

## A morte como um problema de enredo<sup>1</sup>

### RESUMEN

No ensaio “A morte como um problema de enredo” (1993) Lúri Lotman aborda o tema da morte como um problema semiótico, e dessa análise surgem novos modos de compreender o procedimento do ficcionista, do historiador, do poeta. Lotman destaca o paradoxo entre a continuidade do processo de multiplicação da vida coletiva, por um lado, e sua descontinuidade na existência individual. O desejo humano de atribuir significado e objetivo às ações e acontecimentos levou-o a dividir a realidade ininterrupta em segmentos convencionais, única forma de torná-la acessível à compreensão. À medida em que o pensamento mitológico foi sendo substituído pelo histórico, o conceito de finalização passou a adquirir um caráter preponderante no processo de reflexão artística. Se a consciência mitológica produziu enredos cíclicos, a consciência histórica foi responsável pela introdução dos enredos lineares, em que os inícios e os finais ganharam papel de destaque.

**Palavras-chave:** semiótica da cultura; Lúri Lotman; morte; enredo; literatura.

\* Lotman (Petrogrado, 1922 – Tártu, 1993) foi semioticista, filólogo, historiador da literatura e da cultura russa. Atuou como docente da Universidade de Tártu, na Estônia. Foi um dos fundadores da Escola Semiótica de Tártu-Moscou, na década de 1960.

\*\* Doutora em Literatura e Cultura Russa pela Universidade de São Paulo (USP). Atua como professora da Universidade Federal Fluminense. Integra Centro de Estudos Asiáticos (UFF), Grupo de Pesquisa Diálogo (USP) e o Núcleo Tradução e Criação (UFF). CV: <http://lattes.cnpq.br/5240530802975608>

\*\*\* Bacharel em Letras, Português/Frances pela Universidade de São Paulo (USP). Bacharel em Matemática pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Escritora e tradutora. CV: <http://lattes.cnpq.br/5240530802975608>

<sup>1</sup> © Tallinn University, all rights reserved. Published by arrangement with ELKOST literary agency. Tradução a partir de: Lotman, I.M., & Koshelev, A.D. (1994). Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. [Lotman, I.M., & Koshelev, A.D. (1994). Iu. M. Lotman e a escola semiótica de Tártu-Moscou. Moscou: Editora Gnozis, p. 417-430].

## Death as a Plot Problem

### ABSTRACT

In the essay "Death as a Problem of Plot" (1993), Yuri Lotman addresses the theme of death as a semiotic problem, and this analysis gives rise to new ways of understanding the procedures of the fiction writer, the historian, and the poet. Lotman highlights the paradox between the continuity of the process of multiplication of collective life, on the one hand, and its discontinuity in individual existence. The human desire to attribute meaning and purpose to actions and events led us to divide uninterrupted reality into conventional segments, the only way to make it accessible to understanding. As mythological thought was replaced by historical, the concept of ending began to acquire a preponderant character in the process of artistic reflection. If mythological consciousness produced cyclical plots, historical consciousness was responsible for the introduction of linear plots, in which beginnings and endings gained a prominent role.

**Keywords:** semiotics of culture; Yuri Lotman; death; plot; literature.

## La muerte como problema de la trama

### RESUMEN

En el ensayo "La muerte como problema de trama" (1993) Luri Lotman aborda el tema de la muerte como problema semiótico, y de este análisis emergen nuevas formas de entender el proceder del escritor de ficción, del historiador y del poeta. Lotman destaca la paradoja entre la continuidad del proceso de multiplicación de la vida colectiva, por un lado, y su discontinuidad en la existencia individual. El deseo humano de atribuir significado y propósito a acciones y acontecimientos nos llevó a dividir la realidad ininterrumpida en segmentos convencionales, única manera de hacerla accesible a la comprensión. A medida que el pensamiento mitológico fue sustituido por el pensamiento histórico, el concepto de finalización empezó a adquirir un carácter preponderante en el proceso de reflexión artística. Si la conciencia mitológica produjo tramas cíclicas, la conciencia histórica fue responsable de la introducción de tramas lineales, en las que los comienzos y los finales ganaron un papel destacado.

**Palabras clave:** semiótica de la cultura; Luri Lotman; muerte; trama; literatura.



Lúri Lotman (Petrogrado, 1922 – Tártu, 1993) foi semiótico, filólogo, historiador da literatura e da cultura. Desde a década de 1950 e até o fim da vida lecionou na Universidade de Tártu (Estônia). Na década de 1960, foi um dos fundadores da Escola Semiótica de Tártu-Moscou. Entre os conceitos semióticos sugeridos por Lotman estão semiosfera, fronteira, imprevisibilidade e explosão. No ensaio "A morte como um problema de enredo" (1993), um dos seus últimos trabalhos, o autor aborda o tema da morte como um problema semiótico e dessa análise surgem novos modos de compreender o procedimento do ficcionista, do historiador, do poeta.

Lotman destaca o paradoxo entre a continuidade do processo de multiplicação da vida coletiva, por um lado, e sua descontinuidade na existência individual. Segundo o semiótico, o desejo humano de atribuir significado e objetivo às ações e acontecimentos levou-o a dividir a realidade ininterrupta em segmentos convencionais, única forma de torná-la acessível à compreensão. É o que ele nos mostra emprestando os conceitos da topologia de espaço discreto e espaço não discreto.<sup>2</sup>

Segundo o autor, à medida em que o pensamento mitológico foi sendo substituído pelo histórico, o conceito de finalização passou a adquirir um caráter preponderante no processo de reflexão artística. Se a consciência mitológica produziu enredos cíclicos, a consciência histórica foi responsável pela introdução dos enredos lineares, em que os inícios e os finais ganharam papel de destaque. O que acontece quando narramos um fato de memória? Qual a natureza desse olhar duplo da memória, em que o passado, bem como o futuro visto a partir do passado convergem no presente da narração? O que acontece a um enredo com final aberto, em que várias possibilidades convivem simultaneamente como resultado? Lotman traz-nos exemplos da literatura clássica russa. Até mesmo a aparente falta de uma conclusão de seu ensaio faz-nos suspeitar de uma intenção do autor de não se render à necessidade convencional de um "final".

As tradutoras.

\*\*\*

O comportamento humano é dotado de sentido. Isso significa que a atividade humana pressupõe algum objetivo. Entretanto, o conceito de objetivo inevitavelmente inclui a ideia de um fim do acontecimento. A aspiração humana de atribuir significado e objetivo às ações e aos acontecimentos implica uma divisão da realidade ininterrupta em segmentos convencionais. Esse procedimento está inevitavelmente associado ao desejo humano de entender em que constitui a matéria de sua observação. A relação entre o sentido e a compreensão foi enfatizada por Púchkin em "Versos compostos durante uma noite de insônia":

*Gostaria de captar  
Teu sentido, e o hei de achar (Púchkin, 1992).*

<sup>2</sup> Em topologia, o espaço discreto lida com valores específicos e finitos (por exemplo, o conjunto dos números inteiros), enquanto o espaço não discreto permite uma gama infinita de valores em um intervalo contínuo (por exemplo, o conjunto dos números reais, grandezas como temperatura etc.) [N.T].

Aquilo que não tem fim não tem significado. A compreensão está ligada a uma segmentação do espaço não discreto. A esse respeito, a atribuição de significados à realidade, em particular no processo de reflexão artística, passa inevitavelmente pela segmentação.

*A vida não tem nem começo nem fim...  
Mas você, artista, acredite firmemente  
Em começos e fins (Blok, 1960, p. 301, tradução nossa).<sup>3</sup>*

Duas consequências importantes decorrem do que foi dito. A primeira delas - na esfera da realidade - está relacionada ao papel semântico específico da morte na vida humana, e a segunda - no campo da arte - determina o papel dominante dos começos e fins, em especial destes últimos. Um caso ilustrativo de recusa de um fim - o romance em versos *Evguiêni Oniéguin* (Púchkin, 2023) - apenas confirma essa lei. O processo usual de compreensão da realidade está associado à transferência de divisões discretas para ela, em particular, dos enredos literários, inextricavelmente ligados ao conceito de fim e começo.

Por exemplo, lemos em Evguiêni Baratýnski:

*E entregar à vida desejei, ó lira,  
O teu consentimento (Baratýnski, 1832, p. 52, tradução nossa).<sup>4</sup>*

Púchkin realiza um experimento ousado ao introduzir o não discreto (ou ininterrupto) da vida na poesia. Assim surge, de maneira desafiadora, um romance desprovido de fim. Compara-se com a rejeição, por parte de Tvardóvski, das categorias literárias de começo e fim, em prol da realidade viva que se encontra fora daquelas categorias:

*Numa palavra: "um livro sobre um guerreiro",  
Mas como seria esse processo?  
Não tem começo nem fim,  
Não serve para um processo. (Tvardóvski, 1942, tradução nossa).<sup>5</sup>*

O problema puramente literário de fim corresponde, na vida real, ao fato da morte como "final".

Começo/fim e morte estão relacionados de maneira inseparável à possibilidade de se compreender a realidade da vida como algo dotado de significado. A trágica contradição entre a infinitude da vida como tal e a finitude da vida humana é apenas uma manifestação particular de uma contradição mais profunda entre o código genético situado fora das categorias de vida e morte, e a existência individual de um organismo. A partir do momento em que o ser individual é transformado em ser consciente (o ser da consciência), essa contradição é transformada de característica de um processo anônimo em propriedade trágica da vida.

<sup>3</sup> Em russo: Жизнь - без начала и конца... / Но ты, художник, твёрдо веруй / В начала и концы.

<sup>4</sup> Em russo: И жизни даровать, о лира, / Твоё согласие захотел.

<sup>5</sup> A rima homônima "processo/processo" enfatiza que na primeira ocorrência se trata do processo como trabalho e, na segunda, do processo como um termo burocrático, ou seja, como um dossiê. Em russo: Словом: "книга про бойца", / Ну, так в чём же дело? / Ни начала, ни конца - / Не годится в "Дело".

Tal como o conceito de arte está relacionado à realidade, as noções de texto e limite do texto estão inseparavelmente vinculadas às de vida e morte.

Na esfera da biologia, a primeira etapa do aspecto que estamos considerando se configura como um problema de reprodução-morte. A continuidade no processo de multiplicação da vida coletiva está paradoxalmente relacionada à descontinuidade fundamental da existência do indivíduo. No entanto, até que essa contradição se torne objeto de autoconsciência, é como se ela não existisse. A contradição inconsciente não se torna um fator de comportamento.

Na esfera da cultura, a primeira etapa da luta contra os finais é o modelo cíclico que domina a consciência mitológica e folclórica.

Depois que (ou melhor, na medida em que) o pensamento mitológico foi substituído pelo histórico, o conceito de fim adquiriu um caráter preponderante. A necessidade de conciliar o caráter não discreto da existência com a natureza discreta da consciência e a imortalidade da natureza com a mortalidade humana deu origem à ideia de ciclicidade; já a transição para a consciência linear estimulou a imagem da morte-renascimento. Daí a ideia mitológica do renascimento de um pai velho em um filho jovem e a ideia de morte-nascimento. Aqui, porém, havia uma divisão importante. No sistema cíclico, a mesma divindade passava por morte-renascimento. A repetição linear criou a imagem de outro (geralmente um filho), na qual o falecido parecia renascer à sua semelhança. Visto que, ao mesmo tempo, o princípio feminino era concebido como não discreto, ou seja, imortal e eternamente jovem, o novo jovem herói afirmava-se através da relação sexual com a eterna feminilidade, por vezes concebida como uma relação conjugal com a mãe.<sup>6</sup>

Daí vem também a união ritual do doge veneziano com o mar ou o ritual observado por D.K. Zelénin no final do século passado, durante o qual os camponeses rolaram o padre pelo campo, obrigando-o a imitar a relação sexual com a terra.

Essa comunicação ritual de um pai-filho mortal (mas também renovado, jovem) com uma mãe imortal, transformada em mitologia pseudocientífica *fin du siècle*, deu origem a grande parte das reflexões freudianas e, como a orientação geral da época era marcada pela transformação de ideias e teorias fantásticas em uma quase-realidade secundária - que, de certo modo, confirmava aquelas ideias, das quais essa mesma realidade era produto, - surgiu a ilusão de algum tipo de verificação científica.

A construção linear da cultura faz do problema da morte um dos dominantes no sistema cultural. A consciência religiosa é o caminho para superar a morte "vencendo a morte pela morte". No entanto, a cultura está muito imersa no espaço humano para se limitar a isso e simplesmente remover o problema da morte como imaginário. O conceito da morte (do fim) não pode ser resolvido pela simples negação, já que se cruzam aqui as estruturas cósmicas e humanas. Baratynski tinha isso em mente quando escreveu sobre a morte:

*Quando o mundo florescente surgiu  
Do equilíbrio das forças selvagens,*

<sup>6</sup> Cf. numerosos exemplos na mitologia antiga do casamento do herói com sua mãe.

*À sua guarda, o Todo-Poderoso  
Seu andamento instruiu (Baratýnski, 1829, tradução nossa).<sup>7</sup>*

Para tal consciência, a morte é "a solução de todos os mistérios" e "a destruição de todas as cadeias". Porém, entender o lugar da morte na cultura significa compreendê-la no sentido direto dessas palavras, ou seja, dar-lhe sentido. E isso implica a sua inclusão numa certa série semântica, que determina, em particular, seus conjuntos de sinônimos e de antônimos.

A base da reconciliação com a morte - se excluirmos as motivações religiosas - são sua naturalidade e sua independência da vontade do ser humano. A inevitabilidade da morte; sua relação com ideias de velhice e doença permitem-nos incluí-la na esfera livre dos julgamentos não valorativos. Assim, tornam-se ainda mais significativos os casos em que ela é relacionada a ideias de juventude, saúde, beleza - ou seja, imagens de uma morte violenta. Adicionar um sinal de voluntariedade atribui a esse tema uma carga semântica máxima. A complexidade dos significados resultantes consiste no fato de que, para tornar essa situação capaz de fazer sentido, ela deve ser percebida como contrária à ordem natural (ou seja, neutra) das coisas. O desejo de preservar a vida é um sentimento antinatural de todos os seres vivos. É justamente a natureza persuasiva de tal posição que faz Shakespeare - ainda que pela boca de Falstaff - dizer o seguinte:

*Ainda não chegou a hora e não tenho vontade de dar a minha vida antes do tempo. Por que devo me apressar se Deus não exige isso de mim? Que seja assim, mas a honra me dá asas. E se a honra tirar as minhas asas quando eu for para a batalha? O que, então? A honra pode me devolver a perna? Não. Ou a mão? Não. Ou aliviar a dor da ferida? Não. Então a honra é um mau cirurgião? Sem dúvida. O que é honra? Uma palavra. O que está contido nesta palavra? Ar. Grande lucro! Quem tem honra? Aquele que morreu na quarta-feira. Ele a sente? Não. Ouve-a? Não. Então a honra é imperceptível? Para os mortos é imperceptível. Mas talvez ela viva entre os vivos? Não. Por quê? A maledicência não o permitirá. É por isso que não preciso de honra. Ela nada mais é que um escudo com brasão carregado atrás do caixão. É o fim da história (Shakespeare, 1959, p. 126, tradução nossa a partir do texto em russo citado por Lotman).<sup>8</sup>*

Falstaff é um covarde. Mas a objetividade do gênio de Shakespeare possibilitou que ouvíssemos não o murmúrio de um covarde, mas a exposição impecável de um conceito que antecipa o da ética sensualista. Ultrapassando os séculos, Falstaff expõe essas ideias de maneira mais completa e objetiva do que Franz Moore de Schiller. No monólogo de Falstaff,

<sup>7</sup> Em russo: Когда возникнул мир цветущий / Из равновесья диких сил, / В твоё хранение всемогущий / Его устройство поручил.

<sup>8</sup> Em russo: Еще срок не пришел, и у меня нет охоты отдавать жизнь раньше времени. К чему мне торопиться, если бог не требует её у меня? Пусть так, но честь меня окрыляет. А что если честь меня обескрылит, когда я пойду в бой? Что тогда? Может честь приставить мне ногу? Нет. Или руку? Нет. Или унять боль от раны? Нет. Значит, честь - плохой хирург? Безусловно. Что же такое честь? Слово. Что же заключено в этом слове? Воздух. Хорош барыш! Кто обладает честью? Тот, кто умер в среду. А он чувствует её? Нет. Слышит её? Нет. Значит, честь неощутима? Для мертвого - неощутима. Но, быть может, она будет жить среди живых? Нет. Почему? Злословие не допустит этого. Вот почему честь мне не нужна. Она не более как щит с гербом, который несут за гробом. Вот и весь сказ.

temos diante de nós não a covardia, mas a coragem - a coragem de um teórico que não tem medo de tirar conclusões extremas das premissas iniciais. O personagem cômico torna-se aqui um ideólogo, e o conflito assume o caráter de choque de ideias. Cada uma delas tem dentro de si uma justificativa não apenas psicológica, mas também lógica.

Na cultura, uma posição oposta à de Falstaff se verifica na analogia com o heroísmo, que encontra sua manifestação extrema na loucura heroica. Na coleção de Shamil, do museu Hermitage, há uma inscrição em árabe que diz: "Aquele que prevê as consequências não fará nada de grande". Nestas palavras encontra-se uma filosofia completa da história. Traz-nos à mente inúmeras apologias da loucura heroica, como *Loucos (Les Fous)* de Béranger, que, traduzido por V. Kúrotchkin, provocou uma resposta tão ruidosa entre o populismo russo.

Uma forma especial de vitória e superação da morte é o suicídio (por exemplo, o suicídio deliberado do casal Lafargue).

A extensa obra de Michel Vovelle *Morte e o Ocidente. De 1300 até o presente* (1983) mostra de forma convincente que a estabilidade e as limitações da língua original incentivam mudanças como avalanches que transformam o conteúdo original em uma formalidade. É isso que nos permite, ao transformar a ideia de morte em um conjunto formalizado de meios de expressão, separá-la da série primária de significados e transformá-la em uma das linguagens universais da cultura.

Um processo semelhante ocorre na simbologia cultural do sexo. O erro fundamental do freudismo é ignorar o fato de que algo só pode se tornar uma linguagem à custa da perda da realidade imediata e a partir de sua tradução para a esfera puramente formal, "vazia" e, portanto, pronta para receber qualquer conteúdo. Ao preservar a realidade emocional imediata (e sempre individual), a sua base fisiológica, o sexo não pode se tornar uma linguagem universal. Para isso, ele deve ser formalizado, completamente separado da sexualidade como conteúdo. As épocas em que o sexo se torna objeto de maior atenção cultural são as de seu declínio fisiológico, e não de seu apogeu. Do campo da semiótica da cultura, ele volta novamente à prática fisiológica, mas já como metáfora terciária da cultura. As tentativas de devolver à prática fisiológica tudo o que a cultura produz, principalmente por meio da palavra, não fazem da cultura uma metáfora do sexo, como afirma Freud, mas do sexo uma metáfora da cultura. Para isso, o sexo precisa apenas de uma coisa: deixar de ser sexo.

Uma obra literária, ao introduzir o tema da morte no plano do enredo, de fato deve, ao mesmo tempo, submetê-lo à negação. Blok, no texto já citado, notou com grande profundidade a diferença fundamental entre os conceitos de início e fim na vida e na arte, a relatividade da imagem da morte no palco e o seu caráter absoluto na vida. Na ópera *Evguiêni Oniéguin*, o personagem Liênski, que morreu em duelo, levanta-se imediatamente ao som dos aplausos, mas isso não nos impede de, ao mesmo tempo, experimentar a tragédia da morte e senti-la como uma realidade quase mais profunda que na vida real.

Nas reflexões teóricas, a realidade da experiência imediata é substituída pela realidade da análise. No espaço da arte, essas duas realidades se entrecruzam. No entanto, o problema de "morte e enredo" tem outro lado. Em *Evguiêni Oniéguin*, Púchkin conclui as estrofes dedicadas à morte de Liênski com uma digressão lírica. Nela, as reflexões sobre aqueles eventos que



potencialmente "poderiam" acontecer, mas não aconteceram em decorrência da morte do herói em duelo, mudam radicalmente a vivência, por parte do leitor, da própria essência do enredo. A realidade aparece ao leitor como uma destruição de um feixe de potencialidades. O que aconteceu é mais pobre do que aquilo que poderia ter acontecido.

*Quem sabe para benfeitor do mundo,  
Ou ao menos para a fama ele nasceu?  
Lançaria sua lira um som profundo,  
Fulgurante, mas emudeceu  
Antes de empolgar as gerações.  
Talvez, na escala das belas ações,  
O aguardasse um degrau elevado.  
Seu espectro, sofrido e cansado,  
Levou consigo talvez um segredo  
Sagrado e para sempre perdido.  
Sua voz não virá ao nosso ouvido,  
Nem a ele, em seu eterno degredo,  
Chegará do futuro o louvor  
Nem dos povos a benção e o amor.*

[...]

*Mas o poeta, quem sabe, teria  
Um destino comum e banal.  
O ardor da alma esfriaria  
Com a juventude em seu final.  
Poderia, a fundo, transformar-se,  
Afastar-se das musas, casar-se.  
Fazendeiro feliz e chifrado,  
Vestiria um roupão estofado,  
O dia a dia seria o seu forte.  
De gota, aos quarenta, ia sofrer.  
Comer, dormir, engordar, beber.  
Afinal, em seu leito de morte,  
Expirar ante o olhar dos herdeiros,  
Das camponesas e curandeiros (Púchkin, 2023, p. 203-304).*

No momento em que os duelistas Oniéguin e Liênski se aproximam, erguendo suas pistolas, Púchkin coloca o leitor diante de todo um feixe de trajetórias possíveis no desenrolar dos acontecimentos. Neste ponto, é impossível prever inequivocamente o próximo passo. Além disso, deve-se ter em mente que Liênski – estudante de uma universidade alemã – deveria saber atirar muito bem.<sup>9</sup>

Encontramos uma situação semelhante no duelo entre Púchkin e D'Anthès.<sup>10</sup> Nas situações em que os participantes de um duelo não pretendessem só trocar alguns tiros para

<sup>9</sup> Para isso apontou Boris Ivánov (1959) no livro *A vastidão de um romance livre* (Даль свободного романа), estranho em sua ideia geral e que na época provocou publicações críticas do autor dessas linhas, mas que revela grande conhecimento em certas questões e ideias dignas de atenção. Cf. também os comentários de V. Nabókov (Pushkin & Nabokov, 1964).

<sup>10</sup> O autor se refere ao duelo realmente ocorrido na vida Púchkin, e que foi, inclusive, causa de sua morte [N.T].

então fazer as pazes após a realização do ritual de honra, mas estivessem firmemente decididos a levar o inimigo à morte no duelo, a tática natural de um *bretteur* (duelista) experiente era não ter pressa com o primeiro tiro, especialmente em movimento. Atirar em movimento reduzia pela metade a possibilidade de acertar o inimigo. Em especial, se o duelista tivesse determinada intenção, por exemplo, de acertar as pernas ou o ombro, a fim de ferir gravemente o inimigo, mas sem o matar; ou de acertar diretamente sua cabeça ou peito para derrubá-lo na hora. Portanto, um *bretteur* experiente – isto é, de sangue frio e prudente – permitia que o inimigo atirasse nele em movimento. Depois disso, chamava o inimigo para a barreira e podia, a seu critério, decidir com precisão o seu destino. Essa foi a tática de Púchkin, que tinha a firme decisão de matar ou ferir gravemente D’Anthès, porque só assim poderia livrar-se das malhas que o enredavam. Após tal resultado, ele poderia exilar-se em sua propriedade Mikháilovskoie (como não era militar, ele não poderia ser rebaixado para soldado; o exílio no campo poderia ser precedido apenas de um arrependimento eclesiástico). Sua esposa Natália Nikoláievna, é claro, iria com ele. Mas era exatamente isso que Púchkin tanto queria! D’Anthès não lhe deixou opção. Desprezando seu oponente (o marido feio de uma mulher bonita é uma figura tradicionalmente cômica), o frívolo e secularmente depravado D’Anthès viu o duelo como mais um evento divertido, e provavelmente não imaginou que teria de abandonar a vida tão agradável e alegre em Petersburgo, associada a rápidas promoções no cargo. Púchkin, assim como Liênski, não tinha pressa em disparar o primeiro tiro. Porém, se Oniéguin atirou primeiro e a uma distância maior, porque, obviamente, não desejava um resultado sangrento, a tática de D’Anthès era diferente: ele, um *bretteur* experiente, adivinhou a tática de Púchkin e atirou primeiro para evitar o tiro do inimigo, na esperança de matá-lo em movimento.<sup>11</sup>

Notemos que mesmo um excelente atirador – e, ao que tudo indica, D’Anthès o era – ao atirar em movimento, sob a mira da pistola de Púchkin, atingiu o inimigo não no peito, mas no estômago, o que não excluiu a possibilidade de um ferimento grave, porém, não fatal (o que não agradaria a nenhum dos participantes do duelo).

Essas considerações são necessárias para refletir, seguindo Púchkin, sobre as possibilidades potenciais que não haviam sido realizadas no momento em que a bala de Oniéguin ainda estava no cano de sua pistola. Mas quando Oniéguin disparou, “a hora e vez por fim chegou” (Púchkin, 2023, p. 200)... Até aquele momento, Liênski, com igual probabilidade, poderia ter-se tornado um futuro grande comandante, “como nosso Kutúzov ou Nelson”; terminar sua vida no exílio, “como Napoleão”, ou em um cadafalso, “como Rylíéev”; poderia tanto se tornar um grande poeta, como viver uma longa vida burguesa na aldeia, sendo “feliz e chifrado” (Púchkin, 2023, p. 203-204). No romance, a morte de Liênski foi predeterminada pela concepção do escritor; mas, na realidade da vida, no momento do disparo não existe um futuro predeterminado – há um conjunto de “futuros” igualmente prováveis. Qual dentre estes será realizado aparece diante de nós como obra do acaso. O acaso é a intervenção de um acontecimento vindo de outro sistema. Por exemplo, não se pode descartar a possibilidade de que D’Anthès (ou Oniéguin), no momento de o dedo apertar o gatilho, tivesse escorregado na

<sup>11</sup> Da mesma forma, Pierre em *Guerra e Paz* foi o primeiro a atirar e, sem qualquer intenção sanguinária, feriu gravemente Dólokhov (apenas por acidente a ferida não foi mortal).



neve pisoteada, o que teria causado um leve e quase imperceptível tremor na mão. A bala do assassino teria errado o alvo. E então outra bala da pistola do excelente atirador Púchkin (ou do ex-estudante alemão Liênski) teria se revelado mortalmente precisa. Assim, Liênski teria que chorar por seu querido amigo, e a vida de Púchkin teria tomado outros rumos imprevisíveis.<sup>12</sup>

Esse é um momento de explosão de imprevisibilidade: ele dá origem a um conjunto de possibilidades igualmente prováveis, das quais apenas uma se realiza. A seguir, ocorre um processo muito curioso: o acontecimento ocorrido lança uma sombra retrospectiva e a natureza do que aconteceu é decisivamente transformada. Deve-se enfatizar que olhar do passado para o futuro, por um lado, e do futuro para o passado, por outro, altera decisivamente o objeto observado. Olhando do passado para o futuro, vemos o presente como um conjunto de possibilidades igualmente prováveis. Olhando para o passado, já vemos dois tipos de acontecimentos: os reais e os possíveis. O real para nós adquire o *status* de fato, e tendemos a ver nele a única opção. Oportunidades não realizadas transformam-se para nós em coisas que fatalmente não poderiam ser realizadas. Tornam-se efêmeras. Toda a base da filosofia hegeliana, por exemplo, é construída sobre isso. Boris Pasternak cometeu um erro na seguinte citação:

*Certa vez, Hegel, por acidente,  
E provavelmente, por suposição,  
Chamou o historiador de profeta,  
Que prevê de frente para trás (Pasternak, 1923/1928, tradução nossa).<sup>13</sup>*

Ele atribuiu a Hegel essa frase que é de A. Schlegel (este fato foi estabelecido pela primeira vez por L. Fleishman), mas essa imprecisão em si é altamente indicativa. A frase espirituosa que atraiu a atenção de Pasternak, de fato reflete profundamente os alicerces do conceito hegeliano e da atitude hegeliana em relação à história. Uma visão retrospectiva permite ao historiador considerar o passado sob dois pontos de vista: estando no futuro em relação ao evento descrito, ele vê à sua frente toda a cadeia de ações efetivamente concluídas. Ao se transportar mentalmente para o passado e ao olhar do passado para o futuro, ele já conhece os resultados do processo. Contudo, esses resultados parecem ainda não ter ocorrido e são apresentados ao leitor como previsões. Durante esse processo, o acaso desaparece completamente da história. A posição do historiador pode ser comparada à do espectador de teatro que assiste uma peça pela segunda vez: por um lado, ele sabe como ela vai terminar e

<sup>12</sup> Raciocínios do tipo: Púchkin estava condenado e, se não fosse pela bala de D'Anthès, então alguma outra situação o teria levado à mesma morte trágica, e que, portanto, este exemplo não pode ser considerado um acidente - repousam sobre uma substituição incorreta de fenômenos. Na verdade, se considerarmos o destino de Púchkin na escala dos últimos dois anos de sua vida, em termos gerais, ele se revelaria bastante previsível e não poderia ser considerado accidental. Mas não podemos esquecer que ao mesmo tempo alteramos a escala e, com isso, alteramos o objeto em questão. Nessa escala, estimamos uma série muito maior em que o evento real será percebido como previsível. Mas, se avaliarmos um único evento - o duelo - então, a natureza do previsível e do imprevisível mudaria drasticamente. Poderíamos dizer que em São Petersburgo, na década de 1830, Púchkin estava condenado. Mas não se pode dizer que no momento em que ele pegou numa arma já estava condenado. O mesmo acontecimento, dependendo da série em que está incluído, pode mudar o grau de sua previsibilidade.

<sup>13</sup> Em russo: Однажды Гегель ненароком / И, вероятно, наугад, / Назвал историка пророком, / Предсказывающим назад. Pasternak escreveu o poema originalmente em 1923, publicando-o no ano seguinte na revista LEV (Levyi Front Iskusstv), nº 5, p. 10-18, editada por V. Maiakovski. Anos depois, em 1928, o autor reescreveu o poema, publicando-o na revista Novyi Mir, nº 11, p. 18-21.

para ele não há nada de imprevisível no enredo. Para ele, a peça está, por assim dizer, no tempo passado, de onde extrai o conhecimento do enredo. Mas, ao mesmo tempo, como espectador que olha para o palco, ele está no tempo presente e revive a sensação do desconhecido e de supostamente “ignorar” como a peça terminará. As duas experiências mutuamente relacionadas e mutuamente excludentes fundem-se de maneira paradoxal nesse sentimento simultâneo.

Desse modo, o acontecimento ocorrido surge sob uma luz multifacetada: por um lado, com a memória da explosão que acabamos de vivenciar e, por outro, com as características que adquiriu, de um destino inevitável. Este último está psicologicamente associado ao desejo de voltar mais uma vez ao ocorrido e submetê-lo à “correção” na própria memória ou à recontagem. Nesse sentido, deveríamos nos deter na base psicológica da escrita de memórias e, mais amplamente, na fundamentação psicológica dos textos históricos.

As razões que motivam uma cultura a recriar seu próprio passado são complexas e variadas. Vamos nos deter apenas numa, talvez naquela que atraiu menos a atenção. Trata-se da necessidade psicológica de refazer o passado, de fazer correções nele e de vivenciar esse processo corrigido como verdadeira realidade. Assim, estamos falando da transformação da memória.

Existem inúmeras histórias anedóticas sobre mentirosos e sonhadores que enganaram seus ouvintes. Se olharmos o fenômeno do ponto de vista de sua motivação cultural e psicológica, esse comportamento pode ser interpretado como uma duplicação de um evento e sua tradução para a linguagem da memória, não com intuito de fixar a realidade nela, mas sim de corrigir a realidade de maneira mais aceitável. Essa tendência é inseparável do próprio conceito de memória e, via de regra, do que se chama incorretamente de seleção subjetiva dos fatos. Porém, em alguns casos essa função de memória fica hipertrofiada. Um exemplo disso são as famosas memórias do dezembrista D. I. Zavalíchín. Dmitri Irinárkhovitch Zavalíchín viveu uma vida trágica. Ele foi, sem dúvida, uma pessoa talentosa e possuidora de uma variedade de conhecimentos que o distinguiram até mesmo no círculo dos dezembristas. Zavalíchín formou-se com distinção no corpo de cadetes em 1819, fez uma viagem marítima ao redor do mundo e logo atraiu a atenção de seus superiores por seus talentos extraordinários, em particular na matemática. Parece que a perspectiva de uma ascensão hierárquica bem-sucedida estava aberta para ele. Sendo filho de um general, não tinha ligações fortes ou riqueza. No entanto, a formação e o talento abriram-lhe perspectivas mais otimistas. Apesar de tudo isso, Zavalíchín possuía um traço que mudou completamente seu destino. Ele era um mentiroso. Púchkin observou certa vez que “a tendência de mentir não interfere na sinceridade e na franqueza” (1949, p. 273),<sup>14</sup> pelo menos na infância.

Nesse sentido, Zavalíchín permaneceu criança durante toda a vida. Embora sua vida tenha começado de maneira brilhante, isso não lhe bastava. Comparada com o voo da fantasia, ela era enfadonha e desinteressante. Então ele a decorou com mentiras. Assim, enviou uma carta a Alexandre I em que reportava o projeto de organizar uma conspiração monárquica mundial (Alexandre, por meio de Chichkov, comunicou a Zavalíchín que não considerava esse projeto conveniente para implementação) e, ao mesmo tempo, projetou a criação de uma vasta

<sup>14</sup> Em russo: “склонность ко лжи не мешает искренности и прямотушию”.



colônia com capital na costa Oeste da América do Norte. Pouco antes do levante dezembrista de 1825, ele recebeu informações sobre a existência de uma sociedade secreta e tentou ingressar nela, mas Ryliéev não confiou nele e impediu sua entrada no círculo dezembrista. Ainda não está claro se Zavalíchín foi aceito na sociedade secreta ou não. Pelo menos, ele não participou da vida real da sociedade do norte. Isto não o impediu de aceitar, por sua conta e risco, vários jovens em sua própria sociedade fantástica, a qual concebia como uma organização poderosa e extremamente determinada. Pode-se imaginar com que êxtase ele pintou diante de seus ouvintes imagens absolutamente fantásticas de uma conspiração decisiva e sangrenta.

Essa jactância não ficou impune. Apesar de sua insignificante participação no movimento dezembrista, Zavalíchín foi condenado à prisão perpétua como um dos conspiradores mais perigosos da primeira categoria. Porém, nem nos trabalhos forçados os projetos fantásticos o abandonaram. Em suas memórias, ele fala sobre a divisão, entre os dezembristas exilados, em democratas (liderados, é claro, por ele mesmo) e aristocratas, ou sobre uma tentativa de fuga da Sibéria através da China, rumo ao Oceano Pacífico. É provável que conversas deste tipo possam ter surgido entre os dezembristas exilados, mas sua implementação, é claro, permaneceu no reino dos sonhos. Entretanto, na mente de Zavalíchín transforma-se num plano deliberado e cuidadosamente preparado, que só não se realizou por acaso. Mas o auge de sua fantasia são as memórias escritas no final de sua vida. Zavalíchín “recorda” não aquela vida trágica, cheia de fracassos, que foi a sua realidade, mas a vida brilhante de sua imaginação, composta apenas de sucessos. Entusiasmo e reconhecimento o acompanharam durante toda a vida; suas histórias sobre a infância (por exemplo, o episódio com Bernadotte) lembram vividamente a história do General Ívolguin sobre seu encontro com Napoleão, em *O Idiota* de Dostoiévski. Tendo ingressado na sociedade secreta, Zavalíchín, segundo suas histórias, tornou-se imediatamente o chefe da organização. Ele “se recorda” de cenas fantásticas de inúmeras reuniões secretas tempestuosas, em que os membros se reuniam apenas para “ouvir Zavalíchín”. Ryliéev o invejava. O domínio de Ryliéev em São Petersburgo estava num estado lamentável, enquanto ele, Zavalíchín, conseguiu organizar grandes centros clandestinos nas cidades da província. Ele descreve sua viagem a Simbirsk na véspera do levante como uma viagem de inspeção, por incumbência da sociedade secreta, para verificar os preparativos para o levante na província. Ainda nas proximidades de Simbirsk, ele teria encontrado conspiradores exultantes que lhe relataram suas atividades. E, apesar de tudo isso, as memórias de Zavalíchín são uma fonte valiosa não só para estudar sua psicologia, mas também a história política do movimento dezembrista. Só é preciso fazer ajustes que permitam distinguir a realidade da fantasia. Estudos desse tipo, de documentos de mentira, não deixam de ser interessantes, e não apenas do ponto de vista psicológico. Certa vez, Karamzin, ao falar sobre poesia, escreveu:

*Quem é o poeta? Um hábil mentiroso.  
Para ele é glória e coroa (Karamzin, 1966, p. 195, tradução nossa).<sup>15</sup>*

E em outra passagem:

<sup>15</sup> Em russo: Кто есть поэт? Искусный лжец. / Ему и слава, и венец.



*Mentira, inverdade, fantasma da verdade,  
Seja minha deusa agora (Karamzin, 1966, p. 151, tradução nossa).<sup>16</sup>*

Esse “fantasma da verdade” é especialmente importante. Essa fórmula constrói uma ponte entre as mentiras de Zavalíchín e a poesia.

As palavras “Gostaria de captar...” de Púchkin (1992) e as palavras de Baratýnski “E entregar à vida desejei, ó lira, o teu consentimento” (1832, p. 2) fecham em um único círculo de compreensão a realidade em sua interseccionalidade e continuidade.

## Referências bibliográficas

- Baratýnski, E. (1829). Смерть (A morte). *МОСКОВСКИЙ ВЕСТНИК* [O mensageiro de Moscou], 1(1), 45-46.
- Baratýnski, E. (1832). Elegia. *Европеец* [O europeu], (1), 2.
- Blok, A. (1960). *Obra em 8 vols.* Khudójestvennaia literatura.
- Ivánov, B. (1959). *Даль свободного романа* [A vastidão de um romance livre]. Soviétski píssátel.
- Karamzin, N. (1966). *Стихотворения* [Poesia]. Советский писатель.
- Pasternak, B. (1923/1928). *Высокая болезнь* [Doença alta]. <https://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2949.html>.
- Púchkin, A. (1949). *Obra completa em 16 volumes.* (V. 2: Crítica e publicística 1819-1834). Editora AN SSSR.
- Púchkin, A. (1992). *Poesias escolhidas.* (J. Casado, Trad.). Nova Fronteira.
- Púchkin, A. (2023). *Evguiêni Oniéguin. Romance em versos.* (R. Figueiredo, Trad.) Companhia das Letras.
- Pushkin, A. (com Nabokov, V.) (1964). *Eugene Onegin: A Novel in Verse by Aleksander Pushkin.* (V. Nabokov, Trad.). Infourvolumes.
- Shakespeare, W (1959). *Obra completa em 8 volumes.* Iskústvo.
- Tvardóvski, A. (1942). *Vassíli Tiórkin.* <https://www.culture.ru/poems/51514/vasilii-terkin>.
- Vovelle, M. (1983). *La mort et l'Occident. De 1300 a nous jours.* Gallimard.

*Recebido em: 22 de julho de 2024*

*Aprovado em: 15 de setembro de 2024*

<sup>16</sup> Em russo: Ложь, неправда, призрак истины, / Будь теперь моей богиней.

