escuro, / à esquerda, a lua pálida.” – escreve Púchkin, compondo uma cena de contemplação noturna. “Não é maravilhoso?”, pergunta uma voz. A resposta vem de imediato: “Maravilhosamente belo, mas... o que tem depois?” Ao que o diálogo se encerra com ironia: “Não há nada depois. Para que depois?” – sugerindo que o fragmento é uma paisagem autossuficiente, que não precisa de conclusão ou desenlace para ter sentido (Amfiteátrov, 2003, p. 20).

O diálogo construído por Amfiteátrov ganha densidade crítica à medida que o leitor japonês desloca a atenção da paisagem descrita para a experiência estética do leitor. Não se trata de um quadro “autossuficiente” em si, mas de uma cena projetada sobre aquele que a recebe. O amigo japonês continua:

– Por que autossuficiente? Ela foi escrita para você, leitor ou ouvinte. É você que o poeta coloca sob a estrelinha solitária no céu claro, entre o ocidente vermelho-escuro e a lua pálida. [...] Cada leitor e ouvinte do poeta deve ser, junto com ele, também poeta. Se a poesia não se reflete na alma de quem a recebe com um lirismo que lhe seja possível, para que serve então? (Amfiteátrov, 2003, p. 20-21)

Aqui, a paisagem se converte em convite, em interpelação direta. A ênfase recai sobre a coautoria, transformando a leitura em ato poético. O valor da poesia não está na clausura do sentido, mas na sua reverberação, na possibilidade de suscitar no leitor um lirismo próprio.

A argumentação atinge seu ponto mais polêmico quando o interlocutor denuncia a “preguiça” europeia diante da poesia e contrapõe a ela a “disposição asiática” para o sonho:

Assim é, ao menos, o nosso raciocínio nipônico, asiático. Vocês, russos, afastaram-se demais da Ásia rumo à Europa e estão excessivamente mimados pela riqueza e generosidade de sua literatura europeizada. Para despertar um estado de alma, não lhes basta a impressão imediata: vocês exigem de seus artistas ainda uma interpretação filosófica, uma análise psicológica, com uma conclusão moral lógica. Vocês são preguiçosos na imaginação e obrigam os autores a trabalharem por vocês. (Amfiteátrov, 2003, p. 21)

Para o interlocutor nipônico, enquanto os leitores europeus demandam explicações e sentidos articulados, os asiáticos se contentam com imagens que abrem espaço ao devaneio, concedendo ao poema a função de disparar estados de espírito.

É nesse horizonte que se insere a metáfora final: a poesia é como uma barca que se afasta do cais, cada leitor navegando para o seu próprio mar. Curiosamente, no Japão, as quadras de Púchkin foram recebidas com entusiasmo, musicadas e cantadas no cotidiano, sem que ninguém perguntasse “e depois?”. A obra encontra sua plenitude não no prolongamento narrativo, mas no espaço que abre à imaginação. Daí a conclusão deliberadamente provocadora e sintética: “Nesse sentido, Púchkin é mais nosso do que de vocês: não com a Europa, mas com a Ásia” (Amfiteátrov, 2003, p. 21).

Esse deslocamento de uma leitura europeia para uma leitura asiática remete a um tema recorrente na reflexão sobre a identidade russa: o seu caráter duplo, permanentemente cindido entre Ocidente e Oriente. Como afirma Sonia Branco (2013, p. 53-54), a águia bicéfala do brasão imperial russo, voltada simultaneamente para o

Ocidente e para o Oriente, Europa e Ásia, simboliza essa ambivalência constitutiva. Moscou, a “terceira Roma”, não se reduz a nenhum desses polos, mas instaura um “terceiro espaço” de pertencimento, que é sempre intermediário e ambíguo.

O eslavista Georges Nivat (*apud* Cavaliere, 2015, p. 23) traduz essa condição pela imagem de um “Janus bifronte cultural”: em cada russo coexistem, lado a lado, o europeu e o eslavo da estepe, duas faces voltadas em direções opostas. Trata-se de uma espécie de diglossia cultural que repercute na língua (eclesiástica e vernácula), nas cidades (São Petersburgo e Moscou) e, inevitavelmente, na literatura. Nessa chave, o indivíduo russo não se reconhece plenamente nem no Ocidente nem no Oriente, mas vive num “entre-lugar”, um espaço de constante cisma¹⁷¹.

Essa duplicidade interna ganhou contornos políticos e culturais mais definidos no século XIX. Como lembram Giuliana Almeida, Priscila Marques e Lucas Simone (2019, p. 13), o debate sobre a nacionalidade russa permanecia incipiente até os acontecimentos de 1812, quando a invasão napoleônica levou a Europa a voltar seus olhos para a Rússia. Após 1825, com o fracasso da insurreição dezembrista e o endurecimento do regime de Nicolau I, o país parece novamente recolher-se sobre si mesmo. É nesse contexto que, em 1836, a publicação da *Primeira carta filosófica* de Piotr Tchaadáiev no periódico *Telescópio* inaugura a conhecida querela entre eslavófilos e ocidentalistas.

Segundo os autores, “a partir da ‘Carta’, toda reflexão acerca da consciência nacional russa teria sido mediada por esse binômio, e todo pensamento político teria que assinalar sua adesão a um dos campos beligerantes, diametralmente opostos, impermeáveis e irreconciliáveis” (Almeida; Marques; Simone, 2019, p. 13). Assim, de um lado, situavam-se os eslavófilos, que “defendiam o retorno à tradição e aos modos de vida tipicamente russos”; de outro, os ocidentalistas, que “acreditavam na incorporação dos modelos de desenvolvimento da Europa Ocidental na política, economia e sociedade russa” (2019, p. 18).

Esse embate não se restringiu ao plano político, mas alcançou diretamente a esfera literária. Como observa Branco (2013, p. 54), “a visão que o russo possui de si mesmo foi se conformando *pari passu* com a consolidação do Estado russo a partir do século XVIII e a consequente formação de uma literatura nacional”. A literatura nacional, lembra a autora, era um construto histórico relativamente recente, intrinsecamente vinculado ao projeto de construção dos Estados-nação modernos. Diferencia-se, assim, da noção de

¹⁷¹ Alusão ao Grande Cisma da Igreja Católica Apostólica Ortodoxa e da Igreja Católica Apostólica Romana em 1054.

“literatura clássica”, entendida como repertório universal, transnacional e educativo, que servia de fundamento à formação humanística europeia.

Nesse sentido, a emergência de uma literatura russa autônoma, dotada de identidade própria, respondeu a um imperativo político: forjar uma “cultura comum” capaz de conferir unidade simbólica a grupos sociais heterogêneos, dispersos num vasto território. É nesse ponto que o “desenvolvimento de sua literatura e crítica literária” (2013, p. 54) desempenha um papel central, pois estas consolidam, legitimam e articulam essa visão de unidade cultural que sustenta a identidade nacional. “A visão de uma unidade – que fundamenta e que está fundamentada em uma identidade nacional comum – subjaz ao projeto de toda literatura nacional levada a efeito pelos intelectuais russos do século XIX” (Branco, 2013, p. 54).

Na Rússia, esse processo acompanhou o movimento europeu, mas não sem especificidades. Se, no século XVIII, a ocidentalização promovida por Pedro, o Grande, impôs o modelo francês como paradigma estético – herança de um classicismo que separava rigorosamente o fazer artístico da vida real, subordinando-o à razão e à normatividade dos tratados –, já no início do século XIX a penetração do romantismo alemão introduziu uma atmosfera diversa. O impacto das ideias românticas de “sentimento” e “imaginação” abalou o domínio teórico do neoclassicismo, deslocando a questão para outros eixos: a criação de uma linguagem literária própria e a consolidação de uma literatura nacional independente (Branco, 2013, p. 54).

É nesse quadro que se insere Aleksandr Púchkin. Para Branco (2013), a introdução do romantismo ofereceu a possibilidade de superar o racionalismo herdado do classicismo francês e abriu espaço para enfrentar as questões cruciais da literatura russa: a língua, a autonomia estética e a identidade nacional. Nesse horizonte, a obra de Aleksandr Púchkin é frequentemente lida como fundadora não apenas de uma tradição literária, mas de uma forma de consciência nacional que se constrói por meio da linguagem poética.

O estudo do fragmento em Púchkin, como vimos, foi dividido entre duas vertentes críticas: de um lado, aqueles que o vinculam à herança classicista, entendendo-o como rascunho ou esboço inacabado, como “ruínas” de um todo que se perdeu; de outro, os que o aproximam da estética romântica de Iena, concebendo-o como forma em devir, inacabada por essência. Tal polarização, contudo, projeta sobre Púchkin categorias externas e o aprisiona em um debate que não corresponde inteiramente à sua prática literária. Em vez de reduzir a fragmentariedade puchkiniana a uma filiação “clássica” ou

“romântica”, proponho compreendê-la como uma forma crítica própria, enraizada na conjuntura cultural e histórica da Rússia do início do século XIX.

Proponho, então, que o *fragmento puchkiniano* não deve ser lido apenas como falha ou acaso, tampouco como adesão a um programa estético previamente estabelecido. Ele se configura como um gesto crítico: simultaneamente criação e comentário, obra e reflexão sobre o estatuto da própria obra. Ao introduzir lacunas, pontos de suspensão, interrupções abruptas ou diálogos irônicos, Púchkin não apenas produz efeitos estéticos, mas também ensina a ler, desloca para o leitor a tarefa de preencher os vazios, convoca-o à coautoria. Nesse sentido, a fragmentariedade deixa de ser um “defeito” [недостаток] e passa a ser lida como condição constitutiva da obra, que só se realiza plenamente no espaço da recepção.

Esse entendimento aproxima-se, em parte, da concepção schlegeliana do fragmento como unidade inseparável de poesia e crítica. No entanto, convém distanciar Púchkin de Schlegel: enquanto este universaliza o fragmento como forma absoluta do devir infinito, Púchkin o historiciza, transformando-o em resposta concreta às condições de sua época – a censura imperial, o mercado editorial nascente, a disputa com a crítica oficial e a indefinição do público leitor. Se para os românticos alemães o fragmento representava uma filosofia estética, um tanto abstrata, em Púchkin ele emerge como prática literária concreta.

Assim como a Rússia, cindida entre Europa e Ásia, tradição e modernidade, o fragmento puchkiniano ocupa um *entre-lugar*. Ele não é nem classicista, nem romântico, mas crítico – reflexo de uma consciência literária que se inventa a si mesma na incompletude e na indefinição. A contribuição e intervenção dessa leitura está em deslocar o debate para além dos usos consagrados do termo “fragmento” e ressaltar que, em Púchkin, a fragmentariedade é um dispositivo concreto de crítica imanente, inscrita no próprio texto. Em vez de buscar um sentido último ou um fechamento totalizante, Púchkin oferece ao leitor a abertura como espaço de criação, reafirmando, em sua obra, que a literatura é, antes de tudo, processo e inacabamento.

Conforme anunciei na introdução, proponho uma tipologia que se distribui ao longo da tese, sendo mobilizada sempre que pertinente à análise de cada obra ou conjunto de textos. Por isso, no presente subcapítulo, considero pertinente abordar o Fragmento Inacabado, subtipo que ilumina de modo exemplar a tensão entre interrupção e potência criativa. Ele aparece sobretudo em esboços narrativos interrompidos, que impedem a

constituição de um enredo pleno, mas preservam – ou mesmo intensificam – a carga estética do inacabado, convertendo a suspensão em gesto crítico.

Certamente não é possível afirmar com certeza o que o autor considerava acabado e inacabado, mas vamos nos guiar por esses critérios: o texto ou projeto tido como deixado formalmente incompleto, interrompido no plano da composição e não publicado em vida. Na obra de Púchkin, essa modalidade é particularmente visível em esboços narrativos cuja interrupção impede a constituição de um enredo pleno, mas preserva a potência estética do inacabado.

Várias obras se encaixam neste subtipo, como as já mencionadas *Um conto da vida romana* (1855) e *Passávamos a noite na datcha* (1855), cuja incompletude ou não tem sido objeto de debates. Há ainda outras obras deste mesmo tipo, um pouco maiores em sua extensão que, inclusive, já foram traduzidas para o português: a já mencionada *Noites Egípcias* (1837), *O Negro de Pedro, o Grande* (1837), *Dubróvski* (1844), *Romance em cartas* (1857)¹⁷².

Mas chamo atenção para a materialidade de uma obra em particular, pouco estudada até hoje. Trata-se de *Fragmento* (“*Apesar das grandes vantagens...*”) [*Отрывок* [*otrivok*] («*Не смотря на великие преимущества...*»)], que teria sido escrita entre setembro e outubro de 1830. O fragmento foi publicado no mesmo ano da morte de Púchkin, na revista fundada pelo próprio, *O Contemporâneo*. Após a morte de Púchkin, apenas um ano depois da criação do periódico, a direção passou a um grupo de escritores reunidos em torno de seu amigo próximo P. A. Viázemski, além de V. A. Jukóvski, A. A. Kraievski, V. F. Odóievski e seu antigo editor, P. A. Pletnirov.

Já no primeiro número de 1837, aprovado pela censura em março e publicado em junho, esse grupo de escritores publicou uma série de textos inéditos de Púchkin, a começar por *O Cavaleiro de Bronze*, escrito em 1833. *Fragmento* (“*Apesar das grandes vantagens...*”) foi publicado pela primeira vez no quarto número desse mesmo ano, em dezembro, com uma nota dos editores indicando que o autor havia utilizado alguns de seus trechos em outra narrativa inacabada, publicada no mesmo número, sob o título *Noites Egípcias*, com o seguinte argumento:

¹⁷² Os anos indicados entre parênteses são os de suas publicações (póstumas) e não os de sua escrita. Cf.: PÚCHKIN, A. *Noites Egípcias e outros contos*. Trad. Cecília Rosas. São Paulo: Hedra, 2010; PÚCHKIN, A. S. *A Dama de Espadas: Prosa e Poemas*. Trad. de Boris Schnaiderman e Nelson Ascher. São Paulo: Ed. 34, 2013; PÚCHKIN, A. S. *Romance em cartas*. Trad. de Homero Freitas de Andrade. In: ANDRADE, H. F. et al. (org.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa: Dossiê Púchkin*. Ateliê Editorial: São Paulo, 2004, p. 190-204.

Os editores não consideraram excessivo inserir aqui este Fragmento também na forma em que ele fora preparado pelo autor ainda sem designação de lugar na obra, como se tivesse sido esboçado como material de reserva. Não é inútil aprender com um bom escritor, observando como ele mesmo critica sua composição, suprimindo umas partes, comprimindo outras dentro dela, tentando desenvolver outras (1837, p. 242).

Bondi (1931) entende que a passagem de *Fragmento* (“*Apesar das grandes vantagens...*”) às *Noites Egípcias* não se deu de modo linear nem imediato, mas contou com uma etapa intermediária, em que Púchkin já experimentava representar a figura do escritor mundano, personagem central de ambas as composições. Esse “ensaio” de caracterização, ainda que considerado autônomo por Bondi, fornece o elo que permitiria a posterior elaboração do quadro acabado em *Noites Egípcias* (Bondi, 1931, p. 150). Bondi (1931, p. 197) recusa a leitura que o reduziria a mero esboço descartável. Para ele, a importância do *Fragmento* está no fato de ter sido copiado por Púchkin em cópia limpa, com título próprio [*Отрывок – Otrivok*] e acompanhado de nota autoral que explicitava sua condição de peça independente, pensada para circular como tal: “Este fragmento compunha, provavelmente, o prefácio de uma narrativa não escrita ou perdida. Não quisemos destruí-lo” (Púchkin, 1959-1962, t. 5, p. 505)¹⁷³.

Ainda que dialogue com o universo narrativo das *Noites*, não se esgota nele: trata-se de um texto acabado em si mesmo, concebido como possível introdução, mas posteriormente destacado como peça independente. Como observa Bondi (1931, p. 198), essa autonomia se confirma pela leitura atenta da obra: o herói do *Fragmento* – “um dos meus amigos, um conhecido poeta lírico” – não coincide com o protagonista da narrativa que se seguiria, o poeta Tchárski, de *Noites Egípcias*; ao contrário, Púchkin encerra o texto sublinhando que “nós nos estendemos sobre nosso amigo por duas razões: em primeiro lugar, porque ele é o único poeta lírico com quem conseguimos fazer um breve conhecimento; em segundo, porque a narrativa, agora oferecida ao leitor, foi por nós ouvida dele” (1959-1962, t. 5, p. 505). Assim, essa narrativa não é *sobre ele*, mas foi *ouvida por nós dele*.

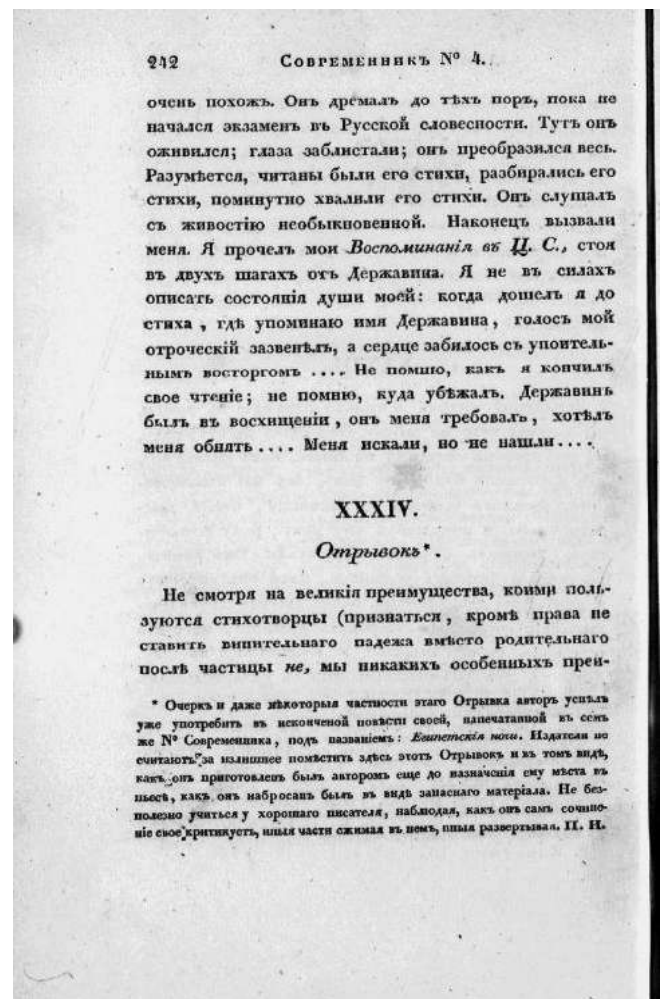
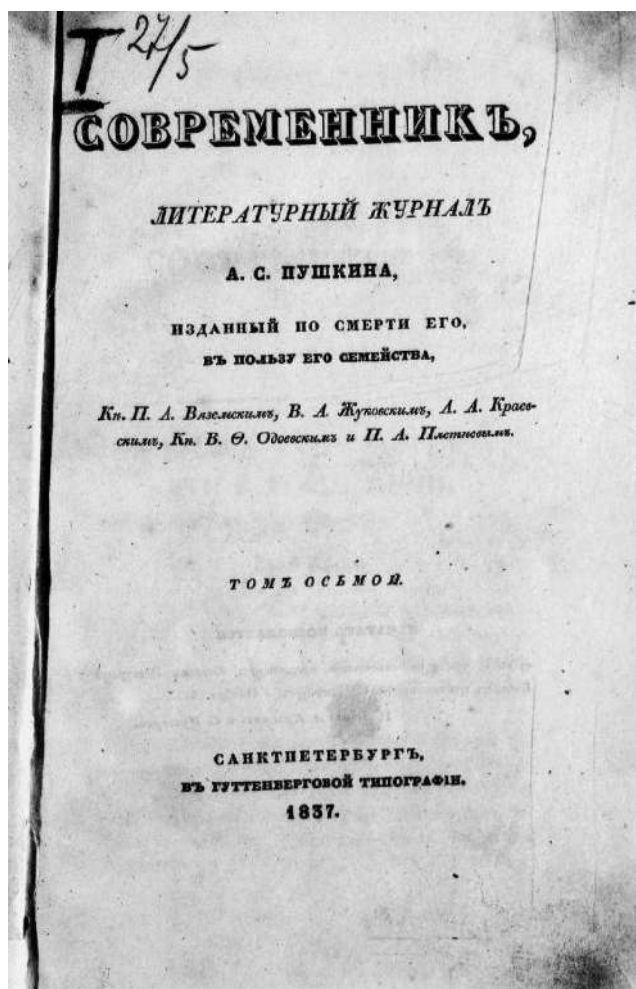
Essa forma de “introdução a uma novela não escrita”, como nota Bondi (1931, p. 198), corresponde ao estilo narrativo de Púchkin e evidencia sua intenção de publicar uma sátira polêmica, centrada em um de seus temas prediletos: a posição social do poeta, a carga simbólica do seu “título” e a relação conflituosa com os jornalistas literários. Nesse

¹⁷³ “Сей отрывок составлял, вероятно, предисловие к повести, ненаписанной или потерянной. Мы не хотели его уничтожить...”.

registro, o texto se inscreve em uma tradição crítica de autorrepresentação irônica, em que a figura do poeta aparece marcada não apenas pela sua criação, mas pelo peso das expectativas sociais que o cercam. Os trechos do *Fragmento* reforçam esse ponto:

O mal mais amargo, mais insuportável para o poeta é o próprio título, a alcunha com que é marcado e da qual nunca se livra. O público o considera sua propriedade, julga-se no direito de exigir dele prestação de contas em cada passo. Segundo o público, ele nasceu para sua diversão e respira apenas para juntar rimas (Púchkin, 1959-1962, t. 5, p. 503-504).

O desfecho do *Fragmento*, com a insistência em que a narrativa “foi por nós ouvida dele”, confirma essa duplicidade: de um lado, a sátira da condição do poeta como objeto de expectativa e cobrança; de outro, a legitimação de uma voz “amiga”, cuja proximidade assegura a veracidade e a autenticidade da denúncia. O poeta fala de si por meio de um outro, que é ao mesmo tempo personagem e testemunha, numa oscilação entre autobiografia e ficção.



Imagens 6 e 7 - À esquerda, Folha de Rosto da revista *O Contemporâneo*, tomo VIII, 1837, № 4. À direita, a página 242 do mesmo número, em que consta o início de *Fragmento* (“*Apesar das grandes*

vantages...”) [Отрывок [otrivok] («Не смотря на великие преимущества...»)] e a nota dos editores¹⁷⁴.

Assim, vemos em *Fragmento* não apenas o estágio de um processo inacabado, mas o testemunho de uma dupla lógica de criação puchkiniana: de um lado, a elaboração e o abandono de projetos de mais fôlego (*Noites Egípcias*); de outro, a valorização do fragmentário como forma plena, capaz de condensar e fixar a figura do poeta sem a necessidade de integração em um quadro narrativo mais extenso.

O fragmento literário, que desafia o leitor a lidar com a incompletude e a dialogar com ela, abriu um espaço privilegiado para a interlocução com o público leitor. A questão que se impõe é se a forma fragmentária não teria se convertido também em um espaço fértil para o desenvolvimento da própria crítica literária. A fragmentariedade e as lacunas deixadas por Púchkin representaram precisamente esse espaço de mediação: as perguntas suspensas, muitas vezes enunciadas como dissimulação de ignorância – à maneira de um diálogo socrático –, obrigavam os leitores a formular inferências e interpretações, e os críticos a ocupar o vazio com resenhas, réplicas e artigos. O poeta não ignorava esse movimento: acompanhava de perto a recepção, respondendo ora em prosa crítica, ora em suas próprias ficções, frequentemente publicadas em fascículos, como se mantivesse uma conversa aberta e contínua com a sua comunidade de leitores. O processo revela, portanto, uma dinâmica criativa em que produção, crítica e recepção se fundem em uma rede dialógica. Nessa perspectiva, aproxima-se da noção de leitura produtiva, segundo a qual “o verdadeiro leitor deve ser o autor prolongado” (Novalis *apud* Selligmann-Silva, 1993, p. 131).

Segundo Greenleaf (1994), a fragmentação do indivíduo constitui o elo mais potente entre escritor e público: “o escritor que tem algo a dizer para cada novo público pode ser o que explora sua própria irresolução em voz alta, que oferece ao leitor não apenas uma oportunidade, mas o projeto de compreender toda a resposta emocional, o que ele disse e o que deixou de ser dito” (1994, p. 48). A formulação de Greenleaf ajuda a compreender como, em Púchkin, as lacunas e a irresolução tornam-se método, mecanismo de abertura ao diálogo com a crítica e o leitor.

¹⁷⁴ *O Contemporâneo*, T. VIII, 1837, № 4. Sankt-Peterburg: v Guttenbergovoi tipografi, 1837. Disponível em: *Национальная электронная библиотека: Книжные памятники* [Biblioteca Eletrônica Nacional – Patrimônio Bibliográfico]. https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_013557255/. Acesso em: 23 de abril de 2024.

Como afirmou Novalis, “apenas o incompleto pode ser compreendido, pode nos levar além”¹⁷⁵. O que é completo pode ser apenas desfrutado, não pode ser verdadeiramente compreendido, pois ele já está acabado, não produz reflexões. Ideia que poderia ser aclarada pela teoria dialógica de Mikhail Bakhtin¹⁷⁶, que afirmava que todo discurso possui uma tensão dialógica interna entre diferentes pontos de vista, cuja palavra inacabada abre a possibilidade de ser prosseguida, pois, permanecendo aberta, “é capaz de revelar possibilidades semânticas sempre novas” em cada novo contexto dialogante. Maurice Blanchot¹⁷⁷ identificou o fragmento como o “substituto da comunicação dialogada”, a antecipação do que poderia ser chamado de “escrita plural”, uma inovação que o próprio Novalis reconheceu no desenvolvimento da imprensa:

Os jornais já são livros feitos em comum. A arte de escrever em comum é um sintoma curioso que faz pressentir um grande progresso da literatura. Um dia, talvez, escrever-se-á, pensar-se-á e agir-se-á coletivamente...”. Assim como o gênio nada mais é que uma pessoa múltipla (Novalis) ou um sistema de talentos (Schlegel), o que importa é introduzir na escrita, por meio do fragmento, essa pluralidade que é virtual em nós, real em todos e que responde à “incessante e autocriadora alternância de pensamentos diferentes ou opostos”. (Blanchot, 2010, p. 111).

Como bem destacou Suzuki, é como se as dificuldades de compreensão e o inacabamento de um autor estimulassem ainda mais o despertar da reflexão do que o texto de um autor completamente compreensível. O fragmento não é, mas está em devir, e só possui sentido em sua incompletude e impermanência, assim como a poesia universal progressiva, gênero concebido por Schlegel no fragmento 116 da revista *Athenäum*: “o gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada”¹⁷⁸.

É nesse ponto que se deve reconhecer a ressonância, mas também a distância em relação às formulações do romantismo europeu. Schlegel e Novalis imaginaram o entrelaçamento de poesia e filosofia – o *simpoetizar* e o *sinfilosofar* – como um processo de criação conjunta, em que autor e leitor se formam mutuamente em um projeto aberto, sem síntese final (Medeiros, 2015, p. 64). A ironia romântica, herdeira do diálogo socrático, figurava como estratégia de instabilidade, de oscilação entre o sério e o cômico, que obriga o interlocutor a pensar por si. Para Suzuki (1998, p. 183), esse movimento

¹⁷⁵ Novalis, 1901, p. 104, *apud* BENJAMIN, 2002, p. 76.

¹⁷⁶ BAKHTIN, M. *Teoria do romance I: A estilística*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 140.

¹⁷⁷ BLANCHOT, M. *O Athenaeum. A conversa infinita 3: a ausência de livro*. São Paulo: Escuta, 2010, p. 111.

¹⁷⁸ Schlegel, 1997, p. 65.

constitui a expressão mais acabada da *Bildung*: a mediação e iluminação recíproca entre diferentes instâncias do eu, que se converte em autor e leitor de si mesmo. Mas a *Bildung* não se esgota no plano interior: ela se projeta também como diálogo exterior, como formação crítica do leitor em um projeto coletivo de literatura nacional.

Púchkin dialoga com essa matriz romântica, mas a reconfigura a partir de sua condição singular de escritor russo, situado em um espaço cultural de fronteira – entre o Ocidente e o Oriente. Sua fragmentariedade não é mera recepção periférica das categorias germânicas, mas uma elaboração que responde ao contexto da imprensa russa em expansão, à incipiente profissionalização do escritor e à luta por uma esfera pública de leitores críticos. O inacabamento puchkiniano, mais do que reflexo de uma filosofia estética universal, deve ser lido como gesto estratégico em uma cultura que buscava instituir, pela literatura, uma comunidade interpretativa e crítica.

3.2 O Poeta e a Multidão: Diálogo sobre o Poeta e o Público a partir de *Conversa do Livreiro com o Poeta* (1824)¹⁷⁹

*Por cada verso, 10 rublos
(Dá 140 por estrofe)
Com o livreiro dá para negociar bem
Pena que pagam só 5 por palavra
Será que vão querer pagar por epílogo também?*
Púchkin¹⁸⁰

Nas primeiras décadas do século XIX, a literatura russa assistia à consolidação de um circuito editorial mais estruturado, com o crescimento da imprensa periódica, da produção impressa e de um público leitor ampliado. Nesse novo ambiente, começava a se delinear a figura do escritor profissional – não apenas como alguém que escrevia, mas como aquele que buscava viver da venda de seus textos e reconhecia a literatura como uma atividade profissional. É nesse contexto que Meynieux (1958, p. VII) propõe que, embora Púchkin não tenha sido o primeiro poeta da Rússia, foi o primeiro a fazer da escrita sua principal fonte de sustento, assumindo plenamente sua condição de profissional das letras. Sua trajetória, portanto, inaugura uma nova etapa na história da literatura russa, marcada pela crescente interdependência entre criação literária, profissionalização e reconhecimento social da autoria. Em uma carta a Viázemski, de março de 1823, Púchkin declarou que “deve-se considerar a poesia como um ofício”. E prossegue:

[...] olho para o meu poema acabado como um sapateiro para um par de botas: vendo com lucro. O chefe da oficina acha que minhas botas de cano alto não estão no formato certo, corta-as, estraga o produto; fico no prejuízo; vou me queixar ao oficial de Justiça; está tudo nos conformes (1959-1962, t. 9, p. 63).

Entre as cartas escritas por Púchkin nesse período, destaca-se uma em que as mesmas reflexões aparecem com ainda maior intensidade e com um tom bem mais cínico. Trata-se de uma carta endereçada ao irmão, Liev, do início de 1824:

¹⁷⁹ Foi publicado pela primeira vez na edição *Evguêni Oniéguin, romance em versos. Obra de A. Púchkin*, <Capítulo Primeiro>, São Petersburgo, 1825, pp. IX–XXII [Евгений Онегин, роман в стихах. Сочинение А. Пушкина, <Глава Первая>, СПб. 1825, стр. IX – XXII], como introdução ao romance. Foi republicado na segunda edição do mesmo capítulo (1829), e correções a alguns versos foram incluídas na primeira edição do sexto capítulo (1828). Nas edições completas do romance, publicadas em 1833 e 1837, não foi reimpresso. Foi incluído em *Poemas de A. Púchkin. Parte Quarta*, 1835, pp. 89–100 (SP 4) („Стихотворения А. Пушкина“. Часть четвертая, 1835, стр. 89–100), versão que serve de base para esta análise. Sua datação mais precisa, segundo o manuscrito autógrafo definitivo LB n° 2370, é 26 de setembro de 1824. Cf. *Pushkin Digital*. “Razgovor knigoprodavtsa s poetom”. Disponível em: <https://pushkin.digital/katalog/tvorchestvo/razgovor-knigoprodavtsa-s-poetom-a629/rukopisi>. Acesso em: 17 jun. 2025.

¹⁸⁰ *apud* LEVKOVITCH, Ia. L. Nabroski poslania o prodoljeni «Evgenia Onieguina». In: *Stikhotvorenia Púchkina 1820–30-kh godov*. Leningrad, 1974, p. 265.

[...] Se eu tivesse dinheiro – mas onde posso consegui-lo? Quanto à glória, é difícil se satisfazer com ela na Rússia. A glória russa pode lisonjear algum V. Kozlov¹⁸¹, que se envaidece por suas relações petersburgueses, mas uma pessoa minimamente decente despreza tanto um quanto os outros. *Mais pourquoi chantais-tu?*¹⁸² – a essa pergunta de Lamartine, respondo: eu cantei como o padeiro assa pão, o alfaiate costura, Kozlov escreve e o médico envenena – por dinheiro, por dinheiro, por dinheiro – assim sou eu, na nudez do meu cinismo. Pletnirov me escreve que *A Fonte de Bakhtchissarai* está nas mãos de todos. Agradeço a vocês, meus amigos, pelo vosso bondoso cuidado com a minha glória! (1959-1962, t. 9, p. 89).

Essas passagens revelam como Púchkin, ao mesmo tempo em que insiste na visão profissionalizante do fazer poético, constrói uma imagem de si como escritor marcada pela ironia e pelo desencanto diante da recepção pública de sua obra. Em seus escritos, podemos notar como o público ocupa um lugar instável e contraditório. Em carta de abril de 1834, dirigida ao editor Pogódin, ele afirma com franqueza:

Em geral [...], publico de má vontade e apenas por dinheiro: para que desejar aparecer diante de um público que não te entende, para que quatro idiotas te repreendam durante seis meses em suas revistas [...]. Houve um tempo em que a literatura era um campo nobre e aristocrático. Hoje em dia é um mercado péssimo (1959-1962, t. 10, p. 165).

A citação revela não apenas o desencanto de Púchkin diante da transformação da literatura em bem de consumo, mas também a encenação de uma posição autoral crítica frente à profissionalização do campo literário. Sua fala articula, com ironia, a tensão entre o antigo prestígio aristocrático da literatura e sua inserção no circuito editorial, inscrevendo o escritor na posição de alguém que já não busca reconhecimento simbólico, mas apenas remuneração. Ao admitir, de forma franca e provocativa, que publica apenas por dinheiro, Púchkin performa uma ruptura com a figura idealizada do poeta como arauto da glória ou da verdade – imagem que continuará a satirizar em outros textos do período, como nos versos inacabados de 1835, “*Me dirão, então, com um sorriso incrédulo*” [Ha

¹⁸¹ Vassili Ivánovitch Kozlov (1793–1825) – poeta, jornalista e crítico. Fazia parte do círculo de escritores próximos a Karamzin, publicando seus poemas e traduções em revistas moscovitas. Era conhecido do pai de Púchkin, Serguei Lvóvitch, e de sua família. A partir de 1814, iniciou uma colaboração regular com o jornal *Russki Invalid* [O Veterano Russo], escrevendo críticas literárias e teatrais, resenhas da literatura inglesa e francesa, além panoramas da literatura russa. Em seus artigos sobre dramaturgia e literatura, Kozlov permanecia fiel às tradições do sentimentalismo e do novo romantismo. Além da participação em encontros literários, Kozlov buscava insistentemente frequentar os círculos da alta sociedade, o que provocava reações de desprezo e ironia por parte de seus contemporâneos – como no caso de Púchkin, que se refere a ele como alguém “que se envaidece por suas relações petersburgueses”. Fonte: Пушкинская комиссия Российской академии наук; Государственный пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге. - СПб: Государственный пушкинский театральный центр, 1996. Disponível em: <http://next.feb-web.ru/feb/pushkin/critics/vpk/vpk-113-.htm>. Acesso em: 20 jun. 2025.

¹⁸² Do francês: “mas por que você cantava?” (trecho do poema *Le poète mourant* (1812), de Alphonse de Lamartine).

это скажут мне с улыбкою неверной], em que encena novamente uma postura pragmática e crítica em relação à função do autor:

На это скажут мне с улыбкою неверной:
Смотрите, вы поэт уклонный, лицемерный,
Вы нас морочите – вам слава не нужна,
Смешной и суетной вам кажется она;
Зачем же пишете? – Я? для себя. – За что же
Печатаете вы? – Для денег. – Ах, мой Боже!
Как стыдно! – Почему ж?

Me dirão com um sorriso incrédulo:
Veja só, você é um poeta evasivo, hipócrita,
Está nos enganando – não precisa de glória,
Ela lhe parece ridícula, vã, ilusória.
Então por que escreve? – Eu? Para mim mesmo.
E por que publica? – Por dinheiro. – Meu Deus!
Que vergonha! – E por que, afinal?

(1959-1962, t. 2, p. 633)

Tais citações revelam uma relação complexa e contraditória que Púchkin tinha com o circuito editorial e com a recepção pública de sua obra. A frase “público de má vontade e apenas por dinheiro” denota não apenas uma aversão ao sistema literário emergente, mas também uma percepção de que a publicação o expunha à incompreensão e ao julgamento superficial, o que o fazia sentir-se desvalorizado ou mal interpretado.

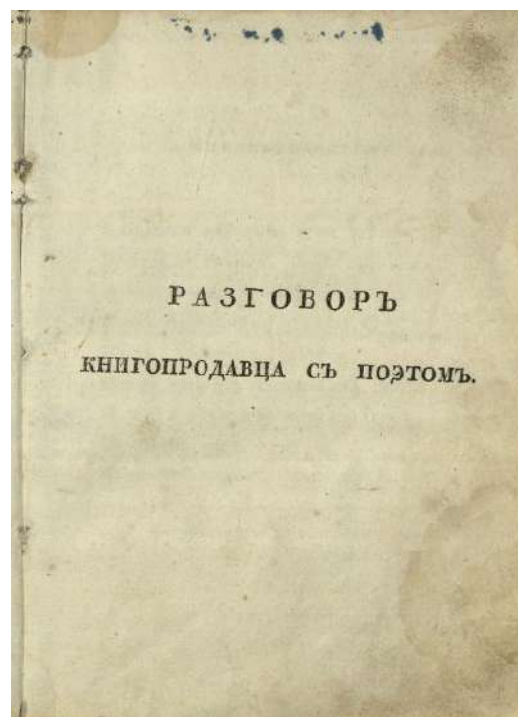
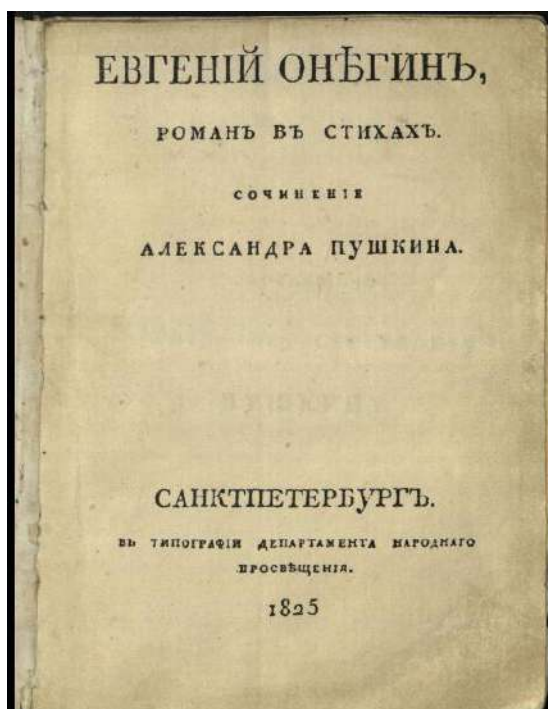
A possibilidade de independência financeira estava, de fato, vinculada ao sucesso junto ao público leitor. Ainda assim, Púchkin não confiava plenamente na permanência de seu prestígio junto ao público. “Estou, digamos, em alta com o público russo”, escreveu ele a Gniêditch em 13 de maio de 1823. “Seja como for, aproveitarei a ocasião para dizer-lhe uma verdade pouco cortês, mas talvez útil. Conheço muito bem o nível de entendimento, gosto e instrução desse público” (1959-1962, t. 9, p. 65). Mesmo nos momentos de maior prestígio, Púchkin não via sua relação com os leitores como um vínculo baseado na compreensão recíproca, mas como um acordo incerto e arriscado.

Em 1824, Púchkin afirmou que não via a “poesia com a vaidade infantil de um rimador ou como a recriação de uma pessoa sensível” (1959-1962, t. 9, p. 96). Para ele, a poesia era simplesmente sua profissão, um campo de trabalho honesto que lhe garantia sustento e independência financeira. Isso nos leva a uma questão inevitável: em que medida os imperativos materiais e as condições de publicação moldaram a forma como Púchkin negociava suas posições como autor, sem necessariamente se alinhar a uma noção idealizada de criação “pura” ou desvinculada das exigências do público e do circuito editorial?

O poema-diálogo *Conversa do Livreiro com o Poeta* (1824), que foi publicado como introdução à primeira edição do primeiro capítulo de *Evguêni Oniéguin*, representa uma instância privilegiada para refletir sobre os impasses entre criação literária,

profissionalização do escritor e as novas exigências do circuito editorial na Rússia do século XIX.

Foi inspirado em um trecho de uma carta, de junho de 1824, na qual ele escreve a A. I. Kaznatchêiev: “Já superei minha relutância em escrever e vender meus versos para viver – o maior passo foi dado. Se ainda escrevo apenas sob a influência caprichosa da inspiração, os versos, uma vez escritos, não os considero mais nada além de uma mercadoria” (1959-1962, t. 9, p. 98). Ao inserir essa ideia na introdução de *Evguêni Oniéguin* por meio do poema-diálogo, Púchkin performa essa tensão entre criação literária e o circuito editorial-comercial da época – composto por editores, livreiros e leitores um sistema incipiente de retribuição financeira pela publicação.



Imagens 8 e 9 - Primeira edição do primeiro capítulo de *Evguêni Oniéguin*, publicada em 16 de fevereiro de 1825. À esquerda, pág. 3, folha de rosto. À direita, pág. 9, *Conversa do Livreiro com o Poeta*¹⁸³.

Em especial, o poema reflete as controvérsias em torno de *A Fonte de Bakhtchissarai*, obra que foi discutida não apenas sob uma perspectiva estética, mas também em termos mais amplos, nas páginas de periódicos como *Notícias de Literatura*, *Folhinhas Literárias*, *O Veterano Russo* e *Revista das Damas* ao longo do ano de 1824.

¹⁸³ *Evguêni Oniéguin, roman v stikhakh. Sotchinieni Aleksandra Púchkina.* Sankt-Peterburg. V tipografi Departamenta narodnovo prosveshchenia, 1825. Disponível em: *Национальная электронная библиотека: Книжные памятники* [Biblioteca Eletrônica Nacional – Patrimônio Bibliográfico]. <https://kp.rusneb.ru/item/material/evgeniy-onegin-gl-1>. Acesso em: 23 de abril de 2024.

A própria experiência de Púchkin com o sucesso comercial da obra – pela qual recebeu um cachê excepcional de 3.000 rublos – influenciou diretamente a composição de *Conversa*¹⁸⁴. Durante essa polêmica, motivada pelo ineditismo do valor pago ao poeta e pela ampla difusão do poema, discutiram-se intensamente as relações entre o escritor, o livreiro e o público, bem como as condições de remuneração do trabalho literário. A controvérsia não se limitava à avaliação formal do poema, mas articulava tensões entre diferentes modos de compreender a prática literária: como vocação artística ou como trabalho remunerado; como expressão individual ou como produto circulante. Esses debates revelam as oposições que então se delineavam entre criação poética e profissionalização da escrita, refletindo a reconfiguração das relações entre autor, público e editor no contexto do mercado editorial em formação.

Entre os textos mais representativos desse debate, o artigo de Piotr Viázemski, *Sobre A Fonte de Bakhtchissarai, não do ponto de vista literário*¹⁸⁵, publicado em 16 de abril de 1824, destaca-se por defender a legitimidade do reconhecimento financeiro recebido por Púchkin, propondo uma leitura que valoriza o trabalho intelectual como contribuição essencial à “indústria do espírito” e, por extensão, ao bem-estar do Estado. Para Viázemski, a quantia inédita paga por *A Fonte de Bakhtchissarai* simbolizava não apenas a consagração do poeta, mas a afirmação de que “nenhuma obra literária verdadeiramente bela ficará esquecida entre nós”. O autor interpreta o sucesso da obra como um sinal de amadurecimento do público e do fortalecimento da literatura nacional, contrapondo-se às críticas sobre o suposto desprezo pelo que é russo. Em tom polêmico, ridiculariza os que atribuíam ao uso do francês a decadência do idioma pátrio, equiparando tal posição a um protecionismo cultural infundado: “A leitura não é uma necessidade básica: é luxo, é um deleite! [...] Escrevam como europeus, e então a concorrência europeia não será um perigo para vocês” (1824). Ao afirmar que exigência estética e abertura cultural não contradizem o sentimento nacional, Viázemski defende um horizonte cosmopolita para a literatura russa, baseado não em isolamento ou purismo linguístico, mas na capacidade de competir e dialogar com as produções culturais europeias em pé de igualdade.

¹⁸⁴ PÚCHKIN, A. S. *Polnoie sobranie sotchineni*: v 20 t. [Obras completas: em 20 volumes]. Sankt-Peterburg: Naúka, 1999–20--.. Disponível em: <https://pushkin.digital/katalog/tvorchestvo/razgovor-knigoprodavtsa-s-poetom-a629/nauchnye-kommentari>. Acesso em: 21 jun. 2025.

¹⁸⁵ Viázemski, P. A. O “Bakhtchissarskom fontane” ne v literaturnom otnocheni [Sobre “A Fonte de Bakhtchissarai”, não do ponto de vista literário], *Notícias de Literatura*, 1824, ago. 4, nº 13, pp. 10–12. Disponível em: http://az.lib.ru/w/wjazemskij_p_a/text_0140.shtml. Acesso em: 26 de maio de 2025.

Em resposta, o texto anônimo *Mais algumas palavras sobre A Fonte de Bakhtchissarai*, não do ponto de vista literário publicado na *Revista das Damas*, em 5 de maio de 1824, e assinado com as iniciais I. P.¹⁸⁶ – escrito do ponto de vista de um livreiro. A defesa da categoria se articula a uma reflexão mais ampla sobre a função do livreiro na sociedade civil: um comerciante como qualquer outro, que apenas intermedeia o trânsito entre o autor e o leitor. Se o livro não vende, defende o autor, a culpa não é do livreiro, mas do produtor ou do consumidor. O texto, no entanto, vai além da justificação econômica, ao propor uma crítica contundente à racionalização da atividade literária. Ironicamente, é justamente o “livreiro” que rejeita a lógica do cálculo como motor da criação estética:

Se pudéssemos, em nome deles, pedir aos escritores russos que escrevam sem pensar em cálculos, que escutem o som da lira e não o tilintar do dinheiro [...]. Se pudéssemos provar que uma cabeça ocupada com cálculos não comporta juízos estéticos – mas o exemplo é mais convincente: Bestújev e Rilêiev não pensaram em lucros ao editar o “Estrela Polar”; os melhores poetas e prosadores nossos não pensaram em lucros ao entregar suas obras para essa publicação – e, como consequência de uma produção artística desinteressada, o ouro fluíu para eles junto com os elogios! (1824)

A figura do livreiro aparece como um espectador privilegiado da cena literária: “Quem está nos bastidores perde o encanto da ópera, [...] o livreiro costuma ser o verdadeiro espectador dos cenários do autor” (1824). O texto propõe, assim, uma ética da criação e da mediação literária que não nega a lógica mercantil, mas critica, de certa forma, sua primazia sobre os valores estéticos e culturais.

Essas posições ilustram como a polêmica em torno de *A Fonte de Bakhtchissarai* extrapolava o debate estético, abrindo espaço para distintas concepções sobre o valor da literatura e o lugar do escritor em uma economia da cultura ainda incipiente. Tanto Viázemski quanto I. P. reconhecem a inserção da obra no circuito mercantil, mas divergem um pouco quanto à centralidade que o cálculo financeiro deveria ocupar na criação literária. Essa tensão ajuda a compreender a ambiguidade assumida por Púchkin em *Conversa do Livreiro com o Poeta*, que negocia a inscrição do romance em versos na literatura russa, e representa uma tomada de posição diante de polêmicas literárias.

Para Púchkin, o trabalho artístico pode ser originado pela inspiração e pela paixão, mas uma vez criado, ele adquire um valor monetário. O que pode ser visto como uma

¹⁸⁶ I. P.-, Escho neskolklo slov o “Bakhtchissaraiskom fontane” ne v literaturnom otnocheni [Mais algumas palavras sobre A Fonte de Bakhtchissarai, não do ponto de vista literário]. *Revista das Damas*, 1824, Parte 6, nº 9, pp. 119–123. Disponível em: <https://pushkin-lit.ru/pushkin/articles-pri-zhizni/041.htm>. Acesso em: 26 de maio de 2025.

forma de desmistificar a sacralidade da arte, reconhecendo que, com a mediação do livreiro, ela possui um valor passível de ser comercializado e negociado.

Essa tensão, porém, nunca se resolve de forma definitiva em sua trajetória: mais de uma década depois, em carta à esposa (1835), Púchkin afirma com igual contundência: “Deus sabe que não posso escrever livros por dinheiro” (1959-1962, t. 10, p. 255). Essa afirmação não anula sua postura anterior, mas revela a continuidade de um conflito – entre arte e sustento – que atravessa sua vida e sua obra.

Já no início do poema-diálogo, o Livreiro surge propondo uma negociação: o poema “está pronto”, anuncia, e pede que o Poeta “decida” e “defina o preço” da obra. Para ele, os “versinhos do favorito das musas” podem ser rapidamente convertidos em rublos – metáfora direta da transformação da poesia em mercadoria (Púchkin, 1959-1962, t. 2, p. 30).

O Poeta responde lembrando o tempo em que escrevia “por inspiração, não por pagamento”, quando a musa era invocada no silêncio do retiro e as visões noturnas surgiam espontaneamente, dando forma às palavras e fechando-as em rimas sonoras. Evoca esse passado como um momento de plenitude criativa, em que o “ardente entusiasmo” não era partilhado com a “turba hipócrita” nem submetido a “torpe comércio”, mas guardado com orgulho e ciúme – como amante que protege, em segredo, os dons recebidos (Púchkin, 1959-1962, t. 2, p. 30-31).

Nos versos em que o poeta rememora o tempo da juventude, quando escrevia “por inspiração, não por pagamento”, delineia-se com clareza o contraste entre a visão de uma “pureza” da criação solitária e a “degradação” implicada em sua circulação pública. A cena é construída em chave quase visionária: imagens noturnas, sonhos prodigiosos e ritmos espontâneos surgem como resultado de uma inspiração demoníaca, ao mesmo tempo exaltada e tormentosa. Esse estado interior, que converte o poeta em “guardião avaro” dos dons das musas, é contraposto à recusa de partilhar o entusiasmo com a “multidão” (*толпа*) ou de aviltar a inspiração pelo “torpe comércio”.

Convém aqui analisar o vocabulário empregado por Púchkin. O termo *толпа* (/tolpá/), pode ser traduzido como “multidão”, designa a multidão indistinta, massa amorfa de indivíduos sem discernimento, cujo peso numérico se opõe ao caráter seletivo e singular da verdadeira recepção poética. De acordo com o dicionário de Vladímir Dal¹⁸⁷, essa palavra designa um “grande número de pessoas reunidas em um só lugar”,

¹⁸⁷ DAL, V. I. *Tolkovi slovar jivovo velikoruskovo iazika* [Dicionário explicativo da língua grande-russa viva]. Disponível em: <https://dal.slovaronline.com/>. Acesso em: 28 jul. 2025. O dicionário foi desenvolvido

às vezes também usado com referência a gado. O uso de termos como “horda” [*opda*, /ordá/], “grupo ruidoso e/ou numeroso” [*opava*, /orava/], e “bando” [*ɐamaɜa*, /vataga/], (bando) aponta para conotações negativas ou desqualificadoras. Já o dicionário de fraseologismos de Moritz Mikhelson¹⁸⁸ indica que, em sentido figurado, o termo pode significar “massa” ou “público”.

Já *чeрнь* (/tchiérn/), traduzido como “turba” ou “ralé”, é um termo ainda mais marcado. Vocábulo arcaico e nitidamente pejorativo, que designa a plebe, o “povo simples”, associado às camadas mais baixas da sociedade, às vezes traduzido como “ralé” ou “gentalha” - um coletivo geralmente visto com desprezo ou temor. A escolha vocabular evidencia que o alvo da crítica não é um público letrado ou uma comunidade nacional idealizada, mas uma coletividade indistinta, privada de sensibilidade artística. Na tradução, “multidão” preserva o aspecto quantitativo, enquanto “turba”, “plebe”, ressaltam o viés moral e hierárquico. Essa diferenciação interna ao campo semântico do “público” indica que, para o Poeta, não se trata de uma entidade homogênea, mas de estratos distintos, alguns deles francamente hostis ou incapazes de compreender a inspiração.

Ao mesmo tempo em que o poeta se engrandece, reafirmando sua autonomia, também recusa a comunicação ampla e o reconhecimento coletivo, que só poderiam se dar na esfera pública, isto é, diante da leitura e da crítica.

O diálogo se intensifica quando o Livreiro contrapõe à nostalgia do poeta o argumento da fama já conquistada. Os poemas do autor “espalharam-se de mão em mão”, enquanto “montes empoeirados de prosa e versos envelhecidos” jazem esquecidos, à espera de leitores e da “recompensa volúvel da glória” (1959-1962, t. 2, p. 31-32). A imagem da obra que circula contrasta com a da prosa envelhecida, sugerindo que a poesia do autor encontra ressonância imediata, ao passo que outras produções permanecem inertes. O público, ainda que descrito como volúvel, surge como medida concreta do êxito literário: é a leitura disseminada que assegura a glória e substitui a satisfação solitária do “sonho secreto” pela legitimação exterior do reconhecimento coletivo. Ou seja, a criação, para ter relevância, precisa ser posta em circulação.

a partir de 1819 por Vladímir Ivánovitch Dal (1801–1872), e a primeira edição foi publicada entre 1863 e 1866.

¹⁸⁸ MIKHELSON, M. I. *Bolchoi tolkovi frazeologitcheski slovar* [Grande dicionário explicativo e fraseológico]. T. 1–2. Sankt-Peterburg: Tipografia Akademi Nauk, 1896–1912. Disponível em: <https://rus-michelson-tolk-dict.slovaronline.com/1>. Acesso em: 28 jul. 2025.

É justamente contra essa lógica que o poeta se insurge na sequência. Em tom elegíaco, ele contrapõe ao valor da glória a imagem da criação silenciosa e esquecida, concebida sem público e sem expectativa de reconhecimento:

Поэт

Блажен, кто про себя таил
 Души высокие создания
 И от людей, как от могил,
 Не ждал за чувство воздаянья!
 Блажен, кто молча был поэт
 И, терном славы не увитый,
 Презренной чернью забытый,
 Без имени покинул свет!
 Обманчивей и снов надежды,
 Что слава? шепот ли чтеца?
 Гоненье ль низкого невежды?
 Иль восхищение глупца?

Poeta

Bem-aventurado quem para si guardou
 As elevadas criações da alma
 E das pessoas, como dos túmulos,
 Não esperou recompensa pelo sentimento!
 Bem-aventurado quem em silêncio foi poeta
 E, não coroado pelo espinho da glória,
 Pela turba desprezível esquecido,
 Sem nome deixou o mundo!
 Mais enganosas que os sonhos são as esperanças.
 Que é a glória? O sussurro de um leitor?
 A perseguição de um ignorante vil?
 Ou a admiração de um tolo?

(p. 30-32).

O tom elegíaco da fala do Poeta adquire aqui contornos de manifesto. Em oposição à lógica pragmática do Livreiro, que valoriza a circulação e a leitura como garantias de sucesso, o poeta exalta a figura daquele que permaneceu silencioso e esquecido, fiel à inspiração sem buscar reconhecimento externo. A felicidade, paradoxalmente, estaria em criar “para si”, sem esperar das pessoas – comparadas a túmulos – qualquer recompensa pelo sentimento.

É nesse ponto que o Livreiro retoma a palavra, invocando exemplos de Byron e Jukóvski, que também manifestaram ceticismo em relação à glória, mas cujas obras, no entanto, foram reconhecidas e amplamente lidas. Ele ressalta o alcance da poesia, sublinhando seu poder de punir e de consolar, de legitimar heróis e de elevar amadas ao trono da imaginação. A fala culmina na referência explícita ao público feminino, apresentado como destinatário privilegiado da “lisonja poética” (p. 32):

Книгопродавец

Лорд Байрон был того же мнения;
 Жуковский то же говорил;
 Но свет узнал и раскупил
 Их сладкозвучные творенья.
 И впрям, завиден ваш удел:
 Поэт казнит, поэт венчает;
 Злодеев громом вечных стрел
 В потомстве дальном поражает; [...]

Livreiro

Lord Byron era da mesma opinião;
 Jukóvski dizia o mesmo;
 Mas o mundo conheceu e comprou
 Suas sonoras criações.
 E de fato, invejável é o seu destino:
 O poeta pune, o poeta coroa;
 Com o trovão das setas eternas
 Atinge os malfeitores nas gerações futuras; [...]

(p. 32)

A inserção de referências intertextuais, como as menções a Lord Byron e a Vassíli Jukóvski, amplia o alcance crítico do poema, convertendo-o em uma reflexão metapoética sobre o lugar da poesia, a função do poeta e o preço da glória literária no mundo moderno. A referência a Byron remete ao célebre trecho do Canto I de *Don Juan* (estrofe 218), no qual o autor expressa o vazio da fama literária: “Qual o fim da Fama? só fazer volume / Certo num pouco de papel incerto. [...] / Como todos, é só névoa, decerto. / [...] os poetas queimam, para ter, to- / Davia, quando o original só pó for, / Nome, um retrato ruim, e um busto pior”¹⁸⁹.

As falas do Livreiro assumem um tom ambivalente: ao mesmo tempo que colocam o Poeta ao lado de Byron e Jukóvski – conferindo-lhe prestígio e alinhando-o à tradição romântica –, também insinuam que sua glória é fruto da circulação e da compra de seus livros. A glória, assim, deixa de ser apenas elevação espiritual e passa a ser vista como mercadoria, “um remendo brilhante nos trapos surrados do cantor” (Púchkin, 1959-1962, t. 2, p. 35). A menção a Byron reforça essa tensão: mais que homenagem, é um espelho em que o Poeta se vê, partilhando o mesmo dilema entre inspiração e fama, autenticidade e espetáculo – dilema que o próprio Byron ironizava ao chamar a fama de mera “névoa”.

De forma semelhante, Jukóvski, no poema *Svetlana*, adverte: “Glória, fomos ensinados – é fumaça; / A sociedade é um juiz mau”¹⁹⁰. Ambas as passagens contribuem para sublinhar a desilusão romântica com o reconhecimento público – um sentimento ambíguo, que ora busca escapar do juízo da multidão, ora anseia por seu aplauso.

Essa concepção foi retomada por Púchkin, ainda muito jovem, no poema *A Jukóvski* (1818), escrito poucos anos depois da epístola. Nele, Púchkin presta homenagem ao mestre e reafirma, com tom de cumplicidade estética, que a verdadeira inspiração não se dirige ao grande público, mas a um círculo restrito de “amigos do talento rígido” – uma comunidade imaginária pautada não pela popularidade, mas pela afinidade espiritual e pela exigência estética:

¹⁸⁹ AGUSTINI, L. L. Z. *Don Juan de Lord Byron* – Estudo descritivo das traduções, tradução, comentários e notas. 2015. 271 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 169.

¹⁹⁰ “Слава – нас учили – дым; Свет – судья лукавый.” Cf. JUKÓVSKI, Vassíli Andréievitch. *Svetlana*. In: JUKÓVSKI, V. A. *Sobranie sotchinieni: v 4-kh tomakh*. T. 2. Moskva: Goslitizdat, 1959. Disponível em: <https://ilibrary.ru/text/1085/p.1/index.html>. Acesso em: 17 jun. 2025.

[...]
Ты прав, творишь ты *для немногих*,
Не для завистливых судей,
Не для сбирателей убогих
Чужих суждений и вестей,
Но для друзей таланта строгих,
Священной истины друзей.
Не всякого полюбит счастье,
Не все родились для венцов. [...]

[...]
Estás certo, crias *para poucos*,
Não para juízes invejosos,
Nem para colecionadores mesquinhos
De julgamentos e rumores alheios,
Mas para os amigos do talento rígido,
Amigos da verdade sagrada.
A felicidade não ama a qualquer um,
Nem todos nasceram para as coroas. [...]

(Púchkin, 1959-1962, t. 1, p. 57. Grifo do autor)

Se, como lembra Suzuki (1998, p. 235), o gênio schlegeliano é “uma coletividade interior, uma comunidade interna legalmente livre de muitos talentos”, a recusa da massa não implica isolamento absoluto, mas a escolha deliberada de uma comunidade de pares – “amigos da verdade sagrada” – os pares capazes de partilhar a mesma exigência estética e de sustentar a dignidade da poesia. Tal comunidade não almeja ser quantitativa, mas qualitativa: não se confunde com o público geral, mas com aqueles que, como diria a “crítica genuína” de Suzuki (1998, p. 216), são capazes de despertar e nutrir o gênio, não de regulá-lo externamente.

Como observa Manukyan (2009, p. 18), trata-se de uma defesa da posição elevada do poeta e de um desprezo deliberado pela maioria dos leitores, aqui definidos como “coleccionadores mesquinhos de julgamentos e rumores alheios”. A poesia, nesse horizonte, não busca o aplauso das massas, mas a comunhão entre espíritos afins. Porém, ao criar “para poucos”, Púchkin parece sugerir que a verdadeira função do poeta não é agradar ao “gosto médio”, mas despertar no leitor escolhido a capacidade crítica e de avaliação estética.

Púchkin, longe de inaugurar o referido tema na literatura russa, incorporou esses ecos intertextuais, podemos compreender que seu poema-diálogo constrói uma reflexão crítica que transcende a dicotomia entre idealismo e pragmatismo. Há um mecanismo de suspensão dos juízos simplificadores: nem o Poeta representa exclusivamente a elevação idealizada, nem o Livreiro se reduz à mera vulgaridade materialista. Proponho considerar que ambos os personagens operam como máscaras dialógicas – ou mesmo como vozes de um sujeito lírico cindido – que dramatizam as tensões estruturais da modernidade literária.

O Poeta prossegue, em tom confessional, evocando as mulheres que marcaram sua juventude: “sonhos de vaidade” e “deleites da juventude insensata” o levaram a buscar “a atenção da beleza”, a se deixar ler pelos “olhos encantadores” e ouvir seus versos

sussurrados por “lábios mágicos”. Essas imagens femininas – leitoras e musas ao mesmo tempo – são ao mesmo tempo fonte de inspiração e objeto de crítica. “Basta!”, exclama o Poeta: já não sacrificará sua liberdade para agradar a essas presenças, que ele descreve como “almas leves e volúveis”, incapazes de compreender o sentido profundo da inspiração, para quem o “sinal de Deus” é “estranho e ridículo”. Quando lhe vem à lembrança um verso inspirado por elas, o Poeta confessa sentir vergonha: “Envergonho-me de meus ídolos”, perguntando-se por que se humilhou diante delas e por que as divinizou com seu “êxtase dos pensamentos puros” (1959-1962, t. 2, p. 33).

A contraposição entre a lembrança da juventude e a rejeição atual indica que a relação com o público feminino não é apenas temática, mas funciona como figura alegórica da incompreensão do público em geral: as mulheres aparecem como as leitoras ideais do passado, que despertavam vaidade e esperança de reconhecimento, mas são desqualificadas no presente como incapazes de compreender a inspiração poética. Ao projetar nesse grupo um público superficial e volúvel, o poema dramatiza a cisão entre criação autêntica e legitimação exterior, reforçando a tensão entre o interior da inspiração e a exterioridade da circulação.

Nesse sentido, o juízo severo do Poeta sobre as leitoras decorre, em grande parte, da sobreposição entre dois papéis: o da leitora e o da amante. Ao evocar os “olhos encantadores” que liam seus versos e os “lábios mágicos” que os repetiam, ele revela que não escrevia propriamente para um público literário, mas para conquistar a atenção da “beleza”, buscando nela aprovação e fascínio. A poesia, nesse registro, cumpre antes uma função de sedução do que de diálogo estético ou crítico. Quando, mais tarde, essa experiência se revela passageira e insatisfatória, o desencanto amoroso é projetado sobre o coletivo das mulheres-leitoras, que passam a ser descritas como frívolas, incapazes de compreender a inspiração e alheias ao “sinal de Deus” que é o verdadeiro dom poético. Desse modo, uma experiência privada de desilusão amorosa converte-se em um juízo conservador e generalizante sobre o público feminino, obscurecendo sua real presença e relevância na vida literária do período.

É precisamente diante desse fechamento que o Livreiro intervém, funcionando como contraponto irônico ao desencanto do Poeta. “Gosto da vossa ira. Assim é o poeta!”, provoca, para em seguida perguntar se realmente “não há exceções para as amáveis damas”. Sua fala sugere que talvez alguma mulher ainda mereça “a inspiração” e “as paixões”, capaz até de “apropriar-se” dos cantos do poeta e torná-los parte de sua “onipotente beleza”. A pergunta final – “Por que esse silêncio?” – rompe a tensão e obriga

o Poeta a confrontar seu próprio mutismo, insinuando que a recusa absoluta seria, também ela, um excesso (p. 33).

Aqui, o Livreiro retoma sua estratégia de mediação, relativizando a crítica generalizante do Poeta e recolocando em cena o público feminino, não mais apenas como objeto de sedução, mas como potencial destinatário legítimo da poesia. Mas, para o Poeta, já não se trata do público feminino em geral, mas da lembrança de uma mulher singular, apresentada como a única capaz de compreender seus “versos obscuros”. O contraste entre o “público” das leitoras – concebido como massa superficial – e a figura singular da mulher perdida permite ao poema dramatizar a tensão entre a incompreensão coletiva e a esperança de reconhecimento individual. Ao mesmo tempo, a lembrança desse único coração capaz de compreender converte-se em experiência de frustração: o poeta não encontra acolhida nem na multidão, nem na exceção idealizada. Assim, a memória pessoal da perda reitera a impossibilidade de conciliação entre inspiração e público, recolocando a poesia sob o signo da solidão e da renúncia.

É importante lembrar que essa visão do público leitor feminino não permaneceu estática. Se na *Conversa*, escrita entre 1824–1825, o público feminino é retratado como frívolo e incapaz de compreender a “inspiração” – uma projeção da decepção amorosa e da tensão entre criação e legitimação –, em *Romance em cartas* (1829) Púchkin reformula esse quadro. A leitora provinciana já não é figura de incompreensão, mas modelo do seu público ideal: sensível, engajada, capaz de reagir às leituras e de transformar a literatura em experiência partilhada. Essa mudança sugere que, ao longo da década de 1820, Púchkin passa a ver no público feminino um aliado e, em alguma medida, o verdadeiro destinatário de sua obra, o que dá novo peso às tensões dramatizadas no poema e relativiza o desencanto absoluto que nele se expressa.

Retomando *Conversa*, a evocação da figura feminina como “única” é marcada, no próprio texto, por uma interrupção gráfica: as linhas pontilhadas que surgem após o verso «Вся жизнь, одна ли, две ли ночи?» (“Toda a vida, ou uma ou duas noites?”). Esse recurso já se encontra na primeira publicação do capítulo inaugural de *Evguêni Oniéguin* – conforme atestam os testemunhos tipográficos da época, que aqui apresento em reprodução fac-similar – e cumpre a função de indicar uma lacuna deliberada na enunciação:

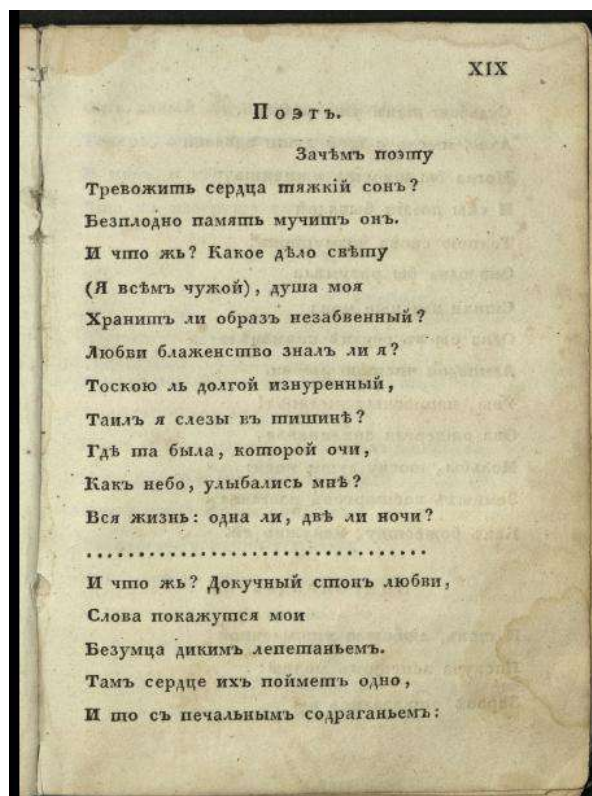


Imagem 10 - Página XIX da primeira edição do primeiro capítulo de *Evguêni Oniéguin*, em que consta *Conversa do Livreiro com o Poeta*¹⁹¹.

No plano do conteúdo, as linhas pontilhadas podem ser interpretadas como suspensão discursiva, um silêncio tipográfico que dramatiza a impossibilidade de dizer ou de completar o pensamento. A evocação da mulher única é interrompida pelas linhas pontilhadas que se seguem ao verso “*Toda a vida, ou uma ou duas noites?*”. Esse silêncio gráfico não é um mero recurso tipográfico, mas parte da encenação lírica: ele dramatiza a impossibilidade de prosseguir sem cair em um discurso que o próprio poeta reconhece como degradado. A sequência confirma essa percepção: “E então? O enfadonho gemido do amor; / Minhas palavras parecerão / O balbucio selvagem de um louco”.

O silêncio da elipse e a retomada em chave de autorreprovação articulam-se como gesto de autocensura. O poeta se interrompe porque percebe que, ao tentar dar forma verbal à lembrança íntima, suas palavras não se manteriam no registro da poesia, mas se reduziriam a um murmúrio inarticulado. O termo russo empregado – *ленетанье* – é central aqui: derivado de *ленетать*, “balbuciar”, designa tanto o balbucio infantil quanto a fala confusa do estrangeiro ou do insensato, isto é, uma linguagem pré-discursiva,

¹⁹¹ Disponível em: *Национальная электронная библиотека: Книжные памятники* [Biblioteca Eletrônica Nacional – Patrimônio Bibliográfico]. <https://kp.rusneb.ru/item/material/evgeniy-onegin-gl-1>. Acesso em: 23 de abril de 2024.

instável, incapaz de plena significação. Assim, ao dizer que seus versos soariam como “balbucio selvagem de um louco”, o poeta explicita a consciência do colapso entre inspiração e expressão: diante da memória da amada, sua voz se torna inadequada, inclinando-se ao irracional e ao inarticulado.

Nesse ponto, as linhas pontilhadas são a inscrição gráfica desse balbucio: a lacuna ocupa o lugar do que não pode ser dito sem perda. A página, portanto, encena a própria falha da linguagem, convertendo a ausência de palavras em signo eloquente da impossibilidade de expressão.

Depois do silêncio do Poeta, o Livreiro retoma a palavra e traduz sua renúncia em termos práticos: cansado do amor e entediado pelo “balbucio dos rumores”, o poeta teria abandonado sua “lira inspirada”. A intervenção culmina numa pergunta incisiva – “Que escolheréis então?” – que recoloca o dilema em termos de decisão: se o Poeta rejeita o mundo, as musas e a moda, o que lhe resta escolher? (1959-1962, t. 2, p. 34).

É significativo que, logo em seguida, o Livreiro retome a palavra e recorra à mesma raiz para caracterizar o mundo exterior: “o balbucio dos rumores” [*ленетом молвы*]. O termo usado aqui, *ленет* [/lepet/], aproxima-se de *ленетанье* [/lepetánie/], empregado momentos antes pelo Poeta ao descrever suas próprias palavras como “o balbucio selvagem de um louco”. A coincidência lexical não é fortuita: ambos evocam o mesmo campo semântico da linguagem falha, inarticulada, associada ao murmúrio indistinto do insensato ou da criança.

Há, porém, uma diferença decisiva de direção. Quando o Poeta fala em *ленетанье*, a acusação recai sobre si mesmo: ao tentar verbalizar a lembrança íntima, sua linguagem perderia estatuto poético e se degradaria em mero murmúrio. Já o Livreiro transfere o mesmo juízo à esfera externa: o *ленет* [/lepet/] não é o da voz interior, mas o da *молва* [/molva/], o rumor coletivo, a opinião pública reduzida a falatório sem substância.

Esse paralelismo evidencia um jogo especular: tanto a interioridade subjetiva quanto a exterioridade social aparecem atravessadas pela insuficiência da palavra. De um lado, o Poeta teme que sua fala não passe de balbucio; de outro, o Livreiro descreve o público como uma massa cujo discurso não ultrapassa o nível do rumor. A raiz comum do verbo *ленетать* [/lepetat/] articula, assim, uma crítica simultânea à fragilidade da linguagem poética diante do excesso sentimental e à banalidade da linguagem social diante da glória.

O Poeta responde: “A Liberdade” (p. 35). À afirmação categórica do Poeta, o Livreiro responde com uma espécie de contra-manifesto: “Nossa época é de mercadores; neste século de ferro / sem dinheiro não há liberdade.” Aqui, a palavra “liberdade” perde o caráter absoluto que o Poeta lhe atribuíra e passa a ser medida por um critério econômico: não se trata mais de um estado do espírito, mas de uma condição comprada, garantida pelo ouro. A glória, por sua vez, é rebaixada – não é consagração nem transcendência, mas “um remendo brilhante / nos trapos surrados do cantor”, metáfora que expõe a distância entre o brilho exterior e a miséria concreta do escritor.

A repetição “ouro, ouro, ouro” martela a ideia de que a sobrevivência do poeta e a circulação de sua obra dependem de recursos materiais. Longe de negar o valor da inspiração, o Livreiro insiste que ela é efêmera: enquanto o “fervor da imaginação” borbulha, a obra é cara ao autor; quando esse fervor se esgota, o próprio criador se enfastia dela. Nessa lógica pragmática, a criação deixa de ser um bem sagrado e intocável e se torna um produto, sujeito à fadiga do criador, ao tempo e ao valor monetário – um argumento que tensiona o ideal romântico de autonomia e coloca o Poeta diante do dilema entre sua liberdade absoluta e as exigências do mundo concreto.

A meu ver, quando o Poeta responde “liberdade”, essa palavra carrega um duplo sentido: pode ser tanto a autonomia estética, a liberdade de seguir apenas a própria inspiração, quanto a independência material, a necessidade de garantir meios de subsistência, mas, para isso, teria de se submeter às vontades dos editores, do livreiro e do público. O poema mostra que ele não consegue conciliar essas duas dimensões: uma parece anular a outra, e a busca da sobrevivência ameaça a pureza da criação. É justamente por meio da voz desse Poeta – e, como veremos no desfecho do poema, pelo próprio gesto de concluir o diálogo com o Livreiro – que Púchkin tenta reconciliar essas duas liberdades. O poema se converte, assim, em uma dramatização do esforço de integrar autonomia criativa e inserção social, sem sacrificar nem a integridade estética nem a possibilidade de circulação.

O Livreiro formula então a síntese de sua posição: “Não se vende a inspiração, / Mas pode se vender o manuscrito”. A inspiração, dom inalienável, permanece invendável, mas o manuscrito – materialização concreta da obra – pode e deve ser negociado. Esse enunciado é crucial porque dissocia o valor transcendente da criação, – inspiração –, de sua materialidade circulante, – manuscrito.

Essa mediação confere ao texto de Púchkin uma força performativa: o diálogo encena a passagem da interioridade poética ao espaço social da literatura, sem jamais

dissolver a tensão entre ambos. Ao justificar essa posição, o Livreiro inscreve o manuscrito em uma rede viva de circulação: leitores impacientes, jornalistas, poetas famintos. A lista descreve o sistema literário em formação: o público consumidor, a crítica periodística e a comunidade de escritores, todos em interação no espaço da livraria. Assim, a poesia deixa de ser apenas um ato de inspiração individual para se tornar um bem cultural de consumo demandado por diferentes tipos.

A última fala, agora em prosa e não mais em versos como todo o restante do poema-diálogo, é do Poeta: “O senhor está absolutamente certo. Aqui está meu manuscrito. Vamos negociar.” (p. 35)

Ou seja, a aceitação, expressa por meio de uma réplica em prosa, marca simbolicamente a adesão à racionalidade comercial – compreendida como um regime de valor que vincula o texto à lógica da troca, da remuneração e da exposição pública mediada pelo consumo, pautada por critérios como utilidade, lucro, negociação e circulação da obra como bem de consumo. Ao cruzar a fronteira entre verso e prosa, o Poeta também atravessa um limite simbólico entre dois regimes de criação: o da poesia como expressão de uma verdade sublime e o da literatura como bem de consumo negociável.

Esse momento de mudança formal espelha a capitulação simbólica do Poeta frente à lógica do Livreiro. Ao abandonar o verso, abdica de sua “voz inspirada” e aceita o registro pragmático da negociação. Esse gesto parece encenar – mais do que afirmar – uma inflexão no modo de figurar a atividade literária: o lirismo, posto em crise, cede lugar a uma linguagem que já não oculta os embates concretos da criação. Em vez de marcar um ponto de chegada na trajetória de Púchkin, essa transição aponta para um campo de tensões em que diferentes modos de representação – lírico, satírico, narrativo – passam a coexistir de forma instável.

Ao longo do poema, ao recusar todas as justificativas externas para a poesia, o Poeta da *Conversa* deixa entrever uma fadiga em relação ao próprio gesto criador, como se a lira já não lhe despertasse entusiasmo. Essa desilusão encontra eco no *Fragmento* (“*Apesar das grandes vantagens...*”), escrito em 1830, texto que, segundo Bondi (1931, p. 150), funcionou como uma espécie de ensaio preliminar para *Noites Egípcias*. Ali, a escrita poética aparece marcada pela necessidade material: “Precisando constantemente de dinheiro, publicava-os e tinha depois o prazer de ler sobre eles julgamentos impressos [...], o que chamava, em seu vigoroso jargão, ‘escutar na taverna o que dizem de nós os criados’” (Púchkin, 1959-1962, t. 5, p. 504).

Enquanto na *Conversa* o Poeta se recusa a reconhecer qualquer finalidade extrínseca – a glória, o aplauso do público, a amada, a Musa –, no *Fragmento* surge o lado prosaico da profissão: a necessidade de subsistência, que obriga o escritor a publicar e a lidar com a crítica, além da curiosidade sobre a opinião do público

A justaposição dos dois textos evidencia, portanto, uma tensão constitutiva na figura de Púchkin: de um lado, a recusa idealizada das motivações externas para a poesia; de outro, a consciência pragmática de que o ato de publicar se tornara indissociável das exigências econômicas e do circuito da imprensa.

A ambivalência de Púchkin quanto ao papel do público e da crítica reaparece em outros momentos de sua obra ficcional e correspondência. No poema intitulado *Ao poeta* (1830), ele aconselha:

Поэт! не дорожи любовью народной.
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.

Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?

Poeta! Não valorize o amor do povo
Haverá um ruído momentâneo de elogios entusiásticos;
Tu ouvirás o julgamento do tolo e o riso da multidão fria,
Mas permanecerás firme, calmo e sombrio.

Tu és tsar: viva sozinho. No caminho para a liberdade
Vá aonde sua mente livre o levar,
Melhorando os frutos de seus pensamentos que te são caros,
Sem nada exigir por teus nobres feitos.

Em ti estão as recompensas. De ti és o juiz supremo.
Ninguém, com mais rigor, julgará tua obra.
Estás satisfeito com ela, artista exigente?

(Púchkin, 1959-1962, t. 2, p. 295).

Púchkin inicia com uma advertência incisiva ao poeta: “Não valorize o amor do povo”. Essa formulação inicial já antecipa a crítica à busca por reconhecimento popular, denunciando a efemeridade dos elogios e a superficialidade da aclamação pública. Ao desconstruir a idealização da fama, Púchkin revela sua desilusão com a recepção imediata da obra literária e com os mecanismos de consagração que ela envolve.

A máxima “Tu és tsar: viva sozinho” eleva simbolicamente a figura do poeta à condição de “soberano”. Ao se apropriar da metáfora do tsar, Púchkin inscreve-se em um topos fundamental da tradição moderna, que associa a criação poética à autonomia e ao distanciamento ético-estético. Essa imagem de soberania, no entanto, não se fixa de modo

estável em sua obra: ao longo de seus escritos, o poeta oscila entre diferentes concepções de literatura – ora alinhando-se a um ideal de inspiração solitária, ora abrindo-se aos dilemas da profissionalização e da circulação pública. A referência ao tsar, nesse contexto, mais do que afirmar uma posição, dramatiza as tensões internas do papel do poeta em um campo literário em transformação.

Essa concepção é reforçada pelo verso: “Em ti estão as recompensas. De ti és o juiz supremo”. Aqui, a instância de validação da obra é deslocada do coletivo para o indivíduo; é o próprio poeta quem deve julgar e reconhecer o mérito do que produz. A figura do “artista exigente” delineada por Púchkin aponta para um ideal de autoconsciência crítica e rigor estético, no qual a realização artística se sustenta não na aprovação alheia, mas na honestidade intelectual e no compromisso íntimo com a arte.

Contudo, como já vimos, em um artigo escrito no mesmo ano, ele adverte: “Desprezar a crítica significa desprezar o público (Deus me livre disso)” (Púchkin, 1962e, p. 198). A aparente contradição revela uma tensão produtiva: se por um lado o poeta reivindica a soberania sobre sua criação, por outro, reconhece o papel formador da crítica e do leitor. A severidade com que às vezes se dirige ao público não equivale a indiferença ou escárnio, mas pode ser lida como uma forma exigente de respeito – um esforço por convocar o leitor a um engajamento mais atento, ativo e reflexivo¹⁹².

Já pudemos perceber que Púchkin oscilava entre os modos de lidar com a crítica. Debreczeny (1969, p. 408) identifica, por um lado, uma postura mais idealizada, na qual o poeta parece almejar uma afiliação espiritual com o leitor – não com o público indistinto nem com os críticos profissionais, mas com uma audiência imaginária formada por grandes escritores do passado, como Ovídio, Voltaire e Chénier, suas principais companhias durante seus períodos de exílio. Esse modelo de relação, como sugere o

¹⁹² Essa perspectiva também encontra eco nas reflexões do cineasta Andrei Tarkóvski, que, em *Esculpir o tempo* (1998), defende que o artista jamais é verdadeiramente livre: está irremediavelmente preso ao seu dom, à sua vocação, a um chamado interior do qual não pode se desvencilhar. No entanto, essa mesma condição impõe uma escolha fundamental – entre realizar plenamente sua missão espiritual ou “vender a alma por trinta moedas de prata”. Para Tarkóvski, o artista deve proteger sua obra das pressões do gosto comum, pois “deixar de desenvolver a capacidade crítica do público equivale a tratá-lo com total indiferença” (Tarkóvski, 1998, p. 210). Nesse sentido, o cineasta admite que um artista possa trabalhar com temas encomendados, mas ressalta que a concepção, o tratamento e a execução da obra devem ser guiados exclusivamente por sua consciência criativa. Ainda que reconheça a necessidade de interlocução com o público – pois “um artista não se empenharia em sua missão espiritual se soubesse que ninguém veria sua obra” (p. 198) –, Tarkóvski insiste que o processo de criação deve permanecer protegido de interferências externas que conduzam à superficialidade temática ou à banalização estética. Assim como Púchkin, defende uma arte que, ao mesmo tempo em que se preserva, almeja formar um público emancipado, e não simplesmente confirmar os limites de seu gosto domesticado.

poema-diálogo, coloca em primeiro plano a autonomia estética e a integridade da criação, afastando-se das exigências do ambiente editorial ou da crítica jornalística.

Por outro lado, o mesmo autor reconhece em Púchkin uma sensibilidade concreta ao contexto de sua época e à recepção contemporânea. Em diversos momentos, o poeta expressa preferência por um grupo restrito de interlocutores – “um pequeno número de escolhidos” – cuja opinião, embora mais exigente, operava também como força social capaz de influenciar a recepção. Esse círculo, formado por nomes como Viázemski, Diélvig, Katiênin e Raiévski, reunia amigos que também eram críticos e poetas, funcionando como um espaço de validação intelectual, mas também de negociação com as dinâmicas mais amplas do campo literário.

Um Fragmento Aforístico publicado anonimamente por Púchkin no *Gazeta Literária*, em 1830, evidencia, com certa ironia, essa preferência. No breve texto, o poeta escreve:

Milton¹⁹³ dizia: ‘Para mim basta um pequeno número de leitores, contanto que sejam dignos de me compreender.’ Esse nobre desejo do poeta repete-se às vezes também em nossos dias, apenas com uma ligeira alteração. Alguns de nossos contemporâneos, de fato, tentam nos persuadir de que ‘para nós basta um pequeno número de leitores, contanto que haja muitos *compradores*.’ (Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 63. Grifo do autor)¹⁹⁴.

Ao aludir à máxima de Milton¹⁹⁵, Púchkin recupera a figura do poeta que se dirige a um público restrito, mas intelectualmente qualificado, corroborando a hipótese de Debreczeny. Ao concluir o enunciado com a fórmula “contanto que haja muitos compradores”, ele expõe de modo mordaz o deslocamento de valores promovido pela mercantilização da literatura. A crítica não recai sobre a remuneração em si – da qual ele próprio se beneficiava e cuja legitimidade Viázemski (1824) defendera apaixonadamente anos antes –, mas sobre a transformação do reconhecimento simbólico em mero valor de troca.

Dessa forma, Púchkin parece se distanciar da defesa um tanto utilitarista de Viázemski, para quem o êxito financeiro de *A Fonte de Bakhtchissarai* representava um triunfo duplo: da beleza literária e da indústria cultural nascente. Ainda que compartilhassem a crença no papel civilizador da literatura e na ampliação de seu público, o aforismo de 1830 sugere que Púchkin observava com ceticismo o risco de que a busca por leitores se convertesse apenas em busca por consumidores.

¹⁹³ John Milton, poeta inglês (1608–1674).

¹⁹⁴ Publicado no *Gazeta Literária*, 1830, nº 16, na seção “Miscelânea”, sem título e sem assinatura.

¹⁹⁵ Não foi possível encontrar a citação original e não pode-se descartar a hipótese de que Púchkin a tenha inventado.

Esse contraste entre o leitor qualificado e o comprador anônimo pode ser lido justamente à luz da distinção proposta por Herder (*apud* von Mücke, 2015, p. 210). O *público real* corresponde, em certa medida, àquele “pequeno número de leitores” que Milton evocava e que Púchkin cita com aprovação, dotados de proximidade e capacidade de resposta. Trata-se de um público restrito, mas ativo, que partilha com o autor uma comunidade de linguagem e de valores, capaz de avaliar e corrigir. Já o *público ideal*, virtual e disperso, aproxima-se daquela instância ilimitada que, em contexto moderno, tende a ser absorvida pela lógica mercantil. Vale lembrar que, com o termo *ideal*, Herder não parece estar indicando algo “melhor”, mas de uma categoria de ordem virtual, ligada ao domínio das ideias como possibilidades em aberto, e não a ideais concebidos como modelos já acabados ou perfeitos.

Na formulação irônica do aforismo de 1830, esse público “ideal”, quando confundido com uma massa de compradores, deixa de ser concebido como entidade crítica e razoável para se converter em mera categoria de consumo. A ironia de Púchkin diante da figura do “leitor digno” e sua desconfiança quanto ao “comprador” de livros não operam como simples gesto de desdém elitista ou de nostalgia pela unidade perdida entre poeta e público. Trata-se, antes, de uma crítica situada à cisão entre o público ideal e o público real.

A tipologia mencionada anteriormente de Debreczeny (*apud* Manukyan, 2009) para os tipos de leitores/interlocutores de Púchkin, pode corresponder parcialmente, em termos funcionais, aos públicos ideal e real de Herder (*apud* von Mücke, 2015). Conforme observou Debreczeny (*apud* Manukyan, 2009, p. 29), o poeta operava com duas figuras distintas de interlocutor, ambas situadas fora do domínio do público amplo e anônimo. De um lado, havia a audiência idealizada, composta pelos “grandes escritores do passado”. De outro lado, porém, coexistia uma relação concreta com um círculo restrito e ativo de pares contemporâneos – os “escolhidos” que formavam sua comunidade crítica imediata, como Viázemski, Diélvig, Raiévski e Katiênin. Esses amigos-críticos operavam como leitores privilegiados, capazes de avaliar, debater e filtrar a obra antes que ela alcançasse um público mais amplo. Nesse modelo, o público amplo – o consumidor, o leitor comum – não é eliminado, mas só é acessado por mediação: primeiro, a obra deve circular entre os pares literários, que a validam, editam, recomendam.

Dessa forma, o “público” em Púchkin não corresponde nem ao modelo herderiano de um *público real* (capaz de responder, julgar) nem tampouco à abstração total do *público ideal* enquanto massa indistinta e anônima. Em vez disso, ele opera numa espécie

de dupla mediação: entre o legado dos mortos e o julgamento dos pares vivos, entre a tradição literária e a microesfera editorial. A relação com o leitor comum – o leitor de jornal, o comprador de almanaques, o assinante – é, ao mesmo tempo, inevitável e deslocada. Ele existe, mas raramente é diretamente endereçado. O gesto de Púchkin se mantém cético quanto à capacidade do público amplo de assumir tal função. Ele não rejeita a circulação, mas não deposita nela sua esperança de reconhecimento. O público é invocado, construído, dramatizado – mas nunca plenamente presente.

Púchkin adota uma postura próxima à dos românticos de Iena, para os quais a crítica não tem função pedagógica, mas complementa a obra. Seguindo Schlegel, privilegia o autodesenvolvimento do escritor e o diálogo com um círculo restrito de pares, em vez de tentar “formar” um público amplo – risco que, segundo Schlegel, leva à frustração e ao desprezo pelo seu próprio público (*apud* Seligmann-Silva, p. 70).

Nesse sentido, a posição de Púchkin é ambivalente: embora não rejeite a circulação, não deposita nela sua esperança de reconhecimento, preferindo se dirigir a um público qualificado. Em sua obra, o conflito é dramatizado: o público não é apagado, mas transformado em personagem – ora como ameaça, ora como exceção capaz de compreender –, o que lhe permite problematizar, no próprio texto, as tensões entre criação autônoma e recepção coletiva.

A leitura de von Mücke (2015), a meu ver, ajuda a iluminar o modo como Púchkin concebe o seu próprio público. O público puchkiniano não é simplesmente a massa de leitores anônimos nem apenas o círculo íntimo de pares; ele é uma mescla dessas duas esferas – simultaneamente rarefeito e imaginado, mas também capaz de reação concreta. O público é virtual e presente ao mesmo tempo: não tem rosto, não se deixa ver, mas é materializado pelo texto.

Púchkin opera nesse registro: seu público é imaginado e, ao mesmo tempo, produzido pela própria obra. Ele o constrói por meio dos personagens-leitores que cria – Liza, em *Romance em Cartas* (1829), Tatiana, em *Evguêni Oniéguin* (1823–1830), o leitor provinciano A. B., de *Carta ao Editor* (1836). Essas figuras funcionam como projeções de um destinatário possível, um modelo de recepção que o poeta deseja formar. Assim, o público de Púchkin não é dado, mas engendrado no ato de escrever: ele emerge como interlocutor imaginário, convocado a preencher as lacunas, a reagir, a completar o diálogo.

Essa operação, contudo, não o isola do mundo literário real. Pelo contrário, os amigos e pares funcionam como mediadores decisivos entre o poeta e o público mais

amplo. Eles leem, comentam, criticam e validam a obra antes que ela alcance a circulação impressa. Há, portanto, uma interseção constante entre esses níveis de público: o círculo íntimo e o público anônimo não são compartimentos estanques, mas esferas que se comunicam. O reconhecimento buscado por Púchkin nasce dessa tensão: não é nem o aplauso imediato da multidão, nem a pura reclusão no isolamento idealizado, mas uma convivência dinâmica entre criação individual, crítica de pares e ampla circulação da literatura.

Essa ambivalência fica particularmente clara na carta a V. K. Küchelbecker, escrita no início de dezembro de 1825, em que Púchkin o adverte: “Querido, lembra-te de que, se escreves para nós, publicas para a ralé [для черни]; ela toma as coisas ao pé da letra” (1959-1962, t. 9, p. 219). A frase revela o duplo destinatário a que o poeta se dirigia: por um lado, o pequeno círculo de escritores e amigos – o “nós” –, com quem partilhava um horizonte estético e intelectual; por outro, o público mais amplo, que ele chama, com certo desdém, de “ralé” [чернь]. O alerta de que esse público “toma as coisas ao pé da letra” mostra a preocupação de Púchkin com a leitura literal e ingênua, que poderia desvirtuar a intenção estética ou crítica do texto.

A rede íntima de Púchkin não estava isolada do campo literário mais amplo. Como lembra Debreczeny (*apud* Manukyan, 2009, p. 29-30), a influência desse grupo era socialmente ativa: seus julgamentos podiam, por sua autoridade simbólica, influenciar a audiência mais ampla. Ou seja, ainda que Púchkin buscasse a legitimação de um círculo restrito, ele não estava indiferente à recepção pública em sentido mais amplo. Há indícios claros de que, ao longo de toda sua carreira, ele manteve uma sensibilidade aguda às críticas externas e às transformações das expectativas e percepções estéticas do público leitor mais amplo. Isso torna difícil traçar fronteiras nítidas entre diferentes categorias de recepção – como o “público” em sentido amplo e os interlocutores próximos –, uma vez que esses grupos não são estanques e frequentemente se sobrepõem no processo de legitimação literária.

Essa mediação, contudo, não dissolve o conflito; ela o reconfigura e o torna visível – movimento que ganha nitidez no poema-diálogo *O Poeta e a Multidão* (1829)¹⁹⁶, no qual Púchkin constrói um embate frontal entre a figura inspirada do poeta e a voz coletiva de uma “ralé estúpida” (чернь тупая). Logo nos primeiros versos, a oposição entre a inspiração artística e a incompreensão da massa indistinta é formulada com clareza: “O

¹⁹⁶ Publicado pela primeira vez na revista *O Mensageiro de Moscou* em 1829, Parte 1, p. 200-202, sob o título *Tchiern*.

poeta, em sua lira inspirada, / Com mão distraída dedilhava. / Ele cantava – e o povo frio e altivo, / Ao redor, não iniciado, / Escutava-o sem compreender” (1959-1962, t. 2, p. 234).

Mesmo quando o poema parece criticar o público, ele não deixa de se dirigir a ele, e com isso acaba construindo um modelo de leitor – talvez não o público real, mas um público ideal ou em formação, que é desafiado, provocado, interpelado. Ao dirigir-se à multidão, o poema a convoca – põe em cena o desacordo como forma de construção. Através do embate, configura-se uma imagem de público que, embora desqualificado em sua forma presente, é tensionado na direção de um outro possível: um público atento, iniciado, capaz de reconhecer a voz do poeta. O gesto de condenação, nesse sentido, carrega também uma dimensão formativa, sugerindo que a incompreensão pode ser superada – e que a escuta, mesmo que tardia, permanece como horizonte.

Como já discutido anteriormente em sua dimensão filológica, o termo *толпа* (*/tolpá/*), empregado no título do poema, designa a “multidão”, com conotações de massa indistinta e frequentemente negativas. No corpo do texto, porém, Púchkin recorre ao vocábulo *чернь* (*/tchiérn/*), ainda mais marcado e pejorativo. A escolha lexical deixa claro que o alvo da crítica não é um público letrado ou uma comunidade idealizada, mas uma coletividade amorfa, desprovida de sensibilidade artística. O contraste é decisivo: enquanto o poeta se figura em estado de inspiração, quase de transe criador, a “multidão” permanece indiferente e hostil, incapaz de compartilhar ou compreender a experiência estética.

O poeta aparece como sujeito absorto, quase em estado de transe criador, enquanto a “multidão”, indiferente e arrogante, permanece à margem da experiência estética, incapaz de acessar seu conteúdo ou finalidade. O contraste entre a elevação solitária do poeta e a banalidade do público é intencionalmente marcado desde os primeiros versos, que o apresentam “com mão distraída” dedilhando a lira inspirada – imagem que sugere uma criação espontânea, mediada por forças superiores. Já a “ralé estúpida” (*чернь мутная*) reage com incompreensão hostil, exigindo explicações racionais e utilitárias, expressa-se em termos práticos, refletindo exatamente o tipo de recepção que Púchkin condenava: “Como o vento, sua canção é livre – / Mas, como o vento, estéril: / Que utilidade temos dela?” (1959-1962, t. 2, p. 234). Mas o poeta recusa a lógica pragmática que exige da arte uma função direta, afirmando que só se valoriza o que serve para algo: “O pote de barro é mais caro para ti: / É nele que cozinhas tua comida” (1959-1962, t. 2,

p. 235). O público é retratado como incapaz de reconhecer o valor simbólico ou espiritual da criação.

Aqui, a exigência de “utilidade” da poesia ecoa os debates contemporâneos sobre a função social da arte – debates que o próprio Púchkin satiriza em *Conversa*. A poesia, assim, é julgada segundo critérios pragmáticos, e sua liberdade formal é associada à esterilidade. No entanto, o que se poderia esperar como um esforço conciliatório da parte do poeta – conforme propunha o coro da crítica liberal da época – é recusado com veemência. A resposta do poeta é categórica: “Cala-te, povo sem razão, / Serviçal, escravo da necessidade, das preocupações! / Tu és verme da terra, não filho dos céus” (1959-1962, t. 2, p. 234).

A oposição entre o poeta e a multidão, portanto, não é apenas social ou estética, mas quase ontológica: ele é o “filho dos céus”, enquanto o povo é associado à “terra”, aos vícios, à calúnia, à frieza e à ignorância. Ainda assim, essa polaridade é atravessada por uma tensão.

A própria voz da multidão admite seus defeitos e, num gesto um tanto paradoxal, convida o poeta a ensinar, a corrigir seus corações:

Чернь

Нет, если ты небес избранник,
Свой дар, божественный посланник,
Во благо нам употребляй:
Сердца братьев исправляй.
Мы малодушны, мы коварны,
Бесстыдны, злы, неблагодарны;
Мы сердцем хладные скопцы,
Клеветники, рабы, глупцы;
Гнездятся клубом в нас пороки.
Ты можешь, ближнего любя,
Давать нам смелые уроки,
А мы послушаем тебя.

A ralé

Não, se tu és um eleito dos céus,
Teu dom, mensageiro divino,
Para o bem de nós debes empregar:
Corrige os corações de teus irmãos.
Somos pusilânimes, somos pérfidos,
Despudorados, maus, ingratos;
Somos eunucos de coração gelado,
Caluniadores, escravos, tolos;
Em nós se aninham, em turba, os vícios.
Tu podes, amando o próximo,
Dar-nos lições corajosas,
E nós te escutaremos.

(1959-1962, t. 2, p. 235)

A própria voz da ralé, nesse poema, reconhece sua baixeza e convida o poeta a exercer uma função pedagógica: “corrige os corações de teus irmãos”, “dá-nos lições corajosas”. A *ralé* admite seus vícios e se dispõe a ouvir, mas ao preço de transformar o poeta em mestre moral e em figura de autoridade. O coletivo anônimo, incapaz de se autocorrigir, pede que o dom do “eleito dos céus” seja posto a serviço da melhoria de sua condição.

Ao colocar na boca da *ralé* a súplica por lições, encena-se a expectativa social de que a poesia deva servir de guia ético. Mas o recurso à voz da multidão – assumidamente desprezível e viciosa – introduz uma ironia corrosiva: se o poeta aceitar esse papel de instrutor, arrisca-se a perder sua autonomia e a submeter-se a um público indigno. Se, ao contrário, recusar, mantém-se fiel ao princípio romântico de independência, mas ao custo de confirmar o antagonismo entre criação poética e público amplo:

Поэт

Подите прочь – какое дело
Поэту мирному до вас!
В разврате каменейте смело,
Не оживит вас лиры глас!
Душе противны вы, как гробы.
Для вашей глупости и злобы
Имели вы до сей поры
Бичи, темницы, топоры; –
Довольно с вас, рабов безумных!
Во градах ваших с улиц шумных
Сметают сор, – полезный труд! –
Но, позабыв свое служенье,
Алтарь и жертвоприношение,
Жрецы ль у вас метлу берут?
Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

O poeta

Afastem-se – o que tem o poeta pacífico
A ver com vocês?
Endureçam-se livremente no vício,
A voz da lira não lhes dará vida!
À alma vocês são odiosos como sepulcros.
Para sua estupidez e maldade,
Vocês tinham, até o momento,
chicotes, masmorras, machados; –
Basta isso para vocês, escravos insensatos!
Nas suas cidades, das ruas ruidosas
Varrem-se as imundícies – labor útil! –
Mas, esquecendo sua função,
O altar e o sacrifício,
Acaso os sacerdotes pegam na vassoura?
Não para as agitações da vida,
Não para o lucro, não para as batalhas,
Nós nascemos para a inspiração,
Para os sons doces e para as preces.

(p. 235)

Contra a expectativa utilitária da “*ralé*”, o poeta insiste na autonomia de sua vocação, situada fora da esfera do lucro, da correção moral ou da política. A “inutilidade” da poesia, nesse contexto, não a invalida – é justamente o que lhe confere um valor sagrado e irredutível ao pragmatismo da vida comum.

Esse paradoxo se aproxima da advertência de Schlegel sobre o perigo de tomar o público empírico como destinatário: cedo ou tarde, o escritor descobre a distância entre o público idealizado e o público real, o que degenera em ressentimento (*apud* Seligmann-Silva, 2020, p. 70). No poema de Púchkin, a própria *ralé* reconhece essa distância e, ao admitir sua vileza, parece selar sua incapacidade de se constituir em interlocutor legítimo. O resultado é um impasse: o poeta é invocado como mestre, mas essa invocação, por vir de um público assumidamente corrompido, já contém em si a impossibilidade de realização.

Embora o poeta recuse essa função pedagógica, o fato de que o poema lhe dê voz e a construa como interlocutora indica que o embate entre criador e público não elimina a interlocução – ao contrário, a dramatiza. A tensão entre inspiração e incompreensão é constitutiva da estrutura do poema e convoca o leitor – talvez situado entre os extremos – a refletir sobre o lugar da poesia na vida coletiva e sobre o próprio ato de escutar.

Entendo que esses versos condensam uma concepção elevada – quase sacerdotal – da poesia, alinhando o poeta à figura do profeta. No entanto, como vimos, essa postura não corresponde inteiramente às atitudes de Púchkin e não implica um isolamento absoluto em relação ao público. Nesse sentido, considero que a oposição entre “a multidão” e “os escolhidos” opera menos como uma separação estática do público e mais como uma dramatização das tensões que atravessam o próprio campo literário do século XIX: entre inspiração e função social, entre criação e recepção, entre liberdade estética e reconhecimento público.

Voltando ao poema-diálogo, *Conversa do Livreiro com o Poeta* é não apenas um manifesto sobre a relação entre poesia e profissionalização, mas um experimento formal. O diálogo rimado, seguido de um desfecho em prosa, marca a passagem do registro lírico-idealista para o registro prosaico-pragmático, espelhando a transição do ideal de criação pura para o circuito editorial.

Proponho ler essa estrutura como uma encenação dialética: a tese é o lirismo do Poeta, que exalta a inspiração e a liberdade criativa; a antítese é a voz do Livreiro, que defende o valor de troca e a inserção social da poesia; e a síntese, longe de conciliadora, é irônica – performada pela ruptura formal que abandona o verso e adota a prosa. A fala final (“Aqui está meu manuscrito. Vamos negociar.”) não resolve o conflito, mas o reinscreve num regime de ironia, transformando a entrega do manuscrito numa espécie de rendição simbólica e crítica. A passagem ao registro prosaico não absorve o lírico, antes o cita e ironiza, encenando a crise da autonomia poética sem resolvê-la. O conflito entre inspiração e circulação permanece como princípio estruturante – a conclusão é, na verdade, um gesto performativo que simula conciliação enquanto preserva a dissensão.

Segundo Lebedeva (2004, p. 36), o poema coloca poesia e prosa em planos dialógicos que não se fundem: a lírica carrega o *pathos* inspirado, enquanto a prosa encena o momento mercantil-social. O resultado é um texto que mantém o conflito entre arte e utilidade, isolamento e circulação, criação e venda como princípio estruturante. Segundo a autora, *Conversa do Livreiro com o Poeta*, não apenas formaliza o potencial dialógico

da tradição dos manifestos estéticos (como os de Jukóvski), mas realiza também, implícita e criativamente, o potencial genérico do *fragmento*.

Por essa razão, classifico *Conversa* como um Fragmento Inacabável: ela não busca uma síntese definitiva, mas sustenta uma tensão produtiva entre opostos, tal como concebe Schlegel ao definir a ironia romântica como “síntese absoluta de antíteses absolutas” (1997, p. 66) – uma forma que continuamente se engendra e se suspende. O poema, assim, exige do leitor um gesto ativo de interpretação, fazendo da irresolução o próprio núcleo de sua força crítica.

A tensão entre liberdade criativa e necessidade material ressurgue de maneira ainda mais complexa em *Noites Egípcias*, novela inacabada, escrita em 1835 e só publicada logo após a morte de Púchkin, em 1837, na revista *O Contemporâneo*. Também estruturada em forma fragmentária – com narrativa em aberto e justaposição de gêneros –, a novela encena não apenas o conflito entre arte e comércio, mas a cisão interna do próprio poeta moderno, dilacerado entre a inspiração sublime e as exigências do mundo prático. As figuras de Tchárski e do improvisador italiano funcionam, a meu ver, como desdobramentos da mesma consciência dividida que se manifesta nos interlocutores de *Conversa*.

Tchárski, embora rejeite o título de poeta e critique a expectativa de um público voraz, experimenta a poesia como um dom irresistível, capaz de suspendê-lo do mundo real. Já a motivação principal do improvisador é o lucro (Púchkin, 2010, p. 142). Quando o italiano pergunta a Tchárski se este gostaria de ouvir um improviso, e este pergunta se ele conseguiria fazer isso sem uma plateia, o primeiro responde: “Onde vou encontrar público melhor? O senhor é poeta, me entenderá melhor do que qualquer um deles, e o seu incentivo silencioso vale mais para mim do que toda uma tempestade de aplausos” (p. 142). Tal afirmação retoma o tema de Jukóvski sobre a relação com os leitores, demonstrando uma valorização de um público idealizado, composto por literatos que serão capazes de entender sua obra, e um certo desprezo pela massa de leitores comuns. E Tchárski elege um tema para o improvisador: “O poeta escolhe sozinho os temas de suas canções; a turba não tem o direito de guiar sua inspiração” (p. 142). O tema é sobre o tormento de Tchárski: a luta do poeta contra a pressão e as cobranças de um público que quer dominar e escolher os objetos de sua inspiração. O que na verdade é um paradoxo para o improvisador. Afinal, ele só improvisa sobre temas que a turba escolhe.

Assim como *Conversa do Livreiro com o Poeta* termina com uma rendição ambígua – “Vamos negociar” – que preserva, no plano simbólico, a tensão entre criação

e a esfera pública, *Noites Egípcias* se encerra de forma abrupta com o anúncio performático: “A improvisação começou”. Tal encerramento, longe de representar uma conclusão ou fechamento narrativo, projeta a resolução para fora da obra, perpetuando o conflito entre arte e a expectativa pública que a cerca. O que se convencionou ler como um caso de Fragmento Inacabado, em razão de sua publicação póstuma e da ausência de um desfecho conclusivo, pode, a meu ver, ser relido como um Fragmento Inacabável: a forma aberta não resulta de um abandono accidental, mas de uma escolha coerente com a lógica interna da narrativa, que dramatiza uma tensão insolúvel. Nesse sentido, a obra permanece aberta não por falha, mas por fidelidade à ambiguidade constitutiva da posição do poeta moderno, incapaz de conciliar plenamente sua vocação criadora com a demanda do público e as necessidades materiais. Mesmo que críticos como P. V. Ánnenkov tenham argumentado, já em 1855, que “temos a obra em sua totalidade e completude artística” (Púchkin, 1855, p. 401), é justamente essa suspensão – essa recusa da resolução – que torna *Noites Egípcias* exemplar do fragmento romântico em sua acepção mais produtiva: aquela que, ao interromper deliberadamente o curso da narrativa, sugere que o sentido não se esgota na conclusão, mas permanece em aberto como efeito estético e convite à reflexão sobre o próprio fazer poético.

Deve-se notar que a filiação estética da *Conversa* a modelos românticos europeus foi notada já pelos contemporâneos de Púchkin. Ainda em 1825, A. A. Bestújev, no artigo *Visão da literatura russa durante 1824 e início de 1825*, publicado no almanaque *Estrela Polar* referiu-se ao poema como “uma feliz imitação de Goethe” (1996, p. 292)¹⁹⁷. A referência diz respeito ao *Prólogo no Teatro* (*Vorspiel auf dem Theater*, 1797–1798)¹⁹⁸, texto introdutório à tragédia *Fausto*, no qual Goethe encena uma conversa metaficcional entre o Diretor, o Poeta-teatral e o Bufo, discutindo o papel da arte, do público e das condições de produção teatral. A semelhança estrutural entre os dois textos – ambos compostos em forma dialógica, ambos tematizando a tensão entre arte e espetáculo, inspiração e mercantilização – permite pensar a *Conversa* puchkiniana como parte de um diálogo transnacional sobre o lugar da literatura na modernidade. Sabe-se que Púchkin provavelmente teve acesso à primeira parte de *Fausto* ainda em Odessa, por meio das

¹⁹⁷ PUCHKINSKAIA KOMISSIA ROSSISKOI AKADEMI NAUK. *Púchkin v priiznennom kritike, 1820–1827* [Púchkin na crítica em vida, 1820-1827]. Sob ed. de V. E. Vatsuro, S. A. Fomitchev. Sankt-Peterburg: Gossudarstvenni Puchkinski teatralni Tsentr, 1996.

¹⁹⁸ GOETHE, J. W. *Fausto: uma tragédia. Primeira parte*. Tradução de Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. Ilustrações de Eugène Delacroix. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 31-46.

traduções francesas de L.-C. de Sainte-Aulaire ou F. A. A. Stapfer, o que reforça a hipótese de uma filiação consciente.

Apesar de partirem de uma estrutura semelhante – o diálogo entre um Poeta e um interlocutor voltado à prática –, os dois textos se distanciam significativamente em função dos seus contextos literários distintos. As diferenças já se evidenciam na forma como os personagens são construídos: a figura do Livreiro, em *Conversa*, guarda apenas uma semelhança parcial com os oponentes do Poeta na obra de Goethe. No *Prólogo no Teatro*, escrito para a inauguração do novo teatro da corte de Weimar em 1798, Goethe – dramaturgo, ator e diretor teatral – distribui entre os três personagens (o Diretor, o Poeta-teatral e o Bufo) dimensões complementares de sua própria experiência artística. O Diretor e o Bufo dão instruções ao Poeta, exigindo que ele satisfaça ao público; o Poeta, por sua vez, defende a independência da criação artística. A tensão encenada é produtiva: o teatro, em sua visão, resulta da colaboração entre os diferentes agentes do processo criativo. Em Púchkin, ao contrário, não há cooperação: o Livreiro não participa da criação e atua apenas como mediador mercantil. A assimetria entre as vozes é mais aguda, e o desfecho (“Vamos negociar”) acentua essa cisão. Ao contrário do modelo goethiano, em que o conflito entre arte e público é resolvido em favor de uma totalidade dramatúrgica, o poema de Púchkin permanece suspenso, dramatizando não a colaboração, mas o descompasso entre criação e consumo, entre liberdade estética e imperativos de circuito editorial. Nesse sentido, a ironia romântica em Púchkin está menos orientada à conciliação do que à exposição da fratura – mais próxima, portanto, da concepção schlegeliana de um sujeito literário fragmentado, cuja unidade se constitui apenas na oscilação permanente entre opostos.

Acrescente-se ainda que, embora a comparação com o *Prólogo no Teatro* de Goethe ajude a iluminar aspectos estruturais e temáticos da *Conversa*, a escolha de Púchkin por essa forma dialógica provavelmente não se deve apenas à influência alemã. É plausível supor que o autor também tenha se inspirado nas práticas críticas russas dos anos 1820, quando se popularizou o uso de diálogos ficcionalizados como forma de comentário literário. Um exemplo notável é o *Diálogo entre o Editor e o Clássico vindo do lado de Viborg ou da Ilha Vassílievski* (1824), de Viázemski¹⁹⁹. Publicado como

¹⁹⁹ Viázemski, P. A. Razgovor mejdu Izdatelem i Klassikom s Viborgskoi storoni ili s Vassilievskovo ostrova: Vmesto predislovia k Bakhthchissaraiskomu fontanu. In: *Púchkin v priiznennoi kritike, 1820-1827*. Sankt-Peterburg: Gossudarstvenni puchkinski teatralni Tsent, 1996, p. 152-156. Disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Разговор_между_Издателем_и_Классиком_с_Выборгской_стороны_или_с_Васильевского_острова_\(Вяземский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Разговор_между_Издателем_и_Классиком_с_Выборгской_стороны_или_с_Васильевского_острова_(Вяземский)).

prefácio à primeira edição de *A Fonte de Bakhtchissarai*, o artigo encena, por meio de vozes contrastantes, um debate sobre estética literária, contribuindo para consolidar o diálogo como um gênero híbrido, a meio caminho entre crítica, sátira e criação literária. O poema narrativo é apresentado no artigo como uma obra que está destinada a mudar a visão da sociedade sobre a poesia e a chocar dois mundos: o dos românticos e o dos classicistas. Viázemski não procura falar especificamente sobre o poema, mas sobre toda uma onda que se aproximava da literatura russa. O próprio Púchkin pediu isso em uma carta datada de 19 de agosto de 1823 a Viázemski: “Não me elogie, mas repreenda a Rússia e o público russo – defenda os alemães e os britânicos – destrua esses marqueses da poesia clássica” (1959-1962, t. 9, p. 69).

Essa carta revela uma dimensão combativa da atuação literária de Púchkin. O pedido explícito para que o amigo não o elogie pessoalmente, mas antes critique o público russo e os defensores da poesia clássica, evidencia o desejo de Púchkin de deslocar o centro do debate: não se trata da glória individual do poeta, mas da transformação das convenções literárias e das formas dominantes. Ao incitar Viázemski a “defender os alemães e os britânicos”, Púchkin posiciona-se ao lado das correntes românticas alemãs e inglesas contra a rigidez normativa e os ideais de composição poética herdados do classicismo francês. A metáfora de “destruir os marqueses da poesia clássica” carrega não apenas uma crítica estilística, mas também social: os “marqueses” sugerem uma elite poética distante da vitalidade moderna.

Além disso, estruturas semelhantes proliferavam nas seções miscelâneas das revistas da época, em forma de breves prosas com intenções moralizantes ou irônicas, nas quais personagens como poetas, livreiros, criados ou “amantes das letras” debatiam o valor da literatura, seus critérios de avaliação e seu destino no mercado editorial²⁰⁰. Ao se apropriar dessa tradição híbrida e intertextual, Púchkin não apenas articula sua própria posição crítica em relação ao campo literário, mas transforma o diálogo num espaço dramático de conflito, onde a forma fragmentária serve à ironia e à metalinguagem – deslocando o gênero da crítica para o da criação literária propriamente dita.

Esse gesto formal e autorreflexivo teve uma recepção positiva já entre os contemporâneos do autor. O próprio Jukóvski, uma das grandes inspirações de Púchkin para o poema-diálogo, escreveu-lhe em novembro de 1824: “Li *Oniéguin* e a *Conversa*,

²⁰⁰ Cf., por exemplo: Izmaïlov, A. E. 1) Um analfabeto e o livreiro, *O Bem-Intencionado*. 1824, Parte 26, nº 7, pp. 51–53; 2) O editor de *O Bem-Intencionado* e o versificador, *ibid.*, nº 11, pp. 339–344; Pequenas conversas. 2. O livreiro, o criado e o amante das letras, *ibid.*, nº 12, pp. 373–374.

que lhe serve de prefácio: incomparável! Com os poderes que me foram conferidos, proponho-lhe o primeiro lugar no Parnaso russo”²⁰¹. O editor Pletniôv escreveu a Púchkin em 22 de janeiro de 1825, ainda antes da publicação do primeiro capítulo, que ocorreu em 27 de fevereiro:

[...] A conversa com o livreiro é o ápice da inteligência, do gosto e da inspiração. Nem falo dos versos: o que me impressiona é tua lógica. Nem um professor alemão conseguiria reunir em uma dissertação de mil páginas tanto ordenamento, tantas ideias, e provar sua tese com tamanha clareza²⁰².

Alguns leitores, como Venevítinov e Bestújev, chegaram a preferir *Conversa do Livreiro com o Poeta* ao próprio *Evguêni Oniéguin*, reconhecendo no poema uma força crítica e estética autônoma. Bestújev, na resenha mencionada anteriormente, elogia *Oniéguin* moderadamente – “uma imagem sedutora e animada do cotidiano da nossa sociedade” (1996, p. 292). Na realidade, *Oniéguin* não o satisfazia plenamente. O que o fez travar longas discussões por correspondência com Púchkin, ao lado de Rilêiev. Mas dedicou palavras bastante entusiásticas sobre *Conversa*:

Sempre que a imaginação transporta o poeta para além da prosa do convívio social, os versos se inflamam com ardor poético e fluem com sonoridade para a alma. Em especial, a conversa com o livreiro no lugar do prefácio (esta feliz imitação de Goethe) transborda de impulsos nobres de um homem que se sente humano. Feliz, – diz ali indignado o poeta, ‘– Feliz quem em si ocultou / As altas criações da alma, / E dos homens, como dos túmulos, / Nada esperou em recompensa por seus sentimentos!’ (1996, p. 292).

Chama atenção o fato de Bestújev destacar exatamente os versos que mais se contrapõem ao desfecho prosaico do poema – o mesmo aspecto que desagradava a Rilêiev. Ambos demonstravam certa resistência ao “prosaismo” da vida mundana presente nas descrições da alta sociedade no primeiro capítulo de *Oniéguin*.

De modo ainda mais explícito, Venevítinov, em seu artigo sobre o capítulo inicial do romance em versos, afirma que “nas palavras do Poeta se vê uma alma livre, impetuosa, capaz de fortes impulsos”, e confessa: “encontro nesse diálogo mais verdadeiro poetismo do que no próprio *Oniéguin*” (1996, p. 270)²⁰³. A avaliação de Venevítinov reforça a percepção de que, para alguns leitores contemporâneos, *Conversa do Livreiro com o Poeta* continha uma intensidade lírica e um vigor ético ausentes no universo desiludido e irônico do romance. A mesma preferência é expressa por V. K.

²⁰¹ JUKÓVSKI, V. A. *Pisma k A. S. Púchkinu*. Elektronnaia biblioteka Maksima Mochkova. Disponível em: http://az.lib.ru/z/zhukowskij_w_a/text_0310.shtml. Acesso em: 26 jun. 2025.

²⁰² PLETNIOV, P. A. Pismo Púchkinu A. S., 22 ianvaria 1825 g. Peterburg. In: PÚCHKIN, A. S. *Polnoie sobranie sotchineni*: V 16 t. T. 13. Perepiska, 1815–1827. Moskva; Leningrad: AN SSSR, 1937–1959, p. 133.

²⁰³ Publicado na revista *O Competidor*, 1825, Parte 100, nº 8, p. 382.

Kiúchelbecker, que, em carta a V. F. Odóievski de abril de 1825, afirma com franqueza: “Li o Sr. Oniéguin (não se pode chamá-lo de outra forma): há passagens vivas e brilhantes, mas – será isso poesia? A conversa com o livreiro me parece incomparavelmente superior a todo o resto”²⁰⁴.

Essas declarações apontam para uma recepção que valorizava *Conversa* não apenas por seu conteúdo reflexivo, mas por sua forma – mais concentrada, coesa e, aos olhos de alguns, mais genuinamente poética. Nesse sentido, o que se enaltecia não era apenas a oposição entre lirismo e prosa, mas da perspectiva do Poeta, vista como uma voz autêntica, portadora de um “verdadeiro caráter poético” que se perdia, aos olhos desses críticos, na encenação mundana de *Oniéguin*.

Também A. E. Izmáilov, em resenha publicada na revista *O Bem-Intencionado* (1825), destacou o tom elevado e intelectualmente exigente da *Conversa*, ironizando: “Seria desejável que sempre se falasse entre nós com tanta inteligência quanto aqui – não só os livreiros, mas até mesmo os poetas em idade avançada” (1996, p. 260)²⁰⁵. A fala do Poeta, mais do que idealizada, era recebida como expressão de um posicionamento crítico frente à crescente mercantilização da literatura – um gesto de resistência simbólica que reverberava fortemente no ambiente cultural do início da década de 1820.

Já N. A. Polevoi, escrevendo para a revista *Telégrafo Moscovita*²⁰⁶, afirmou que “as transições de sentimento e a arte de se expressar segundo quem fala e o que é dito são inimitáveis”, e viu no poema a encenação exemplar de duas visões de mundo: de um lado, a “sonhadora meditação” e os “pensamentos vívidos” que expressam o “caráter inflamado do poeta”; de outro, a experiência prática e desiludida do livreiro, marcada por “verdades ríspidas” e um olhar calculista sobre a literatura (1996, p. 266). Polevoi admitiu a dificuldade de encontrar falhas nos versos de Púchkin, observando que “não há resenha sem apontamento de erros: eis aqui a dificuldade maior para um resenhista de versos de Púchkin – onde encontrar falhas?” (1996, p. 266). Mencionava, quase com relutância, algumas rimas forçadas ou imagens imprecisas – como “a lira suspira” [*вдыхает лира*], “provocar um sorriso” [*возбуждать улыбку*] ou “o canto vivo do rouxinol” [*иволгу напев живой*] – apenas para relativizá-las em seguida, sugerindo que tais críticas menores deveriam ser deixadas aos “críticos futuros” – “*Il surgira, n’en doutez-vous*

²⁰⁴ *Russkaia Stariná*. Ejemesiatchnoie istoritcheskoe izdanie. Sankt-Peterburg: Tipografia Tovarischestva “Obschestvennaia Pol’za”, v. 117, jan.–mar. 1904.

²⁰⁵ *O Bem-Intencionado*, 1825, Parte 29, № 9 (Publicação em 5 de março), p. 323-328. Da seção ‘Notícias Literárias’. Assinatura: I.

²⁰⁶ *Telégrafo Moscovita*, 1825, Parte 2, nº 5, pp. 43–51.

pas...” (“Ele surgirá, não duvideis...”). Essa frase funciona, assim, como reconhecimento e ao mesmo tempo desafio: o verdadeiro talento, segundo Polevoi, não apenas se impõe à crítica, mas permanece, por sua solidez interna e alcance poético, à prova do tempo. Nesse contexto, a *Conversa* reafirma sua posição como obra de rara densidade formal e crítica, cuja aparente leveza dialógica esconde uma arquitetura rigorosa – capaz de desafiar leitores e estudiosos por gerações.

Mas o poema só foi publicado como introdução ao romance na 1ª edição do Capítulo I – *Evguêni Oniéguin, romance em versos. Obra de A. Púchkin*. (São Petersburgo, 1825, pp. IX–XXII; com emenda na p. 60) – e reimpressa na 2ª edição desse mesmo capítulo (São Petersburgo, 1829, pp. IX–XXII), com algumas correções registradas numa nota ao Capítulo VI (São Petersburgo, 1828, p. 46). Depois, não voltou a aparecer nas edições completas do romance de 1833 e 1837.

Lido à luz de Gérard Genette (2009; 1982), *Conversa do Livreiro com o Poeta* funciona como paratexto – “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (2009, p. 9). Como limiar, o prefácio não só apresenta o romance, mas o instala num “lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público” (2009, p. 10): ele ensaia com o leitor a dinâmica da recepção, dramatizando a negociação entre inspiração e circulação. Nesse sentido, confirma a máxima de Novalis citada por Genette segundo a qual “o prefácio fornece o modo de usar o livro”, não apenas por instruções diretas, mas por informações que indicam “a maneira pela qual o autor quer ser lido” (2009, p. 186).

A supressão do prefácio nas edições de 1833 e 1837, portanto, reconfigura o limiar de entrada de *Oniéguin*: altera-se o “modo de usar” a obra e, com isso, o dispositivo de recepção que a acompanha. E aqui cabe lembrar outra observação de Genette: se “o texto propriamente dito é da responsabilidade exclusiva do seu autor”, o paratexto depende, também, do editor (2009, p. 15) – ou seja, a remodelagem do limiar pode resultar tanto de um gesto autoral quanto de uma decisão editorial. Assim, além de refletir o crescente desencanto de Púchkin, nos anos 1830, com as pressões comerciais e a censura, a retirada do prefácio opera como uma intervenção paratextual que muda a porta de entrada do romance: o leitor passa a encontrar *Oniéguin* sem a cena prévia de negociação que *Conversa* encenava. Nessa chave, a hipótese de Potápova (1996, p. 63) ganha densidade: a exclusão do prólogo sinaliza o colapso do frágil equilíbrio entre Poeta e Livreiro. E acrescentamos: reorienta pragmaticamente a relação da obra com seu público – o tempo em que *Conversa* fazia sentido como abertura havia passado, e sua retirada performa a

desilusão crítica que a obra tematiza. Ainda que essa interpretação dependa da verificação do grau de controle autoral de Púchkin sobre as edições em questão²⁰⁷, ela sugere uma leitura simbólica da exclusão: o conflito entre independência interior e exigência de sucesso público, dramatizado no poema, teria se tornado insustentável.

Púchkin, que antes parecia acreditar na possibilidade de conciliar liberdade criativa e reconhecimento, passa a perceber essa coexistência como instável. Tal ideia é retomada em *Noites Egípcias* (1836), quando afirma: “O público olha para ele como se fosse sua propriedade; na opinião destas pessoas, ele nasceu para seu *benefício e prazer*” (Púchkin, 2010, p. 136. Grifos do autor).

Bondi (1931, p 200) observa que *Fragmento* (“*Apesar das grandes vantagens...*”) [*Отрывок* [otrivok] («*Не смотря на великие преимущества...*»)], abordado no subcapítulo 3.1 desta tese e que possui a mesma temática que *Noites Egípcias*, retém uma forte marca autobiográfica e polêmica, ligada ao contexto de 1829–1830, quando Púchkin retornou do Cáucaso. Nesse período, parte da crítica e da imprensa – sobretudo Bulgárin – exigia do poeta versos patrióticos sobre a glória militar russa. Em vez disso, ele publicou o sétimo capítulo de *Evguêni Oniéguin* e uma série de poemas líricos, o que desencadeou ataques públicos, com insinuações até de ordem política.

No *Fragmento*, Púchkin transforma esse confronto em reflexão geral sobre o estatuto do escritor, visto pelo público como “propriedade” coletiva. As situações descritas – o transeunte que cobra novidades, o sorriso vulgar que reduz a experiência pessoal a material poético, a moça que compra um álbum apenas para obter versos – dramatizam a expectativa incessante do público por novas obras (Púchkin, 1959-1962, t. 5, p. 505).

Entre os exemplos, destaca-se um de cunho nitidamente realista, que parece remeter a uma situação concreta: se o poeta se dirigisse ao exército apenas com a intenção de visitar amigos e familiares, logo o público exigiria dele um poema sobre a vitória mais recente, e os jornalistas se mostrariam impacientes com a demora em atender a tal expectativa. Quando Púchkin reelaborou esse trecho em *Noites Egípcias* – por volta de 1835 –, essa passagem já não aparecia, pois havia perdido sua pertinência imediata; em 1830, porém, o poeta ainda carregava viva a irritação e o ressentimento provocados por essas pressões (Bondi, 1931, p. 200).

²⁰⁷ O que não foi possível encontrar no levantamento documental.

Talvez, portanto, o motivo mais profundo da exclusão resida no próprio gesto crítico da obra: como sugere Potápova, *Conversa* funcionava como uma pergunta sobre o lugar do poeta na modernidade – e, nos anos 1830, esse futuro já havia respondido. O tempo em que *Conversa* fazia sentido como abertura de *Oniéguin* havia passado, e a sua exclusão pode ser lida como um gesto de desilusão crítica, que pode ter confirmado, retroativamente, a impossibilidade de conciliar os polos opostos que a obra encenava.

Em *Conversa do Livreiro com o Poeta, O Poeta e a Multidão e Ao Poeta*, Púchkin mobiliza diferentes concepções de público: a *толпа* [*multidão*] anônima e volúvel, descrita como incapaz de compreender a inspiração; a *чернь* [*ralé*], associada à plebe hostil; as mulheres-leitoras, figuradas ora como destinatárias seduzidas, ou sedutoras, ora como frívolas; e, por fim, o círculo restrito de pares e amigos, reconhecido como interlocutor legítimo e crítico. A pluralidade dessas figuras evidencia que o “público” não é uma entidade estável, mas um conjunto de papéis dramatizados, cujas tensões estruturam o próprio poema. Assim, ao estimular a reflexão sobre o estatuto do poeta e sobre o papel dos diferentes públicos que atravessam a obra, o poema não apenas reflete as condições da criação literária, mas participa ativamente na formação de um leitor crítico – chamado a reconhecer-se, também ele, como parte integrante dessa cena de disputa.

3.3 *Um poema que nunca será terminado: formação da crítica e do leitor por meio do fragmento em Evguêni Oniéguin (1823-1830)*

*Hum... hum... digníssimo leitor,
A sua família passa bem?*

Púchkin²⁰⁸

Já no *Prefácio à primeira edição* (1825) do primeiro capítulo de *Evguêni Oniéguin*, Púchkin anuncia: “Eis o começo de um grande poema, que, provavelmente, não será terminado” (1959-1962, t. 4, p. 452). Em seguida, acrescenta: “O primeiro capítulo constitui algo completo. Ele contém a descrição da vida mundana de um jovem de São Petersburgo no fim de 1819 e lembra *Beppo*, a obra burlesca do sombrio Byron”. Essa associação explícita com Byron não é acidental: desde a carta a Piotr Viázemski, de 4 de novembro de 1823, Púchkin já delineava seu projeto como uma transição da poesia para a prosa e admitia abertamente a inspiração em *Don Juan*: “Agora eu não estou escrevendo um romance, mas um romance em versos, uma diferença diabólica. Algo como “Don Juan” – não há nada para pensar sobre a publicação; escrevo desleixadamente” (1959-1962, t. 9, p. 77).

Mais do que uma apresentação descritiva em que anuncia suas influências, o prefácio já antecipa o tipo de recepção que o texto poderia provocar e inicia sua “batalha” contínua com os críticos que se desenrolou durante todo o processo de publicação do romance. Púchkin escreve: “Críticos perspicazes notarão, é claro, a falta de um plano. Todos são livres para julgar o plano de todo o romance lendo o primeiro capítulo” (1959-1962, t. 4, p. 451). Ele afirma, ainda, que o primeiro capítulo “constitui algo completo”, embora faça parte de um todo que só existia, naquele momento, como projeto ainda a ser escrito e publicado. Quando escreve que “qualquer um tem o direito de julgar o plano do romance inteiro ao ler o seu primeiro capítulo”, Púchkin propõe um pacto de leitura: o fragmento inicial deve ser tomado como microcosmo do romance, funcionando como uma chave de interpretação para o que ainda virá.

Quando acrescenta que os críticos “passarão a condenar também o caráter antipoético do personagem principal” e “certas estrofes, escritas no enfadonho estilo das mais recentes elegias” (p. 451), Púchkin também antecipa a própria estrutura que viria a construir. A referência ao “enfadonho estilo das elegias” é um prenúncio das digressões

²⁰⁸ : “Гм! гм! Читатель благородный, / Здорова ль ваша вся родня?. ПУЧКИН, 2019, p. 189. Trad. de Alípio Correia Franca Neto e Elena Vássina.

líricas sobre memórias do passado do narrador que percorrem todo o romance, entre trechos narrativos prosaicos e reflexões críticas – justamente aquilo que poderia parecer “falta de plano”, mas que constitui, na verdade, um princípio composicional consciente.

Para quem anuncia que a “falta de plano” talvez fosse notada, essa falta é surpreendentemente bem planejada. Ao declarar que o poema “provavelmente nunca será terminado”, Púchkin não apenas brinca com a expectativa de conclusão, mas já sugere que o romance é, antes de tudo, um processo, algo que se desenvolve em tempo real, em diálogo com os leitores.

Em seguida, ele anuncia o caráter satírico do primeiro capítulo: “Mas seja-nos permitido chamar a atenção dos leitores para méritos raros num escritor satírico: a ausência de ataques pessoais ofensivos e a observância de estrita decência na descrição bem-humorada dos costumes” (p. 452). O manuscrito do prefácio, porém, é ainda mais incisivo. Nele, Púchkin faz um comentário irônico e provocador, dirigido ao “respeitável público” e aos “srs. jornalistas” [почтеннейшей публики и гг. журналистов], em que elenca os clássicos da sátira – Juvenal, Catulo, Petrônio, Voltaire, Byron – para contrastar a sua própria “estrita decência” em relação a esses modelos: “não raramente – não guardaram o devido respeito pelos leitores e pelo belo sexo” (p. 452). E acrescenta: “Diz-se que nossas damas começam a ler em russo. Ousadamente lhes oferecemos uma obra onde encontrarão, sob o leve véu de uma alegria satírica, observações fiéis e interessantes”. Esse trecho reafirma que Púchkin não via a literatura como instrumento de moralização, mas como espaço de observação livre e espirituosa dos costumes. Notável é o fato de se dirigir explicitamente às “damas que começam a ler em russo”: mais uma vez, o poeta menciona seu público feminino, gesto que se repete em outros textos e que será retomado, em 1829, em *Romance em Cartas*, quando declara que o verdadeiro público de sua obra é a leitora provinciana.

No manuscrito, Púchkin acrescenta que um dos méritos do capítulo é a “completa ausência de ataques pessoais ofensivos” e, logo em seguida, observa – em tom levemente irônico – que isso não se deve apenas à vigilância da censura, guardiã dos costumes e da tranquilidade do Estado. A formulação é uma crítica velada não só ao controle oficial, mas também aos ataques pessoais que abundavam na crítica jornalística.

Ao ironizar a censura como uma “protetora zelosa” dos cidadãos contra “a ingenuidade caluniosa e a levandade zombeteira”, Púchkin não apenas satiriza o tom paternalista do regime, mas também comenta o clima de agressividade que dominava a crítica literária e jornalística da época. Há, nesse ponto, uma tensão interessante: se por

um lado ele se distancia do nível das polêmicas pessoais, reivindicando para si uma sátira “leve”, por outro reconhece – ainda que de forma oblíqua – a função moderadora da censura²⁰⁹. O gesto de manter essa observação no manuscrito, mas suprimi-la da versão publicada, revela um cálculo preciso: uma crítica tão direta poderia soar como desafio aberto ao regime ou como ataque aos colegas escritores e jornalistas.

Essa camada paratextual, ausente da edição impressa, confirma a ambivalência de Púchkin: ao mesmo tempo que se posiciona como escritor satírico, ele parece negociar os limites do que pode ser dito e publicado. A correspondência da época reforça essa tensão. Entre janeiro e fevereiro de 1824, escreve a seu irmão: “Talvez eu lhe envie trechos de Oniéguin, essa é a minha melhor obra. [...] ele esperava romantismo de mim, mas encontrou sátira e cinismo” (1959-1962, t. 9, p. 90). A recepção do primeiro capítulo pelos pares literários – N. N. Raiévski, Bestújev, K. F. Rilêiev – confirma o estranhamento: esperava-se o *pathos* lírico dos poemas caucasianos, e o que se recebeu foi uma crônica irônica da sociedade petersburguense.

Bestújev, em carta de 9 de março de 1825, compartilha suas opiniões sobre *Oniéguin* por carta e o compara à sátira de Byron, como se esta fosse uma referência que Púchkin deveria considerar ao escrever:

[...] você pegou a sociedade petersburguense, mas não a penetrou. Leia Byron; ele, sem conhecer nossa Petersburgo, descreveu-a de maneira semelhante – no que se referia ao conhecimento profundo das pessoas. Com ele, até mesmo a conversa fiada fingida esconde observações filosóficas, e não há nada a dizer sobre a sátira. [...] E quão perversa e fresca é a sátira dele! Não pense, porém, que não gosto do seu *Oniéguin*, pelo contrário²¹⁰.

Na carta datada de 24 de março de 1825, apenas um mês depois da publicação do primeiro capítulo, a resposta de Púchkin indica uma alteração na sua perspectiva, expressando um arrependimento e agora negando qualquer intenção satírica e até mesmo a influência de *Don Juan*:

Sua carta é muito inteligente, mas ainda assim você está errado, ainda assim você está olhando para “Oniéguin” do ponto de vista errado, ainda assim é o meu melhor trabalho. Você compara o primeiro capítulo com “Don Juan”. – Ninguém respeita “Don Juan” mais do que eu (os cinco primeiros cantos, não li os outros), mas não tem nada em comum com “Oniéguin”. Você fala sobre a sátira do inglês Byron e compara com a minha, e exige o mesmo de mim! Não, meu querido, você está querendo muito. Onde está minha *sátira*? Não há menção dela em “Evguêni Oniéguin”. A marginal estremeceria para mim se eu tratasse de sátira. A própria palavra *satírico* não deveria estar no prefácio.

²⁰⁹ Cf.: *Viagem de Moscou a Petersburgo* (1833–1835), em que, no capítulo “Sobre a censura”, Púchkin compara o poder da palavra impressa ao “efeito destruidor do projétil tipográfico” (Lipnitskaia, 2010, p. 77).

²¹⁰ Carta para Púchkin presente no Tomo 13 da *Coletânea completa das obras, 1837-1937: Em 16 tomos* (1937, p. 149).

Aguarde mais cantos [...]. O primeiro canto é apenas uma introdução rápida, e estou satisfeito com ele (o que muito raramente acontece comigo). Concluo assim nossa polêmica. (1959-1962, t. 9, p. 143-144)

A marginal [*набережная*] a que Púchkin se refere é a marginal do Palácio de Inverno em São Petersburgo, uma metonímia para a própria censura tsarista. Ao dizer que “a marginal estremeceria” se ele tratasse de sátira, o poeta reconhece o poder de vigilância e repressão que pairava sobre cada palavra impressa. O arrependimento que transparece nessa carta – e que o leva a afirmar que “a própria palavra *satírico* não deveria estar no prefácio” –, em tão pouco tempo, parece menos uma mudança estética radical e mais uma estratégia de contenção.

Essa autocrítica precoce não elimina o caráter crítico de *Oniéguin*; antes, desloca-o para outros níveis. A sátira explícita dá lugar a uma ironia mais complexa e ambivalente. Em outras palavras, Púchkin não abdica da crítica: ele a torna mais sutil, mais literária, menos vulnerável às interdições diretas da censura²¹¹.

Durante sete anos, de 1825 a 1832, *Evguêni Oniéguin* foi publicado em série, com intervalos de aproximadamente um ano entre a publicação de cada capítulo. Esse modo de publicação em fascículos – frequente na época, mas ainda relativamente novo na Rússia – teve implicações significativas tanto para a forma do romance quanto para sua recepção. Antes mesmo da publicação dos capítulos completos, pequenos trechos, versos e citações circulavam em almanaques e revistas, gerando expectativa e preparando o público para a obra. Dessa forma, o romance se inseria, desde o início, em uma dinâmica de circulação periódica e fragmentada, na qual o leitor recebia partes da narrativa como eventos literários, num tempo dilatado que condicionava o modo de leitura e o envolvimento afetivo com os personagens.

O lançamento de cada capítulo de *Oniéguin* foi acompanhado por críticas em quase todos os periódicos de Moscou e São Petersburgo da época. No entanto, com a publicação do primeiro capítulo, a análise textual propriamente dita raramente foi feita pelos críticos, sempre com a desculpa de que “é impossível julgar todo o romance, especialmente seu plano e os personagens nele retratados por um capítulo”, como escreveu A. E. Izmáilov em *O Bem-Intencionado* em 1825, em resposta ao prefácio do autor²¹².

²¹¹ Sobre a sátira na obra de Púchkin, cf.: LÓPEZ ARRIAZU, E. *Pushkin sátiro y realista. La influencia de la sátira en el realismo de Alexandr S. Pushkin*. Buenos Aires: Dedalus Editores, 2014.

²¹² IZMÁILOV, A. E. *Evguêni Oniéguin*, glava I. [Evguêni Oniéguin, capítulo I]. *O Bem-Intencionado*. 1825. Parte 29. Nº9. In: *Púchkin v priizhennoi kritike, 1820-1827* [*Púchkin na crítica em vida, 1820-1827*]. Sankt-Peterburg: Gossudarstvenni puchkinski teatralni Tsentr, 1996, p. 258-260.

A publicação serializada fez com que cada novo capítulo fosse lido como uma unidade provisória, autônoma e, ao mesmo tempo, em aberto, sujeita a complementações futuras. Surge, assim, o que aqui defino como *Fragmento Serializado*: textos cuja fragmentariedade não decorre apenas da composição interna, mas do modo de publicação em partes, que cria um ritmo descontínuo e inscreve no próprio processo de leitura a experiência do fragmento.

A primeira aparição pública de *Oniéguin* é, de certo modo, já marcada por essa condição fragmentária e precária. Como lembram Feduta e Egórov (1999, p. 71), os primeiros fragmentos do romance apareceram não por iniciativa de Púchkin, mas em uma nota de ninguém menos que Bulgárin, publicada em *Folhinhas Literárias* em março de 1824. P. A. Mukhanov, a quem Púchkin lera os rascunhos do romance em Odessa, reproduziu de memória um trecho do texto para Bulgárin, que o publicou sem o consentimento do autor.

Púchkin reagia com profundo aborrecimento à divulgação não autorizada de seus textos – fosse por “piratas literários” como Bulgárin ou pelo próprio irmão, Liev, que lia versos inéditos em público (Feduta, Egórov, 1999, p. 71). Esse episódio mostra que *Oniéguin* já circulava em fragmentos antes mesmo da impressão, alimentando a expectativa do público e tornando cada publicação parcial um evento.

Mas pouco depois, os primeiros versos foram publicados oficialmente por Púchkin. Em 10 de setembro de 1824, Diélvig solicitou ao poeta “cerca de 20 versos de *Evguêni Oniéguin*”, observando que o público, na verdade, a multidão [*толпа* - *tolpá*] há muito tempo exige, aos gritos, *Oniéguin* (1996, p. 108)²¹³. A resposta de Púchkin superou o pedido: quarenta e três versos sob o título *Fragmentos [Otrivki] de Evguêni Oniéguin, Poema de A. Púchkin*. Os fragmentos foram publicados no almanaque *Flores do Norte para o ano de 1825*, publicado no final de dezembro de 1824. Ou seja, antes sequer de o primeiro capítulo de *Oniéguin* ter sido publicado integralmente, o que só veio a acontecer em fevereiro de 1825.

Trata-se dos primeiros oito versos da Estrofe VII, nove versos da Estrofe VIII, todos os quatorze da Estrofe IX e doze da Estrofe X, que integrariam o Capítulo II, publicado integralmente apenas em 1826. Linhas pontilhadas separavam os trechos, de modo que era impossível ao leitor reconstruir o capítulo integral. Somente em 1826 os

²¹³ “[...] не вздумаешь ли ты дать мне стихов двадцать из Евгения Онегина? Это хорошо бы было для толпы, которая не поймет всей красоты твоей Прозерпины или Демона, а уж про Онегина давно горло дерет”.

leitores viriam a descobrir que se tratava da apresentação de um personagem em especial, o poeta Vladímir Liênski. Assim, descolados do todo, com um tom lírico (“[...] Vagava pelo mundo com a lira, / Sob o céu de Goethe e Schiller” – [2, IX])²¹⁴, os excertos favoreciam uma leitura imprecisa.

— 280 —

ОТРЫВКИ

ИЗЪ ЕВГЕНІЯ ОНІГІНА, ПОЭМЫ А. ПУШКИНА.

Отъ хладнаго разврата свѣта
Еще увянуть не успѣвъ,
Его душа была согрѣта
Привѣтомъ друга, лаской дѣвъ.
Онъ сердцемъ милый былъ невѣжда.
Его лелѣла надежда,
И міра новый блескъ и шумъ
Еще плѣняли юный умъ.

.....
Онъ вѣрилъ, что душа родная,
Соединиться съ нимъ должна;
Что, безотрадно изнывая,
Его всечасно ждетъ она;
Онъ вѣрилъ, что друзья готовы
За честь его пріять оковы,
И что не дрогнетъ ихъ рука
Разбить сосудъ клеветника;
Что есть избранные судьбами.

.....
Негодование, сожалѣнье,
Ко благу чистая любовь
И славы сладкое мученье

— 281 —

Въ немъ рано распалили кровь.
Онъ съ лирой странствовалъ на свѣтѣ
Подъ небомъ Шиллера и Гёте;
Ихъ поэтическимъ огнемъ
Душа воспламенилась въ немъ.
И Музъ возвышенныхъ искусства,
Счастливецъ, онъ не постыдилъ:
Онъ въ пѣсняхъ гордо сохранялъ
Всегда возвышенныя чувства,
Порывы дѣвственной мечты
И прелесть важной простоты.

.....
Онъ пѣлъ любовь, любви послушный;
Но пѣснь его была ясна,
Какъ мысли дѣвы простодушной,
Какъ сонъ младенца, какъ луна
Въ пустыняхъ неба безмитажныхъ,
Богиня тайнъ и вздоховъ нѣжныхъ;
Онъ пѣлъ разлуку и печаль,
И романтическую даль,
И увядающія розы;
Онъ пѣлъ тѣ дальнія страны,
Гдѣ долго въ лоно тишины
Лилась его живая слезы.

Imagens 11 e 12 - Páginas 280 e 281 do almanaque *Flores do Norte* com o título *Fragments [Otrivki]* em destaque e “*de Evguêni Oniéguin, Poema de A. Púchkin*” no subtítulo²¹⁵.

Na prática, a recepção transformou-se num jogo de montar: leitores e resenhistas tentavam encaixar os pedaços com o que sabiam então, acompanhando com excitação o quanto suas hipóteses se aproximavam do “todo” ainda inédito. O trecho que retrata Liênski como jovem sensível e emotivo, fora do enquadramento do capítulo, não deixava

²¹⁴ Púchkin, 2023, p. 79. Versos originais: “Он с лирой странствовал на свете; / Под небом Шиллера и Гёте” (1959-1962, t. 4, p. 39).

²¹⁵ *Flores do Norte para o ano de 1825*. Moskva: Universitetskaya tipografia, 1881. – [2], 360, VI. Disponível em: *Национальная электронная библиотека: Книжные памятники [Biblioteca Eletrônica Nacional – Patrimônio Bibliográfico]*. https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003594597/. Acesso em: 23 de abril de 2024.

evidente que se tratava de uma paródia, até certo nível, do herói romântico. Muitos poderiam até mesmo tomar Liênski pelo verdadeiro protagonista. A confusão se ampliava porque o recorte combinava estrofes não contíguas. Só um ano depois, com o segundo capítulo completo, o público pôde perceber a atitude mais complexa e irônica de Púchkin em relação a Liênski. Até lá, nas palavras de Gessen (2002, p. 76), “vítimas” da formação fragmentária, os leitores tiveram de viver de “ilusões” a partir de “excertos mutilados” (p. 73).

Esse processo produziu efeitos múltiplos. De um lado, como nota Viázemski em tom irônico, os futuros bibliógrafos teriam dificuldade em distinguir entre o “poema” *Oniéguin* e o romance *Evguêni Oniéguin* (*apud* Gessen, 2002, p. 74). De outro, a crítica se via obrigada a avaliar passagens avulsas, com frequência reduzindo-se a paráfrases superficiais ou a elogios genéricos.

Nessa conjuntura, o gesto mais incisivo veio de Nikolai Polevoi, que, em 1830, publicou um falso almanaque de fragmentos – *Поэтическая ченуха* [*Disparate poético*] – definido como “fragmentos de uma coleção de fragmentos” para demonstrar que “a literatura russa até agora existiu apenas em fragmentos [*otrivki*]” (1960)²¹⁶. O almanaque funcionou, assim, como uma declaração irônica anti-fragmento [*otrivok*], em relação ao hábito de ler e resenhar “em pedaços”:

[...] a nossa literatura está abarrotada de fragmentos de poemas, comédias, óperas, tragédias, dramas que não existem por inteiro e jamais existirão. [...] Considerando tudo isso, esperamos agradar aos leitores, oferecendo excertos de uma coletânea de fragmentos, isto é, fragmentos de um almanaque que tencionamos publicar um dia. (Polevoi, 1960).

Como nos lembra Sambeek-Weideli (*apud* Gessen, 2002, p. 80), em resposta a essa publicação fragmentada e dispersa, os periódicos foram inundados por *otrivki* – fragmentos e excertos de romances ou novelas inexistentes – que iam da paródia ao elogio laudatório. Esse fenômeno confirma a força de atração exercida por Púchkin sobre o campo literário: *Oniéguin* não era apenas lido, mas imediatamente reescrito, continuado, caricaturado, multiplicado em pastiches e homenagens.

Ainda assim, os críticos não souberam lidar com uma obra em excertos e suas resenhas eram muitas vezes superficiais, “discutiam ideia, o gênero, o título e, às vezes,

²¹⁶ “Наша русская литература донныне состоит из *отрывков*”. POLEVOI, N. A. *Poeticheskaia tchepukhá, ili Otrivki iz novovo almanakha “Literaturnoe zerkalo”*. In: *Russkaia stikhotvornaia parodia (XVIII – natchalo XX vv.)*. Leningrad: Sovetski Pisatel, 1960. Disponível em: http://az.lib.ru/p/polewoj_n_a/text_1830_poet_chepuha.shtml. Acesso em: 26 ago. 2024.

a gramática” (Gessen, 2002, p. 74). As paródias e a dificuldade de lidar com essa publicação serializada demonstram uma irritação por parte de alguns críticos e leitores.

Púchkin, em carta a Pogódin, de 11 de julho de 1832, poucos meses depois da publicação do oitavo e último capítulo, revela uma acusação: “Li recentemente em seu jornal uma comparação entre mim e Polévoi; dizem que ambos enganamos o público: um lhe arranca dinheiro publicando uma a uma as partes do seu *Oniéguin*, o outro – volume por volume da sua *História*” (1959-1962, t. 10, p. 107). Quem fez essa comparação foi Nadiéjdin, em uma resenha ao oitavo capítulo de *Oniéguin*, publicada na *Telescópio* (1832, № 9), em que também afirmou que *Oniéguin* era “simplesmente uma conversa sobre tudo e nada”²¹⁷. Púchkin pede que Pogódin avise a Nadiéjdin que “a imprudência de seus juízos é imperdoável”. Para o poeta, havia uma diferença fundamental entre, de um lado, “abrir uma subscrição, prometendo publicar 12 volumes por ano e, ao fim de três anos, ter publicado apenas três, vivendo dos juros do dinheiro arrancado” – referência ao projeto de Polevoi, que recolhia assinaturas para a sua ainda não escrita *História do Povo Russo* – e, de outro, publicar um poema por capítulos, advertindo no prefácio que se tratava do início de uma obra que “provavelmente nunca seria terminada”. O que evidencia que a publicação serializada de *Oniéguin* não constituía um oportunismo editorial contra o público, mas um projeto literário consciente.

Púchkin admite que Nadiéjdin tinha o direito de achar seus versos ruins, mas não de compará-lo a um trapaceiro. Essa acusação, escreve ele, era uma “porcalhada” [свиństwo], um insulto intolerável que ultrapassava os limites da crítica literária. A carta sobe de tom: “Como, depois disso, um homem decente pode se envolver com esse povo?” – pergunta ele, referindo-se aos críticos como um coletivo de má-fé. E prossegue, num desabafo que deixa transparecer o clima de animosidade que cercava a imprensa literária da época: “E se ainda tivéssemos de respeitar as opiniões de Bulgárin, Polevoi, Nadiéjdin – teríamos de sair no tiro a cada novo número de suas revistas” (p. 107).

Essas palavras revelam a dimensão belicosa das polêmicas em que Púchkin se via envolvido: a crítica jornalística muitas vezes resvalava para ataques pessoais, transformando divergências literárias em ofensas diretas. Sua conclusão é significativa: “Graças a Deus que a opinião pública (seja lá qual for a nossa) nos poupa desse incômodo” (p. 107) Essa frase é crucial porque marca uma distinção entre a opinião

²¹⁷ *Apud* HOISINGTON, S. S. *Russian Viewsof Pushkin's Eugene Onegin*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1988, p. 181.

pública – que Púchkin trata como uma instância mais ampla e, de certo modo, mais justa – e a opinião dos críticos de revistas, que ele desprezava.

Depois de 1833, com a edição completa, a identidade de *Oniéguin* mudou, e a decepção de muitos críticos e leitores atesta o peso que a expectativa serializada adquirira. Com exceção notável de Polevoi, que publicou uma resenha devastadora (“Perguntamos que ideia unificadora se imprime em nossas mentes ao lermos *Oniéguin*? Nenhuma, absolutamente nenhuma”)²¹⁸, a crítica que antes comentava longamente capítulos e excertos silenciou diante do volume fechado (Gessen, 2002, p. 77). Para Polevoi, o amor de Tatiana por Oniéguin era o único candidato possível a “ideia unificadora”, mas frágil demais para sustentar o romance.

Gessen (2002, p. 75) observa que essa situação poderia ter estimulado a crítica russa a desenvolver métodos de leitura mais atentos, capazes de lidar com excertos e fragmentos. Em vez disso, conclui que o efeito foi inverso: os *otrivki* teriam atrofiado o crescimento de uma crítica madura, que só se consolidaria quando os críticos passaram a lidar com textos completos, já nos anos 1830. Essa afirmação, no entanto, merece ser problematizada. A intensa discussão em torno de *Oniéguin* durante sua publicação prova que a crítica se engajava de forma ativa e criativa, ainda que em registros descontínuos.

O próprio testemunho de Polevoi é exemplar. Se por um lado ele lamenta a falta de uma ideia unificadora, por outro reconhece que Púchkin jamais concebera sua obra como um todo fechado: ele teria apenas criado um enquadramento – uma “ilusão de unidade” – para abrigar suas meditações, epigramas e madrigais. E, apesar de sua crítica severa, Polevoi admite: “Мы так много провели с ним минут уладительных” (“passamos juntos tantos minutos de prazer”). Esse comentário é fundamental: a experiência de leitura de *Oniéguin* é descrita em termos de convivência íntima, de uma relação que se prolonga ao longo dos anos de publicação. Polevoi desaprova o que chama de falta de unidade, mas percebe que a própria força do romance reside nesses momentos de “expectativa conjetural”.

O conteúdo de *Evguêni Oniéguin* é notavelmente simples. O fio narrativo pode ser resumido em poucas linhas: Evguêni, um jovem dândi de São Petersburgo, antissocial e cansado da vida mundana, retira-se para o campo para ficar com seu tio moribundo, de quem era o único herdeiro. Na província conhece uma jovem, Tatiana, ávida leitora de romances sentimentais, que se apaixona por ele e se declara em uma carta. Ele lhe

²¹⁸ *Telégrafo Moscovita*, 50, n.º 6, 1833, p. 238. Disponível em: https://archive.org/details/mosk_telegraf/1825_Ch_1_1-4/mode/1up. Acesso em: 26 ago. 2024.

responde pessoalmente, dizendo que jamais poderia fazê-la feliz, pois não nascera para a vida conjugal. Depois disso, um desentendimento com o amigo, Liênski, os conduz a um duelo trágico, no qual o jovem poeta é morto. Atordoados, Evguêni abandona a província e faz uma longa viagem. Anos depois, reencontra Tatiana em São Petersburgo, agora uma dama da alta sociedade e casada com um veterano de guerra. E completa o ciclo narrativo simétrico: apaixona-se pela imagem do que ela se tornou e se declara em uma carta. Mas é rejeitado pela heroína, pois já foi “dada a outro”, incapaz de fundar sua felicidade acima do sofrimento alheio. O romance termina sem um desfecho tradicional para a literatura russa – o herói não morre nem se casa, não há reconciliação nem conclusão moral. O poeta-narrador apenas o abandona em São Petersburgo.

Tal é a *fábula* [фабула] do romance, conforme formulado pelo formalista Víktor Chklóvski (1923). No ensaio *Evguêni Oniéguin (Púchkin e Sterne)*, propõe uma leitura que aproxima *Oniéguin* de *Tristram Shandy*: ambos seriam romances paródicos que subvertem os esquemas narrativos convencionais. Em termos da teoria formalista, o que Púchkin apresenta não é apenas a *fábula* [фабула] – a sequência linear e cronológica da história de Oniéguin e Tatiana –, mas um *siujét* [сюжет] sofisticado, que reorganiza e retarda essa sequência por meio de digressões, omissões de estrofes e diálogos com o leitor. Para Chklóvski, a obra de Púchkin é um romance não apenas lido como uma história de amor, mas um jogo narrativo com sua própria construção, em que o conteúdo principal consiste nas formas construtivas que o compõem (Chklóvski, 1923, pp. 209–211).

O romance, longe de ser um amontoado de fragmentos desconexos, organiza cuidadosamente as pausas e lacunas entre estrofes para retardar o fluxo temporal da *fábula* e fazer o leitor refletir sobre o que lê. Nesse sentido, *Oniéguin* se contrapõe não apenas ao romance iluminista e ao poema épico classicista, mas também ao romance romântico que canonizou o fragmento como forma fechada, autossuficiente, “como um porco-espinho”.

Temos, portanto, uma paródia de segunda ordem: Púchkin parodia tanto o modelo clássico de construção do romance quanto a fragmentariedade à moda de Sterne – transformada pelos românticos em novo dogma –, instaurando uma forma híbrida. Seu *siujét* organiza a desordem aparente, convertendo a digressão em princípio estruturante. A singularidade de *Oniéguin* está justamente aí: em fazer da própria forma do romance o seu tema, problematizando o que significa contar uma história e oferecendo ao leitor uma experiência de leitura que é, ao mesmo tempo, narrativa e crítica.

A estrutura episódica fez com que o romance desenvolvesse uma fluidez particular de uma “longa conversa”, marcada por digressões e a constante presença do narrador, que estabelece uma relação íntima com o leitor – abre desvios na narrativa para refletir sobre a própria construção do romance, sobre a opinião do leitor sobre os destinos de Oniéguin, Liênski e Tatiana, para descrever a paisagem e o cotidiano da Rússia, mencionar outras obras e comentar temas literários e culturais que eram debatidos nas revistas. O próprio poeta-narrador se autocritica em relação ao uso excessivo de digressões:

Пора мне сделаться умней,
В делах и в слоге поправляться,
И эту пятую тетрадь
От отступлений очищать.

Já é hora de ganhar sagacidade,
Corrigir-me na escrita e na vida
E deste caderno número cinco
Expurgar digressões com afínco.

(5, XL)²¹⁹

Trata-se do que classifico como *Fragmento Digressivo*, em que a narrativa se interrompe para dar lugar à voz do narrador. Aqui, o fragmento não apenas interrompe a ação, mas cria um espaço de reflexão crítica, aproximando-se do gesto da parábase grega: uma suspensão do fluxo narrativo para instaurar o comentário metapoético.

Como explica Durão (2016, p. 88), na comédia grega clássica – a de Ésquilo, Sófocles e Aristófanes – a parábase se realizava em uma pausa da ação, quando o coro surgia sem sua indumentária habitual, incluindo as máscaras, e enunciava, em forma de canto ou recitativo, as opiniões do próprio autor sobre temas da comunidade, da religião, da política ou sobre a peça em curso. Por se tratar de competições dramáticas, o momento era ainda aproveitado para exaltar a superioridade da obra em relação às demais. Essa quebra da ilusão ficcional, inscrita no interior da obra, instaurava uma espécie de “exterioridade interior”: a consciência da peça sobre si mesma enquanto obra e enquanto objeto de comentário crítico.

O narrador puchkiniano, à semelhança do coro grego, afasta momentaneamente a máscara da ficção para comentar a literatura contemporânea, as práticas editoriais ou mesmo o papel do leitor. A digressão, nesse sentido, não é mero ornamento, mas um procedimento que reconfigura a obra como autorreflexão crítica. Longe de conceber o leitor como um destinatário passivo, Púchkin constrói o romance na frente dele e o convida a discussões e reflexões sobre os acontecimentos e os personagens: “Concorde,

²¹⁹ Púchkin, 2023, p. 178. Tradução de Rubens Figueiredo.

meu leitor, que o nosso amigo / Se comportou assaz amavelmente / Com a triste Tatiana [...]” (4, XVIII)²²⁰.

Esse caráter digressivo despertou muitas críticas em periódicos da época. Em *O Filho da Pátria*, de Gretch e Bulgárin, em 1827, acerca do terceiro capítulo, há apenas o reconhecimento de que o poeta “adora digressões: ele adora conversar com seu leitor sobre isso e aquilo nos intervalos da história”²²¹. *O Abelha do Norte*, também de Gretch e Bulgárin, em 1828, sobre os capítulos IV e V, referiu-se às digressões como “maravilhosas”, “adornos complementares às imagens vivas”²²². No entanto, o mesmo periódico, sobre o capítulo VI, também em 1828, chama a atenção para a “velocidade e vivacidade” incomuns nele, provavelmente porque “quase não há digressões neste capítulo”²²³.

Já M. A. Dmítiev, na revista *Ateneu*, em 1828, sobre os capítulos IV e V, manifestou a opinião de que o romance carece de personagens e de ação e que “é por isso que ele [o narrador] fala tanto: tantas repetições perceptíveis, retornos a um mesmo assunto tanto a propósito quanto não a propósito; tantas as digressões, principalmente onde há chance de rir de alguma coisa, expressar o próprio sarcasmo e falar de si mesmo”²²⁴. Opinião semelhante teve B. M. Fiódorov, editor de *O Espectador de São Petersburgo* que, também em 1828, emitiu a seguinte opinião: “O principal defeito deste romance é a falta de conexão e plano. Apesar de todo o encanto da diversidade, as muitas digressões incessantes do assunto principal finalmente se tornam cansativas”²²⁵. N. A. Polevoi, editor da revista *Telégrafo Moscovita* em 1830, declarou que *Oniéguin* “é uma coleção de notas e pensamentos separados e incoerentes sobre isso e aquilo, inseridos em um quadro, do qual o autor não constituirá nada que tenha seu próprio significado separado”²²⁶.

²²⁰ Púchkin, 2016, p. 88. Trad. de Nina Guerra e Felipe Guerra.

²²¹ *O Filho da Pátria*. 1827. Parte 115. Nº 19.

²²² *Abelha do Norte*. 1828. Nº 15. Púchkin v priiznennoi kritike, 1828-1830 [Púchkin na crítica em vida, 1828-1830]. Sankt-Peterburg: Gossudarstvenni puchkinski teatralni tsentr, 2001, p. 41.

²²³ *Ibid.*, Nº 40, p. 84.

²²⁴ apud Potemina, E. I. *Roman A. S. Púchkina “Evguiêni Oniéguin” v otzivakh priiznennoi kritiki i otklilakh tchitatelei-sovremennikov* [Romance de A. S. Púchkin “Evguiêni Oniéguin” em resenhas de críticas e respostas de leitores contemporâneos]. (Tese de Doutorado em Letras). Moskovski Pedagogicheskii gosudarstvenni universitet. Moskva, 1998.

²²⁵ *O Espectador de São Petersburgo*. 1828. Parte 1, Nº1. In: Púchkin v priiznennoi kritike, 1828-1830 [Púchkin na crítica em vida, 1828-1830]. Sankt-Peterburg: Gossudarstvenni puchkinski teatralni tsentr, 2001, p. 62.

²²⁶ *Telégrafo Moscovita*. 1830, Parte 32, Nº6. In: Púchkin v priiznennoi kritike, 1828-1830 [Púchkin na crítica em vida, 1828-1830]. Sankt-Peterburg: Gossudarstvenni puchkinski teatralni tsentr, 2001, p. 257.

Já em 1823, numa carta a Diélvig, Púchkin descreve o projeto de *Oniéguin* como um poema no qual “ele tagarela até não poder mais” (1959-1962, t. 9, p. 79). Essa confissão bem-humorada prenuncia a estrutura digressiva que se tornaria marca registrada do romance: um texto em que o narrador é o verdadeiro protagonista, interrompendo a história de Oniéguin, Tatiana e Liênski para conversar com o leitor, comentar a cena literária ou simplesmente se perder em divagações.

Pouco tempo depois, em meados de 1825, na mesma carta a Bestújev, na qual inverte a máxima deste, dizendo “alguma literatura nós temos, mas crítica – nenhuma” (1959-1962, t. 9, p. 159), o poeta reafirma essa concepção: “O romance requer falatório [болтовня]. Expresse tudo claramente” (p. 160). Essa formulação é central: o “falatório” não é mera tagarelice, mas o modo de transformar o romance em um espaço de interlocução. Na mesma carta, Púchkin aconselha Bestújev: “Larga esses alemães e volte para nós, ortodoxos; e chega de escrever novelas rápidas com transições românticas – isso é bom para um poema byroniano” (p. 160). Nessa passagem, Púchkin toca em outro ponto decisivo: a busca de uma voz própria para a literatura russa, não apenas imitando a tradição europeia – especialmente a germânica, associada ao sentimentalismo e às formas românticas –, mas criando um modelo narrativo novo, enraizado na experiência cultural russa e no diálogo com o leitor de seu tempo. Seu convite para “voltar-se aos ortodoxos” sugere a necessidade de encontrar um tom genuíno, capaz de refletir a realidade russa sem se tornar mera cópia de modelos estrangeiros.

No fim de novembro do mesmo ano, Púchkin retoma a recomendação e acrescenta: “Pegue um romance inteiro – e escreva-o com toda a liberdade de uma conversa ou de uma carta” (1959-1962, t. 9, p. 217). Essa frase condensa sua concepção de romance como processo aberto e comunicativo. Mais do que um conselho de estilo, é uma verdadeira poética: a narrativa deve assumir a liberdade e a franqueza de uma carta, aproximando-se da experiência cotidiana da fala, criando uma relação de proximidade entre autor e leitor. Ao aproximar o romance do tom conversacional, ele democratiza o gênero, transformando-o em uma “carta aberta” ao público e em um espaço de formação de leitores críticos.

Essa concepção do romance como “carta aberta” encontra sua realização plena na recepção que *Evguêni Oniéguin* teve na Rússia. O impacto da obra foi também um fenômeno de mídia e circulação: o leitor russo não apenas lia, mas esperava o próximo capítulo, comentava-o, conjecturava sobre o destino dos personagens. Como registrou *O Mensageiro de Moscou* em 1828, “eles constituem o principal tema das conversas; moças

e mulheres, homens de letras e homens de negócios, ao se cruzarem na rua, perguntam-se: ‘Conhece o *Oniéguin*? O que acha do último capítulo? E Tânia? E Olga? E Liênski?’”²²⁷.

O testemunho ilustra o quanto o romance se tornou assunto de sociabilidade, inclusive nos bailes da capital. Jovens comparavam moças reais a Tatiana, senhoras indignavam-se com o “desprezo” de Púchkin por elas, e o duelo de Liênski foi antecipado, discutido e lamentado antes mesmo de ser lido – “Monstro! Monstro!”, teriam exclamado as damas ao saber que Oniéguin aceitaria o desafio (Meynieux, 1958, p. XXXIX). Esse envolvimento emocional demonstra que o público lia o romance como uma história viva, cujos desfechos eram aguardados quase como se fossem acontecimentos reais.

Longe de ser um fenômeno restrito à elite literária, *Oniéguin* alcançou leitores provincianos, estudantes, artesãos, comerciantes, professores, funcionários e até soldados, muitos dos quais copiavam os poemas de Púchkin à mão para poder relê-los, segundo Meynieux (1958, p. XXXIX). Esses cadernos manuscritos – verdadeiras antologias populares – indicam que o romance, e a poesia puchkiniana em geral, passaram a formar uma comunidade de leitores que se apropriava do texto de forma ativa, memorizando versos, recitando-os em voz alta e fazendo deles patrimônio coletivo.

Esse efeito comunitário se reforça quando observamos o caráter profundamente remissivo de *Evguêni Oniéguin*. O texto está repleto de citações e alusões que convocam a memória literária do leitor e o colocam em contato com outras obras. O próprio início do romance – “Meu tio de altíssimos preceitos [...]”²²⁸ – já contém uma alusão intertextual à fábula de Ivan Krilov, *O Burro e o Mujiue* (1818–1819): “*O burro era de altíssimos preceitos*”²²⁹. A escolha colore a imagem do tio de Oniéguin com um tom irônico e convida o leitor a estabelecer paralelos. Lótman (1995, p. 548) duvida de que os leitores se lembrariam dessa fábula, mas é difícil concordar, já que o texto era de 1819, ainda recente na época da publicação do primeiro capítulo em 1825.

Conhecer o contexto literário da época é, portanto, essencial para entender *Oniéguin* em toda sua complexidade. Muitos dos versos funcionam como réplicas ou

²²⁷ Cf. N. I. Mordovtchenko (org.). *Sotchinienia Aleksandra Púchkina* [As Obras de Aleksandr Púchkin], Leningrad, 1927, p. 385 *apud* JAKOBSON, R. Notas à margem do *Evguêni Oniéguin*. ANDRADE, H. F. et al. (org.). *Caderno de Literatura e Cultura Russa: Dossiê Púchkin*. Trad. de Homero Freitas de Andrade e Hugo Camargo Rocha. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004b, p. 54.

²²⁸ 1, I. Púchkin, 2019, p. 21. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto e Elena Vássina. Verso original: «Мой дядя самых честных правил».

²²⁹ “Осёл был самых честных правил”. KRILOV, I. A. Osiol i Mujik. *Polnoie sobranie sotchinieni*. T. 3 [O burro e o mujiue. *Obras completas*. T. 3]. Moskva: Khudojestviennaia literatura, 1945-1946, p. 135.

comentários a debates contemporâneos. Um exemplo é o famoso verso sobre Liênski – “escrevia *lânguido e sombrio*” [Так он писал *темно и вяло*]²³⁰ – que Bakhtin (2019, p. 15) lê como uma avaliação definitiva do narrador a respeito da poesia do personagem, uma paródia da imagem do poeta romântico.

No entanto, a leitura de Lótman (1995, p. 677) sugere uma camada mais sutil e irônica: longe de ser um julgamento autoral fechado, o verso faz eco ao artigo de Wilhelm Küchelbecker *Análise das traduções de von der Borg de poemas russos* (1825), em que o poeta dezembrista denuncia a “falsa poesia descritiva e lânguida” (*вялой описательной лже-поэзией*) da escola elegíaca. O uso de palavras em itálico no discurso de Púchkin muitas vezes indica palavras alheias. Portanto, os advérbios em itálico no verso indicam que Púchkin incorpora esse juízo alheio no corpo do poema, como uma citação implícita.

De um lado, o narrador parece repetir a crítica de Küchelbecker, aplicando-a à poesia sentimental de Liênski; de outro, essa apropriação cria uma distância irônica, pois o comentário crítico surge dentro de um romance que não assume juízos unilaterais e óbvios. Assim, Liênski é ao mesmo tempo uma figura trágica e uma figura parodiada – um tipo literário que encarna, de forma exagerada, os clichês da poesia elegíaca e oferece ao narrador a oportunidade de discutir, dentro do próprio romance, os limites desse gênero.

Os versos seguintes “Romantismo: isto assim é chamado; / Mas de romantismo, nem um fio / Vejo aqui; melhor deixar de lado!”²³¹ também fazem uma alusão a outro artigo de Küchelbecker, *Sobre a direção da nossa poesia, especialmente a lírica, na última década* (1824), no qual este se pergunta: “Por um tempo, Jukóvski e Bátiuchkov tornaram-se os luminares de nossos poetas e, especialmente, da escola que agora está nos tomando por românticos. Mas o que é poesia romântica?”²³².

Nos versos de Púchkin, não encontramos mais palavras em itálico, e a voz do narrador talvez se funda à de Küchelbecker. Há uma confluência de perspectivas: o poeta-narrador já não apenas ironiza, mas dialoga seriamente com o problema do romantismo, tema que ocupou a crítica russa de toda a década de 1820.

Essa discussão remete ao esboço *Sobre a poesia clássica e romântica* (1825), já discutido no capítulo 2.3, no qual Púchkin denuncia a confusão reinante entre os críticos, que chamavam de romântico tudo o que soasse melancólico, sonhador ou vinculado ao folclore,

²³⁰ 6, XXIII. Púchkin, 2023, p. 196. Tradução de Rubens Figueiredo.

²³¹ Púchkin, 2023, p. 196. Trad. de Rubens Figueiredo. Versos originais: “(Что романтизмом мы зовем, / Хоть романтизма тут нimalo / Не вижу я; да что нам в том?)”.

²³² *Apud* Lótman, 1995, p. 677.

e propõe uma distinção baseada não no “espírito” subjetivo, mas na forma do poema (Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 263). Em *Oniéguin*, essa reflexão se materializa na própria tessitura do poema: o romance em versos é, ao mesmo tempo, herdeiro de uma tradição clássica e laboratório para um gênero novo, que combina narratividade, lirismo e crítica.

Em outro momento do romance, Púchkin retoma a polêmica com Küchelbecker. Nas estrofes XXXII–XXXIII do quarto capítulo, o narrador evoca um “crítico severo” que exorta os poetas a abandonarem as “flores da pobre coroa das elegias” e a ressuscitar as odes solenes e heroicas. A cena assume tom quase teatral: o interlocutor imaginário, provavelmente uma imagem de Küchelbecker, convoca o poeta-narrador a celebrar feitos grandiosos, enquanto o narrador hesita, ironiza e, por fim, declara não querer “pôr dois séculos em conflito” (4, XXXIII):

Но тише! Слышишь? Критик строгий
Повелевает сбросить нам
Элегии венок убогий,
И нашей братье рифмачам
Кричит: «Да перестаньте плакать,
И всё одно и то же квакать,
Жалеть о прежнем, о былом:
Довольно, пойте о другом!»
– Ты прав, и верно нам укажешь
Трубу, личину и кинжал,
И мыслей мертвый капитал
Отвсюду воскресить прикажешь:
Не так ли, друг? – Ничуть. Куда!
«Пишите оды, господа,

Mas, chiu! Um crítico severo, sabias?
Manda-nos tirar da cabeça as flores
Da pobre coroa das elegias
E grita à nossa gente, os rimadores:
«Deixai de vos carpir, de chorar,
De coaxar sempre o mesmo, repisar,
Lamentar o passado, o inexistente:
Basta, cantai-nos coisa diferente!»
– Tens razão. E o teu dedo a indicar
A corneta, a máscara e o punhal,
E, das ideias, o morto capital
Mandarás sem falta ressuscitar.
Não é verdade, amigo? – Nada disso:
«Escrever odes, senhores, é preciso,

(4, XXXII)²³³

Как их писали в мощны годы,
Как было встарь заведено...»
– Одни торжественные оды!
И, полно, друг; не все ль равно?
Припомни, что сказал сатирик!
«Чужого толка» хитрый лирик
Ужели для тебя сносней
Унылых наших рифмачей? –
«Но всё в элегии ничтожно;
Пустая цель ее жалка;
Меж тем цель оды высока
И благородна...» Тут бы можно
Поспорить нам, но я молчу:
Два века ссорить не хочу.

Como na grande época dos anais,
Como se estabeleceu antigamente...»
– Só odes solenes e triunfais!
Basta, amigo: «o que há nisso tão diferente?»
Lembra-te do que afirma o satírico!
Será para ti o manhoso lírico
Do «Parecer alheio» mais convincente
Que a nossa triste rimadora gente?
«Mas tudo é tão oco em elegia,
Tão fútil e pobre o seu objetivo,
Enquanto o da ode é farol erguido
E nobre...» Aqui bem se poderia
Discutir, mas calo-me e assim fico:
Não quero pôr dois séculos em conflito.

²³³ Púchkin, 2016, p. 94. Trad. de Nina Guerra e Felipe Guerra. Original: Púchkin, 1959-1962, t. 4, p. 86-87.

O poeta-narrador puchkiniano não apenas responde ao debate sobre os gêneros líricos, mas o dramatiza e o transforma em matéria literária. Em vez de um manifesto ou de uma refutação em prosa, o poeta incorpora o argumento adversário no corpo do romance, expondo-o ao julgamento do leitor. O resultado é um momento de autorreflexão crítica, em que o romance se torna um palco para discutir o próprio estatuto da poesia e suas finalidades.

O “crítico severo” ecoa os textos de Küchelbecker, sobretudo *Sobre a direção da nossa poesia, especialmente a lírica, na última década* (1824), no qual este definia a ode como a forma superior da poesia lírica, responsável por elevar a alma acima do trivial e transmitir às gerações futuras a glória dos heróis. Para Küchelbecker, a elegia tinha “destino de moderação” e só era interessante quando conseguia implorar lágrimas de compaixão, uma vocação “triste” e limitada (Feduta; Egórov, 1999, p. 77).

Nos artigos *Sobre o rumo de nossa poesia* e *Uma conversa com o senhor Bulgárin*, publicados no *Mnemosina*, Küchelbecker ofereceu uma das críticas mais articuladas da época contra a literatura romântica, fornecendo razões e exemplos para suas posições – algo raro na crítica russa do período. Púchkin reconhece sua erudição e o mérito de propor um debate sério, mas considera muitos de seus juízos equivocados. Ele contesta a divisão excessivamente rígida da poesia em lírica e épica, bem como a primazia que Küchelbecker concede à ode, sustentando que força, liberdade e inspiração não se medem apenas pelo êxtase, mas pela elaboração formal e pela capacidade de organizar as partes em relação ao todo. A ode, embora grandiosa, carece de plano e de trabalho constante, ao contrário da tragédia, do poema e da sátira, que exigem maior invenção e imaginação.

Nesse contexto, torna-se relevante lembrar que a própria composição de *Evguêni Oniéguin* foi marcada por forte diálogo com a realidade social e política de seu tempo. Diversas estrofes precisaram ser suprimidas por Púchkin, pois continham alusões diretas ao governo e a acontecimentos contemporâneos, incluindo seus aspectos negativos. Essa dimensão censória é crucial para compreender não apenas a estrutura final do poema, mas também o modo como o autor media sua relação com o público e com o poder.

Muito provavelmente por essa razão, Púchkin optou por remover algumas estrofes, substituindo-as por linhas pontilhadas. Se essa foi uma decisão puramente

²³⁴ Púchkin, 2016, pp. 94-5. Trad. de Nina Guerra e Felipe Guerra. Original: Púchkin, 1959-1962, t. 4, p. 87.

estética ou uma estratégia de contorno à censura, não há como saber com certeza – afinal, é sempre difícil determinar de forma inequívoca a intenção de um autor. Só podemos inferi-la a partir de seus escritos e do contexto em que foram produzidos. No entanto, como venho argumentando ao longo deste trabalho, essas dimensões não são excludentes: tratou-se, ao que tudo indica, de uma combinação entre projeto estético e estratégia de sobrevivência sob censura, em que uma dimensão reforçava e complementava a outra.

Já durante o processo de publicação do primeiro capítulo de *Evguêni Oniéguin*, podemos observar em suas cartas que Púchkin deixa claro que a aprovação pela censura não era apenas um obstáculo literário, mas uma urgência material. Em 20 de dezembro de 1824, escreve ao irmão: “Por Cristo e Deus, peço que tire ‘Oniéguin’ da censura o quanto antes – que ela se dane²³⁵ –, preciso de dinheiro. Não barganhe versos por muito tempo – corte, rasgue, rasgue todas as 54 estrofes se for preciso, mas dinheiro, pelo amor de Deus, dinheiro!” (1959-1962, t. 9, p. 128). O tom desesperado dessa carta sugere que, ao menos no caso do primeiro capítulo, as supressões foram um meio pragmático de acelerar a publicação e garantir o retorno financeiro.

A questão do dinheiro aparece de forma recorrente em sua correspondência. Em carta a Piotr Viázemski, datada de 8 de março de 1824, Púchkin afirma de maneira explícita: “Ainda bem que não pertenço aos nossos escritores do século XVIII: escrevo para mim mesmo, mas publico por dinheiro, e de forma alguma para agradar ao belo sexo” (1959-1962, t. 9, p. 92). Púchkin marca a diferença entre a criação íntima e a circulação pública da obra. Ele se distancia dos escritores do século XVIII e declara explicitamente que não escreve para agradar ao público feminino, mas para garantir sua própria subsistência. Essa passagem revela sua consciência da profissionalização do escritor no início do século XIX e da necessidade de negociar com editores e censores para que a obra circulasse.

As estrofes omitidas foram vistas com bons olhos por Fiódorov, que notou que, no capítulo IV, as estrofes I, II, III, IV, V, VI “existem apenas sonhadamente em números”, e que é permitido à imaginação do leitor inventar, no lugar do autor, “qualquer coisa”²³⁶.

²³⁵ No original, Púchkin utiliza uma expressão de baixo calão: “слава <еб ее мать>”.

²³⁶ *O Espectador de São Petersburgo*. 1828. Parte 1, Nº1. *Púchkin v priiznennom kritike, 1828-1830* [Púchkin na crítica em vida, 1828-1830]. Sankt-Peterburg: Gossudarstvenni puchkinski teatralni tsentr, 2001, p. 66.

ЕВГЕНІЙ ОНѢГИНЪ.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

I. II. III. IV. V. VI.

VII.

Чѣмъ меньше женщину мы любимъ,
Тѣмъ легче нравимся мы ей,
И шѣмъ ее вѣрнѣе губимъ
Средь обольстительныхъ сѣтисъ.
Развращъ, бывало, хладнокровной
Наукой славилася любовной,
Самъ о себѣ вездѣ трубя,
И наслаждаясь не любя.

<http://lib.pushkinskijdom.ru>

Imagem 13 - Indicação das estrofes omitidas no início do quarto capítulo na página 11 da primeira edição, publicada, junto com o quinto capítulo, em entre 31 jan. e 2 fev. 1828²³⁷.

Bulgárin, no mesmo *Abelha do Norte* que antes havia elogiado as digressões, publica a crítica mais negativa ao capítulo VII. Segundo ele, não há ali “nem um único sentimento, nem uma única imagem digna de contemplação”. De forma irônica, afirma: “Encontramos com grande satisfação duas estrofes omitidas pelo próprio autor e, em seu lugar, dois belos algarismos romanos – VIII e IX. Como é doce, como deslumbra o poema e faz o leitor sonhar, adivinhar o inédito! Produz um efeito dramático completo, e agradecemos ao poeta por isso!”²³⁸. Mesmo sem essa intenção explícita, Bulgárin acaba por destacar uma das características mais marcantes da obra: as estrofes omitidas induzem o leitor a um trabalho ativo de reconstrução de seu possível conteúdo.

²³⁷ ПУШКИН, А. *Евгений Онегин, роман в стихах*. [Главы четвертая и пятая]. Санкт-Петербург: Типография Департамента народново просвещения, 1828. С дозволения Правительства. Выход в свет: между 31 янв. и 2 февр. 1828. Disponível em: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=8704>. Acesso em: 22 de set. 2024.

²³⁸ *Abelha do Norte*. 1830. Nº 35. *Пушкин в прижизненной критике, 1828-1830* [Пушкин na crítica em vida, 1828-1830]. Санкт-Петербург: Госсударственный пушкинский театральный центр, 2001, p. 232-236.

O próprio Púchkin reconheceu que as estrofes omitidas repetidamente deram motivo para repreensões:

As estrofes omitidas davam, repetidamente, margem a repreensões. Que haja estrofes em *Evguêni Oniéguin* que eu não podia ou não queria imprimir, não é de surpreender. Mas, tendo sido suprimidas, elas interrompem a conexão da narrativa e, por isso, assinalou-se o local designado para elas. Teria sido melhor substituí-las por outras ou reescrever e fundir aquelas conservadas por mim. Porém sou culpado, para tanto sou demasiado preguiçoso. Humildemente reconheço também que, em *Don Juan*, também há estrofes omitidas. (1959-1962, t. 6, p. 348).

Esse trecho retirado de um esboço de 1830, *Refutação às críticas e comentários sobre os próprios escritos*, um compilado de fragmentos de manuscritos autógrafos, inspirou o prefácio à edição do último capítulo de *Oniéguin* em 1832. No texto efetivamente publicado, notam-se algumas mudanças: “As estrofes omitidas deram repetidas vezes motivo a repreensões e zombarias (aliás, bastante justas e espirituosas)” (1959-1962, t. 4, p. 184). Diante de seu público, o autor admite francamente ter “suprimido de seu romance um capítulo inteiro, no qual se descrevia a viagem de Oniéguin pela Rússia”. Para evitar “escândalo”, decidiu numerar como oitavo o que seria originalmente o nono capítulo, gesto que transforma a ausência em parte visível da estrutura do livro. Mas essa alteração também era consciente, pois, no mesmo prefácio, escreveu que Katiênin, “a quem um bom talento poético não impede de ser também um crítico sutil”, observou que a omissão “que pode ser benéfica para os leitores, prejudica, no entanto, o plano de toda a obra; pois, com isso, a transição de Tatiana, a senhorita provincial, para Tatiana, uma nobre dama, torna-se inesperada e inexplicável: uma observação que denuncia um artista experiente” (p. 184-185). Reconhecendo a justiça do comentário, o próprio autor “deixar de fora o capítulo por razões importantes para ele, mas não para o público” (p. 185).

Esses trechos são particularmente reveladores da postura de Púchkin diante das omissões. Ele não apenas estava plenamente consciente do impacto narrativo das estrofes suprimidas – ao ponto de reconhecer que “interrompem a conexão da narrativa” – como também assumia, com ironia, sua “culpa” por não substituí-las ou reescrevê-las. A autodepreciação (“sou demasiado preguiçoso”) é, como observa Greenleaf (1994, p. 59), um recurso irônico: disfarça uma decisão estética deliberada sob o pretexto de descuido.

No trecho efetivamente publicado no prefácio de 1832, o gesto se torna ainda mais claro. Ao afirmar diante do público que suprimiu “um capítulo inteiro” e que preferiu renumerar os capítulos para evitar “escândalo”, Púchkin não apenas confessa a omissão,

mas a transforma em gesto performativo. Ele marca o vazio e o incorpora ao projeto do romance, convertendo a falta em parte visível de sua estrutura. A reação de Katiênin – de que a transição de Tatiana fica “inesperada e inexplicável” – é reconhecida como justa, mas não o leva a restaurar o capítulo. Pelo contrário: ele explicita que o suprimiu por “razões importantes para ele, mas não para o público”.

Essa declaração é fundamental, porque mostra que Púchkin não estava disposto a sacrificar sua própria lógica criativa em nome da expectativa de coerência do leitor. Há, sem dúvida, um pano de fundo de censura – como indicam as cartas em que ele pede que se “rasgue” o necessário para a obra sair –, mas o resultado não é apenas uma mutilação imposta: é também uma afirmação de autonomia artística. Ao manter a lacuna e ainda destacá-la com o artifício da numeração, Púchkin inscreve no texto sua própria liberdade de escolha, mesmo que isso implique deixar o público “desorientado”.

A inclusão posterior, na edição completa de 1833, dos versos que Púchkin julgou publicáveis não apenas responde à expectativa do público, mas reconfigura o romance, integrando as lacunas ao desenho global da obra. É importante salientar, contudo, que tanto as notas do autor quanto os *Fragmentos* foram frequentemente interpretados como apêndices opcionais, o que esteticamente os rebaixa e os separa do corpo principal do texto. Essa leitura ignora o fato de que essas seções participam ativamente da construção formal do romance, funcionando como prolongamentos de seu espaço digressivo.

Além disso, é significativo que parte dos *Fragmentos* [otrivki] da viagem de Oniéguin, como ficou assim intitulado, tenha sido publicada antes, em 1827, na revista *O Mensageiro de Moscou*, sob o título Odessa e com a indicação explícita de que se tratava de um excerto “da sétima parte de *Evguêni Oniéguin*” (Из седьмой главы Евгения Онегина). O gesto de publicar previamente um trecho e rotulá-lo como pertencente ao capítulo ausente reforça a ideia de que o “vazio” no romance não era casual, mas parte do jogo literário que o autor encenava com seu público.

As estrofes descrevem, com tom paródico e realista, a viagem de Oniéguin e o cotidiano de Odessa: ruas alagadas e lamacentas, carros e pessoas atolados, mercadores ansiosos pelas velas e notícias de peste, fome ou guerra. Ao trazer o mundo urbano e prosaico para a poesia, rompem a idealização lírica e introduzem uma dimensão crítica e social – o que explica por que foram inicialmente suprimidas.

МОСКОВСКИЙ ВѢСТНИКЪ.

№ VI.

ИЗЯЩНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ.

СТИХОТВОРЕНИЯ

О д е с с а.

(Изъ седьмой главы *Евгенія Онегина*).

Г.

Я жила тогда въ Одессѣ пыльной....
Тамъ долго яснымъ небеса,
Тамъ хлопотливо торгъ обильной
Свой подымаетъ паруса;
Тамъ все Европой дышетъ, вѣетъ,
Все блещетъ Югомъ и пестрѣетъ
Разнообразностью живою.
Языкъ Ишакъ златой
Звучитъ по улицѣ веселой,
Гдѣ ходитъ гордый Славянинъ,
Французъ, Испанецъ, Армянинъ,
И Грекъ, и Молдаванъ тяжелой,
И сынъ Египетской земли,
Корсаръ въ отставкѣ — Морали.

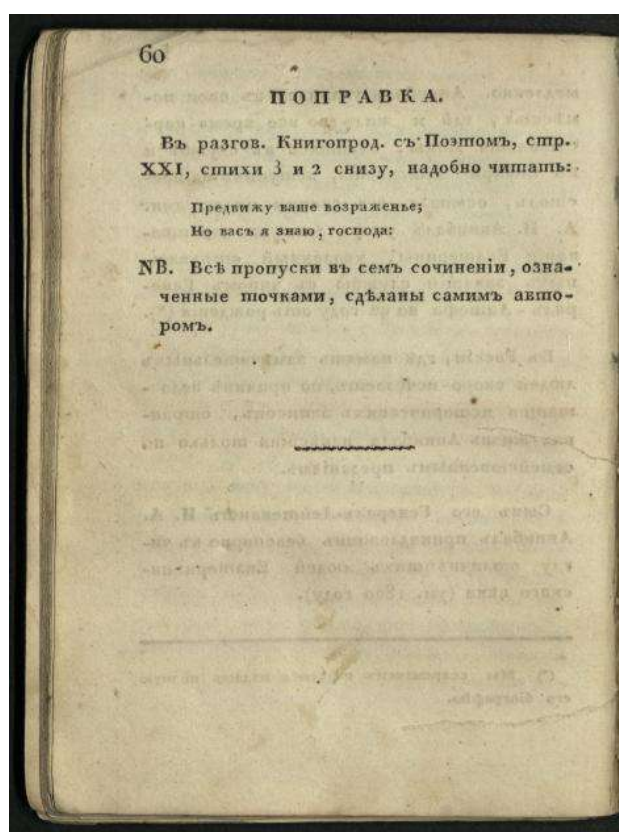
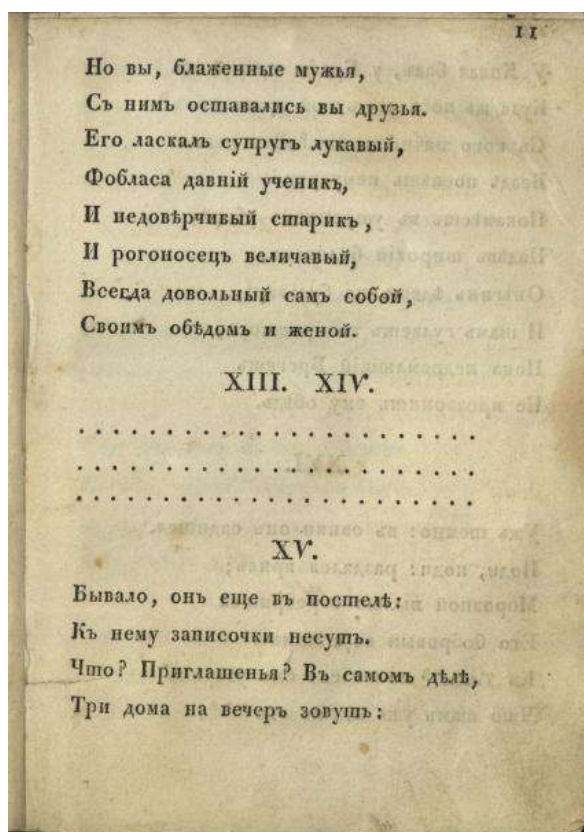
№ 6.

3

Imagem 14 - Publicação de “Одесса” (*Odessa*) na revista *O Mensageiro de Moscou*, 1827, ч. 2, № 5–8, p. 113. Com a indicação explícita de que se trata de um excerto “do sétimo capítulo de *Evguêni Oniéguin*” (*Из седьмой главы Евгения Онегина*)²³⁹.

²³⁹ *O Mensageiro de Moscou*, 1827, p. 2, № 5-8, Moskva, 1827. Disponível em: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_013611771/. Acesso em 22 set. 2024.

No que concerne às omissões no meio dos capítulos com linhas pontilhadas, torna-se produtivo dialogar com a interpretação de Tiniánov (*apud* Feduta; Egorov, 1999, p. 105), segundo a qual os números das estrofes omitidas funcionam como “sinais dinâmicos”, equivalentes de versos, que apontam para um conteúdo possível e tornam as estrofes seguintes mais densas, “carregadas de semântica”. Embora sugestiva, essa formulação, como observam Feduta e Egórov (1999, p. 105), não é inteiramente precisa: não são apenas as estrofes vizinhas que se tornam mais complexas. Lidos no contexto imediato, os próprios cortes revelam-se significativos, passíveis de interpretação: surgem ora como “cortinas” para episódios tidos como indecorosos ou “baixos”, ora como pausas em momentos de tensão— verdadeiros “minutos de silêncio” —, ora como dispositivos de desaceleração narrativa para indicar a passagem do tempo. Em outras palavras, os cortes não são simples ausências: eles cumprem uma função rítmica e expressiva, marcando uma temporalidade própria e incorporando-se à forma do romance.



Imagens 15 e 16 - Estrofes XIII e XIV (p. 11), com linhas pontilhadas na primeira edição do primeiro capítulo de *Evguêni Oniéguin*, publicada em 16 de fevereiro de 1825²⁴⁰. Na última página (p. 60),

²⁴⁰ *Evguêni Oniéguin, roman v stikhakh. Sotchinienie Aleksandra Púchkina. Sankt-Peterburg. V tipografi Departamenta narodnovo prosveschenia. 1825. [Evguêni Oniéguin, romance em versos. Obra de Aleksandr Púchkin. São Petersburgo. Na Tipografia do Departamento de Instrução Pública. 1825]. Disponível em: <https://kp.rusneb.ru/item/material/evgeniy-onegin-gl-1>. Acesso em: 23 de abril de 2024.*

há uma nota do autor: “Всѣ пропуски въ семъ сочиненіи, означенные точками, сдѣланы самимъ авторомъ”.

Considero pertinente trazer aqui dois exemplos concretos de como essas linhas pontilhadas aparecem no texto e de que maneira elas operam, provocando o leitor e abrindo espaço para múltiplas interpretações. Como os próprios Feduta e Egórov (1999, p. 105) não oferecem exemplos textuais para ilustrar sua proposição – de que os cortes são semanticamente preenchidos e funcionam como “cortinas” ou pausas dramáticas –, apresento um exemplo do primeiro capítulo, no qual a ausência marcada por pontos cria uma suspensão narrativa após um comentário indecoroso:

Logo antes das linhas pontilhadas, o poeta-narrador traça um retrato satírico da vida mundana de Oniéguin. O protagonista é apresentado como um jovem libertino, habituado a circular pelos salões da capital e a envolver-se em relações extraconjugais. O narrador evoca um cenário em que o adultério é quase institucionalizado, com maridos complacentes ou ridicularizados, reforçando o aspecto de comentário social: “Vocês, bem-aventurados maridos, / São deles sempre amigos queridos. / Mil mimos lhe dão o astuto esposo, / Antigo aluno de Faublas, / O velho sempre de pé atrás, / E o nobre corno majestoso, / Que cheio de si, a si mesmo adora, / Louva o almoço e a sua senhora”²⁴¹.

É justamente depois desses versos que aparecem, no texto, as estrofes XIII e XIV em algarismos romanos, seguidas pelas três linhas pontilhadas. O efeito desse recurso é expressivo: após a cena indecorosa – em que o narrador chega a usar o termo coloquial *рогоносец*, que significa “chifrudo” ou “marido que é traído pela esposa”, derivado da palavra *рог* [chifre] – as linhas de pontos operam como um silêncio gráfico. Elas funcionam como pausa e suspensão, como se o texto recuasse para deixar no ar o escândalo recém-exposto. A interrupção produz um espaço de reflexão e sublinha o caráter transgressor da descrição, que expõe sem pudor as práticas galantes da alta sociedade.

A própria edição de 1825, contém uma nota do autor, na última página, esclarecendo que todas as omissões indicadas por pontos foram feitas por ele mesmo – e não pela censura. Esse aviso transforma o silêncio gráfico em gesto estético consciente, um comentário metatextual que inscreve no próprio corpo do poema a marca de sua incompletude. O fato de que essas linhas pontilhadas foram mantidas nas duas edições

²⁴¹ Púchkin, 2023, p. 47. Tradução de Rubens Figueiredo.

completas publicadas em vida do autor – a de 1833 (p. 8)²⁴² e a de 1837 (p. 9)²⁴³, lançada pouco antes de sua morte – reforça a sua função estrutural. Elas não são um simples resquício de censura ou um espaço vazio a ser “preenchido”: são parte do efeito poético.

Outro exemplo interessante desse procedimento encontra-se logo no início do capítulo VII. Ali, as estrofes VIII e IX estão apenas indicadas por algarismos romanos, sem que tenham sido efetivamente escritas. Nem mesmo linhas pontilhadas são fornecidas – e Púchkin não as acrescentou em nenhuma das edições completas publicadas durante sua vida (nem na de 1833, p. 196, nem na de 1837, p. 208). Há edições posteriores que introduzem linhas pontilhadas nesse lugar, mas não foi possível verificar qual delas as inseriu primeiro, e não há indícios de que o autor as tenha autorizado. O texto original, portanto, apresentava apenas os algarismos, seguida diretamente pela estrofe X.

Mesmo sem os pontos, a simples ausência das estrofes indicadas já provoca um efeito de pausa, marcando um intervalo sensível entre a estrofe VII e a X. A estrofe VII lamenta a morte de Liênski, descrevendo sua tumba abandonada e duas amigas que se abraçam e choram diante do “triste monumento” do jovem poeta. Em seguida, a estrofe X, surpreende o leitor: “Pobre Liênski, Olga não chorou tanto, / nem muito tempo andou abatida...”²⁴⁴. Essa súbita passagem cria uma quebra de expectativa: após a cena comovente das amigas anônimas, esperaria-se que a noiva de Liênski fosse o centro da comoção; em vez disso, o narrador ressalta a brevidade de seu luto, desmistificando o ideal romântico da noiva inconsolável, e que já se interessara por outro. A lacuna entre as estrofes funciona, assim, como um espaço de suspensão dramática que prepara e intensifica o efeito irônico da revelação.

Infelizmente, leitores e até mesmo estudiosos frequentemente ignoram essas linhas, passando por elas como se fossem meras reticências. Essa leitura apressada apaga o impacto que elas produzem: uma ruptura no fluxo do poema que funciona como comentário irônico, marca de autoconsciência narrativa e índice do princípio de incompletude que estrutura *Evguêni Oniéguin*. Longe de ser apenas um “buraco” na narrativa, o silêncio pontilhado se converte em elemento ativo da composição – um

²⁴² *Evguêni Oniéguin*, roman v stikhakh. Sotchinenie Aleksandra Púchkina. Sankt-Peterburg. V tipografii Aleksandra Smirdina. 1833. VI nen. + 288 str. S dozvolenia Pravitelstva. Vikhod v svet: okolo 23 marta. Disponível em: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=8967>. Acesso: 24 set. 2024.

²⁴³ *Evguêni Oniéguin*, roman v stikhakh. Sotchinenie Aleksandra Púchkina. Izdanie tretie. Sankt-Peterburg. V tipografii Ekspeditsii zagotovleniia Gossudarstvennikh bumag. 1837. II nen. + 310 str. Tsenzurnoe razrechenie: 27 noiabria 1836 (P. A. Korsakov). Vikhod v svet: ne pozdnee 1 ianvaria 1837. Disponível em: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=8741>. Acesso: 24 set. 2024.

²⁴⁴ Púchkin, 2023, p. 215. Tradução de Rubens Figueiredo.

fragmento visível que provoca o leitor a imaginar o que foi omitido e, assim, participar do jogo literário que Púchkin encena.

No projeto de prefácio que Púchkin elaborou para o que seria o oitavo capítulo (o futuro *Fragmentos da viagem*) e o nono capítulo (que se tornou o oitavo e último), datado de 28 de novembro de 1830, ele reflete sobre a recepção do romance. O prefácio começa com uma reflexão sobre a dificuldade de avaliar o impacto de uma obra “no público”, observando que os jornais trazem apenas a opinião dos editores – na qual não se pode confiar –, que os amigos são parciais, e que “os desconhecidos, é claro, não se dispõem a insultar sua obra em sua cara, ainda que ela merecesse” (p. 357).

Púchkin comenta que “as revistas em geral se manifestaram de modo bastante desfavorável” sobre o sétimo capítulo, e cita, com ironia, a resenha de Bulgárin, publicada no *Abelha do Norte*, em 22 de março de 1830 (nº 35 a 39). Seu principal rival resume todo o capítulo em poucos versos: “Pois como dissipar o luto de Tânia? / Assim: põem a donzela num trenó / e a levam de seus lugares queridos / a Moscou, à feira das noivas!” (p. 357). O crítico dizia não haver nenhuma ação nesse capítulo, apenas as digressões líricas de sempre, que agora já se tornavam cansativas; considerava as estrofes que descrevem os objetos domésticos dos Lárins prosaicas. “A princípio, pensamos que era uma mistificação, apenas uma brincadeira ou uma paródia. [...] Não há uma única ideia, uma única expressão de sentimento, uma única imagem digna de contemplação neste inosso sétimo capítulo!” (*apud* Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 357-359).

Ao reproduzir a crítica em seu próprio esboço para um prefácio, o poeta faz da polêmica parte integrante do romance, devolvendo ao público a imagem de sua própria reação. Esse gesto é fundamental: ele revela que Púchkin não apenas lia atentamente a recepção de sua obra, mas também a incorporava como material literário, convertendo o julgamento dos críticos em objeto de reflexão estética.

Em uma nota de rodapé ao projeto de prefácio, ele responde à crítica com a simplicidade e precisão típicas de seu estilo: “O mais insignificante dos assuntos pode ser escolhido pelo poeta; a crítica não precisa analisar o que o poeta descreve, mas *como* ele descreve” (Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 358). O comentário reafirma que o valor de uma obra não está no seu enredo, mas na maneira como este é tratado – uma tomada de posição que o distancia da crítica reducionista de Bulgárin.

No entanto, alguns meses antes, em carta a Pletniiov, por volta de 5 de maio de 1830, Púchkin havia expressado preocupação sobre o efeito da resenha negativa: “a opinião do *Abelha do Norte* afetou o consumo de *Oniéguin*? Estou curioso” (1959-1962,

t. 9, p. 330). À medida que a literatura se tornava uma atividade lucrativa no final da década de 1820, Púchkin demonstrava crescente consciência de que a recepção crítica podia influenciar as vendas. Ele temia que a resenha negativa de Bulgárin estivesse afastando potenciais leitores.

Esse desconforto revela uma tensão constitutiva: a dependência do favor do público é, para o escritor, uma posição desconfortável. Púchkin se vê compelido a considerar a reação à sua obra, mas, no fim, não abdica de sua autonomia artística. A escolha de citar Bulgárin integralmente e de transformar a crítica em material literário é, portanto, uma forma de deslocar o debate: ele não responde diretamente, mas reinscreve o conflito no interior de sua obra, convertendo-o em objeto de ironia e de reflexão estética. Mas vale lembrar que esse prefácio não chegou a ser publicado em vida.

Outro trecho do esboço responde de forma igualmente incisiva a outra crítica, desta vez de Polevoi, publicada na *Telégrafo Moscovita* (1830, nº 6, p. 240), que sugerira que o capítulo VII não teve sucesso porque “o século e a Rússia avançam, e o poeta permanece no mesmo lugar”. Púchkin rebate o argumento de modo categórico: “Se o século pode avançar, as ciências, a filosofia e a vida civil podem aperfeiçoar-se e transformar-se – a poesia permanece no mesmo lugar, não envelhece nem se transforma. Seu objetivo é único, seus meios são os mesmos.” (1959-1962, t. 6, p. 358).

Púchkin sublinha que a poesia é atemporal, orientada por um “objetivo único” – a própria poesia – e que seus meios permanecem os mesmos através das eras. Trata-se de uma concepção profundamente romântica, que vê a criação poética como um domínio autônomo, regido por suas próprias leis e independente das flutuações históricas: “E enquanto conceitos, trabalhos, descobertas dos grandes representantes da antiga astronomia, física, medicina e filosofia envelheceram e são substituídos todos os dias por outros, as obras dos verdadeiros poetas permanecem frescas e eternamente jovens” (p. 358). Essa posição é crucial para entender a relação entre Púchkin e seu público. Embora o autor reconheça que a obra “já não é novidade para o público” e que chegou a “entediá-lo, assim como entediá-lo os jornalistas”, ele decide, ainda assim, pôr à prova a paciência de ambos. Anuncia “mais dois capítulos de *Oniéguin* – os últimos, ao menos para impressão” e adverte que neles há “ainda menos ação que em todos os precedentes” (p. 358), gesto que soa como uma provocação aos críticos e uma reafirmação de sua autonomia artística.

Ao final, Púchkin admite que hesitou em indicar o capítulo suprimido “por uma única cifra romana”, temendo a crítica, e que foi contido pela ideia de que sua “paródia

bem-humorada pudesse ser tomada como desrespeito a uma memória grande e sagrada”. Em seguida, declara: “*Childe Harold* está em tal altura que, por mais variado que fosse o tom em que se falasse dele, a ideia de que seria possível ofendê-lo jamais poderia me ocorrer”. Ao chamar sua própria obra de paródia, Púchkin rejeita a leitura que a tomaria como profanação e reivindica o direito de dialogar ironicamente com seus modelos – inclusive Byron – sem que isso implique uma “profanação”. A paródia, em sua concepção, não destrói, mas interpreta e renova a tradição literária.

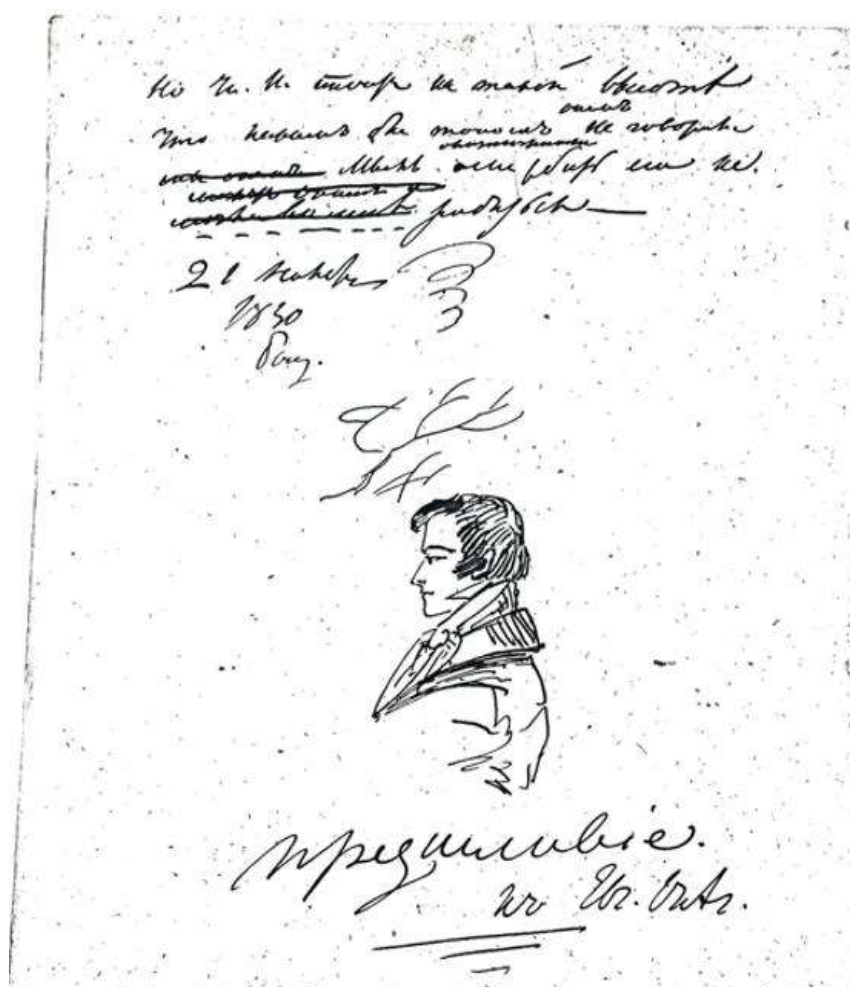


Imagem 17 - Última folha do Projeto de prefácio para os capítulos VIII e XI de *Evguêni Oniéguin*, com um retrato do protagonista²⁴⁵.

²⁴⁵ Manuscrito autógrafo de Aleksandr Púchkin, contendo rascunho do “Prefácio a *Evguêni Oniéguin*”, escrito em 28 de novembro de 1830, em Boldino. Texto em versão de rascunho, acompanhado de esboço de retrato. Fonte: АРХИВ А. С. ПУШКИНА. Проект предисловия к VIII и XI главам Евгения Онегина. 28 нояб. 1830, Болдино. Ф. 244, Оп. 1, ед. хр. № 5448. ЛБ № 237Б, лл. 36, 62; ПД № 1042; кл. №№ 5445–5449. No autógrafo, consta, com rasuras e abreviações: “Но Чайльд-Гарольд стоит на такой высоте, что каким бы тоном о нем ни говорили, мысль о возможности оскорбить его не могла у меня родиться. 28 ноября 1830 г. Болдино Предисловие к Ев(гению) Онегину”.

Em 1830, Púchkin escreveu algumas estrofes do que seria o décimo capítulo, sobre a Revolta Dezembrista de 1825, mas teria queimado o manuscrito. O poeta cifrou as estrofes em várias folhas, entre as quais algumas foram encontradas e decifradas em 1910 pelo Piotr Morózov. Os versos sobreviventes trazem uma reflexão de Púchkin sobre os acontecimentos de 1825 e sobre a situação política russa no pós-Napoleão. O tom é satírico e severo, com alternância de ironia e desencanto, caricaturando o tsar e fazendo uma menção ao desejo por uma anistia aos dezembristas exilados na Sibéria. Linhas pontilhadas indicam lacunas ou trechos deliberadamente suprimidos pelo próprio Púchkin:

VII	VII
[...]	[...]
Авось по манью Николая	Talvez, por um gesto de Nicolau,
Семействам возвратит Сибирь	A Sibéria devolva às famílias**
.....	 ²⁴⁶

Não se sabe quão longe avançou o trabalho de Púchkin sobre o décimo capítulo e ele nunca expressou a intenção de publicá-lo. Por essa razão, classifico o conjunto dessas estrofes como *Fragmento Inacabado* – seja porque Púchkin não chegou a concluir o capítulo, seja porque deliberadamente o destruiu. Sua publicação póstuma, portanto, tem caráter documental e crítico, mas não integra o romance tal como foi sancionado pelo autor.

Em contraste com o *Fragmento Inacabado*, que resulta da interrupção do processo criativo ou da destruição deliberada do texto, proponho classificar o conjunto de *Evguêni Oniéguin* tal como publicado por Púchkin como um *Fragmento Inacabável* – pois trata-se de uma obra formalmente concluída, mas que preserva em sua estrutura uma abertura constitutiva, adiando ou suspendendo resoluções. É precisamente o que ocorre em *Oniéguin*, cujo desfecho em suspenso recusa a conclusão convencional do enredo e projeta sobre o leitor a tarefa de completar os sentidos. As estrofes finais, após o sermão de Tatiana a Oniéguin, são emblemáticas:

²⁴⁶ Púchkin, 2023, p. 297. Tradução de Rubens Figueiredo. Original: Púchkin, 1959-1962, t. 4, p. 194

[...]

И здесь героя моего,
В минуту, злую для него,
Читатель, мы теперь оставим,
Надолго... навсегда. За ним
Довольно мы путем одним
Бродили по свету. Поздравим
Друг друга с берегом. Ура!
Давно б (не правда ли?) пора!

(8, XLVIII)²⁴⁷

[...]

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

(8, LI)²⁴⁸

[...]

E é agora, nesse mau momento
Para o nosso herói do desalento,
Que nós dois, leitor, o deixaremos,
Por muito tempo... Para sempre, até.
Com ele, cansando perna e pé,
Mundo afora, não mais andaremos.
Chegamos afinal à outra margem.
Hurra! Parabéns pela viagem!

[...]

Feliz quem, cedo, a festa da vida
Deixou, sem beber até o fundo
A taça do vinho deste mundo,
Quem soube fazer a despedida
De seu romance sem ler o fim.
Como eu de Oniéguin e ele de mim.

Na estrofe XLVIII, o narrador interrompe deliberadamente o acompanhamento do herói: “Que nós dois, leitor, o deixaremos, / Por muito tempo... Para sempre, até.”. Ao incluir o leitor nesse gesto de despedida – “nós dois, leitor” –, o narrador transforma o fechamento em um ato partilhado, convidando-o a encerrar, mas também a reabrir mentalmente a narrativa. O tom de brinde – “Hurra! Parabéns pela viagem!” – soa menos como a celebração de um “ponto final” e mais como a do “percurso”.

Já na estrofe LI, a última, o mesmo gesto ganhar dimensão filosófica: “Feliz quem [...] soube fazer a despedida / De seu romance sem ler o fim. / Como eu de Oniéguin e ele de mim.” A metáfora da vida como romance que não precisa ser “lido até o fim” reforça que a incompletude não é uma falha, mas uma escolha deliberada, quase um sinal de sabedoria. Ao se despedir de Oniéguin, o narrador legitima a interrupção como ato de liberdade – para si, para o herói e para o leitor.

Nessa leitura, reafirmo que *Evguêni Oniéguin* se comporta como um Fragmento Inacabável: o romance “se fecha abrindo-se”, recusando o desfecho convencional e

²⁴⁷ Púchkin, 2023, p. 271. Trad. de Rubens Figueiredo. Original: Púchkin, 1959-1962, t. 4, p. 178.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 273. Tradução de Rubens Figueiredo. Original: Púchkin, 1959-1962, t. 4, p. 178.

projetando sobre o leitor a tarefa de imaginar as continuações possíveis caso assim ele queira.

De acordo com López Arriazu (2014, p. 188), a fragmentação desempenha um papel central na arquitetura do romance, talvez tão decisivo quanto a ironia, justamente porque a técnica de justaposição permite a coexistência de múltiplos discursos e estilos, sustentada estruturalmente pelo recurso fragmentário.

Segundo o autor, o procedimento fundamental de fragmentação que atravessa todo o romance é dado pela própria forma estrófica: “a divisão do texto em unidades formais que, em geral, coincidem com uma unidade semântica, facilita a inclusão e eliminação de fragmentos” (2014, p. 188) – o que permite que cada estrofe seja concebida como uma obra independente e acabada em si mesma. Esse mecanismo se revela de modo particular quando Púchkin opta por omitir determinadas estrofes na publicação, como vimos anteriormente neste mesmo subcapítulo, instaurando um ritmo descontínuo que reforça a autonomia parcial de cada segmento e, ao mesmo tempo, projeta sobre o leitor a tarefa de recompor os sentidos na leitura, e produz um “efeito de combinação contraditória entre narração detalhada e fragmentação”, funcionando ainda como uma provocação irônica à censura oficial (2014, p. 189).

A presença do fragmento desde o início do romance reforça sua unidade estética, construída não apesar da descontinuidade, mas a partir dela. Como observa Tiniánov (*apud* López Arriazu, 2014, p. 190), as estrofes de *Oniéguin* são desde sua concepção projetadas para “incluir um tratamento fragmentado de seu conteúdo”, uma vez que cada uma delas já se divide em pequenas unidades de versificação (AbAb + CC + dd + EffE + gg). Trata-se, portanto, de “fragmentos fragmentados”, que, embora autônomos, mantêm entre si uma ressonância mútua, compondo uma rede de ecos internos que sustenta a coerência global do romance.

É nesse ponto que considero importante apresentar a última estrofe do romance, que já foi mencionada anteriormente, mas agora integralmente e na tradução de Nina e Felipe Guerra. Optei por não reproduzir o original em cirílico, mas sim sua transliteração para o alfabeto latino, de forma a permitir ao leitor brasileiro perceber a musicalidade do poema, com a marcação das tônicas, das rimas e do esquema métrico. Essa escolha busca evidenciar o funcionamento da estrofe em sua dimensão sonora, permitindo que se visualize o efeito de fechamento formal – e, ao mesmo tempo, de suspensão – que caracteriza o final de *Evguêni Oniéguin*.

As estrofes ficaram conhecidas como *onieguianas*, com 14 versos iâmbicos de quatro pés, cujo esquema rimático é AbAbCCddEffEgg, – rimas cruzadas no primeiro quarteto, emparelhadas no segundo, interpoladas no terceiro e um dístico final –, no qual as maiúsculas designam paroxítonas e as minúsculas, oxítonas. A sequência de ecos sonoros produz uma cadência fechada, mas paradoxalmente dedicada a marcar a impossibilidade do fechamento absoluto.

No tie, kotórim v drújnoi vstriétche A
Ia strofi piérvie tchital... b
Iníkh uj niet, a tie daliétchie, A
Kak Sadi niékogda skazal. b
Biez nikh Oniéguin dorisóvan. C
A ta, s kotóroi obrazóvan C
Tatianí milii ideál... d
O mnógo, mnógo rok otiál! d
Blajén, kto prazdnik jízni rano E
Ostávil, nie dopív do dná f
Bokala pólnovo viná f
Kto nie dotchol ició romana E
I vdrug umiel rasstatsia s nim g
Kak iá s Oniéguinim moím. g

Aqueles a quem, em roda de amigos, A
As primeiras estrofes eu li... b
Uns estão longe, outros já não são vivos A
Como disse noutros tempos Saadi. b
O retrato de Oniéguin completei C
Sem eles, e o modelo donde pinteí C
A querida Tatiana, o ideal... d
Oh, tanto me rouba o destino fatal! d
Ditoso é quem cedo abandonou E
A festa da vida, sem amargar f
O seu cálice até esgotar f
E o romance da vida não findou E
Sabendo largá-lo quando quis g
Como eu com meu Oniéguin fiz. g

(8, LI)²⁴⁹

A estrofe onieguiana representa a unidade básica de narração no romance, sendo igualmente reconhecido que uma de suas marcas mais características é o desfecho sempre de cunho *aforístico* (Feduta, Egórov, 1999, p. 130).

De acordo com a leitura de Tiniánov (1968), a estrofe oneguiana organiza-se como um pequeno silogismo: a primeira metade [*первая малая строфа*] apresenta uma tese, a segunda [*вторая малая строфа*], sua antítese, e o dístico final desempenha a função de *síntese* (p. 157-158). Para uma análise do modo como o aforismo emerge organicamente da própria matéria narrativa, trago como exemplo a estrofe que narra a amizade entre Liênski e Oniéguin:

Но Ленский, не имев, конечно,
Охоты узы брака несть,
С Онегиным желал сердечно
Знакомство покороче свести.
Они сошлись. Волна и камень,
Стихи и проза, лед и пламень

Liênski, é claro, não estava disposto
A atar-se aos grilhões do casamento.
Porém lhe daria muito gosto
Travar, com Oniéguin, conhecimento.
Ficaram amigos. A rocha e o mar,
A prosa e o verso, o sol e o luar

²⁴⁹ Púchkin, 2016, p. 190-191. Tradução de Nina Guerra e Felipe Guerra.

Не столь различны меж собой.
Сперва взаимной разнотой
Они друг другу были скучны;
Потом понравились; потом
Съезжались каждый день верхом
И скоро стали неразлучны.

Diferem menos que os dois parceiros.
E tal disparidade, primeiro,
Um ao outro pareceu maçante;
Depois, entre os dois veio a simpatia,
Andavam a cavalo todo o dia,
Formaram em tudo um par constante

Так люди (первый каюсь я)
От *делать нечего* друзья.

Por não ter que fazer (eu que o diga)
É que as pessoas ficam amigas.

(2, XIII)²⁵⁰

O dístico final, longe de funcionar como uma conclusão lógica que resolve o contraste anterior, lança uma observação irônica – “Por não ter que fazer (eu que o diga) / É que as pessoas ficam amigas” – que relativiza o próprio enredo. O “juízo” não está apartado do fato narrado, mas nasce dele, como se fosse seu subproduto inevitável. Nesse sentido, o aforismo puchkiniano “cresce de modo absolutamente orgânico” a partir das observações e notas desenvolvidas nos quartetos anteriores: a generalização não sintetiza plenamente a experiência, mas a comenta de forma enviesada, parcial, quase digressiva (Feduta; Egórov, 1999, p. 131).

Haroldo de Campos (2004, p. 65) também notou que as rimas masculinas com que Púchkin encerra suas estrofes são “mais elusivas, ambíguas, do que conclusivas”. Ao invés de clausurar o sentido, o fechamento da estrofe abre uma nova perspectiva crítica, desloca o tom e convida o leitor à reflexão.

É por isso que considero o dístico da estrofe onieguiana um Fragmento Aforístico: ela condensa em duas linhas uma reflexão crítica que não esgota o que foi narrado, mas o reinterpreta de modo irônico, gerando um efeito de distanciamento. A estrofe, assim, abre um espaço de comentário no qual a observação breve e incisiva é tão importante quanto a trama.

Esse jogo dialético – que coincide com a sua recusa de síntese – aparece, em Púchkin, como método: as posições são testadas em cena, não para concluir, mas para provocar trabalho interpretativo no leitor. Há, sem dúvida, um parentesco com a chamada ironia romântica, na medida em que o conflito se desloca para o interior da própria forma literária e envolve autor, personagens e leitor. Concordo com Medeiros (2015, p. 118)

²⁵⁰ Púchkin, 2023, p. 82. Tradução de Rubens Figueiredo. Original: Púchkin, 1959-1962, t. 4, p. 42.

quando afirma que “o eu do poeta filósofo entra em si para sair ao mundo, buscando o diálogo com o leitor”, mas vejo aqui um gesto mais comunicativo que autorreferencial – um convite à interpretação compartilhada, mais do que um exercício de ironia absoluta “fechada em si mesma como um porco-espinho”.

Mas como Suzuki (1998) nos aclara, nesse diálogo, a relação entre autor e leitor nunca é unidirecional. Suzuki nos aclara: “Em um diálogo, a transitividade não ocorre apenas em um sentido, não há um ‘efeito determinado’ sem a possibilidade de um ‘contrafeito’ por parte do interlocutor ou leitor. Portanto, escritor e leitor devem estar ‘numa relação de determinação recíproca’” (1998, p. 141). É nessa chave que a distinção de Schlegel pode nos ajudar a nomear o que Púchkin faz com seu público:

O escritor analítico observa o leitor tal como ele é; de acordo com isso, faz seus cálculos e aciona suas máquinas para nele produzir o efeito adequado. O escritor sintético constrói e *cria para si um leitor tal como deve ser*; não o concebe parado e morto, mas vivo e reagindo. Faz com que lhe surja, passo a passo, diante dos olhos aquilo que inventou, ou o induz a que o invente por si mesmo. Não quer produzir nenhum efeito determinado sobre ele, mas com ele entra na sagrada relação da mais íntima sinfilosofia ou simpoesia (Schlegel, 1997, p. 38).²⁵¹

A formulação sobre o escritor sintético que “constrói e cria para si um leitor tal como deve ser” nos ajuda a iluminar o posicionamento estético de Púchkin. O poeta não se limita a prever o efeito que seu texto causará, mas projeta uma figura de leitor capaz de acompanhar essa interpretação. Esse leitor não é dado de antemão, mas é chamado a existir – “vivo e reagindo”, como diz Schlegel – e a compartilhar da própria experiência de construção do sentido. O leitor com quem Púchkin quer se comunicar ainda não existe, por isso ele o constrói dentro do seu próprio texto.

A partir dessa distinção entre escritor analítico e sintético, proponho que Púchkin era, nesse sentido, um escritor sintético, ao passo que Bulgárin representava o polo analítico. Púchkin não se rebaixava às demandas imediatas do público: recusava-se a comprometer a sua autonomia artística para agradar à “ralé”, e é justamente aí que reside o seu maior dilema. Ele sentia a necessidade de convocar o leitor para dentro do processo de reflexão, mas sem lhe oferecer respostas prontas – ao contrário, desejava que o leitor reagisse, que se colocasse em movimento interpretativo por si mesmo, de modo semelhante ao ideal schlegeliano de que cada um “que se forme a si mesmo”.

Bulgárin, ao contrário, encarnava o escritor analítico descrito por Schlegel: ajustava o tom e o conteúdo de seus textos para agradar ao público tal como ele era,

²⁵¹ Fragmento 112 da *Lyceum*.

movido pela lógica de maior vendagem e de ampliação do alcance de seu jornal. Púchkin, por sua vez, não buscava agradar nem chocar apenas por efeito, mas provocar um diálogo aberto, cujo desfecho não estava dado de antemão – e nisso reside o caráter formativo, mas não pedagógico ou moralizante, de sua literatura.

Essa observação me permite aproximar a noção schlegeliana de leitor “sintético” da reflexão de Greenleaf (1994, p. 48): a fragmentação do sujeito não enfraquece o laço com o leitor; ao contrário, torna-se o modo mais eficaz de vínculo com o público. Quando Púchkin expõe a própria irresolução em voz alta, não entrega nenhuma tese acabada, mas propõe ao leitor um projeto de compreensão aberto. Nesse gesto, o leitor não é um destinatário passivo, mas um parceiro de pensamento, alguém que precisa completar a experiência.

Em outras palavras, a “sagrada relação” que Schlegel chama de *sinfilosofia* ou *simpoesia* pode ser lida, em Púchkin, menos como uma fusão entre autor e leitor e mais como uma negociação: uma construção de comunidade imaginada, feita de avanços e lacunas, de enunciados e silêncios. O leitor “ideal” de Púchkin é aquele que não apenas acolhe a reflexão, mas que é instigado a continuar pensando a partir dela.

Esse quadro se articula com Cox (2008 *apud* Villas Bôas, 2025) e Suzuki (1998): se cada enunciado, no diálogo, participa de uma conversa ficcional e de um intercâmbio real, então a leitura passa a operar como resposta – não há “efeito” sem “contraefeito”. A formulação de Cox é esclarecedora porque nomeia exatamente essa dupla operação: “cada palavra, cada argumento em um diálogo escrito é, ao mesmo tempo, parte de uma conversa ficcional e de um intercâmbio literário real” (Cox, 2008, p. 5 *apud* Villas Bôas, 2025, p. 11). Ou seja, aquilo que, na ficção, aparece como fala de personagens, fora dela atua como intervenção no campo da leitura e da crítica: cada enunciado nos obriga a posicionar critérios, tornando o “intercâmbio real” justamente o exercício interpretativo que o texto exige do leitor. Daí a necessidade de abandonar a noção de “público” como dado estático e prévio à obra: no caso de Púchkin, o público é constituído pela própria tessitura enunciativa.

Andrew Kahn (*apud* Manukyan, 2009) aprofunda essa leitura ao lembrar o propósito original de *Conversa do Livreiro com o Poeta* como uma introdução ao novo romance de Púchkin, que buscava inaugurar uma forma distinta de relação com o leitor. Segundo o Kahn, a recusa, já no início da obra, de ajustar-se às expectativas do público revela uma disposição específica de interlocução: não se trata de buscar maior alcance ou de escrever para ser mais lido, mas de instaurar uma relação mais exigente, quase

espiritual, fundada no discernimento estético e numa forma de confiança mútua entre autor e leitor. Em suas palavras:

A confiança nesse tipo de vínculo é fundamental em um texto como *Evguêni Oniéguin*, no qual o narrador, por meio de apelos diretos e da autobiografia, torna a afinidade entre ele e o leitor parte ativa da experiência de apreciação do texto – no qual o leitor é sentido como parte da criação da obra e um confidente pessoal (*apud* Manukyan, 2009, p. 27).

Essa dimensão relacional é central para compreender o modo como Púchkin articula, no interior da ficção, a tensão entre inspiração e publicação. O gesto de recusa – que aparece primeiro de forma explícita em *Conversa* e depois reaparece em chave mais sutil no início de *Oniéguin* – não visa apenas marcar distância em relação às demandas editoriais, mas sobretudo preservar a legitimidade estética da criação. Como sugere Kahn, há um "drama da tentação e da renúncia" que estrutura esse pacto com o leitor: a demonstração inicial de relutância serve para reforçar o valor intrínseco da obra, enfatizando que, apesar da circulação pública, ela permanece enraizada em uma ética da inspiração.

Evguêni Oniéguin é uma obra que se dirige simultaneamente a diferentes instâncias de recepção. O narrador constrói, no plano imanente da narrativa, figuras diversas de interlocutores: um amigo crítico, interlocutor letrado e próximo; um público amplo e indiferenciado, muitas vezes parodiado; e um leitor idealizado, sensível à ironia e às referências culturais. O romance em versos, ao dramatizar essas vozes e perfis de leitura, encena uma cartografia da recepção em que diferentes modos de leitura coexistem e se tensionam, compondo a própria estrutura dialógica da obra.

Há uma plasticidade da voz narrativa, que ora se aproxima como amigo íntimo, ora se coloca como cúmplice irônico e, em outras passagens, se torna quase um adversário do leitor. Essa oscilação dá forma a uma relação viva e instável, na qual o leitor é interpelado de modos diferentes ao longo do romance e convidado a reposicionar-se continuamente. Essa dinâmica encontra expressão paradigmática quando o poeta-narrador se despede do leitor em uma das últimas estrofes do romance:

Кто б ни был ты, о мой читатель,
Друг, недруг, я хочу с тобой
Расстаться нынче как приятель.
Прости. Чего бы ты за мной
Здесь ни искал в строфах небрежных,
Воспоминаний ли мятежных,
Отдохновенья ль от трудов,
Живых картин, иль острых слов,
Иль грамматических ошибок,
Дай бог, чтоб в этой книжке ты
Для развлечения, для мечты,
Для сердца, для журнальных сшибок
Хотя крупницу мог найти.
За сим расстанемся, прости!

Quem quer que você seja, leitor,
Vamos nos despedir como amigos,
Mesmo que não sejamos: por favor.
Adeus. O que quer que aqui comigo,
Nestas estrofes desajeitadas,
Você buscou – memórias ousadas,
Repouso de trabalhos constantes,
Quadros vivos, palavras picantes
Ou graves erros gramaticais –,
Queira Deus que neste meu livrinho,
Para o sonho ou distração no caminho,
Para o amor ou brigas nos jornais,
Você descubra ao menos um grão.
Adeus! Aqui me despeço, irmão.

(8, XLIX)²⁵²

“Quem quer que você seja, leitor” abre a cena de modo deliberadamente vago, deixando em suspenso a identidade do destinatário: amigo, inimigo, crítico, leitor ocasional – qualquer um pode estar do outro lado dessa interlocução. Essa indeterminação é essencial, pois mantém o leitor em estado de rarefação: não é um público homogêneo, mas uma figura móvel que o texto convoca e redefine a cada passo.

O tom de reconciliação é evidente. Ao chamar o leitor de “amigo” e desejar-lhe que encontre ao menos “um grão” de prazer ou sentido no livro, Púchkin parece resolver simbolicamente as polêmicas que marcaram a recepção dos capítulos anteriores – inclusive aquelas com jornalistas e críticos que ridicularizaram seus versos. A referência a “erros gramaticais” remete às acusações que o autor recebia na imprensa sobre supostos deslizos de língua e estilo, mas aqui transforma a crítica externa em matéria literária, absorvendo-a para dentro da obra.

Especialmente significativa é a menção às “brigas nos jornais”, que introduz no próprio corpo do romance o campo da polêmica jornalística. Ao reconhecer esse espaço de debate como parte da experiência de leitura, Púchkin não apenas comenta sua recepção, mas encena para o leitor a função pública da literatura, mostrando que ela participa do mesmo horizonte de discussões que animava a esfera periódica. Nesse sentido, o romance em versos não se fecha sobre si mesmo, mas aponta para fora de suas páginas, convocando o leitor a continuar a reflexão e a tomar posição nos embates de seu tempo. Ao mesmo tempo, busca alcançar diretamente o público, sem depender do

²⁵² Púchkin, 2023, p. 271-272. Trad. de Rubens Figueiredo. Original: Púchkin, 1960b, p. 177.

intermédio dos críticos com os quais polemizava. Nesse gesto, constrói discursivamente a sua própria imagem de leitor – esse interlocutor vivo e reativo, que deve pensar junto com o autor – e redefine o lugar da crítica, que deixa de ser exclusivamente um discurso externo à obra para se tornar parte constitutiva dela.

Para entender melhor seu pano de fundo, é preciso lembrar da solidão em que o poeta vivia no exílio. Em carta a Gniéditch, durante o exílio do Sul, em Kichiniov, em 27 de junho de 1822, Púchkin desabafa: “Tenha compaixão de mim: vivo entre getas e sármatas; ninguém me entende. Não tenho comigo um Aristarco esclarecido; escrevo de qualquer modo, sem ouvir nem conselhos vivificantes, nem elogios, nem reprimendas” (1959-1962, t. 9, p. 41–42). A imagem dos “getas e sármatas” – povos nômades da Antiguidade – serve aqui como hipérbole para exprimir o isolamento cultural em que se encontrava. O “ninguém me entende”, ecoado mais tarde na célebre carta de Tatiana a Oniéguin (2023, p. 120), revela o fardo de escrever sem um horizonte concreto de interlocução.

Esse contexto dá outro peso ao comentário que Púchkin faria anos depois, ao esboçar o prefácio de *Boris Godunov*: “Escrita por mim em rigoroso isolamento, longe da fria sociedade, esta tragédia me proporcionou toda a satisfação que é permitida a um escritor: trabalho vivo e inspirado, a convicção interior de que não poupei esforços e, por fim, a aprovação de um pequeno número de pessoas escolhidas” (1959-1962, t. 6, p. 299–300). O elogio ao “pequeno número de pessoas escolhidas” precisa ser lido à luz dessas circunstâncias: não era apenas uma opção estética, mas a realidade de quem dispunha de um círculo restrito vivendo em degredo. Ainda assim, foi justamente por meio desse círculo que Púchkin tentava atingir um público mais amplo. Sua relação com a crítica, contudo, permaneceu tensa: irritava-se com os jornalistas, lamentava a qualidade da crítica literária e não se dispunha a ceder sua autonomia artística para agradar a “multidão fria” ou a “ralé” [*tchern*] de leitores.

A saída que encontra é fazer da própria obra o lugar onde cria os leitores que deseja ter. É nesse ponto que surge o ideal de leitora encarnado na figura de Tatiana – tantas vezes chamada de seu “doce ideal” [*милый идеал*] –, bem como da “leitora provinciana” evocada no *Romance em cartas*. Nessas personagens, o poeta projeta um público sensível, atento e capaz de compreender a densidade de sua escrita, oferecendo uma imagem literária do leitor que, no plano histórico, ainda estava em processo de formação.

Como vimos ao longo do trabalho – sobretudo no segundo capítulo –, a construção do leitor como entidade discursiva não foi uma inovação de Púchkin na literatura russa. Outras revistas e escritores já dramatizavam leitores fictícios e encenavam debates literários, prática comum no período. A especificidade do leitor puchkiniano, contudo, não está na novidade formal, mas na maneira como essa figura é mobilizada. Se tivermos de falar em pioneirismo, ele se revela na forma do fragmento, que instaura lacunas deliberadas e faz do leitor um coautor, compelido a reconstruir o sentido e a preencher o que fica em suspenso. Nesse gesto, Púchkin não apenas escreve para um público, mas o convoca a existir como sujeito crítico.

É no romance que vemos esse ideal ganhar corpo: *Evguêni Oniéguin* descreve modos de leitura e a tematiza. Sabemos que Oniéguin lia pouco, “já perdera o gosto da leitura”²⁵³, mas abria exceções para Byron e para alguns romances que retratavam “o homem contemporâneo”. Tatiana, por sua vez, percorre os livros de Oniéguin, detém-se nas marcas de suas unhas e de seu lápis, e tenta reconstruir seu caráter a partir desses vestígios: “Nas margens, vinham aos olhos de Tânia / Traços a lápis, linhas e riscos. / A alma de Oniéguin em tais rabiscos / Se exprimia à deriva, espontânea, / Com um xis, com um sim ou um não, / Ou um ponto de interrogação”²⁵⁴. Tatiana não lê apenas literatura, mas lê a leitura do outro – e, ao fazê-lo, começa a compreendê-lo.

Esse processo sugere que o conhecimento das personagens em *Oniéguin* é mediado pela literatura: Tatiana só consegue interpretar Oniéguin ao compará-lo a personagens literários – Childe Harold –, e ao reconhecer nele outro leitor. Púchkin nos mostra que é pela leitura – e não pela ação – que se dá o verdadeiro encontro entre as personagens. Ao tornar-se leitora de Oniéguin, Tatiana se descobre também leitora de si mesma, realizando o ideal de leitor que Púchkin parece desejar para seu público: sensível, atento e capaz de decifrar os sinais do mundo.

No entanto, esse conhecimento não leva a uma resolução plena. Após a viagem de Oniéguin, no reencontro em São Petersburgo, o poeta-narrador volta a lançar perguntas sobre a essência do herói, fazendo com que Oniéguin permaneça um personagem em aberto, um conjunto de máscaras que nunca se fixam: “Encarna agora que personagem? / Incorpora outra identidade? / Por quem se passa, hoje? [...] / Ou qualquer outra máscara ostenta? [...] / ‘Você o conhece?’ ‘Sim e não’”²⁵⁵.

²⁵³ 7, XXII. Púchkin, 2023, p. 221. Trad. de Rubens Figueiredo.

²⁵⁴ 7, XXIII. Púchkin, 2023, p. 222. Trad. de Rubens Figueiredo.

²⁵⁵ 8, VIII. Púchkin, 2023, p. 248-249. Tradução de Rubens Figueiredo.

O romance transforma essas perguntas em motor de continuidade: recusar o fechamento definitivo significa também recusar reduzir a experiência humana a um destino único. Ao multiplicar as possibilidades de interpretação, Púchkin mostra que compreender o outro – seja Oniéguin, Tatiana ou o próprio leitor – é sempre um processo aberto, sujeito à revisão.

Nesse ponto, fica claro que *Evguêni Oniéguin* não tem um propósito pedagógico ou moralizante. A obra não dita lições, mas oferece ao leitor a experiência de pensar por si mesmo, de chegar – ou não – às suas próprias conclusões. O que ela propõe é uma prática de leitura que acolhe a ambiguidade e reconhece que a realidade é sempre multifacetada, aberta, atravessada por vozes e interpretações diversas. Tatiana compreende a vida sob o prisma da literatura, que por sua vez não é oferecer resoluções prontas, mas partir das lacunas para estimular o leitor às suas próprias reflexões e a entender que a *unilateralidade é a ruína do pensamento*.

(IN)CONCLUSÃO

Se, como escreveu Nikolai Gógol, “em cada palavra há uma vastidão abismal”²⁵⁶, talvez o gesto mais honesto ao concluir seja reconhecer que este trabalho também deixa abismos sobre um poeta tão vasto. As leituras aqui propostas não pretendem esgotar Púchkin, mas propor um ponto de partida para uma compreensão holística de sua obra e da “recém-nascida” crítica russa. Sua precisão e concisão escondem uma simplicidade complexa: por trás da aparente clareza, há sempre algo que escapa, camadas de sentido que se recusam a se fixar.

Partindo da observação de Izmáilov (1966, p. 608), que afirmou que a profundidade e a originalidade do pensamento de Púchkin, assim como “o círculo incomparável em amplitude e multilateralidade de ideias, imagens, conceitos, apresentados por sua criação”, façam com que esta seja difícil de compreender, relativizo – não é sobre a obra ser “fácil” ou “difícil” de entender. Ela exige do leitor não exatamente uma leitura linear: impõem um trabalho de costura, de reconstituição de contextos e redes de leitura, de reconhecimento de alusões e referências que dialogam com a tradição russa, europeia e com os contemporâneos do poeta. As lacunas não são vazias – deslocam o centro da interpretação para o exercício de leitura das entrelinhas, para o gesto de reconstruir o tecido histórico e literário que sustenta cada palavra. Em cada uma dessas palavras há um *diálogo abismal*.

Talvez por isso Púchkin seja tão menos conhecido fora da Rússia e menos traduzido que outros clássicos: sua obra exige mais do que a mera transposição linguística de um texto tão profundamente arraigado ao idioma russo. É preciso também identificar as referências históricas e literárias que atravessam cada página, para que sua densidade e sua ironia se revelem plenamente. A dificuldade não está no texto em si, mas na necessidade de ler nas entrelinhas, de costurar vozes até que o “abismo” de cada palavra se torne visível.

Esse trabalho de reconstrução também demonstra como a literatura russa assumiu, naquele período, o papel de espaço de reflexão e crítica, numa época em que a esfera pública era limitada por uma vigilância constante. Como lembra Schostakovsky (1945, p. 114), no reinado de Nicolau I, a ausência de liberdade política fez das letras russas “a

²⁵⁶ “[...] в каждом слове бездна пространства”. GÓGOL, N. V. Algumas palavras sobre Púchkin. In: GOMIDE, B. (Org.); *Antologia do Pensamento Crítico Russo*. Tradução de Graziela Schneider. São Paulo: Editora 34, 2013. p.59-64.

única tribuna da consciência pública”, obrigando-as a observar a vida sob o prisma da literatura e a refletir sobre o espírito nacional em suas múltiplas manifestações.

Essa dimensão pública da literatura encontra ressonância na própria consciência que Púchkin tinha de sua função como poeta. Em seu célebre poema *Exegi monumentum* (1836)²⁵⁷, escrito poucos meses antes de sua morte prematura, ele afirma ter erigido um *monumento imaterial*, cuja senda “não será coberta pela relva popular”. Nessa imagem, a poesia se projeta para além da vida do autor: sua lira sobreviveria às cinzas, e seu nome seria transmitido por todas as línguas e povos da Rússia, do eslavo ao calmuco. Púchkin afirma que o povo o amará porque, em um “século cruel”, sua poesia despertou bons sentimentos, glorificou a Liberdade e conclamou à misericórdia para com os caídos. O poema se encerra com uma espécie de profissão de fé: o poeta pede à musa que obedeça ao mandamento divino, não tema a ofensa, aceite igualmente o louvor e a calúnia e não dispute com o tolo.

Esse poema ganha uma camada adicional de sentido quando lido à luz das polêmicas em que Púchkin esteve envolvido e de sua relação ambivalente com o público. Ao afirmar que “o povo o amará” e que sua senda não será coberta pela “relva popular”, Púchkin projeta um público futuro, capaz de reconhecer a grandeza de sua poesia para além das querelas e limitações do seu presente.

Ler *Exegi monumentum* nesse contexto permite vê-lo não apenas como uma afirmação de imortalidade poética, mas também como resposta às críticas de seu tempo – uma maneira de se colocar acima delas. O pedido final à musa – não temer a ofensa, não responder ao tolo – pode ser lido como gesto de distanciamento deliberado das polêmicas que o consumiam, um aprendizado de serenidade no fim da vida que o fez confiar no julgamento futuro.

Essa contradição é precisamente o que Feduta e Egórov (1999, p. 179) descrevem: quando a criação se encerra e a voz do poeta se cala, ela deixa de ser fenômeno vivo do processo literário e se torna um “monumento” – fechado, silencioso, incapaz de se desenvolver além. A morte do autor sela esse processo: já não há possibilidade de uma nova réplica, e o diálogo se torna irremediavelmente assimétrico. O autor-interlocutor permanece apenas na consciência do leitor, e o que se chama de “diálogo com Púchkin” passa a ser, na verdade, um diálogo consigo mesmo.

²⁵⁷ “Я памятник себе воздвиг нерукотворный”. Púchkin, 1959-1962, t. 2, p. 460.

Ler *Exegi monumentum* à luz dessa reflexão é perceber que o monumento que Púchkin reivindica não é apenas símbolo de imortalidade, mas também de silêncio: tudo o que tinha a dizer já está dito, e cabe ao público preencher o que resta, reabrir as perguntas, continuar o debate em sua própria consciência. O paradoxo do leitor é esse: ele busca o autor para obter respostas, mas encontra apenas a si mesmo. Mas se Púchkin está morto, sua obra não está: ela continua a interpelar o leitor, e justamente suas lacunas e silêncios são o que convocam à reflexão e mantêm o pensamento em movimento. Por isso, o monumento que Púchkin ergueu jamais será um monumento morto – é um monumento vivo, que se reabre a cada leitura. É nesse sentido que cada leitor e cada autor russo constrói o seu próprio Púchkin – de Dostoiévski a Tsvetáieva –, projetando nele seus próprios dilemas, expectativas e conflitos. E é assim que “cada um forma a si mesmo”.

No poema “Se a vida te enganar” (*Если жизнь тебя обманет*)²⁵⁸, escrito em 1825, o poeta aconselha resignação e confiança no futuro: “O coração vive no futuro; / O presente é triste: / Tudo é momentâneo, tudo passará; / E o que passar, será querido”. Sob a luz da nostalgia, o poema parece antecipar o destino de sua própria obra – destinada a ser relida e a se tornar mais preciosa justamente porque pertence a um passado irrecuperável. A promessa de que “o dia da alegria virá” ecoa na recepção póstuma de Púchkin: cada geração retorna ao monumento, não para ouvir uma nova resposta, mas para reencontrar nele algo de si mesma, para transformar a perda em fonte de sentido. Nesse gesto, o leitor experimenta a estranha combinação de luto e alegria que caracteriza a nostalgia – a consciência de que o que passou não volta, mas continua a nos constituir.

O público leitor é sempre heterogêneo. Mas é possível vislumbrar o vulto dos rostos dos leitores de Púchkin: os pares com quem se correspondia; o leitor provinciano, que fazia assinaturas coletivas de revistas; e, por fim, o público da posteridade – todos nós. Esse último é o público que continua a interpelá-lo e a se deixar interpelar, construindo para si um novo Púchkin a cada leitura – em um diálogo infinito.

É à luz do caráter fragmentário que se pode problematizar a célebre máxima “Púchkin é nosso tudo”. Paradoxalmente, foi ao não oferecer uma conclusão única que Púchkin conseguiu representar algo como uma totalidade: não a totalidade fechada de um sistema, mas a abertura de uma tradição em formação, que continua a se redefinir a partir dele. Pois, se por um lado a frase sugere uma totalidade – um Púchkin que sintetiza a

²⁵⁸ Púchkin, 1959-1962, t. 2, p. 96.

APÊNDICE

TRADUÇÕES

D'Alembert disse uma vez a La Harpe: “Não elogie Buffon para mim. Esse homem escreve: A mais nobre de todas as aquisições do ser humano foi este animal orgulhoso, impetuoso etc. Por que não apenas dizer ‘cavalo’?”. La Harpe se surpreende com o raciocínio seco do filósofo. Mas d'Alembert é um homem muito inteligente e, confesso, quase concordo com sua opinião.

Observo, de passagem, que se tratava de Buffon, um grande pintor da natureza. Seu estilo floreado, íntegro, será sempre um modelo de prosa descritiva. Mas o que dizer de nossos escritores que, julgando ser uma baixeza expressar com simplicidade as coisas mais comuns, pensam em avivar sua prosa infantil com acréscimos e metáforas desbotadas? Essas pessoas nunca dirão *amizade* sem acrescentar: “esse sentimento sagrado, cuja nobre chama” etc. Deve-se dizer: “de manhã cedo” – e eles escrevem: “Assim que os primeiros raios do sol nascente iluminaram as bordas orientais do céu azul celeste” – ah, como isso tudo é novo e fresco, talvez seja melhor apenas porque é mais longo.

Estou lendo o relato de um certo amante de teatro: “esta jovem pupila de Tália e Melpômene, generosamente presenteada por Apolo...”. Meu Deus. Coloque: “Esta jovem e boa atriz” – e vá em frente – esteja certo de que ninguém notará suas expressões e ninguém lhe agradecerá.

“Um desprezível Zoilo, cuja infatigável inveja derrama seu veneno soporífero sobre os louros do Parnaso russo, cuja enfadonha obtusidade só pode ser comparada à incansável cólera...”. Meu Deus, por que não simplesmente dizer *cavalo*?: não seria mais conciso, Sr. Editor de uma certa revista?

Voltaire pode ser considerado o melhor exemplo de estilo sensato. Em seu *Micromégas*, ele ridicularizou o refinamento das expressões sutis de Fontenelle, que jamais poderia perdoá-lo por isso²⁶⁰.

Precisão e concisão – eis as principais virtudes da prosa. Ela requer ideias e mais ideias – sem elas, expressões reluzentes não servem para nada. Com os poemas é uma

²⁵⁹ Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 255-256. A primeira publicação deste esboço foi na compilação de obras de Púchkin sob a edição de O. Morozov, em 1887.

²⁶⁰ Falando em estilo, devo dizer neste caso – não poderia perdoá-lo por isso (caso genitivo) – ou não poderia perdoá-lo por isso (caso acusativo)? Parece que essas palavras não dependem do verbo poderia, controlado pela partícula *nie*, mas do modo indefinido de perdoar, exigindo o caso acusativo. No entanto, N. M. Karamzin escreve de forma diferente. (Nota de Púchkin).

questão diferente (embora não fizesse mal que nossos poetas tivessem neles uma soma de ideias bem maior do que é costume. Com memórias da juventude passada, a nossa literatura não avançará muito²⁶¹.

Pergunta: de quem é a melhor prosa da nossa literatura? Resposta: a de Karamzin. Isso ainda não é grande elogio – vamos dizer algumas palavras sobre esse respeitável
.

²⁶¹ Referência ao sentimentalismo elegíaco.

Sobre as razões que retardam o curso de nossa literatura (1824)²⁶²

Geralmente, consideram-se as seguintes razões que retardaram o curso de nossa literatura: 1) o emprego geral da língua francesa e o menosprezo pela russa. Todos os nossos escritores se queixavam disso, – mas quem são os culpados, senão eles mesmos? Com exceção daqueles que se ocupam dos versos, não há ninguém para quem a língua russa possa ser suficientemente atraente. Ainda não temos literatura nem livros, todo o nosso conhecimento, todos os nossos conceitos, desde a infância, nós aprendemos em livros estrangeiros, nos acostumamos a pensar em uma língua alheia; a instrução do século requer importantes objetos de reflexão para alimentar as mentes que não podem mais se contentar com jogos brilhantes de imaginação e harmonia, mas a ciência, a política e a filosofia ainda não foram expressas em russo – não temos uma linguagem metafísica em absoluto; a nossa prosa ainda é tão pouco desenvolvida que mesmo em uma simples correspondência somos obrigados a criar locuções para explicar os conceitos mais comuns; e a nossa preguiça é expressa mais facilmente em uma língua estrangeira, cujas formas mecânicas há muito estão prontas e conhecidas por todos.

Mas a poesia russa, dirão, atingiu um alto grau de erudição. Concorro que algumas odes de Derjávín, apesar da irregularidade do estilo e da incorreção da língua, estão cheias de ímpetos de verdadeiro gênio, que em “Dúchenka” de Bogdanóvitch há versos e páginas inteiras dignas de La Fontaine, que Krilov superou todos os fabulistas conhecidos por nós, excluindo, talvez, este mesmo La Fontaine, que Bátiuchkov, o feliz correligionário de Lomonóssov, fez pela língua russa o que Petrarca fez pelo italiano; que Jukóvski seria traduzido para todas as línguas, se ele próprio traduzisse menos²⁶³.

²⁶² Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 257-258. Publicado pela primeira vez por P. V. Ánnenkov no artigo Púchkin na época de Aleksandr, na revista *O Mensageiro da Europa*, fevereiro de 1874, p. 486-487. Este rascunho foi provocado pelo artigo de A. Bestújev *Um olhar sobre a literatura russa no decorrer de 1823*, publicado no *Estrela Polar* de 1824, no qual o autor alude a dominação do idioma francês em detrimento do russo, a paixão por galicismos depois da guerra de 1812 contra a França, e "o esfriamento decorrente disso da melhor parte da sociedade em relação à língua nativa e o estupor da literatura no ano passado".

²⁶³ Púchkin muitas vezes condenou o compromisso de Jukóvski com o trabalho de tradução, dizendo que ele deveria “criar” mais.

Carta ao editor de O Filho da Pátria (1824)²⁶⁴

No decorrer dos últimos quatro anos, tenho sido objeto de comentários nas revistas. Muitas vezes injustos, muitas vezes indecorosos, alguns não mereciam nenhuma atenção, a outros eram impossíveis de responder à distância²⁶⁵. As justificativas de vaidade ofendida de um autor não poderiam ser interessantes para o público; em silêncio, eu pretendia corrigir, em uma nova edição, os defeitos que me foram apontados, não importa de que forma; e, com a mais viva gratidão, ocasionalmente lia elogios e encorajamentos lisonjeiros, sentindo que muitas qualidades bastante fracas de meus poemas haviam causado tal nobre expressão de condescendência e amizade.

Agora me encontro na necessidade de interromper o silêncio. O príncipe P. A. Viázemski, tendo empreendido a publicação de *A fonte de Bakhtchissarai* por amizade a mim, anexou-lhe *Conversa entre o editor e o antirromântico*, conversa esta, provavelmente, fictícia: pelo menos, se entre os nossos clássicos publicados, muitos, pela força de seus julgamentos, assemelham-se ao *Classicista do lado de Viborg*²⁶⁶, então, parece que nenhum deles se expressa com sua agudeza e polidez social.

Essa conversa não agradou a um dos juízes da nossa literatura. Ele publicou no nº 5 de *O Mensageiro da Europa* uma segunda conversa entre o Editor e o Clássico, na qual, entre outras coisas, li o seguinte:

“*Ed.*: Então, a minha conversa não lhe agradou? - *Class.*: Confesso que é uma pena que o senhor a tenha publicado com um poema maravilhoso de Púchkin; acho que o próprio autor irá lamentar isso”²⁶⁷.

O autor está muito feliz por ter a oportunidade de agradecer ao príncipe Viázemski o seu maravilhoso presente. *Uma Conversa entre o Editor e o Classicista de Viborg ou da Ilha Vassíliev* está escrita mais para a Europa em geral do que exclusivamente para a

²⁶⁴ Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 7-8. Publicado na revista *O Filho da Pátria* em 3 de maio de 1824, nº 18. Neste primeiro discurso literário e polêmico publicado, Púchkin usou algumas das posições de sua carta ao príncipe P. A. Viázemski do início de abril de 1824.

²⁶⁵ Púchkin estava exilado no sul do Império Russo de 1820 a 1824.

²⁶⁶ *Uma Conversa entre o Editor e o Classicista de Viborg ou da Ilha Vassíliev* foi o prefácio para *A Fonte de Bakhtchissarai* escrito por Piotr Viázemski após pedido de Púchkin, em cartas datadas de 19 de agosto e 4 de novembro de 1823.

²⁶⁷ O autor do artigo anônimo, com o qual Púchkin polemiza, defendendo o prefácio de Viázemski à *Fonte de Bakhtchissarai*, foi Mikhail Aleksándrovitch Dmítriev (1796 - 1866), crítico literário, funcionário da revista *O Mensageiro da Europa*. A polêmica entre P. A. Viázemski e M. A. Dmítriev foi sobre a questão da essência do romantismo e do classicismo. Viázemski atuou como defensor da nova poesia romântica, que foi submetida a "penas injustas em alguns de nossos jornais", e Dmítriev, ao contrário, acusou os românticos das contradições, linguagem dispersa, vaga, ambígua etc.

Rússia, onde os adversários do romantismo são muito fracos e imperceptíveis e não merecem um rechaço tão brilhante.

Não quero ou não tenho o direito de reclamar com referência à outra parte e, com sincera humildade, aceito os elogios do crítico desconhecido.

Aleksandr Púchkin

Odessa

Sobre a tragédia clássica (1825)²⁶⁸

De todos os gêneros de obras, as mais inverossímeis (*invraisemblables*) são as obras dramáticas, e dentre estas, as tragédias; porque o espectador deve esquecer, na maioria dos casos, o tempo, o lugar, a língua; deve, por meio do esforço da imaginação, aceitar em uma linguagem convencional - dos versos, das ficções. Os escritores franceses sentiram isso e estabeleceram suas regras arbitrárias: ação, lugar e tempo. Sendo o divertimento a primeira lei da arte dramática, a unidade de ação deve ser observada. Mas o lugar e o tempo são muito arbitrários: daí decorrem certos inconvenientes e as limitações do lugar da ação. Conspirações, declarações de amor, conferências governamentais, festividades - tudo acontece na mesma sala! – A velocidade excessiva e compressão de eventos, os confidentes ... *a parte* igualmente incompatíveis com o bom senso, eram forçados a ocorrer em dois lugares, e assim por diante. E tudo isso não significa nada. Não seria mais simples seguir a escola romântica, que é a ausência de quaisquer regras, mas não a de toda arte?

O interesse é a unidade.

A mistura dos gêneros cômico e trágico, a tensão, o refinamento das expressões populares às vezes são indispensáveis.

²⁶⁸ Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 266-267. Não há título no autógrafo. Datado do verão de 1825, quando Púchkin, em uma carta não enviada a N. N. Raiévski sobre *Borís Godunov*, escreveu as mesmas opiniões e aproximadamente com as mesmas palavras. Em janeiro de 1829, esses mesmos pensamentos, próximos aos conhecidos julgamentos de A. Schlegel sobre a poética da dramaturgia clássica (A. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, Paris, 1814, t. 2), foram desenvolvidos por Púchkin em notas de 1830 sobre o drama popular (1959-1962, t. 6, p. 359).

Sobre a narodnost na literatura (1825)²⁶⁹

Já faz algum tempo que se tornou um hábito entre nós falar sobre a *narodnost*, exigir a *narodnost*, reclamar da ausência de *narodnost* nas obras literárias, mas ninguém pensou em definir o que se entende pela palavra *narodnost*.

Um de nossos críticos²⁷⁰, ao que parece, acredita que a *narodnost* consiste na escolha de temas da história pátria, outros veem a *narodnost* em palavras, ou seja, alegram-se com o fato de, ao falarem em russo, usarem expressões russas.

Mas seria difícil negar a Shakespeare em seus *Otelo*, *Hamlet*, *Medida por Medida* etc., a qualidade de grande caráter popular; Vega e Calderón nos transportam constantemente para todas as partes do mundo, tomam emprestado os temas de suas tragédias das *novellas* italianas, dos *lais*²⁷¹ franceses. Ariosto exalta Carlos Magno, os cavaleiros franceses e uma princesa chinesa. As tragédias de Racine foram tiradas da história antiga.

Seria difícil, porém, contestar a qualidade de grande caráter popular em todos esses escritores. Pelo contrário, *o que há de popular em Russiada e em Petriada*²⁷², exceto os nomes, como notou acertadamente o Príncipe Viázemski? O que há de popular em *Ksênia*²⁷³, que discute em hexâmetros iâmbicos sobre o poder paternal com sua confidente no meio do acampamento de Dimítri²⁷⁴?

A *narodnost* em um escritor é uma qualidade que pode ser plenamente avaliada somente por compatriotas – para outros, ou ela não existe, ou pode até parecer um defeito. Um alemão culto se indigna com a cortesia dos heróis de Racine²⁷⁵, um francês ri ao ver

²⁶⁹ Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 267-268. Rascunho sem título publicado postumamente, relacionado ao prefácio de *Borís Godunov* (1825).

²⁷⁰ Púchkin estaria se referindo a Bulgárin, que, falando da “tragédia folclórica russa”, chamou a atenção dos dramaturgos para “assuntos épicos e dramáticos” com os quais “a história da Rússia é abundante”. Mas, segundo Bogoslovski (1934, p. 495), é possível que ele estivesse se referindo a Küchelbecker, que, no artigo *Sobre a direção de nossa poesia*, escreveu: “A fé de nossos antepassados, a moral nacional, as crônicas, as canções e os contos populares são os melhores, as fontes mais puras e confiáveis para nossa literatura”.

²⁷¹ Termo polissêmico que, na poesia trovadoresca galego-portuguesa, corresponde aos *Lais* de Bretanha: cinco textos anônimos, narrativos e musicados, isostróficos e isométricos, que integram o ciclo arturiano.

²⁷² Imitações mal-sucedidas do poema épico antigo por M. M. Kheráskov (1733-1807), cujo maior mérito na literatura russa é ter composto o mais longo poema da língua - *Dakhariana*, de 15.000 versos.

²⁷³ Púchkin, mencionando a heroína da tragédia de V. A. Ozerov, *Dmitri Donskoi*, argumenta com Viázemski, que proclamou esta peça uma “tragédia popular”.

²⁷⁴ Dimítri, forma arcaica de Dmítri. Referência ao exército reunido por Dmítri, o Impostor, que tentou se fazer passar pelo filho de Ivan IV, o Terrível, morto na infância, contestando o direito à sucessão de Borís Godunov, que subira ao trono após a morte de Fiódor I, seu cunhado e último tsar da dinastia de Riurik.

²⁷⁵ Púchkin refere-se às observações irônicas de A. Schlegel sobre a *Andrômaca* de Racine (*Cours de littérature dramatique*, vol. 2, Paris, p. 199).

o Coriolano de Calderón desafiando seu oponente para um duelo. Tudo isso, todavia, traz a marca da *narodnost*.

O clima, a forma de governo, a fé, dão a cada povo uma fisionomia especial, que se reflete, em maior ou menor grau, no espelho da poesia. Existem formas de pensar e de sentir, existe uma infinidade de costumes, crenças e hábitos que pertencem exclusivamente a um certo povo.

Sobre o artigo de A. Bestújev Um olhar sobre a literatura russa ao longo de 1824 e início de 1825 (1825)²⁷⁶

Bestújev sugere que a literatura de todos os povos seguiu as leis gerais da natureza. *O que isso significa?* A sua primeira era foi a era dos *gênios*.

Parece que o autor quis dizer que toda literatura tem seu próprio desenvolvimento gradual e declínio. Não.

O autor supõe como seu primeiro período a era dos “sentimentos fortes e criações geniais”. “Com o tempo, *esse círculo* (qual?) se encolhe... A sede de novidade procura fontes inexploradas, e os gênios corajosamente lançam-se para a multidão em busca de uma nova terra do mundo moral e material, abrindo suas sendas”. Consequentemente, inicia-se um novo período, mas o Sr. Bestújev os funde em um e continua: “Essa era de criação e plenitude é seguida por uma era de mediocridade, de surpresa e de prestação de contas.

Os escritores de canções seguiram os líricos, a comédia seguiu a tragédia; mas a história, a crítica e a sátira sempre foram os ramos mais novos da literatura. Assim foi em todos os lugares”. Não. Para nós, é impossível julgar a poesia grega - um número demasiado pequeno de seus monumentos chegou até nós. Sobre a crítica grega, não temos também nem ideia. Mas sabemos que Heródoto viveu antes de Ésquilo²⁷⁷, o genial criador da tragédia. Naevius precedeu Horácio, Ennius²⁷⁸ veio antes de Virgílio, Catulo, de Ovídio, Horácio, de Quintiliano, Lucano²⁷⁹ e Sêneca vieram muito mais tarde. Tudo isso não se encaixa na definição geral do Sr. Bestújev.

Pergunta-se: qual das literaturas mais recentes mostra a gradação que o Sr. Bestújev definiu arbitrariamente? A literatura romântica começou com os trioletos. Os mistérios, os *lais* e *fabliaux* precederam as criações de Ariosto, Calderón, Dante e

²⁷⁶ Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 260-262. O artigo, que permaneceu inacabado, é datado de abril a maio de 1825, já que a revisão crítica de Bestújev foi publicada no almanaque *Estrela Polar* em 21 de março de 1825. No final de maio - início de junho Púchkin já usou suas notas polêmicas em uma de suas cartas a Bestújev.

²⁷⁷ Púchkin cometeu um erro: Heródoto era um contemporâneo mais jovem de Ésquilo. Heródoto (484?-425 a. C., Ésquilo (525-456 a. C.)

²⁷⁸ Naevius (267?-201 a. C.) e Ennius (239-169 a. C.) estão entre os fundadores da literatura latina.

²⁷⁹ Marcus Annaeus Lucannus (36-95 d. C.), poeta e prosador romano, autor do épico *Pharsalia* em 10 volumes.

Shakespeare. Depois do cavaleiro Marini²⁸⁰ vieram Alfieri²⁸¹, Monti²⁸² e Foscolo²⁸³; depois de Pope e Addison, - Byron, Moore e Southey. Na França, a poesia romântica permaneceu no estágio infantil por muito tempo. O melhor poeta da época de Francisco I é Marot²⁸⁴:

*Rima des triolets, fit fleurir la ballade*²⁸⁵.

A prosa já tinha uma forte superioridade: Montaigne e Rabelais eram contemporâneos de Marot.

Pergunta-se: onde é que vemos sequer uma sombra da lei definida pelo Sr. Bestújev?

Temos crítica? Onde ela está? Onde estão nossos Addisons, La Harpes, Schlegels, Sismondi? O que analisamos? As opiniões literárias de quem se tornaram populares? As críticas de quem podemos citar, usar como apoio?

Mas o próprio Sr. Bestújev diz adiante: "Vemos muitos críticos, anticríticos e recríticos, mas poucos críticos eficientes".

²⁸⁰ Giambattista Marini (1569-1625), poeta italiano, o principal dos *settecentisti*, conhecido por novidades ofuscantes de estilo.

²⁸¹ Vittorio Alfieri (1749-1803), poeta nacionalista italiano, autor de sonetos, odes e tragédias neoclássicas.

²⁸² Vincenzo Monti (1754-1828), poeta italiano.

²⁸³ Ugo Foscolo (1778-1827), poeta e romancista italiano, e tradutor de *Sentimental Journey* de Sterne. Durante uma década, quando viveu na Inglaterra, contribuiu para a *Edinburgh Review*.

²⁸⁴ Clément Marot (1496-1543), poeta francês, conhecido pela finura, polidez e trivialidade.

²⁸⁵ "Rima dos trioletos, fez a balada florescer". Citação imprecisa de *L'art poétique*, de Boileau.

Sobre os artigos de Küchelbecker no almanaque Mnemosina (1825-1826)²⁸⁶

Os artigos *Sobre o rumo de nossa poesia*²⁸⁷ e *Uma conversa com o senhor Bulgárin*²⁸⁸, publicados no *Mnemosina*²⁸⁹, serviram de base para tudo o que foi dito contra a literatura romântica nos últimos dois anos.

Esses artigos foram escritos por um homem erudito e inteligente. Certo ou errado, ele oferece por toda parte razões para seu modo de pensar e evidências para seus julgamentos, coisa bastante rara em nossa literatura.

Ninguém começou a refutá-lo, seja porque todos concordavam com ele, ou porque não queriam meter-se com um atleta, aparentemente forte e experiente.

No entanto, muitos de seus julgamentos são errôneos em todos os sentidos. Ele divide a poesia russa em lírica e épica. A primeira inclui as obras de nossos poetas antigos, a segunda, Jukóvski e seus seguidores.

Suponhamos agora que essa divisão seja justa e examinemos como o crítico determina o grau de qualidade desses dois tipos.

“Nós, por ex.²⁹⁰”, copiamos essa opinião, porque está em total acordo com a nossa.

O que é *força* na poesia?²⁹¹ *Força* na invenção, na disposição do plano, no estilo? *Liberdade*? No estilo, na disposição – mas qual liberdade há no estilo de Lomonóssov e que plano exigir em uma ode solene?

Inspiração? É uma disposição da alma para a aceitação mais viva das impressões, consequentemente para uma compreensão rápida dos conceitos, o que contribui para explicá-los.

²⁸⁶ Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 268-269. Rascunho não publicado em vida de observações escritas em 1825-1826 sobre dois ensaios de Küchelbecker, em que este defende a ode como forma lírica elevada em oposição à elegia que predominava na lírica russa da década de 1820.

²⁸⁷ *Sobre o rumo de nossa poesia, especialmente a poesia lírica, na última década*. Artigo publicado em *Mnemosine*, Pt. II, em junho de 1824.

²⁸⁸ *Conversa com F. V. Bulgárin*, em *Mnemosina*, Pt. III, outubro de 1824, escrita na forma de um diálogo dramático e parodiando a forma de folhetim crítico de Bulgárin. Foi escrito em resposta ao discurso de Bulgárin contra o artigo *Sobre a direção de nossa poesia*.

²⁸⁹ *Mnemosina* era um almanaque literário publicado por V. F. Odóievski e V. K. Küchelbecker em Moscou entre 1824-1825.

²⁹⁰ Provavelmente, deve ser lido "por exemplo", expressão escrita incompletamente. Em ambos os artigos de Küchelbecker não existe frase na qual essas palavras ocorreriam juntas. Aparentemente, elas estão erroneamente entre aspas e pertencem a Púchkin.

²⁹¹ Púchkin polemiza com as seguintes posições do artigo de Küchelbecker, *Sobre a direção de nossa poesia, especialmente a poesia lírica, na última década* (*Mnemosina*, 1824, Parte II, p. 30).

A inspiração é necessária na poesia, como na geometria. O crítico confunde inspiração com êxtase.

Não; decididamente não: o *êxtase* exclui a *tranquilidade*, uma condição necessária do *belo*. O êxtase não pressupõe a força da mente, que dispõe as partes em sua relação com o todo. O êxtase é efêmero, inconstante, por conseguinte, incapaz de produzir a verdadeira grande perfeição (sem a qual não há poesia lírica).

Homero é incomensuravelmente maior que Píndaro; a ode, sem falar da elegia, fica nos degraus inferiores; tragédia, poema, sátira exigem cada vez mais criação (*fantaisie*), imaginação - um conhecimento brilhante da natureza.

Mas não há plano na ode e não pode haver; o plano único de *Inferno* já é fruto de um grande gênio. Qual é o plano nas odes olímpicas de Píndaro, qual é o plano em *Cachoeira*, a melhor obra de Dierjávín?

A *ode* exclui o trabalho constante, sem o qual não há nada verdadeiramente grande.

O êxtase é um estado tenso de imaginação única. Pode haver inspiração sem êxtase, mas êxtase sem inspiração não existe.

*Sobre as tragédias de Byron (1827)*²⁹²

Os críticos ingleses contestaram o talento dramático de Lord Byron. Parece que estão certos. Byron, tão original em *Childe Harold*, em *O Giaour* e em *Don Juan*, torna-se um imitador assim que entra no campo dramático: em *Manfred* imitou *Fausto*, substituindo as cenas populares e os sabás por outras, em sua opinião, mais nobres; mas *Fausto* é a maior criação do espírito poético: ele serve como representante da poesia moderna, exatamente assim como a *Iliada* serve de monumento da antiguidade clássica.

Em outras tragédias, parece que o modelo de Byron foi Alfieri. *Caim* tem apenas a forma de drama, mas suas cenas desconexas e raciocínios abstratos realmente pertencem ao tipo de poesia cética de *Childe Harold*. Byron olhou unilateralmente o mundo e a natureza da humanidade, depois se desviou e mergulhou em si mesmo. Ele nos apresentou o próprio fantasma. Criou a si mesmo pela segunda vez, ora sob o turbante de renegado, ora sob a capa de corsário, ora como giaur²⁹³, morrendo em um mosteiro, ora vagando no meio... No fim das contas, ele compreendeu, criou e descreveu um único caráter (precisamente o seu), tudo, exceto algumas tiradas satíricas dispersas em suas obras, ele atribuiu a esse personagem sombrio, poderoso, tão misteriosamente cativante. Mas quando começou a compor sua tragédia, distribuiu a cada personagem um dos componentes desse caráter sombrio e forte, e assim fragmentou sua majestosa criação em vários rostos pequenos e insignificantes. Byron sentiu seu erro e, posteriormente, começou a trabalhar novamente em *Fausto*, imitando-o em seu *O Deformado Transformado* (pensando assim em corrigir *le chef d'œuvre*²⁹⁴).

²⁹² Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 271-272. Rascunho de nota, sem título, motivado pela publicação de uma tragédia romântica malsucedida do escritor e tradutor V. Olin, *Corser*, imitação do poema *O corsário* de Byron.

²⁹³ Nome que os turcos dão a todo aquele que não é muçulmano, particularmente aos cristãos.

²⁹⁴ Obra-prima, em francês.

*Poemas de Evguêni Baratínski (1827)*²⁹⁵

Finalmente surgiu uma coletânea de poemas de Baratínski, tão esperada por tanto tempo e com tanta impaciência. Apressamo-nos a aproveitar esta oportunidade para expressar nossa opinião sobre um de nossos poetas de primeira categoria e (talvez) ainda apreciado pelos seus compatriotas de modo insatisfatório.

As primeiras obras de Baratínski chamaram a atenção para ele. Os peritos viram, com surpresa, nos primeiros experimentos, a harmonia e maturidade extraordinária.

Esse desenvolvimento precoce de todas as capacidades poéticas talvez dependesse das circunstâncias, mas já nos profetizava o que agora é realizado pelo poeta de maneira tão brilhante.

As primeiras obras de Baratínski foram elegias, e nesse gênero ele se destaca. Agora virou moda reprovar as elegias²⁹⁶, como antigamente tentavam ridicularizar as odes; mas se os apáticos imitadores de Lomonóssov e Baratínski são igualmente insuportáveis, então ainda não se segue que os gêneros lírico e elegíaco devam ser excluídos dos livros padrão da oligarquia poética.

E, além disso, quase não temos uma elegia pura. Entre os antigos, distinguia-se por uma versificação especial, mas às vezes se desviava para o idílio, às vezes entrava na tragédia, às vezes tomava um rumo lírico (que nos tempos modernos vemos exemplos em Goethe).

²⁹⁵ Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 271. Não há título no autógrafo.

²⁹⁶ Referência ao artigo de Küchelbecker *Sobre a direção de nossa poesia* (*Mnemosina*, 1824, parte II).

*Na literatura madura, chega o momento... (1828)*²⁹⁷

Na literatura madura, chega o momento em que as mentes, entediadas com obras de arte monótonas, com o círculo limitado da linguagem ajustada e seleta, voltam-se para recentes ficções populares e para uma estranha linguagem popular, a princípio desprezível. Então, uma vez na França, blasés, pessoas seculares, admiravam a musa de Vadé, assim como agora Wordsworth, Coleridge cativaram as opiniões de muitos. Mas Vadé não tinha imaginação nem sentimento poético, suas obras espirituosas respiram apenas alegria, expressa na linguagem grosseira de mercadores e carregadores. As obras dos poetas ingleses, ao contrário, estão repletas de sentimentos profundos e pensamentos poéticos, expressos na linguagem de um plebeu honesto. Aqui, este tempo, graças a Deus, ainda não chegou, a chamada linguagem dos deuses ainda é tão nova para nós que chamamos de poeta cada um que saiba escrever uma dezena de versos iâmbicos com rimas²⁹⁸. Não só ainda não pensamos em aproximar o estilo poético da nobre simplicidade, mas também estamos tentando atribuir afetação à prosa, mas ainda não entendemos a poesia liberta dos ornamentos convencionais dos versos. Os experimentos de Jukóvski e Katiénin não tiveram sucesso em si mesmos, mas em termos da ação que produziram.

Poucas, pouquíssimas pessoas entenderam o mérito das traduções de Hebel²⁹⁹, e menos ainda a força e a originalidade de *Assassino*³⁰⁰, uma balada que pode ficar ao lado das melhores obras de Bürger³⁰¹ e Southey³⁰². O apelo do assassino à lua, a única testemunha de seu delito,

Olhe, olhando, careca –

o verso, cheio de força verdadeiramente trágica, parecia ridículo apenas para pessoas frívolas que não raciocinavam que às vezes o horror se expressa pelo riso. A cena da sombra em *Hamlet*³⁰³ é toda escrita em um estilo trocista, até baixo, mas os cabelos se arrepiam com as piadas de Hamlet.

²⁹⁷ Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 291-292. Não foi publicado em vida.

²⁹⁸ No autógrafo, é ainda riscada a frase: "O charme da simplicidade nua ainda é tão incompreensível para nós que mesmo em prosa estamos correndo atrás de joias em ruínas".

²⁹⁹ Johann Peter Hebel (1760-1826) - um escritor alemão, clérigo protestante e professor. Ele é geralmente considerado um pioneiro da literatura dialetal alemã. Púchkin está se referindo aos idílios de Hebel, traduzidos em 1816 por Jukóvski.

³⁰⁰ Balada de Katiénin que muito influenciou Púchkin.

³⁰¹ Gottfried August Bürger (1747-1794) foi um poeta alemão do período do Iluminismo, atribuído ao *Sturm und Drang*.

³⁰² Robert Southey (1774-1843) foi um poeta inglês da escola romântica.

³⁰³ Ato 1, cena 5.

Carta ao editor de O Mensageiro de Moscou (1828)³⁰⁴

Agradeço por sua participação no destino de *Godunov*: sua impaciência para vê-lo é muito lisonjeira para minha vaidade; mas agora, quando por uma confluência de circunstâncias favoráveis a mim, se abriu a oportunidade de publicá-lo, prevejo novas dificuldades, das quais não suspeitava antes. Desde 1820, estando afastado das sociedades de moscovitas e petersburgueses, pude observar a direção de nossa literatura em algumas revistas. Lendo debates acalorados sobre o romantismo, imaginei que estávamos realmente entediados com a exatidão e perfeição da antiguidade clássica e as pálidas e monótonas cópias de seus imitadores, que o gosto cansado exige outras sensações mais fortes e as busca nas fontes turvas, mas fervilhantes de nova poesia popular. Pareceu-me bastante estranho, porém, que nossa literatura recém-nascida, que de modo algum representa qualquer tipo de modelo, já tenha conseguido enfraquecer o gosto do público leitor por meio de alguns experimentos; mas, pensei eu, a literatura francesa, tão intimamente familiar a todos nós desde a infância, é provavelmente a causa desse fenômeno. Confesso sinceramente que fui criado com medo do público respeitabilíssimo e que não vejo nenhuma vergonha em agradá-lo e seguir o espírito da época. Essa primeira confissão leva a outra, mais importante: assim seja, confesso que sou cético em literatura (para não dizer pior) e que todas as suas seitas são iguais para mim, cada uma representando seu lado vantajoso e desvantajoso. Devem os ritos e as formas subjugar supersticiosamente a consciência literária? Por que um escritor não deveria acatar aos costumes aceitos na literatura de seu povo, como obedece às leis de sua língua? Ele deve dominar seu assunto, apesar da dificuldade das regras, assim como deve dominar a língua, apesar dos grilhões gramaticais.

Firmemente convencido de que as formas obsoletas de nosso teatro exigem transformação, organizei minha tragédia segundo o sistema de nosso Pai Shakespeare e sacrifiquei a ele diante de seu altar duas unidades clássicas, mal preservando a terceira³⁰⁵.

³⁰⁴ Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 280-284. Carta para M. P. Pogódin, editor da revista *O Mensageiro de Moscou*. A carta não chegou a ser publicada em vida, possivelmente porque estava inacabada. Púchkin a redigiu após Cheviriov ter elogiado a cena “Noite. Uma cela no mosteiro de Tchúdiv”, de *Borís Godunov*, em seu ensaio *Panorama da literatura russa do ano de 1827*, publicado em *O Mensageiro de Moscou* em 1828.

³⁰⁵ As unidades de tempo e lugar; a última é a unidade de ação.

Além dessa notória trindade, há uma unidade, que a crítica francesa não menciona (provavelmente sem sugerir que sua necessidade possa ser contestada), a unidade do estilo - essa quarta condição necessária da tragédia francesa, da qual estão livres o teatro espanhol, inglês e alemão. O senhor sente que eu também segui um exemplo tão sedutor?

O que mais há a dizer? Mudei o venerável verso alexandrino para pentâmetro branco, em algumas cenas até me rebaixava à desprezível prosa³⁰⁶, não dividi minha tragédia em atos, e já achava que o público me diria *muito obrigado*.

Tendo renunciado voluntariamente aos benefícios que me são apresentados por um sistema de arte, justificado pelas experiências, aprovado pelo hábito, tentei substituir essa deficiência sensível por uma representação fiel dos personagens, do tempo, do desenvolvimento dos caracteres e eventos históricos - em uma palavra, escrevi uma tragédia verdadeiramente romântica.

Nesse ínterim, ao examinar mais atentamente os artigos críticos encontrados nas revistas, comecei a suspeitar que me enganei cruelmente ao pensar que em nossa literatura surgiu a tendência para uma transformação romântica. Eu vi que, sob o termo genérico do “romantismo”, entendem obras que trazem a marca da tristeza ou do devaneio, que, seguindo essa definição arbitrária, um dos escritores mais originais do nosso tempo³⁰⁷, nem sempre certo, mas sempre justificado pela satisfação dos leitores encantados, não hesitou em incluir Oziórov entre os poetas românticos, que, finalmente, os Aristarcos de nossas revistas, sem cerimônia, colocam Dante e Lamartine no mesmo nível, dividem autocraticamente a Europa literária em clássica e romântica³⁰⁸, cedendo à primeira - as línguas do sul latino e atribuindo à segunda as tribos germânicas do norte, de modo que Dante (*il gran padre Alighieri*)¹), Ariosto, Lope de Vega, Calderón e Cervantes caíram na falange clássica, cuja vitória, graças a esta ajuda inesperada entregue pelo editor da *Telégrafo Moscovita*, parece ter certeza de pertencer.

³⁰⁶ Cf. *Evguêni Oniéguin* (3, XIII): “Descerei à prosa humilde” e *Don Juan* de Byron (1, CCXIV): “If I should condescend to prose”.

³⁰⁷ Viázemski, que escreveu em sua biografia de Oziórov que suas tragédias “já pertencem um pouco ao mais novo tipo dramático, o chamado romântico” (*apud* Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 530).

³⁰⁸ Estas linhas referem-se a um artigo de N. A. Polevoi sobre o *Estrela Polar* de 1825, que diz: “Parece que o classicismo e o romantismo estão destinados a dividir a Europa: a Europa latina está destinada à primeira, a alemã e a eslava à segunda. Entre os italianos (apesar de Dante - a única exceção ao geral), dificilmente é possível dominar o romantismo” (*Telégrafo Moscovita*, 1825, nº 8, p. 323) (*apud* Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 530).

Tudo isso abalou muito a minha confiança autoral. Comecei a suspeitar que minha tragédia é um anacronismo.

Enquanto isso, lendo pequenos poemas chamados românticos, não via neles nenhum traço do movimento sincero e livre da poesia romântica, mas a afetação do pseudoclassicismo francês. Logo me certifiquei disso.

O senhor leu no primeiro livro de *O Mensageiro de Moscou* um trecho de *Borís Godunov*, a cena do cronista. A figura de Pímen não é invenção minha. Nele coletei características que me cativaram em nossas crônicas antigas: inocência, mansidão tocante, algo infantil e, ao mesmo tempo, sábio, o zelo, pode-se dizer, devoto pelo poder do tsar, dado a ele por Deus, a completa ausência de vaidade, paixão - respiram esses preciosos monumentos de tempos há muito passados, entre os quais a crônica amarga do príncipe Kúrbski difere de outras crônicas, assim como a vida turbulenta do exilado por Ivan³⁰⁹ diferia da vida humilde dos monges serenos.

Parecia-me que esse caráter era novo e familiar ao coração russo; que a comovente boa índole dos antigos cronistas, tão vividamente compreendida por Karamzin e refletida em sua imortal obra³¹⁰, adornaria a simplicidade de meus versos e mereceria o sorriso condescendente do leitor; o que é que aconteceu? Pessoas inteligentes prestaram atenção às opiniões políticas de Pímen e as acharam antiquadas; outros duvidaram que os versos sem rima pudessem ser chamados de versos. O Sr. Z. se ofereceu para trocar a cena de *Borís Godunov* por gravurinhas da *Revista de damas*. Assim terminou o julgamento severo do público respeitabilíssimo.

O que se segue disso? Que o Sr. Z. e o público estão certos, mas que os Srs. jornalistas são os culpados por me levarem à tentação com notícias errôneas. Educados sob a influência da literatura francesa, os russos estão acostumados às regras confirmadas por sua crítica e relutam em olhar para tudo o que não se encaixa nessas leis. As inovações são perigosas e parecem desnecessárias.

³⁰⁹ Ivan, o Terrível. O príncipe Andrei Mikháilovitch Kúrski, que fora chefe militar e assessor de Ivan IV, acabou exilado em Dorpat (atual Tartu), de onde escapou. A ele são atribuídas cartas dirigidas ao tsar, nas quais criticava o regime despótico e a violação da autonomia e dos direitos tradicionais da nobreza.

³¹⁰ *História do Estado Russo* (1818-1829).

O senhor gostaria de saber o que mais me impede de publicar minha tragédia? Aquelas passagens que nela podem dar origem a citações, indiretas, *allusions*³¹¹. Graças aos franceses, não entendemos como um autor dramático pode renunciar completamente a seu modo de pensar para se transportar completamente para o século que retrata. O francês escreve sua tragédia com *Constitutionnel* ou *Quotidienne*³¹² diante de seus olhos, para forçar Sylla, Tibério, Léonidas³¹³ a expressarem sua opinião sobre Villele ou sobre Canning³¹⁴ em hexâmetros. A partir desse método intrincado, muitas palhaçadas eloquentes de revistas são ouvidas no atual palco francês, mas não há tragédia verdadeira. Observe que em Corneille o senhor não encontra alusões, que, além de "*Esther*" e "*Véronique*", Racine também não os possui. A crônica do teatro francês viu, em *Britannicus*, uma ousada alusão aos divertimentos da corte de Luís XIV.

*Il ne dit, il ne fait que ce qu'on lui prescrit etc.*³¹⁵

Mas é provável que o sutil cortesão Racine ousasse fazer uma alusão tão abusiva de Luís a Nero? Sendo um verdadeiro poeta, Racine, tendo escrito esses belos versos, estava repleto de Tácito, do espírito de Roma; ele retratou a Roma antiga e a corte do tirano sem pensar nos balés de Versailles, como Hume ou Walpole³¹⁶ (não me lembro quem) observou sobre Shakespeare em uma ocasião semelhante. A própria audácia dessa alusão serve como evidência de que Racine nem pensou nisso.

³¹¹ Em uma carta a Benckendorff datada de 16 de abril de 1830, Púchkin lembrou que, em 1826, Nikolai I, examinando o manuscrito de *Boris Godunov*, suspeitou de alusões à revolta em 14 de dezembro (Púchkin, 1959-1962, t. 9, p. 321).

³¹² Jornais parisienses, liberais e monarquistas.

³¹³ Refere-se às tragédias *Sylla* (1821), de Victor Joseph Etienne de Jouy; *O último dia de Tiberius* (1828), de Lucien Émile Arnault; e *Léonidas* (1825), de Michel Pichat.

³¹⁴ Joseph Villele (1773-1854), político reacionário francês; George Canning (1770-1827) foi um estadista e publicitário inglês.

³¹⁵ "Ele diz e faz apenas o que lhe é prescrito, etc." Da tragédia de Racine, *Britannicus* (ato IV, cena 4).

³¹⁶ David Hume (1711-1776), filósofo e historiador inglês; Horace Walpole (1717-1797), romancista, dramaturgo e crítico literário inglês.

Uma nota sobre o poema Conde Núlin (1830)³¹⁷

No final de 1825, eu estava no campo. Relendo *Lucrecia*, um poema bastante fraco de Shakespeare, e pensei: e se Lucrecia tivesse a ideia de dar um tapa na cara de Tarquínio? Talvez isso tivesse esfriado seu empreendimento e ele fosse forçado a recuar de vergonha? Lucrecia não teria se matado. Publicola não teria enlouquecido³¹⁸, Brutus não teria expulsado os reis, e o mundo e a história do mundo não teriam sido os mesmos.

Portanto, devemos a república, os cônsules, os ditadores, os catões, os césaes, a um incidente sedutor, semelhante ao que aconteceu recentemente na minha vizinhança, no distrito de Novorjevski.

A ideia de parodiar a história e Shakespeare me veio. Eu não pude resistir à dupla tentação e escrevi esta história às duas da manhã.

Tenho o hábito de colocar o ano e a data nos meus papéis. *Conde Núlin* foi escrito em 13 e 14 de dezembro³¹⁹. Existem conexões estranhas.

³¹⁷ Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 368. Não há título no autógrafo.

³¹⁸ O texto aqui, aparentemente, é um erro de digitação, já que o marido de Lucrecia não era Publicola, mas Colatino, mencionado por Tito Lívio em sua transmissão da lenda romana da expulsão dos reis e no poema de Shakespeare *Lucrecia* (Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 563).

³¹⁹ Alusão à revolta dezembrista, que ocorreu no dia 14 de dezembro de 1825.

Sobre a crítica (1830)³²⁰

Crítica em geral. Crítica é uma ciência.

Crítica – a ciência de descobrir as belezas e defeitos em obras de arte e literatura.

Baseia-se no conhecimento perfeito das regras pelas quais um artista ou escritor é guiado em suas obras, no estudo aprofundado de modelos e na observação ativa de fenômenos contemporâneos notáveis.

Não estou falando de imparcialidade – quem quer que seja, na crítica, guiado por qualquer coisa que não seja o puro amor pela arte, já se rebaixa à massa servilmente controlada por motivos torpes e gananciosos.

Onde não há amor pela arte, também não há crítica. “Quer ser um conhecedor das artes?” – diz Winckelmann³²¹. - “Procure amar o artista, busque beleza em suas criações”.

³²⁰ Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 320. Não há título no autógrafo.

³²¹ Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) – arqueólogo, historiador de arte e crítico alemão. Na biblioteca de Púchkin, foi preservado seu livro *Histoire de l'art chez les anciens* (“História da arte na Antiguidade”), Paris, 1789. Segundo Lisiuchenko (1989, p. 41), a citação é do livro *Abhandlingen von der Empfindung des Schönen* (“Tratados de percepção do belo”).

*Sobre a crítica periodística (1830)*³²²

Em uma de nossas revistas, observam que nós não podemos ter o *Gazeta Literária* por uma razão muito simples: *nós não temos literatura*. Se isso fosse justo, então nós não precisaríamos também de crítica; entretanto, as obras da nossa literatura, por mais raras que sejam, surgem, vivem e morrem sem terem sido avaliadas merecidamente. A crítica, em nossas revistas, ou se limita a notas bibliográficas secas, observações satíricas, mais ou menos espirituosas, elogios amigáveis e genéricos ou, simplesmente, transforma-se em uma correspondência doméstica entre o editor e os colaboradores, revisor etc. “Arranje um espaço para um novo artigo meu”, – escreve o colaborador. “Com prazer” – responde o editor. E isso tudo é publicado. Recentemente em uma revista, foi feita uma menção à *pólvora*. “Pois agora vocês terão pólvora!” – observa o tipógrafo, e o editor replica:

Ao vício vigoroso – a injúria,

*Ao fraco – a epifania*³²³.

Esses gracejos internos devem ter seu sentido e, provavelmente, são muito engraçados; mas para nós, por enquanto, eles não têm nenhum sentido.

Dirão que a crítica deve se ocupar unicamente de obras que tenham um valor visível; não acho. Algumas obras são insignificantes em si mesmas, mas notáveis pelo seu sucesso ou impacto; e, a esse respeito, as observações morais são mais importantes do que as literárias. No ano passado, foram publicados alguns livros (*Ivan Vijíguin*³²⁴ e outros), sobre os quais a crítica poderia dizer muito de instrutivo e instigante. Mas onde é que elas foram analisadas e elucidadas? Sem falar nos escritores vivos, Lomonóssov, Dierjávin, Fonvizin ainda estão esperando por um julgamento póstumo. Alcinhas pomposas, elogios sem reservas, interjeições banais já não podem satisfazer pessoas sensatas. Contudo, o *Gazeta Literária* tem sido essencial para nós, não tanto para o público como para um certo número de escritores, que não puderam, por várias razões, ser publicados com seus próprios nomes em nenhuma das revistas petersburgueses ou moscovitas.

³²² Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 33. Publicado no *Gazeta Literária*, 1830, Nº 3, na seção “Miscelânea”, sem título e sem assinatura. A motivação mais provável para o artigo foi *A Mensagem do Abelha do Norte à Formiga do Norte* (*Abelha do Norte*, 1830, Nº. 3), na qual afirmava-se que os jornais e revistas russos não tinham nada a criticar, já que “nossa literatura é uma literatura invisível. Todo mundo fala sobre ela, mas ninguém a vê” (*apud* Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 478).

³²³ Versos do poema de Jukóvski, *Um cantor no acampamento dos guerreiros russos*.

³²⁴ Romance de Faddei Bulgárin.

Prefácio a Evguêni Oniéguin (1830)³²⁵

Para nós, é bastante difícil para o próprio autor saber a impressão que sua obra causa no público. Das revistas, ele sabe apenas a opinião dos editores, na qual é impossível confiar por vários motivos. A opinião dos amigos, naturalmente, é tendenciosa, e os desconhecidos, é claro, não irão criticá-lo pessoalmente, mesmo que sua obra realmente merecesse.

Quando o VII canto de *Oniéguin* surgiu, as revistas em geral se manifestaram de maneira muito desfavorável. Eu acreditaria neles de bom grado, se o veredicto deles não contradissesse tanto o que diziam sobre os capítulos anteriores do meu romance. Após os elogios imoderados e imerecidos que foram derramados sobre as 6 partes da mesma obra, foi estranho ler, por exemplo, a seguinte resenha³²⁶:

“É possível exigir a atenção do público para obras como, por exemplo, o capítulo VII de *Evguêni Oniéguin*? A princípio, pensamos que era uma mistificação, apenas uma brincadeira ou uma paródia, e só nos convencemos de que este capítulo VII era uma obra do autor de *Ruslan e Liudmila* quando os livreiros nos convenceram disso. Esse capítulo VII – duas pequenas folhas impressas – está repleto de versos e palhaçadas, de modo que, em comparação com eles, até *Evguêni Velski*³²⁷ parece um trabalho sério³²⁸. Não há uma única ideia, uma única expressão de sentimento, uma única imagem digna de contemplação neste insosso sétimo capítulo! Uma queda completa, *chûte complète*... Nossos leitores perguntarão, qual é o conteúdo deste capítulo VII de 57 paginazinhas? Os versos de *Oniéguin* nos cativam e nos fazem responder a esta pergunta em versos:

Então, como dissipar a tristeza de Tânia?

Assim: colocarão a jovem no trenó

E a levarão para longe dos lugares queridos

Para Moscou, à feira de noivas!

A mãe chora, a filha sente falta:

³²⁵ Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 357-359. Destinado à não realizada publicação dos últimos capítulos do romance, no qual “A Jornada de Onegin” seria impressa como o oitavo capítulo.

³²⁶ Púchkin então cita a resenha de Bulgárin do sétimo capítulo de *Oniéguin* no *Abelha do Norte*, 1830, nº 35 e 39, datada de 22 de março e 1º de abril.

³²⁷ Um “romance em versos” anônimo, imitação muito primitiva do romance de Púchkin. Seu primeiro capítulo foi publicado em Moscou em 1828, o segundo e o terceiro em 1829.

³²⁸ *Evguêni Velski*. Peço desculpas ao poeta que não conheço por ser forçado a repetir essa grosseria aqui. A julgar pelos fragmentos de seu poema, não considero nada ofensivo que *Evguêni Oniéguin* seja considerado inferior a *Evguêni Velski* (Nota de Púchkin).

Fim do sétimo capítulo – e ponto!"³²⁹

Exatamente assim, queridos leitores, todo o conteúdo deste capítulo consiste no fato de que Tânia está sendo levada da aldeia para Moscou!"

Foi dito em uma de nossas revistas que o capítulo VII não poderia ter nenhum sucesso, pois o século e a Rússia avançam, mas o poeta continua no mesmo lugar³³⁰. A decisão é injusta (ou seja, em sua conclusão). Se o século pode avançar, as ciências, a filosofia e o civismo podem se aperfeiçoar e mudar, então a poesia permanece no mesmo lugar, não envelhece e não muda. Seu objetivo é o mesmo, os meios são os mesmos. E enquanto os conceitos, obras, descobertas dos grandes representantes da antiga astronomia, física, medicina e filosofia envelheceram e são substituídos por outros todos os dias, as obras dos verdadeiros poetas permanecem frescas e eternamente jovens.

A obra poética pode ser fraca, malsucedida, errada – a culpa, certamente, é do talento do poeta, e não do século que seguiu em frente. Provavelmente, o crítico queria dizer que *Evguêni Oniéguin* e todo o seu enredo já não são novidade para o público e que se tornaram cansativos tanto para ele quanto para os jornalistas.

Seja como for, decido ainda testar sua paciência. Aqui estão mais dois capítulos de *Evguêni Oniéguin* - os últimos, pelo menos para publicação... Aqueles que começariam a buscar neles o entretenimento dos acontecimentos podem ter certeza de que há ainda menos ação neles do que em todos os anteriores. Eu queria destruir completamente o oitavo capítulo e substituí-lo por um único numeral romano, mas tive medo das críticas. Além disso, muitos trechos dele já foram publicados. A ideia de que uma paródia lúdica pudesse ser confundida com desrespeito a uma grande e sagrada memória também me impedia. Mas *Childe Harold* está em uma altura tão elevada que, independentemente do tom com que falem sobre ele, a ideia de que eu pudesse ofendê-lo jamais poderia surgir em minha mente.

28 de novembro de 1830

Boldino

³²⁹ Esses versos são muito bons, mas a crítica contida neles é infundada. O mais insignificante dos assuntos pode ser escolhido pelo poeta; a crítica não precisa analisar o que o poeta descreve, mas como ele descreve (Nota de Púchkin).

³³⁰ Púchkin se refere às linhas da resenha de Polevoi sobre o sétimo capítulo de *Oniéguin* na revista *Telégrafo Moscovita*, 1830, nº 6, p. 240.

Conversa sobre crítica periodística e polêmica (1830)³³¹

A. O senhor leu a crítica de NN na última edição de *Galateia*?³³²

B. Não, eu não leio crítica russa.

A. Que desperdício. Nada mais lhe dará uma ideia melhor sobre o estado de nossa literatura.

B. Como! O senhor realmente supõe que a crítica periodística é o julgamento definitivo sobre as obras de nossa literatura?

A. De maneira alguma. Mas ela dá uma ideia sobre as relações entre os escritores, sobre sua maior ou menor fama, e, por fim, sobre as opiniões predominantes no público.

B. Eu não preciso ler a *Telégrafo* para saber que os poemas de Púchkin estão na moda e que ninguém aqui entende a poesia romântica. Quanto às relações do senhor Raitch com o senhor Polevoi, do senhor Katchenovski com o senhor Bulgárin – isso não é nada interessante...

A. Mas é divertido.

B. O senhor gosta de lutadores de boxe?

A. E por que não? Nossos boiardos se divertiam com eles. Derjávin os louvava. Eu gosto tanto do príncipe Viázemski em uma luta com algum baderneiro da imprensa, como do conde Orlov em batalha com um cocheiro³³³. Essas são as características da *narodnost*.

B. O senhor mencionou o príncipe Viázemski. Admita que, da mais alta literatura, só ele se entrega à polêmica.

A. Tanto pior para a literatura. Se todos os escritores que merecem o respeito e a confiança do público se encarregassem de controlar a opinião geral, logo a crítica não seria o que é. Não seria curioso, por exemplo, ler a opinião de Gniéditch sobre o romantismo ou a

³³¹ Púchkin, 1959-1962, t. 6, p. 305-309. O artigo inacabado, datado de fevereiro de 1830, foi destinado ao *Gazeta Literária*. Reflete a polêmica entre S. Raitch (editor da *Galateia*) e Polevoi (da revista *Telégrafo Moscovita*) e, também, entre Bulgárin (do *Abelha do Norte*) e Katchenovski (de *O Mensageiro da Europa*).

³³² Púchkin se refere a um artigo anônimo (o autor provavelmente foi S. E. Raitch), dedicado à análise dos almanaques *Estrela da Manhã* e *Flores do Norte para o ano de 1830*. O artigo foi publicado na *Galateia*, 1830, nº 6 e 8. É difícil determinar qual dos dois números (ambos foram lançados em fevereiro) chamou a atenção de Púchkin, pois ataques fortes contra ele e seus amigos literários (Viázemski, Delvig, Baratinski, Kirêievski) estavam presentes em ambos.

³³³ Conde Aleksei Grigórievitch Orlov (1737–1808) – suposto assassino de Pedro III. Sobre sua paixão por lutas de boxe, Derjávin mencionou na ode *Felitsa* (1782).

opinião de Krilov sobre a poesia elegíaca atual? Não seria agradável ver Púchkin analisando a tragédia de Khomiakov³³⁴? Esses senhores estão em contato estreito e, provavelmente, trocam comentários entre si sobre obras novas. Por que não nos tornar participantes de suas conversas críticas?

B. O público é bastante indiferente aos sucessos da literatura – a verdadeira crítica não interessa a eles. Ele ocasionalmente olha para uma briga entre dois jornalistas, casualmente ouve um monólogo de um autor irritado – ou dá de ombros.

A. Como quiser. Eu paro, assisto e escuto até o final e aplaudo aquele que derrubou seu oponente. Se eu mesmo fosse o autor, consideraria covardia não responder a um ataque – seja ele qual for. Que orgulho aristocrático é esse, permitir que qualquer vagabundo de rua lhe atire lama! Olhe para um lorde inglês: ele está pronto para responder ao polido desafio de um *gentleman* e atirar com pistolas Kuchenreiter, ou tirar o fraque e boxear em uma encruzilhada com um cocheiro. Isso é a verdadeira coragem. Mas nós, tanto na literatura quanto na vida pública, somos excessivamente afetados, excessivamente delicados.

B. A nossa crítica não tem nenhuma circulação, provavelmente os escritores do mais alto círculo não leem revistas russas e não sabem os elogiam ou repreendem.

A. Desculpe, Púchkin lê todos os números da revista *O Mensageiro da Europa*, na qual o ofendem, o que significa, de acordo com sua expressão enérgica – *escutar atrás das portas o que dizem sobre ele na antessala*.

B. Que curioso!

A. Uma curiosidade, no mínimo, muito compreensível!

B. Púchkin também responde com epigramas, o que mais o senhor quer?

A. Mas sátira não é crítica – um epigrama não é uma refutação. Preocupo-me com o benefício da literatura, não apenas com meu próprio prazer.

³³⁴ A tragédia *Ermak*, cuja caracterização foi dada por Púchkin no esboço de um artigo sobre o drama popular e em uma das versões do prefácio a *Borís Godunov*.

BIBLIOGRAFIA DE PÚCHKIN

POUCHKINE. **Œuvres complètes, publiées par André Meynieux.** Tome III, Autobiographie, critique, correspondance. Prefácio de André Meynieux. Paris: André Bonne Éditeur, 1958.

PÚCHKIN, A. S. **A Dama de Espadas:** Prosa e Poemas. Trad. de Boris Schnaiderman e Nelson Ascher. São Paulo: Ed. 34, 2013.

PÚCHKIN, A. S.; NAZARIO, H. S. **A Filha do Capitão e o Jogo das Epígrafes.** Trad. Helena S. Nazario. São Paulo: Perspectiva, 1980.

PÚCHKIN, A. S. A insignificância da literatura russa. Trad., de Cecília Rosas. *In:* GOMIDE, B (Org.). **Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901).** São Paulo: editora 34, 2013, pp. 49-55.

PÚCHKIN, A. S. Druguie redaktsii, plani i varianti [Outras redações, planos e variantes]. *In:* PÚCHKIN, A. S. **Polnoe sobranie sotchinenii: v 16 t.** [Obras completas: em 16 vols.]. Moskva; Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1937–1959. t. 11. Kritika i publitsistika, 1819–1834 [Crítica e publicística, 1819–1834], 1949, p. 283–526.

PÚCHKIN, A. S. Esboços de um Prefácio a *Boris Godunov*. *In:* ANDRADE, H. F. et al. (org.). **Caderno de Literatura e Cultura Russa:** Dossiê Púchkin. Ateliê Editorial: São Paulo, 2004, p. 209-216.

PÚCHKIN, A. S. **Eugénio Onéguin: Romance em Verso.** Tradução, apresentação e notas Nina Guerra e Felipe Guerra. Lisboa: Relógio D'Água, 2016.

PÚCHKIN, A. S. **Eugênio Onêguin: Um Romance em Versos.** Tradução, apresentação e notas de Alípio Correia de Franca Neto e Elena Vássina. Edição bilíngue. Cotia: Ateliê Editorial, 2019.

PÚCHKIN, A. **Evguêni Oniéguin:** Romance em versos. Tradução, apresentação e notas de Rubens Figueiredo. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2023.

PÚCHKIN, A. S. **Evguêni Oniéguin: Roman v stikhakh.** Moskva: Izdatelstvo “E”, 2016.

PÚCHKIN, A. **Noites Egípcias e outros contos.** Trad. Cecília Rosas. São Paulo: Hedra, 2010.

PÚCHKIN, A. S. **Polnoie sobranie sotchinieni, 1837-1937: V 16 tomakh. T. 13. Perepiska, 1815-1827** [Coletânea completa das obras, 1837-1937: Em 16 tomos. T. 13. Correspondência, 1815-182. Editado por BLAGÓI, D. D. Moskva; Leningrad: Izdatelstvo AN SSSR, 1937.

PÚCHKIN, A. S. **Polnoie sobranie sotchinieni**: v 17 tomakh. Tom 13. Perepiska, 1815–1827. [Obras completas: em 17 tomos. Tomo 13. Correspondência, 1815-1827]. Moskva: Voskresenie, 1996.

PÚCHKIN, A. S. **Polnoie sobranie sotchinieni**: v 20 tomakh [Obras completas: em 20 volumes]. Sankt-Peterburg: Nauka, 1999–20--. Disponível em: <https://pushkin.digital/katalog/tvorchestvo/razgovor-knigoprodavtsa-s-poetom-a629/nauchnye-kommentarii>. Acesso em: 21 jun. 2025.

PÚCHKIN, A. S. Romance em cartas. Tradução de Homero Freitas de Andrade. In: ANDRADE, H. F. et al. (org.). **Caderno de Literatura e Cultura Russa: Dossiê Púchkin**. Ateliê Editorial: São Paulo, 2004, p. 190-204.

PÚCHKIN, A. S. **Sobranie sotchinieni v 10 tomakh. Tom 1. Stikhotvorienia 1814-1822**. [Obras reunidas em 10 tomos. Tomo 1. Poesia 1811-1822]. Editado por BLAGÓI, D. D. *et al.* Moscou: GIKHL, 1959-1962.

PÚCHKIN, A. S. **Sobranie sotchinieni v 10 tomakh. Tom 2. Stikhotvorienia 1823-1836**. [Coletânea de obras em 10 tomos. Tomo 2. Poesia 1823-1836]. Editado por BLAGÓI, D. D. *et al.* Moscou: GIKHL, 1959-1962.

PÚCHKIN, A. S. **Sobranie sotchinieni v 10 tomakh. Tom 3. Poemi, skazki**. [Obras reunidas em 10 tomos. Tomo 3. Poemas, contos de fadas]. Editado por BLAGÓI, D. D. *et al.* Moscou: GIKHL, 1959-1962.

PÚCHKIN, A. S. **Sobranie sotchinieni v 10 tomakh. Tom 4. Evguêni Oniéguin, dramatitcheskie proizvedienia**. [Obras reunidas em 10 tomos. Tomo 4. Evguêni Oniéguin, obras dramáticas]. Editado por BLAGÓI, D. D. *et al.* Moscou: GIKHL, 1959-1962.

PÚCHKIN, A. S. **Sobranie sotchinieni v 10 tomakh. Tom 5. Romani, povesti**. [Obras reunidas em 10 tomos. Tomo 5. Romances, contos]. Editado por BLAGÓI, D. D. *et al.* Moscou: GIKHL, 1959-1962.

PÚCHKIN, A. S. **Sobranie sotchinieni v 10 tomakh. Tom 6. Kritika i publitsistika** [Coletânea de obras em 10 tomos. Tomo 6. Crítica e jornalismo]. Editado por BLAGÓI, D. D. *et al.* Moscou: GIKHL, 1959-1962.

PÚCHKIN, A. S. **Sobranie sotchinieni v 10 tomakh. Tom 9. Pisma 1815-1830** [Coletânea de obras em 10 tomos. Tomo 9. Cartas 1815-1830]. Editado por BLAGÓI, D. D. *et al.* Moscou: GIKHL, 1959-1962.

PÚCHKIN, A. S. **Sobranie sotchinieni v 10 tomakh. Tom 10. Pisma 1831-1837** [Coletânea de obras em 10 tomos. Tomo 10. Cartas 1830-1837]. Editado por BLAGÓI, D. D. *et al.* Moscou: GIKHL, 1959-1962.

PÚCHKIN, A. S. Sobre Poesia Clássica e Romântica. *In*: ANDRADE, H. F. et al. (org.). **Caderno de Literatura e Cultura Russa: Dossiê Púchkin**. Ateliê Editorial: São Paulo, 2004, p. 205-208.

PÚCHKIN, A. S. **Sotchinienia Púchkina. Perepiska** [Obras de Púchkin. Correspondência]. T. II. Ed. V. I. Saitov. Sankt-Peterburg: Tip. Imper. akad. Naúk, 1908.

PÚCHKIN, A. S. **Sotchinienia**. [Obras] T. I. Sankt-Peterburg: Izdatel P. V. Ánnenkov, 1855.

BIBLIOGRAFIA SOBRE PÚCHKIN

AMFITEÁTROV, A. V. Puchkinskie oskolotchki [Fragmentinhos puchkinianos]. **Sobranie sotchinieni v 10 tomakh**. T. 10. Kniga pervaiia. Memuari. Moskva: NPK «Intelvak», 2003, p. 16-23.

ANDRADE, H. F. Cronologia da vida e da obra de A. S. Púchkin. *In*: ANDRADE, H. F. et al. (org.). **Caderno de Literatura e Cultura Russa: Dossiê Púchkin**. Ateliê Editorial: São Paulo, 2004, p. 119-134.

ÁNNENKOV, P. V. **Materiali dlia biografi A. S. Púchkina**. [Materiais para biografia de A. S. Púchkin]. Moskva: Sovremennik, 1984.

ASMUS, V. F. Púchkin i teoria realizma. [Púchkin e a teoria do realismo] *In*: **Russkaia literatura** [Literatura russa], nº 3, 1958, p. 89-101.

BARANOV, M. E. **Istoriko-literaturnie i literaturno-kriticheskie vozzrenia A. S. Púchkina** [Visões histórico-literárias e literárias-críticas de A. S. Púchkin]. (Tese de Doutorado em Letras). Moskovski oblastnoi pedagogiticheski institut imeni N. K. Krupskoi. Moskva, 1969.

BARTENEV, P. I. **Púchkin v iujnoi Rossii** [Púchkin na Rússia do Sul]. Moskva: Russki Arkhiv, 1914.

BELÍNSKI, V. G. **Stikhotvorenia Aleksandra Púchkina. Tchast tchetviortaia** [Poemas de Aleksandr Púchkin. Parte quarta]. Sankt-Peterburg, 1835. Disponível em: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_1740.shtml. Acesso em: 22 de jan. de 2025.

BELINSKY, V. Eugene Onegin: An Encyclopedia of Russian Life. HOISINGTON, S. S. **Russian Views of Pushkin's Eugene Onegin**. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1988, pp. 17-42.

BINYON, T.J. **Pushkin**: a biography. London: Harper Collins Publishers, 2002.

BOCHAROV, S. The Stylistic World of the Novel. HOISINGTON, S. S. **Russian Views of Pushkin's Eugene Onegin**. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1988, pp. 122-168.

BOGOSLOVSKI, N. V. Obzor kriticheskikh vskazivani Púchkina. [Revisão das declarações críticas de Púchkin]. In: PÚCHKIN, A. S. **Púchkin o literature**. [Púchkin sobre literatura]. Moskva-Leningrad: Academia, 1934, p. IX-XLIII.

BONDI, S. M. **Istoriko-literaturnie opiti Púchkina** [Experiências histórico-literárias de Púchkin]. Moskva: Jurnalno-gazetnoie obedinienie, 1934. Disponível em: <https://feb-web.ru/feb/litnas/texts/116/lit-421-.htm>. Acesso em: 21 de abril de 2024.

BONDI, S. M. **Novie stranitsi Púchkina: stikhi, proza, pisma**. [Novas páginas de Púchkin: versos, prosa, cartas]. Moskva: Kooperativnoie izdatelstvo; Mir, 1931.

BONDI, S. M. **O Púchkine**: stati i issledovania [Sobre Púchkin: artigos e estudos]. 2. ed. Moskva: Khudojestvennaia literatura, 1983.

BULATOVA, M. V. Spetsifika povestvovania v prozaitcheskikh otrivkakh A. S. Puchkina [Especificidade da narrativa nos fragmentos em prosa de A. S. Púchkin]. **Vestnik NSU**. Series: History and Philology, v. 18, n. 2, p. 73-83, 2019. Disponível em: <https://vestnik.nsu.ru/historyphilology/files/bbd84574528c8b55a8fd918b1c871172.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2024.

BULGÁRIN, F. V., GRETCH, N. I. Evguêni Oniéguin. Roman v stikhakh. Sotchinenie Aleksandra Púchkina. Glava tretia [Evguêni Oniéguin. Romance em versos. Obra de Aleksandr Púchkin. Terceiro capítulo]. Sin Otiétchestva [O Filho da Pátria]. 1827. Parte 115. Nº 19. In: **Púchkin v priiznennom kritike, 1820-1827** [Púchkin na crítica em vida, 1820-1827]. Sankt-Peterburg: Gossudarstvenni puchkinski teatralni tsentr, 1996.

BULGÁRIN, F. V. *O tsenzura v Rossi i o knigopecthatani voobsche* [Sobre a censura na Rússia e sobre a tipografia em geral]. 1826. In: ALTUNIAN, A. G. **«Politicheskies mnenia» Faddeia Bulgarina (Ideino-stilisticheski analiz zapissok F. V. Bulgarina k Nikolaiu I)** [“Opiniões políticas” de Faddei Bulgárin (Análise ideológico-estilística das notas de F. V. Bulgárin a Nicolau I)]. Moskva: Izd-vo URAO, 1998. Disponível em: http://az.lib.ru/b/bulgarin_f_w/text_1826_o_tsenzure.shtml. Acesso em: 7 set. 2024.

BULGÁRIN, F. V., GRETCH, N. I. Severnaia Ptchelá [Abelha do Norte]. 1828. Nº 15. In: **Púchkin v priiznennom kritike, 1828-1830** [Púchkin na crítica em vida, 1828-1830] Sankt-Peterburg: Gossudarstvenni puchkinski teatralni tsentr, 2001, p. 41.

BULGÁRIN, F. V., GRETCH, N. I. Severnaia Ptchelá [Abelha do Norte]. 1828. Nº 40. In: **Púchkin v priiznennom kritike, 1828-1830** [Púchkin na crítica em vida, 1828-1830] Sankt-Peterburg: Gossudarstvenni puchkinski teatralni tsentr, 2001, p. 84.

BULGÁRIN, F. V. Severnaia Ptchelá [Abelha do Norte] 1830. Nº 35. In: **Púchkin v priiznennom kritike, 1828-1830** [Púchkin na crítica em vida, 1828-1830]. Sankt-Peterburg: Gossudarstvenni puchkinski teatralni tsentr, 2001, p. 232-236.

CAMPOS, H. Púchkin: A Poesia da Gramática. ANDRADE, H. F. et al. (org.). **Caderno de Literatura e Cultura Russa: Dossiê Púchkin**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, pp. 61-68.

CHIRINKIN, V. I. A. S. **Púchkin – kritik i russkaia literaturnaia kritika 1820-1830-x godov (Metod i janri)** [A. S. Púchkin – crítico e crítica literária russa dos anos 1820 e 1830 (Método e gêneros)]. (Tese de doutorado em Letras). Gossudarstvenni pedagogitcheski institut imeni A. I. Guertsena. Leningrad, 1983.

CHKLÓVSKI, V. B. “Evguêni Oniéguin”: Púchkin i Stern. **Ótcherki po poétike Púchkina**. [“Evguêni Oniéguin” (Pushkin e Stern). Ensaio sobre a poética de Púchkin]. Berlin: Epókha, 1923, pp. 199-220.

CLAYTON, J. D. **Ice and Flame: Aleksandr Pushkin’s Eugene Onegin**. Toronto: University of Toronto Press, 1985.

DEBRECZENY, P. The reception of Pushkin’s poetic works in the 1820s: a study of the critic’s role. **Slavic Review**, v. 28, n. 3, p. 394-415, 1969. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/2494018>. Acesso em: 20 set. 2024.

DOSTOIÉVSKI, F. M. Otviet «Russkomu viestniku» [Resposta ao “Mensageiro Russo”]. In: **O russkoi literature** [Sobre a literatura russa]. Moskva: Sovremiennik, 1987.

EIKHENBAUM, B. Put Púchkina k proze. **O proze**. (Caminho de Púchkin para a prosa. Sobre a prosa). Leningrad: Khudojestviennoie literaturnoie leningradskoie otdelienie, 1969, pp. 214-230.

EMERSON, C. Pushkin, Literary Criticism, and Creativity in Closed Places. **New Literary History**, Baltimore, v. 29, n. 4, p. 653-672, 1998. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20057504>. Acesso em: 20 set. 2024.

ESIPOV, V. M. Aforizm i fragment v tvortchestve A. S. Púchkina [Aforismo e fragmento na obra de A. S. Púchkin]. In: SMIRNOVA, N. N. (org.). **Russki aforizm:**

Otcherki istori i teori: kollektivnaia monografia. Moskva: Kanon+ ROOI "Reabilitatsia", 2023.

FEDUTA, A. I.; EGOROV, I. V. **Tchitatel v tvortcheskom soznani A. S. Púchkina** [O leitor na consciência criativa de A. S. Púchkin]. Sob a redação de N. D. Tamartchenko. Minsk: Limarius, 1999.

FEINBERG, I. L. **Tchitaia tetradi Púchkina** [Lendo os cadernos de Púchkin]. Moskva: Sovetskii pisatel', 1976.

FILIPPOVA, N. F. **Metod Púchkina-kritika** [Método de Púchkin - Crítico]. (Tese de Doutorado em Letras). Institut mirovoi literaturi imeni A. M. Gorkovo Akademi Nauk SSSR. Moskva, 1954.

FIÓDOROV, B. M. "Evguêni Oniéguin". Roman v stikhakh. Sotchinenie Aleksandra Púchkina. Glava IV i V ["Evguêni Oniéguin". Romance em versos. Sotchinenie Aleksandra Púchkina. Capítulo IV e V]. Sankt-Peterburgski Zritel [O Espectador de São Petersburgo]. 1828. Parte 1, Nº1. *In: Púchkin v priiznennom kritike, 1828-1830* [Púchkin na crítica em vida, 1828-1830] Sankt-Peterburg: Gossudarstvenni puchkinski teatralni tsentr, 2001, p. 62.

FIÓDOROV, B. M. Sankt-Peterburgski Zritel [O Espectador de São Petersburgo]. 1828. Parte 1, Nº1. СПб зритель. 1828. Ч. 1, № 1, **Púchkin v priiznennom kritike, 1828-1830** [Púchkin na crítica em vida, 1828-1830]. Sankt-Peterburg: Gossudarstvenni puchkinski teatralni tsentr, 2001, p. 66.

GESSEN, A. Criticism and Fragment in the Early Reception History of "Eugene Onegin". **Pushkin Review / Пушкинский вестник**, Columbus: v. 5, p. 67-88, 2002. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43783100>. Acesso em: 19 ago. 2024.

GREENLEAF, M. **Pushkin and the Romantic Fashion – Fragment, Elegy, Orient, Irony**. Stanford: Stanford University Press, 1994.

GREKHNIIEV, V. A. Dialog s tchitatieliem v romane Púchkina Evguêni Oniéguin. **Púchkin: Issledovniia i matieriali**. Tom 9. Leningrad: Nauka, 1979, pp. 100-109.

GRIGORYAN, Bella. The Poet Turned Journalist. **Pushkin Review / Пушкинский вестник**, v. 18/19, p. 61-84, 2015-2016. Slavica Publishers. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/48600720>. Acesso em: 19 ago. 2024.

GUESSEN, S. **Knigoizdatel Aleksandr Púchkin. Literaturnie dokhodi Púchkina**. [O Editor de livros Aleksandr Púchkin. A renda literária de Púchkin]. Leningrad: Academia, 1930.

GUÍNSBURG, L. I. Púchkin i problema realisma. **O starom i novom. Stati i otcherki**. (Púchkin e o problema do realismo. Sobre o antigo e o novo. Artigos e ensaios). Leningrad: Sovietski pissatiel 1982, pp. 92-108.

I. P.-., Escho neskolkto slov o “Bakhtchissaraiskom fontane” ne v literaturnom otnocheni [Mais algumas palavras sobre “A Fonte de Bakhtchissarai”, não do ponto de vista literário]. **Damski Jurnal** [Revista das Damas], 1824, Parte 6, nº 9, pp. 119–123. Disponível em: <https://pushkin-lit.ru/pushkin/articles-pri-zhizni/041.htm>. Acesso em: 26 de maio de 2025.

IZMÁILOV, A. E. Evguêni Oniéguin, glava I. [Evguêni Oniéguin, capítulo I]. Blagonamiéreinni [O Bem-Intencionado]. 1825. Parte 29. Nº9. In: **Púchkin v priiznennoi kritike, 1820-1827** [Púchkin na crítica em vida, 1820-1827]. Sankt-Peterburg: Gossudarstvenni puchkinski teatralni Tsentr, 1996, p. 258-260.

IZMÁILOV, N. V. Púchkin. **Itogui i problemi izutchenia** [Púchkin. Resultados e problemas de estudo]. Moskva-Leningrad: Nauka, 1966.

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

JAKOBSON, R. Notas à margem do *Evguiéni Oniéguin*. ANDRADE, H. F. et al. (org.). **Caderno de Literatura e Cultura Russa: Dossiê Púchkin**. Trad. de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004b.

JIRMUNSKI, V. M. **Bairon i Puchkin. Puchkin i zapadnie literaturi** [Byron e Púchkin. Púchkin e as literaturas ocidentais]. Leningrad: Nauka, 1978.

KRAIUCHKINA, N. N. **Borís Godunov A. S. Púchkina**: K voprossu o tchitalelskom vospriiatii. [“Boris Godunov” de A. S. Pushkin: sobre a questão da percepção do leitor] Vestnik Moskovskogo universiteta, Nº1. Moskva, 2010.

LEBEDEVA, O. B. Stanovlenie poetiki fragmenta v tvorTchestve V. A. Jukovskogo i A. S. Puchkina na rubeje 1810–20-kh godov [A formação da poética do fragmento na obra de V. A. Jukóvski e A. S. Púchkin no limiar dos anos 1810–1820]. **Vestnik Tomskovo gossudarstvennovo pedagogitcheskovo universiteta**. Nº 3 (40), 2004, pp. 33–38.

LEJNEV, A. O Púchkine-kritike [Sobre o Púchkin-crítico]. In: **Krasnaia nov** [Notícia Vermelha], nº1, 1937, p. 184-195.

LERNER, N. O. **Proza Púchkina** [Prosa de Púchkin]. Moskva: Kniga, 1923.

LEVKOVITCH, Ia. L. Nabroski poslania o prodoljeni «Evguênia Oniéguina». In: **Stikhotvorenia Púchkina 1820–30-kh godov**. Leningrad, 1974.

LISIUCHENKO, N. **A Prosa Crítica de A. S. Púshkin**. São Paulo, Tese de Doutorado (Teoria Literária e Literatura Comparada – FFLCH-USP), 1989.

LÓGVINOVA, I. Gumanitarnaia poetosofia: k probleme tvortcheskovo bitia poetitcheskovo proizvedenia (A. S. Púchkin i ienskie romantiki) [Poetosofia humanitária:

sobre o problema do ser criativo da obra poética (A. S. Púchkin e os românticos de Iena)]. **Mundo Eslavo**, n. 8–9, p. 101-110, 2009-2010.

LÓPEZ ARRIAZU, E. **Pushkin sátiro y realista. La influencia de la sátira en el realismo de Alexandr S. Pushkin**. Buenos Aires: Dedalus Editores, 2014.

LÓPEZ ARRIAZU, E. A. S. Pushkin y A. Chénier: fragmento y figura de autor. In: Jornadas Nacionales de Literatura Francesa y Francófona, 2010, Mendoza. **Utopía y representación literaria en obras francesas y francófonas**. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, 2010, p. 245-253.

LÓTMAN, I. **Púchkin. Biográfia Pissátelia. Stati i zamietki, 1960-1990; “Evguêni Oniéguin”: Kommentárii**. [Púchkin. Biografia do escritor. Artigos e notas, 1960-1990; “Evguêni Oniéguin: Comentários”]. Sankt-Peterburg: Iskusstvo, 1995.

LUNATCHARSKI, A. V. **Púchkin-kritik** [Púchkin-crítico]. Moskva: Literaturnoe nasletstvo, 1934, p. 35-48.

MANUKYAN, K. The poet and his readers: three lyrics and an unfinished story of Alexander Pushkin. **Pushkin Review / Пушкинский Вестник**, v. 12/13, p. 17–43, 2009. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43783204>. Acesso em: 19 jun. 2025.

MÁRKOVITCH, V. M. Iumor i satira v “Evguêni Oniéguine”. **Voprossi literaturi**, n. 1, 1969, pp. 67-88.

MEDNIS, N. E. «Slovo» tchitatelia v tvortchestve Púchkina 30-kh godov. In: **BOLDINSKIE TCHTENIIA**. Gor'kii: Volgo-Viatskoe knijnnoe izdatelstvo, 1978. p. 15-31.

MEYNIEUX, A. Un nouveau visage du poète: Pouchkine homme de lettres et la naissance de la profession littéraire en Russie. In: **POUCHKINE. Œuvres complètes, publiées par André Meynieux**. Tome III, Autobiographie, critique, correspondance. Paris: André Bonne Éditeur, 1958, p. I-XL.

MILLS TODD, W. Pushkin and literary criticism. In: Kahn A, ed. **The Cambridge Companion to Pushkin**. Cambridge: Cambridge University Press (Cambridge Companions to Literature), 2006, pp. 143–156.

MODZALIÉVSKI, B. L. Biblioteka Púchkina. (Bibliografitcheskoie opissanie). [A biblioteca de Púchkin. (Descrição bibliográfica)]. In: **Púchkin i evo sovremenniki**, n. IX–X. Sankt-Peterburg: Imperatorskaia Akademia Nauk, 1910.

MODZALIÉVSKI, B. L. Predislovie [Prefácio]. In: PÚCHKIN, A. S. **Pisma** [Cartas]. T. 1. Pís'ma, 1815-1825. Edição e notas de B. L. Modzaliévski. Moskva; Leningrad: Gossudarstvennoe izdatelstvo, 1926, p. III–XLVIII.

OKSMAN, I. G. **Púchkin litieraturni kritik i publitsist** (Púchkin crítico literário e jornalista). Moskva: Khudojestviennaia literatura, 1976.

ÓLIN, V. N. Kriticheski vzgliad na “Bakhtchissaraiski fontan”, sotchineniie A. Púchkina. In: **Púchkin v priiznennomoi kritike, 1820-1827** [Púchkin na crítica em vida, 1820-1827]. Sankt-Peterburg: Gossudarstvenni puchkinski teatralni tsentr, 1996, p. 198-202. Disponível em: <http://next.feb-web.ru/feb/pushkin/critics/vpk/vpk-198-.htm>. Acesso em: 21 de abril de 2024.

PAVLISCHEV, L. N. **Vospominania ob A. S. Púchkine. Iz semeinoi khroniki.** [Memórias sobre A. S. Púchkin. De uma crônica de família]. Moskva: Universitetskaia tipografia, 1890.

PEREVALOVA, E. V. A. S. Púchkin – jornalista, editor, redator. *Filologuitcheskíe nauki*, n. 35, p. 35-45, 2010. Disponível em: <https://cyberleninka.ru/article/n/a-s-pushkin-zhurnalistskiy-izdatel-redaktor/viewer>. Acesso em: 21 de abril de 2024.

POLEVOI, N. A. Moskovski Telegraf [Telégrafo Moscovita]. 1830, Parte 32, Nº6. **Púchkin v priiznennomoi kritike, 1828-1830** [Púchkin na crítica em vida, 1828-1830]. Sankt-Peterburg: Gossudarstvenni puchkinski teatralni tsentr, 2001, p. 257.

POTÁPOVA, G. E. Literaturni obrazets i literaturni bit v «Razgovorie knigoprodavtsa s poetom» A. S. Púchkina [Modelo e cotidiano literários em “A Conversa do livreiro e o com o poeta” de A. S. Púchkin]. In: **Kontseptsia i smisl: sbornik statei v tchest 60-letia prof. V. M. Markovitcha.** Sankt-Peterburg, 1996.

POTEMINA, E. I. **Roman A. S. Púchkina “Evguêni Oniéguin” v otzivakh priiznennomoi kritiki i otklilakh tchitatelei-sovremennikov** [Romance de A. S. Púchkin “Evguêni Oniéguin” em resenhas de críticas e respostas de leitores contemporâneos] (Tese de Doutorado em Letras). Moskovski Pedagoguitcheski gossudarstvennii universitet. Moskva, 1998.

PUCHKINSKAIA KOMISSIA ROSSISKOI AKADEMI NAUK. **Púchkin v priiznennomoi kritike, 1820–1827** [Púchkin na crítica em vida, 1820-1827]. Sob a coordenação editorial de V. E. Vatsuro, S. A. Fomitchev. Sankt-Peterburg: Gossudarstvenni Puchkinski teatralni Tsentr, 1996.

PUCHKINSKAIA KOMISSIA ROSSISKOI AKADEMI NAUK. **Púchkin v priiznennomoi kritike, 1828–1830** [Púchkin na crítica em vida, 1828-1830]. Sob a coordenação editorial de E. O. Larionova. Sankt-Peterburg: Gossudarstvenni Puchkinski teatralni Tsentr, 2001.

PUCHKINSKAIA KOMISSIA ROSSISKOI AKADEMI NAUK. **Púchkin v priiznennomoi kritike, 1831–1833** [Púchkin na crítica em vida, 1831-1833]. Sob a coordenação editorial de E. O. Larionova. Sankt-Peterburg: Gossudarstvenni Puchkinski teatralni Tsentr, 2003.

PUCHKINSKAIA KOMISSIA ROSSISKOI AKADEMI NAUK. **Púchkin v priiznennomoi kritike, 1834–1837** [Púchkin na crítica em vida, 1834-1837]. Sob a coordenação editorial de E. O. Larionova. Sankt-Peterburg: Gossudarstvenni Puchkinski teatralni Tsentr, 2008.

SANDOMÍRSKAIA, V. B. "Otrivok" v poezi Púchkina dvadtsatikh godov [“O ‘Fragmento’ na poesia de Púchkin dos anos 1820”]. In: **Púchkin: Issledovania i material.** T. 9. / AN SSSR. In-t rus. lit. (Puchkinskii Dom). – Leningrad: Nauka. Leningr.

otd-nie, 1979, p. 69-82. Disponível em: <https://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/im9/im9-069-.htm>. Acesso em: 23 mar. 2025.

SEMENKO, I. Pisma Púchkina [Cartas de Púchkin]. In: PÚCHKIN, A. S. **Sobranie sotchinieni v 10 tomakh. Tom 9. Pisma 1815-1830** [Obras reunidas em 10 tomos. Tomo 9. Cartas 1815-1830]. Editado por BLAGOI, D. D. *et al.* Moscou: GIKHL, 1962, p. 389-407.

SILVA, G. O. **As representações das linguagens do plurilinguismo na construção estilística do romance em versos *Evguêni Oniéguin***. Rio de Janeiro: 2017. Trabalho de conclusão de curso (graduação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Bacharel em Letras: Português – Russo, 2017.

SILVA, G. O. **A forma do paradoxo: ironia romântica no romance em versos *Evguêni Oniéguin*, de Aleksandr Púchkin** (Dissertação de Mestrado Ciência da Literatura). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.

SMIRNOV-KUTATCHÉVSKI, A. M. Polnoglássie u Púchkina. **Stil i iazik A. S. Púchkina: 1837-1937**. Moskva: Utchpiédguiz, 1937. pp. 99-106.

SINIAVSKI, N.; TSIADVLOVSKI, M. **Púchkin v petchatí. 1814–1837: Khronologichieski ukazatiel proizvedieni Púchkina, napetchatannikh pri evo jizni** [Púchkin em publicação. 1814–1837: Índice cronológico das obras de Púchkin publicadas em vida]. Moskva: Gossudarstviennoie sotsial’no-ekonomitcheskoie izdatel’svo, 1938.

TCHAVTCHANIDZE, D. L. Pissatel i tchitatel: “nemetskoe” poniatie Púchkina. **Vestnik Moskovskovo Universiteta. Seria 9. Filologuia**, n. 2, p. 67-75, 2013.

TERTZ, A. (Pseudônimo de Andrei Siniavski). **Progulki s Púchkinim** [Passeios com Púchkin]. Paris: Sintaksis, 1989.

TINIÁNOV, I. N. **Arkhaisti i novatori** [Arcaístas e inovadores]. Leningrad: Priboi, 1929.

TINIÁNOV, I. N. **Púchkin i evo sovremienniki** [Púchkin e seus contemporâneos]. Moskva: Nauka, 1969.

TOMACHÉVSKI, V. **Púchkin**. Moskva-Leningrad: Akademiia Nauk SSSR, 1961.

TRETIKOVA, E. I. Istoki i ossobennosti vzgliadov Púchkina na zadatchi jurnalistitskikh polemik [Origens e particularidades das concepções de Púchkin sobre as tarefas das polêmicas jornalísticas]. **Vestnik VGU. Seria: Filologuia. Jurnalistika**, n. 2, p. 182-193, 2009.

USTRATOVA, M. V. Janr prozaitcheskovo otrivka A. S. Puchkina v literaturovedtcheskoi retsepsi [O gênero do fragmento em prosa de A. S. Púchkin na recepção literária]. **Uralski filologitcheski vestnik. Russkaia klassika: dinamika khudojestvennikh sistem**, n. 4, p. 28-40, 2020.

USTRATOVA, M. V. Ossobennosti poetiki fragmentarnovo pisma romantikov v prozaitcheskom otrivke Puchkina [Peculiaridades da poética da escrita fragmentária dos românticos no fragmento prosaico de Púchkin]. **Vestnik Pskovskovo gossudarstvennogo universiteta. Seria: Sotsialno-gumanitarnie nauki**, Pskov, n. especial “Russkaia i zarubejnaia literatura: k 180-letiiu so dnia gibeli A. S. Puchkina”, 2016, pp. 80-84. Disponível em: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-poetiki-fragmentarnogo-pisma-romantikov-v-prozaicheskomi-otryvke-pushkina>. Acesso em: 19 ago. 2024.

VATSURO, V. E. *et al.* (org.) **Púchkin v vospominaniakh sovremiennikov** [Púchkin nas memórias de seus contemporâneos]. Vol. II. Moskva: Khudojestvennaia Literatura, 1985.

VIÁZEMSKI, P. A. O “Bakhtchissaraikom fontane” ne v literaturnom otnocheni [Sobre *A Fonte de Bakhtchissarai*, não do ponto de vista literário], **Novosti Literaturi** [Notícias da Literatura], 1824, ago. 4, nº 13, pp. 10–12. Disponível em: http://az.lib.ru/w/wjazemskij_p_a/text_0140.shtml. Acesso em: 26 de maio de 2025.

VIÁZEMSKI, P. A. Razgovor mejdu Izdatelem i Klassikom s Viborgskoi storoni ili s Vassilievskogo ostrova: Vmesto predisloviia k Bakhtchissaraiskomu fontanu. In: **Púchkin v priiznennoi kritike, 1820-1827**. [Púchkin na crítica em vida, 1820-1827]. Sankt-Peterburg: Gossudarstvenni puchkinski teatralni Tsentr, 1996, p. 152-156. Disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/Разговор_между_Издателем_и_Классиком_с_Выборгской_стороны_или_с_Васильевского_острова_\(Вяземский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Разговор_между_Издателем_и_Классиком_с_Выборгской_стороны_или_с_Васильевского_острова_(Вяземский)). Acesso em: 21 de abril de 2024.

VICHNIEVSKI, A. A. (Org.) **A. S. Púchkin ob iskusstve**. [Púchkin sobre a arte]. T. 1. Moskva: Iskusstvo, 1990a.

VICHNIEVSKI, A. A. (Org.) **A. S. Púchkin ob iskusstve**. [Púchkin sobre a arte]. T. 2. Moskva: Iskusstvo, 1990b.

VITORINO, F. Y. S. **'O Contemporâneo': a vertente jornalística de Púchkin na primeira metade do século XIX**. (Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura Russa). Universidade de São Paulo, 2015.

VÓLKOV, G. N. **Mir Púchkina: líchnost, mirovozzriénie, okrujénie** [O mundo de Púchkin: personalidade, visão de mundo, círculo]. Moskva: Molodáia gvárdia, 1989.

VOLOSEVITCH, L. V. Kontsept «narodnost'» v literaturnoi kritike A. S. Púchkina. *Literaturovedenie. Vostotchnoslavianskaia filologuia*, N. 10(34), 2020, p. 110-118.

WOLFF, T. **Pushkin on literature**. London: Methuen & Co, 1973.

BIBLIOGRAFIA GERAL

AGUSTINI, L. L. Z. **Don Juan de Lord Byron** – Estudo descritivo das traduções, tradução, comentários e notas. 2015. 271 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da

Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

ALMEIDA, G.; MARQUES, P. N.; SIMONE, L. *Nos amis les ennemis*: nuances da querela “eslavófilos versus ocidentalistas”. **RUS (São Paulo)**, São Paulo, Brasil, v. 10, n. 14, p. 10–32, 2019. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rus/article/view/161100>. Acesso em: 25 ago. 2024.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAKHTIN, M. **Teoria do romance I: A estilística**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, M. **Teoria do romance III: O romance como gênero literário**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

BARSUKOV, N. P. **Jizn i trudi M. P. Pogodina**. T. 1. [Vida e obra de M. P. Pogódin. Vol. 1]. Sankt-Peterburg: Pogódin i Stasiulevitch, 1896.

BARTHES, R. A morte do autor. In: **O Rumor da Língua**. Lisboa: Edições 70, 1987. Disponível em: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/34827231/A_Morrte_do_Autor_de_Roland_Bart_hes-libre-libre.pdf. Acesso em: 15 abril 2024.

BAUDIN, R. Reading in the times of Catherine II. In: REBECCHINI, D.; VASSENA, R. (org.). **Reading Russia: a history of reading in modern Russia**. v. 1. Milano: Ledizioni, 2020. p. 151-178. Disponível em: <https://books.openedition.org/ledizioni/12681?format=toc>. Acesso em: 25 out. 2024.

BÁTIUCHKOV, K. N. **O gretcheskoi antologui** [Sobre a antologia grega]. Sankt-Peterburg: V tipografi Departamenta narodnovo prosveschenia, 1820.

BELÍNSKI, V. G. Literaturnaia khronika [Crônica literária]. In: BELÍNSKI, V. G. **Sobranie sotchineni v triokh tomakh**. T. I: Stati i retsenzi. 1834–1841. Moskva: OGIZ, GIKHL, 1948. Disponível em: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_1190.shtml. Acesso em: 13 set. 2024.

BELÍNSKI, V. G. **Polnoie sobranie sotchineni** [Obras completas]. Moskva-Leningrad: AN SSSR, 1953-1959.

BENJAMIN, W. **O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão**. Trad. Márcio Seligmann-Silva. 3 ed. São Paulo: EDUSP/Iluminuras, 2002.

BERKOVSKI, N. (Org.) **Literaturnaia teoriia nemetskovo romantizma** [Teoria literária do romantismo alemão]. Sost. N. Berkovski. Leningrad: Izdatelstvo pissatelei v Leningrade, 1934.

BLANCHOT, M. O Athenaeum. **A conversa infinita 3: a ausência de livro**. São Paulo: Escuta, 2010, pp.101-112.

BRANCO, S. **Figurações críticas e literárias na Rússia oitocentista**. (Tese de doutorado em Ciência da Literatura) Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

BRANCO, S. Oriente como destino e Salvaguarda dos Escritores Russos. In: AMADO MARTINS, M. C. (Org.). **O Oriente nas Letras e Artes**. Rio de Janeiro: UFRJ/CLA, 2013, p. 53-60.

CAVALIERE, A. A alma da literatura russa [Apresentação]. In: CAVALIERE, A. (Org.) **Clássicos do Conto Russo**. São Paulo: Ed. 34, 2015.

COSTA LIMA, L. **Limites da voz**: Montaigne, Schlegel. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

COSTA LIMA, L. Prefácio à segunda edição. In: JAUSS, H. R. et al. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011, P. 9-36.

CHROSTOWSKA, S. D. **Literature on trial**: the emergence of critical discourse in Germany, Poland, and Russia, 1700-1800. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2012.

COX, V. **The Renaissance Dialogue. Literary Dialogue in Its Social and Political Contexts, Castiglione to Galileo**. Cambridge: Cambridge University Press, [1992] 2008.

CUSTINE, A. **Russia**. Translated from the French. New York: D. Appleton and Company, 1854.

DAL, V. I. **Tolkovi slovar jivovo velikorusskovo iazika** [Dicionário explicativo da língua grande-russa viva]. Disponível em: <https://dal.slovaronline.com/>. Acesso em: 28 jul. 2025.

DEWALD, Jonathan (ed.). **Europe 1450 to 1789: encyclopedia of the early modern world**. V.1. New York: Charles Scribner's Sons, 2004.

DICIONÁRIO DIGITAL GREGO-PORTUGUÊS. Araraquara: Projeto Aberto em Letras Clássicas Digitais - FCLAr/UNESP, 2017-2022. Disponível em: <http://perseidas.fclar.unesp.br/3x/gword/23029>. Acesso em: 30 ago. 2024.

DUARTE, P. **Estio do tempo: o amor entre arte e filosofia na origem do romantismo alemão.** (Tese de Doutorado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2009.

DURÃO, F. A. **O que é crítica literária?** São Paulo: Nankin Editorial/Parábola Editorial, 2016.

EAGLETON, T. **A função da crítica.** Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso:** Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

FUJITA, N. G. “Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do Wilhelm Meister” de August-Wilhelm Schlegel; “Resenha de ‘Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do Wilhelm Meister’, de August-Wilhelm Schlegel” de Friedrich Schlegel; “Sobre o Meister de Goethe” de Friedrich Schlegel: tradução, notas e ensaio introdutório. São Paulo, Dissertação de Mestrado em Filosofia. USP, 2005.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes. La littérature au second degré.** Paris: Seuil. 1982.

GENETTE, G. **Paratextos Editoriais.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GOETHE, J. W. **Fausto: uma tragédia. Primeira parte.** Tradução de Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. Ilustrações de Eugène Delacroix. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

GÓGOL, N. V. Algumas palavras sobre Púchkin. In: GOMIDE, B. (Org.); **Antologia do Pensamento Crítico Russo.** Tradução de Graziela Schneider. São Paulo: Editora 34, 2013. p.59-64.

GÓGOL, N. V. O dvijeni jurnalnoi literaturi v 1834 i 1835 godu [Sobre o movimento da literatura de revista em 1834 e 1835]. In: GOGOL, N. V. **Polnoe sobranie sotchineni v tchetirnadsati tomakh.** Tom 8. Stat’i [Obras completas em catorze volumes. Tomo 8. Artigos]. AN SSSR. In-t rus. literaturi (Púchkinski. dom); [red.: N. F. Beltchikov, B. V. Tomachevski]. Moskva: Izd-vo AN SSSR, 1952, p. 156-176.

GRIGORYAN, B. The depiction of readers and publics in Russian periodicals, 1769–1839. In: REBECCHINI, D.; VASSENA, R. (org.). **Reading Russia: a history of reading in modern Russia.** v. 1. Milano: Ledizioni, 2020. p. 235–258. Disponível em: <https://books.openedition.org/ledizioni/12681?format=toc>. Acesso em: 25 out. 2024.

GUMBRECHT, H. U. **Making sense in life and literature**. Tradução de Glen Burns. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

HAROCHE-BOUZINAC, G. **Escritas epistolares**. Tradução de Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

HEMPFER, K. (Org.). **Möglichkeiten des Dialogs. Struktur und Funktion einer literarischen Gattung zwischen Mittelalter und Renaissance**. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2002.

HERDER, J. G. **Shakespeare**. Translated, edited, and with an introduction by Gregory Moore. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2008.

HOHENDAHL, P. U. **The Institution of Criticism**. Ithaca, NY/London: Cornell University Press, 1982.

HOISEL, E. **Teoria, crítica e criação literária: O escritor e seus múltiplos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

JUKÓVSKI, V. A. **Pis'ma k A. S. Púchkinu**. Elektronnaia biblioteka Maksima Mochkova. Disponível em: http://az.lib.ru/z/zhukowskij_w_a/text_0310.shtml. Acesso em: 26 jun. 2025.

JUKÓVSKI, V. A. Poslanie k kn. Viazemskomu i V. L. Púchkinu. In: **Dolbinskie stikhotvorenia (1814–1815). Rossiski muzeum**. 1815, № 7, p. 257–261. Disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/K_кн._Вяземскому_и_В._Л._Пушкину_\(Жуковский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/K_кн._Вяземскому_и_В._Л._Пушкину_(Жуковский)). Acesso em: 25 jun. 2025.

JUKÓVSKI, V. A. **Sobranie sotchinieni**: v 4-kh tomakh. T. 2. Moskva: Goslitizdat, 1959. Disponível em: <https://ilibrary.ru/text/1085/p.1/index.html>. Acesso em: 17 jun. 2025.

KRILOV, I. A. Osiol i Mujik. **Polnoie sobranie sotchinieni**. T.3 [O burro e o mujique. Obras completas. T. 3]. Moskva: Khudojestviennaia litieratura, 1945-1946, p. 135.

KÜCHELBECKER, V. K. **Putechestvie. Dnievnik. Stati**. [Viagens. Diário. Artigos]. Ed. N. V. Korolieva et al. Leningrad: Naúka, 1979.

LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, J-L. A exigência fragmentária. Trad. João Camillo Penna. **Revista Terceira Margem**, n.10. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004, pp.67-94.

LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, J-L. **O absoluto literário: teoria da literatura do romantismo alemão**. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes; Mauricio Mendonça Cardozo. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2022.

LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, J-L. **The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism Intersections**. Albany: State University of New York Press, 1988.

LIKHOMANOVA, A. A. Literaturnie jurnali kak osnova formirovaniia kul'turi tchlenia stolitchnovo obschestva vo vtoroi treti XIX v. *In: Materiali mejdunarodnovo nauchnovo foruma «Obrazovanie. Nauka. Kul'tura» (25 dekabria 2023 g.). V 5 ch. Ch. 5. Mejdunarodnaia nauchno-prakticheskaia konferentsia «Aktualnie voprossi gumanitarnikh, sotsialnikh i estestvennikh nauk»*. Gjel: GGU, 2024. p. 43-46. Disponível em: <http://www.art-gzhel.ru/>. Acesso em: 6 fev. 2025.

LIPNITSKAIA, E. A. «Klaniiaisia ot menia tsenzure...»: A.S. Púchkin o tsenzure i samotsenzure [“Cumprimentos da minha parte à censura...”: A. S. Púchkin sobre a censura e a autocensura]. **Vestnik Pomorskovo universiteta**. Seria: Gumanitarnie i sotsialnie nauki, Arkhangelsk, n. 3, 2010, p. 76-79.

LO GATTO, E. **La literatura rusa moderna**. Traducción de Miguel Mascalino. Buenos Aires: Editorial Losada, 1972.

MANN, I. V. **Dinamika russkovo romantizma** [Dinâmica do romantismo russo]. Moskva: Aspekt Press., 1995.

MARKER, G. The eighteenth century: from reading communities to the reading public. *In: REBECCHINI, D.; VASSENA, R. (org.). Reading Russia: a history of reading in modern Russia*. v. 1. Milano: Ledizioni, 2020. p. 235-258. Disponível em: <https://books.openedition.org/ledizioni/12681?format=toc>. Acesso em: 25 out. 2024.

MEDEIROS, C. L. **A crítica literária de Friedrich Schlegel**. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2015.

MEDEIROS, C. L. **A invenção da modernidade literária**. 1. ed. São Paulo: Iluminuras/UFMG, 2018.

MIKHELSON, M. I. **Bolchoi tolkovi frazeologitcheski slovar** [Grande dicionário explicativo e fraseológico]. T. 1–2. Sankt-Peterburg: Tipografia Akademi Nauk, 1896–1912. Disponível em: <https://rus-michelson-tolk-dict.slovaronline.com/1>. Acesso em: 28 jul. 2025.

MIKHELSON, A. D. **Obiasnienie 25.000 inostrannikh slov, vochedchikh v upotreblenie v russki iazik, s oznatcheniem ikh kornei**. Sost. po slovariam: Gueize,

Becherelia, Brokgauza, Aleksandra, Reifa i druguie [Explicação de 25.000 palavras estrangeiras que entraram em uso na língua russa, com a indicação de suas raízes. Compilado a partir dos dicionários de Heyse, Bescherelle, Brockhaus, Aleksandr, Reiff e outros]. Moskva: A. I. Manukhin, 1865.

MIRSKY, D. S. **A History of Russian literature**: comprising A history of Russian literature and Contemporary Russian literature. Edited and abridged by Francis J. Whitfield. London: Routledge & Kegan Paul, 1964.

MÜCKE, D. E. von. **The practices of the Enlightenment**: aesthetics, authorship, and the public. New York: Columbia University Press, 2015.

NOVALIS. **Pólen**. Fragmentos, diálogos, monólogo. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

PAVLENKOV, F. **Slovar inostrannikh slov, vchedchikh v sostav russkovo iazika** [Dicionário de palavras estrangeiras que entraram para a composição da língua russa]. Sankt-Peterburg: Tip. Yu. N. Erlikh, 1907.

POLEVOI, N. A. Poetitcheskaia tchepukhá, ili Otrivki iz novovo almanakha “Literaturnoe zerkalo”. In: **Russkaia stikhotvornaia parodia (XVIII – natchalo XX vv.)**. Leningrad: Sovetskii Pisatel’, 1960. Disponível em: http://az.lib.ru/p/polewoj_n_a/text_1830_poet_chepuha.shtml. Acesso em: 26 ago. 2024.

Russkaia Stariná. Ejemesiatchnoie istoritcheskoie izdanie. Sankt-Peterburg: Tipografia Tovarischestva “Obschestvennaia Polza”, v. 117, jan.–mar. 1904.

SARTRE, J. P. **Qu’est-ce que la littérature?** Paris: Gallimard, 1948.

SCHEEL, M. **A literatura aos pedaços: a fragmentação discursiva e a problemática da representação do primeiro romantismo alemão à modernidade e ao pós-modernismo**. 2009. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

SCHEEL, M. **Poética do romantismo**: Novalis e o fragmento literário. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

SCHLEGEL, F. **Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803) / Conversa sobre poesia**. Trad. Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: UNESP, 2016.

SCHLEGEL, F. **Geschichte der alten und neuen Litteratur**: Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1812. V. 1. Wien: Karl Schaumburg, 1815. Disponível em: <https://archive.org/download/friedrichschlege01schl/friedrichschlege01schl.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2024.

SCHLEGEL, F. **Istoria drevnei i novoi literaturi** [História da literatura antiga e moderna]. Per. s nemetsk. V. D. Komovskogo. T.1–2. Sankt-Peterburg: tip. Aleksandra Smirdina, 1829–1830.

SCHLEGEL, F. **O Dialeto dos Fragmentos**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHOSTAKOVSKY, P. **Historia de la literatura rusa**: desde los orígenes hasta nuestros días. Buenos Aires: Editorial Losada, 1945.

SELIGMANN-SILVA, M. Arte, crítica e crítica como arte - acerca do conceito de crítica em Schlegel e Novalis. **Discurso**, [S. l.], n. 20, p. 115-136, 1993. DOI: 10.11606/issn.2318-8863.discurso.1993.37959.

Disponível
em:

<https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37959>. Acesso em: 1 jul. 2022.

SELIGMANN-SILVA, M. **Ler o livro do mundo – Walter Benjamin: Romantismo e crítica poética**. São Paulo: Iluminuras, 2020.

SLOVAR’ AKADEMI ROSSISKOI, po azbutchnomu poriadku raspolojenni [Dicionário da Academia Russa, disposto em ordem alfabética]. Sankt-Peterburg: Pri Imperatorskoi Akademii nauk, 1806-1822. Disponível em: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003421977/. Acesso em 12 ago. 2023.

SMÍRNOVA, N. N. **Fragment i nezaverchaemoe proizvedenie**: zamisel, tchtenie [*O fragmento e a obra inacabável*: concepção, leitura]. Moskva: Kanon+ ROOI «Reabilitatsiia», 2023.

SOLOVEI, T. D. Narodnost. **Bolchaia rossiskaia entsiklopedia**, 2022. Disponível em: <https://bigenc.ru/c/narodnost-6709f9?v=3790855>. Acesso em: 5 jun. 2025.

STEINTRAGER, J. A. Friedrich II of Prussia and Anna Louise Germaine de Staël expound opposing views of German literary culture. In: David E. Wellbery (Ed.): **A New History of German Literature**. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2004, pp. 404-408.

SUZUKI, M. **O Gênio Romântico. Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TARKÓVSKI, A. A. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TCHERNICHÉVSKI, N. G. Varianti “Otcherkov gogolevskovo perioda”. [Variantes de “Ensaio sobre o Período de Gógol”]. In: **Polnoie sobranie sotchineni v piatnadtsati tomakh**. Tom III. [Obras completas em quinze volumes. Vol. III]. Moskva: OGIZ

GILKHL, 1947. Disponível em: http://az.lib.ru/c/chernyshevskij_n_g/text_0211.shtml. Acesso em: 21 de abril de 2024.

TCHUKAREV, A. G. **Tainaia politsia Rossi: 1825–1855 gg** [*Polícia secreta da Rússia: 1825-1855*]. Jukovskii; Moskva: Izdatelstvo "Kutchkovo polie", 2005.

TINIÁNOV, I. N. **Poetika. Istoria literaturi. Kino** [Poética. História da literatura. Cinema]. Moskva: Nauka, 1977.

TINIÁNOV, I. N. **Problema stikhotvornovo iazika. Stati**. [O problema da linguagem poética. Artigos]. Moskva: Sovietskii pissatiel', 1965.

UCHAKOV, D. N. **Tolkovi slovar russkovo iazika: v 4 t.** [Dicionário explicativo da língua russa: em 4 tomos]. Moskva: Sov. entsikl.: OGIZ, 1935–1940.

VIÁZEMSKI, P. A. **Ostafevskii arkhiv. Tom 1: Perepiska P. A. Viazemskovo s A. I. Turguenevim. 1812–1819.** [Arquivo de Ostáfiievo. Tomo 1: Correspondência de P. A. Viázemski com A. I. Turguêniev. 1812–1819]. Sankt-Peterburg: Tipografiia M. M. Stasiulevitcha, 1899.

VIÁZEMSKI, P. A. **Sotchineniia: V 2-kh t.** [*Obras: Em 2 volumes*]. Vol. 2. Compilação, preparação e comentários de M. I. Gillelson, Moskva: Khudojestvennaia Literatura, 1982. Disponível em: [https://ru.m.wikisource.org/wiki/Взгляд_на_литературу_нашу_в_десятилетие_после_смерти_Пушкина_\(Вяземский\)>](https://ru.m.wikisource.org/wiki/Взгляд_на_литературу_нашу_в_десятилетие_после_смерти_Пушкина_(Вяземский)>). Acesso em: 21 de abril de 2024.

VILLAS BÔAS, L. **A utopia e os seus públicos**. Manuscrito inédito aceito para publicação. [S.l.]: [s.n.], 2025.

VILLAS BÔAS, L. O aberto e a esfera do público: notas sobre a história do conceito e da sua tradução. **Outra Travessia**, Florianópolis, v. 1, n. 33, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/90444>. Acesso em: 28 ago. 2024.

VINOGRÁDOV, V.V. **Otcherki po istori rússkovo literaturnovo iaziká. XVII–XIX** [Ensaio sobre a história da língua literária russa. XVII-XIX]. Moskva: Vischaia chkola, 1982.

WARNER, M. Publics and Counterpublics. **Public Culture**, Durham, v. 14, n. 1, p. 49–90, Winter 2002. Disponível em: <https://fswg.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/08/warner-publics-and-counterpublics.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2025.

WELLEK, R. **Conceitos de crítica**. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Editora Cultrix 1963.

WELLEK, R. **História da crítica moderna I: Século XVIII**. São Paulo: Herder/EDUSP, 1967a.

WELLEK, R. **História da crítica moderna II: O romantismo**. São Paulo: Herder/EDUSP, 1967b.

WELLEK, R. **História da crítica moderna III: A transição**. São Paulo: Herder/EDUSP, 1971.