



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

CAMILO JOSÉ TEIXEIRA LIMA DOMINGUES

O QUE FAZER?, DE N. TCHERNYCHÉVSKI:
A HISTÓRIA DO ROMANCE E DO GÊNERO

NITERÓI
2020

CAMILO JOSÉ TEIXEIRA LIMA DOMINGUES

O QUE FAZER?, DE N. TCHERNYCHÉVSKI:
A HISTÓRIA DO ROMANCE E DO GÊNERO

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do título de Doutor em História.

Área de concentração: História Contemporânea II

Orientador: **Prof. Dr. Daniel Aarão Reis Filho**

NITERÓI
2020

Ficha catalográfica automática – SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

D671q Domingues, Camilo José Teixeira Lima

O Que Fazer?, de N. Tchernychévski : a história do romance e do gênero / Camilo José Teixeira Lima Domingues ; Daniel Aarão Reis Filho, orientador. Niterói, 2020.
721 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGH.2020.d.00935164529>

1. História da Rússia. 2. História da Literatura. 3. Literatura russa. 4. Tchernychévski, Nikolai, 1828-1889. 5. Produção intelectual. I. Reis Filho, Daniel Aarão, orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de História. III. Título.

CDD -

CAMILO JOSÉ TEIXEIRA LIMA DOMINGUES

O QUE FAZER?, DE N. TCHERNYCHÉVSKI:
A HISTÓRIA DO ROMANCE E DO GÊNERO

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do título de Doutor em História.

Área de concentração: História Contemporânea II

APROVADA EM:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Daniel Aarão Reis Filho (Orientador)
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Ana Carolina Huguenin Pereira (Arguidora)
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Angelo de Oliveira Segrillo (Arguidor)
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide (Arguidor)
Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Sonia Branco Soares (Arguidora)
Universidade Federal do Rio de Janeiro

NITERÓI
2020

*Dedicada a meu avô,
Francisco Camargo de Lima (1923-2016)*

AGRADECIMENTOS

Eu agradeço a todos aqueles e a todas aquelas que concorreram para a realização deste trabalho. Agradeço, inicial e especialmente, a Lilia Domingues, minha mãe, por seu amor e por sua companhia, apoio e cuidado. Em nome dos(as) pequenos(as) José, Martim e Olga, agradeço aos meus familiares e amigos(as) por se fazerem presentes mesmo quando a pesquisa e os estudos me obrigaram à solidão do escritório, dos livros e dos computadores.

Também agradeço ao meu orientador, o professor Dr. Daniel Aarão Reis Filho, por ter recepcionado e acolhido o meu projeto de pesquisa, por sua disponibilidade em discutir cuidadosamente os meus textos, em pontuar neles as correções necessárias e os caminhos possíveis, e por ter me proporcionado a realização de estágio doutoral no exterior, a partir do qual pude desenvolver etapas importantes deste trabalho na França e na Rússia. Assim como agradeço a generosidade com que me recebeu mais uma vez em sua casa e com que continuou a me disponibilizar a sua biblioteca particular. Agradeço a confiança que depositou em mim e a liberdade que me conferiu na realização deste trabalho.

Agradeço, com especial atenção, aos arguidores e às arguidoras que dedicaram o seu tempo e a sua disponibilidade em participarem da banca de defesa da presente tese de doutorado: a professora Dra. Ana Carolina Huguenin Pereira, do Departamento de Ciências Humanas da Universidade Estadual do Rio de Janeiro; a professora Dra. Sonia Branco Soares, do Departamento de Letras Orientais e Eslavas da Universidade Federal do Rio de Janeiro; o professor Dr. Angelo de Oliveira Segrillo, do Departamento de História da Universidade de São Paulo; e o professor Dr. Bruno Barretto Gomide, do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Em nome da professora Dra. Giselle Venâncio, eu agradeço a atenção e a disponibilidade dos funcionários e das funcionárias e demais professores e professoras da Secretaria e da Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH-UFF), em especial pela dedicação que dispensaram à realização da primeira turma do Curso de Inverno do PPGH-UFF (2019). Agradeço também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

(CAPES), pelo consentimento de dois anos de bolsa de estudos, e ao programa CAPES-COFECUB, graças ao qual foi possível realizar o estágio doutoral junto à Université Paris-Est Marne-la-Vallée, Paris (2017-2018).

Muito obrigado!

DOMINGUES, Camilo José Teixeira Lima. **O Que Fazer?, de N. Tchernychévski: a história do romance e do gênero.** 2020. 721 p. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

RESUMO

A presente tese de doutorado tem por objetivo demonstrar que a obra *O Que Fazer?* (1863), de Nikolai Tchernychévski, constitui um romance político-filosófico. Para tal, é realizado um estudo de caso cujos objetos são o referido romance e a relação de seu autor com as obras e pensadores que lhe deram ensejo. O trabalho vale-se de uma análise histórica de documentos – correspondências e artigos de jornais e revistas literárias – concomitante a uma análise histórico-literária das obras com as quais o referido romance estabeleceu relação: *Julie ou a Nova Héloïse*, de Jean-Jacques Rousseau; *Jacques*, de George Sand; *Tempos Difíceis*, de Charles Dickens; *Quem É o Culpado?*, de Aleksánder Herzen; e *Pais e Filhos*, de Ivan Turguêniev. O intenso e profícuo intercâmbio intelectual entre Nikolai Tchernychévski com aqueles escritores e com as suas obras, evidenciado por esta pesquisa, aponta para que o processo de concepção e elaboração de *O Que Fazer?* envolveu a apropriação e a transmissão de questões filosóficas, crítico-literárias e políticas circulantes no complexo e dinâmico ambiente literário russo. Ao final, as características particulares daquela interação e os objetivos de Nikolai Tchernychévski na realização daquela obra permitem, à luz dos trabalhos sobre o romance filosófico do século XVIII europeu, e do engajamento ético e político do autor, classificá-la como um romance político-filosófico. Em seu conjunto, o levantamento histórico-literário e as análises empreendidas nesta pesquisa apresentam a história de *O Que Fazer?* e do desenvolvimento daquele gênero filosófico-literário na Rússia.

Palavras-Chave:

História da Literatura Russa. Nikolai Tchernychévski. O Que Fazer?

DOMINGUES, Camilo José Teixeira Lima. **Chernyshevsky's What Is to Be Done?: The History of The Novel and Its Genre.** 2020. 721 p. Doctoral dissertation (PhD in History). History Graduation Program. Fluminense Federal University, Niterói, 2020.

ABSTRACT

This doctoral dissertation aims to demonstrate that the work *What Is to Be Done?* (1863), by Nikolay Chernyshevsky, is a political-philosophical novel. A case study is carried out whose objects are the aforementioned novel and its author relationship with the works and thinkers that had some effect on it. The work draws on a historical analysis of documents – correspondence and articles from newspapers and literary magazines – associated with a historical-literary analysis of the works with which the novel established any relationship: *Julie, or the New Héloïse*, by Jean-Jacques Rousseau; *Jacques*, by George Sand; *Hard Times*, by Charles Dickens; *Who Is to Blame?*, by Alexander Herzen; and *Fathers and Sons*, by Ivan Turgenev. The great and fecund intellectual exchange between Nikolay Chernyshevsky with those writers and their works, revealed by this research, points out that the *What Is to Be Done?* conceiving and elaborating process involved the appropriation and transmission of philosophical, critical-literary and political subjects, which were flowing in the complex and dynamic Russian literary world. As the final conclusion, the analysis of those interaction's peculiar characteristics as well as Chernyshevsky's own intentions in writing the novel allow, in the light of the 18th century European philosophical novel theory, and of the author's ethical and political engagement, to classify it as a political-philosophical one. Taken together, the historical-literary survey and the analyzes undertaken in this research present the history of the novel *What Is to Be Done?* and of the development of that philosophical-literary genre in Russia.

Keywords:

History of Russian Literature. Nikolay Chernyshevsky. What Is to Be Done?

DOMINGUES, Camilo José Teixeira Lima. **Que Faire?, de N. Tchernychevski:** L'histoire du roman et du genre. 2020. 721 p. Thèse (Doctorat en Histoire). Université Fédérale Fluminense, Niterói, 2020.

RÉSUMÉ

Cette thèse de doctorat vise à démontrer que l'ouvrage *Que Faire?* (1863), de Nikolaï Tchernychevski, est un roman politico-philosophique. Une étude de cas est réalisée à partir du roman précité et du rapport de son auteur avec les œuvres et les penseurs qui l'ont influencé. La recherche s'appuie sur une analyse historique des documents – des correspondances ainsi que des articles de journaux et de magazines littéraires – associée à une analyse historico-littéraire des œuvres avec lesquelles le roman a établi des rapports: *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau; *Jacques* de George Sand; *Les Temps Difficiles* de Charles Dickens; *À Qui la Faute?* d'Alexandre Herzen; et *Pères et Fils* d'Ivan Tourgueniev. L'intense et fécond échange intellectuel entre Nikolaï Tchernychevski, ces écrivains et leurs œuvres, révélé par cette recherche, démontre que le processus de conception et d'élaboration du roman *Que Faire?* impliquait l'appropriation et la transmission de questions philosophiques, critico-littéraires et politiques circulant dans le complexe et dynamique monde littéraire russe. L'analyse des caractéristiques particulières de ces interactions et des intentions de Nikolaï Tchernychevski en écrivant son roman permet, à la lumière de la théorie du roman philosophique européen du XVIII^e siècle et de l'engagement éthique et politique de son auteur, de le classer comme roman politico-philosophique. Ensemble, l'enquête historico-littéraire et les analyses entreprises dans cette recherche présentent l'histoire du roman *Que Faire?* et du développement de ce genre philosophico-littéraire en Russie.

Mots-clés:

Histoire de la littérature russe. Nikolaï Tchernychevski. *Que Faire?*

SUMÁRIO

TABELA DE TRANSLITERAÇÃO RUSSO-PORTUGUÊS	15
1 INTRODUÇÃO	17
1.1 DE HEGEL A FEUERBACH, DE BIELÍNSKI A TCHERNYCHÉVSKI	21
1.2 “AS RELAÇÕES ESTÉTICAS DA ARTE COM A REALIDADE”	30
1.3 <i>O QUE FAZER?</i>	37
1.4 DIMENSÕES ESTÉTICO-FILOSÓFICA, CRÍTICO-LITERÁRIA E ÉTICO-POLÍTICA	45
1.5 <i>O QUE FAZER?</i> – A HISTÓRIA DO ROMANCE E DO GÊNERO	55
2 JEAN-JACQUES ROUSSEAU E <i>JULIE OU A NOVA HÉLOÏSE</i>	89
2.1 ROUSSEAU E TCHERNYCHÉVSKI	89
2.2 <i>JULIE OU A NOVA HÉLOÏSE</i> E <i>O QUE FAZER?</i>	113
2.2.1 ABÉLARD E HÉLOÏSE E O TEMA DA CASTIDADE	113
2.2.2 LITERATURA E FILOSOFIA: O “BOM NATURAL” E AS “NOVAS PESSOAS”	117
2.2.3 AMOR, FUGA E CASAMENTO: JULIE D’ÉTANGE x VERA PÁVLOVNA	132
2.2.4 UM “MANUAL PARA A VIDA” CONTRA A SOCIEDADE CORROMPIDA	148
2.2.5 O “BOM NATURAL” EM SOCIEDADE: RESIGNAÇÃO x SUPERAÇÃO	167
3 GEORGE SAND E <i>JACQUES</i>	187
3.1 SAND E TCHERNYCHÉVSKI	188
3.2 <i>JACQUES</i> E <i>O QUE FAZER?</i>	209
3.2.1 ROUSSEAU E SAND	209

3.2.2 CRÍTICA AO CASAMENTO	212
3.2.3 UM GRÃO DE AREIA NO LAGO TRANQUILO DO AMOR	228
3.2.4 O SUICÍDIO COMO ALTERNATIVA AO DIVÓRCIO	240
4 CHARLES DICKENS E <i>TEMPOS DIFÍCEIS</i>	259
4.1 DICKENS E TCHERNYCHÉVSKI	259
4.2 <i>TEMPOS DIFÍCEIS</i>	270
4.3 <i>TEMPOS DIFÍCEIS E O QUE FAZER?</i>	280
4.3.1 TRANSFORMAÇÃO SOCIAL, UTILITARISMO E TRABALHO	280
4.3.2 A QUESTÃO DO DIVÓRCIO E A “MULHER CAÍDA”	290
5 ALEKSÁNDR HERZEN E <i>QUEM É O CULPADO?</i>	301
5.1 HERZEN E TCHERNYCHÉVSKI	303
5.1.1 O “HERZEN MÍTICO”	303
5.1.2 O PAPEL HISTÓRICO DA RÚSSIA: HERZEN <i>x</i> TCHERNYCHÉVSKI	313
5.1.3 TCHERNYCHÉVSKI ENCONTRA-SE COM HERZEN	326
5.1.4 REFORMA OU REVOLUÇÃO?	341
5.1.5 A PRISÃO DE TCHERNYCHÉVSKI	347
5.2 <i>QUEM É O CULPADO? E O QUE FAZER?</i>	359
5.2.1 A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE, OS APARTES E O ESTILO REITERATIVO	359
5.2.2 O <i>RAZNOTCHÍNETS</i> E A REPRESENTAÇÃO DA VIDA URBANA E POBRE	369
5.2.3 BIÉLTOV, AS QUESTÕES SOBRE O TRABALHO E O TÉDIO	382
5.2.4 O TRIÂNGULO AMOROSO E A CULPA	394
5.2.5 HERÓI NEGATIVO <i>x</i> HERÓI POSITIVO	402

6 IVAN TURGUÊNIEV E PAIS E FILHOS	413
6.1 TURGUÊNIEV E TCHERNYCHÉVSKI	416
6.1.1 A CRÍTICA DE TURGUÊNIEV A “AS RELAÇÕES ESTÉTICAS DA ARTE COM A REALIDADE”	416
6.1.2 OS ENSAIOS SOBRE O PERÍODO GOGOLIANO DA LITERATURA RUSSA	424
6.1.3 O ACORDO DE EXCLUSIVIDADE E A DEFESA DE TURGUÊNIEV	429
6.1.4 AS CRÍTICAS AOS ROMANCES <i>RÚDIN</i> , <i>ÁSSIA</i> E <i>A VÉSPERA</i>	442
6.1.5 O FIM DO ACORDO DE EXCLUSIVIDADE	467
6.1.6 <i>PAIS E FILHOS</i> E A POLÊMICA EM TORNO DA REPRESENTAÇÃO DE BAZÁROV/DOBROLIÚBOV	482
6.1.7 AS CRÍTICAS DE PÍSSARIEV E ANTONÓVITCH A <i>PAIS E FILHOS</i>	488
6.1.8 AS MEMÓRIAS DE TURGUÊNIEV E DE TCHERNYCHÉVSKI	503
6.2 <i>PAIS E FILHOS</i> E <i>O QUE FAZER?</i>	518
6.2.1 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER	518
6.2.2 O AMOR DO NIILISTA X O AMOR DAS NOVAS PESSOAS	541
6.2.3 <i>O QUE FAZER?</i> TRABALHAR	551
6.2.4 MODOS DE REPRESENTAR: O NIILISTA E AS NOVAS PESSOAS	569
7 DO ROMANCE FILOSÓFICO DE ROUSSEAU AO ROMANCE POLÍTICO-FILOSÓFICO DE TCHERNYCHÉVSKI	589
7.1 BREVE HISTÓRIA DO ROMANCE FILOSÓFICO MODERNO	589
7.2 <i>O QUE FAZER?</i> COMO ROMANCE POLÍTICO-FILOSÓFICO	611
7.3 <i>TCHERNYCHÉVSKI-ROMANIST</i> : DA RESSURREIÇÃO DE LUNATCHÁRSKI À REAVALIAÇÃO DE ANDREW DROZD	642
7.3.1 BREVE ANÁLISE DOS ESTUDOS RUSSOS E SOVIÉTICOS SOBRE <i>O QUE FAZER?</i>	644
7.3.2 A REAVALIAÇÃO DE DROZD EM RELAÇÃO COM OS ESTUDOS SOVIÉTICOS	668
REFERÊNCIAS	681

TABELA DE TRANSLITERAÇÃO RUSSO-PORTUGUÊS <i>Modelo USP (com adaptações sinalizadas com asterisco)</i>		
Alfabeto Russo	Transcrição para Registro Catalográfico ou Linguístico	Adaptação Fonética para Nomes Próprios
А	A	A
Б	B	B
В	V	V
Г	G	G, Gu (antes de e e i)
Д	D	D
Е	E	E, Ié (ие* = ie; ye* = ye)
Ё	Io	Io
Ж	J	J
З	Z	Z
И	I	I (ии* na última sílaba = ii)
Й	I	I (ий* = i)
К	K	K
Л	L	L
М	M	M
Н	N	N
О	O	O
П	P	P
Р	R	R (intervocálico)
С	S	S, Ss (intervocálico)
Т	T	T
У	U	U
Ф	F	F
Х	Kh	Kh
Ц	Ts	Ts
Ч	Tch	Tch
Ш	Ch	Ch
Щ	Sch*	Sch*
Ъ	”	
Ы	Y	Y (ый* na última sílaba = y)
Ь	’	
Э	É	É
Ю	Iu	Iu (ю* = iu)
Я	Ia	Ia (я* = ia)

Obs.: Alguns nomes consagrados pelo uso são mantidos, por exemplo: *Aleksêi, Bielinski, Elena, Herzen, Kremlin, Kronstádt, Maria, Píssariev, Turguêniev, Vera, czar, intelligentsia*. Os nomes dos monarcas russos posteriores a Pedro, o Grande aparecem ocidentalizados. O iod no início das palavras, os sinais brando e duro não são marcados.

1 INTRODUÇÃO¹

O longo século XIX russo iniciou-se com a derrota de Napoleão na Campanha Russa em 1812 e teve fim na Revolução de Outubro de 1917.² Em pouco mais de cem anos, o império czarista passou por reviravoltas políticas e transformações econômicas que marcariam não apenas as suas relações internas, como também as suas relações externas com as porções oriental e ocidental do globo. A Rússia representou o espaço onde o Ocidente e o Oriente se encontraram, não apenas geograficamente, mas sobretudo onde se processou uma intensa e complexa *reação histórica*, na qual a realidade econômica e as concepções políticas, filosóficas e artísticas da Europa Ocidental, reunidas e assimiladas por aquela sociedade particular – a um só tempo russa, asiática e europeia – foram catalisadas de maneira original e radical.

As transformações pelas quais passou o Império Russo naquele período tiveram impacto em todos os âmbitos sociais, em alguns de maneira mais contundente que em outros, com destaque para a sua economia, as relações de poder e as condições de vida da população. Principalmente a partir do final do século XVIII, pequenas indústrias de transformação começaram a conviver com uma economia de base eminentemente agrária. Os centros urbanos floresciam e consolidavam-se, com destaque para Moscou e São Petersburgo e cidades portuárias, como Odessa. Sucessivos czares e autoridades imperiais planejaram e executaram políticas econômicas e financeiras de incentivo à industrialização, a mais reconhecida das quais seria a construção de uma extensa malha

¹ Neste trabalho, exceto menção em contrário, as datas informadas estarão de acordo com o calendário juliano. Aquelas datas que estiverem de acordo com o calendário gregoriano serão sinalizadas pela letra “g”, em sobrescrito.

² Trata-se, evidentemente, de uma adaptação livre da expressão “longo século XIX” utilizada pelo historiador britânico Eric Hobsbawm. De acordo com Hobsbawm, o “longo século XIX” teria durado de 1776 a 1914 (HOBSBAWM, 1987).

ferroviária que pretendia cobrir toda a vastidão do império. As iniciativas de inspiração petrina, ao passo que almejavam posicionar a Rússia nos trilhos de uma potência econômica dinâmica e tecnicamente avançada, chocavam-se com os impasses que ainda vicejavam em uma economia de persistentes traços pré-modernos ou pré-capitalistas, como o Estado autocrático, a servidão, o analfabetismo generalizado e a labiríntica e reconhecidamente corrupta burocracia estatal.

Se o desenvolvimento econômico oitocentista propunha superações e encontrava limites, da mesma maneira e intrinsecamente, a esfera política promoveria os seus avanços, por um lado, e chocar-se-ia com as suas limitações, por outro. Para o regime czarista, à pretensa *modernização* da economia russa não deveria corresponder uma reforma política profunda, muito menos revoluções liberais, tais quais as que ocorreram e continuavam a ocorrer a ocidente do império. As reformas políticas seriam apenas aquelas que preservassem a existência do regime, que fossem capazes, até mesmo, de o fortalecer e, sempre que possível, capitaneadas pelo próprio regime.

Se a vitória sobre o exército napoleônico em terras russas em 1812 parecia consolidar a própria invencibilidade do exército russo perante toda a Europa Ocidental e dar ânimo ao projeto de expansão pan-eslávica da corte czarista, a fragorosa derrota daquele mesmo exército na Guerra da Crimeia em 1856 lançou dúvidas sobre a real capacidade de combate e sobre a própria sustentabilidade do regime czarista. De dentro dos próprios quadros políticos e aristocráticos do regime, vozes e atitudes dissonantes passaram a ser ouvidas e a encontrar o seu lugar no cenário político do império.

A marcha do exército russo sobre a Europa Ocidental entre 1812 e 1814, fez com que camadas do oficialato travassem contato com uma realidade econômica, política e social que tornavam modestas as suas próprias conquistas militares em comparação ao *atraso* social e econômico do Império Russo em relação às nações europeias. Em

dezembro de 1825, um grupo de oficiais – os dezembristas – preparou um golpe palaciano que, entre outros objetivos, buscou implementar uma monarquia constitucional, sendo o plano, no entanto, frustrado, e os rebeldes exemplarmente punidos pelo czar Nicolau I. Em 1855, com a morte do czar e a iminente derrota na Guerra da Crimeia, o novo monarca, Alexandre II, cedeu a algumas reformas liberalizantes, afrouxando a repressão sobre algumas liberdades individuais e, principalmente, promovendo a tão aguardada – mas limitada – Emancipação dos Servos de 1861.

Tanto nas esferas econômica como política, o desenrolar do século XIX não evidenciava uma tendência única para o Império Russo. Ora o czarismo parecia se fortalecer e tomar novo fôlego, como na vitória sobre Napoleão em 1812, ora o czarismo apresentava sinais de enfraquecimento, como na derrota na Guerra da Crimeia e, principalmente, no avanço da importância do papel político de uma nova camada social – a *intelligentsia*. Esta, à revelia da censura, forçava a entrada dos ventos reformistas e revolucionários do Ocidente no interior do império (apesar de tradicionalmente este grupo *ocidentalista* ser identificado com a modernização, havia também entre os *eslavófilos* vozes que buscavam modernizar a Rússia czarista a partir do próprio Estado).³ No interior da *intelligentsia* constituiu-se um subgrupo de intelectuais e profissionais liberais que assumiam posições as mais radicais, fosse no campo político, fosse no campo filosófico. Apesar de também serem membros da *intelligentsia*, eram, via de regra, oriundos de camadas sociais não-nobres e tiveram, principalmente através do acesso à educação, a possibilidade de ascenderem

³ Também é importante ressaltar que não apenas os membros da *intelligentsia* – estrato da intelectualidade alienada das funções do Estado –, como a própria intelectualidade ligada à burocracia estatal, os *intelectocratas*, também impulsionou a entrada de ventos reformistas no Império Russo, apesar de por interesses distintos. Para mais sobre os *intelectocratas*, o uso e definição do termo, ver Daniel Aarão Reis Filho, “Os intelectuais russos e a formulação de modernidades alternativas: um caso paradigmático?” (REIS FILHO, 2006). Do mesmo autor, “Intelectocratas e poder político no processo da abolição da servidão na Rússia – os irmãos Miliutin” (REIS FILHO, 2018).

socialmente: os *raznotchintsy* (do russo “разночинцы”, que significa, literalmente, “categorias diversas” ou “posições sociais diferentes”).

Os *raznotchintsy*, em sua própria existência social, encarnavam as contradições que perpassavam toda a sociedade russa oitocentista. Constituíram um fenômeno social proporcionado pelas reformas modernizantes do Estado czarista, como a instituição do ensino superior e o avanço gradual da educação geral nas províncias do império, que, uma vez tendo gerado um novo grupo intelectual de origem clerical e plebeia, descobria-se como alvo político predileto daquele mesmo estrato social. Aqueles intelectuais não-nobres se dedicariam a atividades diversas, destacando-se entre eles médicos, burocratas, homens das leis, professores, recenseadores, jornalistas e críticos literários.

Principalmente através do jornalismo e da crítica literária, os *raznotchintsy* iriam registrar e polemizar as principais questões sociais, políticas e econômicas do período, revestindo-as de um marcante caráter filosófico, haja vista, principalmente, a marca decisiva das filosofias do Iluminismo francês e do idealismo alemão. Dessa maneira, uma vigorosa literatura que se desenvolveu a partir do início do século, indo de Aleksánder Púchkin (1799-1837) a Fiódor Dostoiévski (1821-1881), foi ao encontro de uma contundente e engajada crítica literária, indo de Vissarión Bielínski (1811-1848) a Nikolai Mikhailóvski (1842-1904), passando pelos jovens Nikolai Dobroliúbov (1836-1861) e Dmitri Píssariev (1840-1868), no que pode ser considerada como uma das mais profícuas relações entre sociedade, literatura e pensamento estético e filosófico da história.

Um traço marcante da crítica político-literária de então era o fato de que, se a realidade de que tratava era russa, a filosofia que lhe dava razão e força política era principalmente de origem europeia. A pena da crítica político-literária russa mais radical

ainda se curvava às contribuições do materialismo setecentista francês, principalmente de Claude Helvétius (1715-1771) e do Barão d’Holbach (1723-1789), e da filosofia iluminista de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), apesar de que, concomitantemente, sorvia da fonte do idealismo alemão, com destaque para os trabalhos de Gotthold Lessing (1729-1781), Friedrich Schelling (1775-1854) e Georg W. F. Hegel (1770-1831) e, finalmente, do materialismo humanista de Ludwig Feuerbach (1804-1872).

Aquele conturbado século XIX russo forneceria um ambiente social, político e econômico em transformação – sujeito a avanços e a retrocessos episódicos, e alvo de disputas no interior de grupos sociais destacados, como dentro da própria aristocracia, e entre grupos sociais distintos, como as inúmeras revoltas camponesas e de cossacos fosse contra a fome ou contra o regime czarista –, que seria o substrato real para a produção artística de talentosos escritores. Por outro lado, naquele cenário se desenvolvia a própria realidade a ser decifrada pelos críticos literários reconhecidos por sua avidez em assimilar e atualizar à maneira russa as teorias estéticas, históricas e filosóficas vindas do Ocidente.

1.1 DE HEGEL A FEUERBACH, DE BIELÍNSKI A TCHERNYCHÉVSKI

Entre os anos 1830 e 1840, um subgrupo da primeira geração da *intelligentsia* russa reunida em torno das revistas literárias – escritores e críticos – experimentou mudanças sucessivas em sua abordagem estética e filosófica geral, as quais repercutiriam em seus artigos e em suas obras. Como dito anteriormente, as condições políticas e sociais da Rússia contribuíram para tal movimento, mas, ao lado delas, a

circulação de atualizadas concepções filosóficas da Europa Ocidental, marcadamente da Alemanha, foi assimilada paulatinamente e convertida em tão renovados quanto divergentes pontos de vista estético-filosóficos. Posto de maneira resumida, o movimento que fez a filosofia alemã entre o idealismo romântico de Schelling, a dialética de Hegel e o materialismo humanista de Ludwig Feuerbach correspondeu, respectivamente, aos trabalhos dos críticos literários russos Nikolai Nadiéjdin (1804-1856), Bielínski e, já entre os anos 1850 e 1860, Nikolai Tchernychévski. No campo da literatura e do pensamento estético, a passagem do idealismo ao materialismo alemão – sem se esquecer do materialismo setecentista francês – seria abordada pelos críticos literários russos tendo como referência principal a passagem do romantismo de Púchkin ao realismo satírico de Nikolai Gógol (1809-1852).

A morte de Púchkin em 1837 e o advento da obra de Gógol, a partir de 1831, fez com que rapidamente a crítica literária se dividisse em relação à relevância da contribuição estética de um e de outro. A obra de Púchkin passaria a ser utilizada como referencial por aqueles defensores do verso lírico bem esculpido e da liberdade da arte em detrimento das pressões externas, como as questões filosóficas, sociais ou políticas, apesar de que, deve-se salientar, o próprio Púchkin não fora a elas indiferente. O poeta logo foi consagrado por um dos grupos que se constituiu como o símbolo da “arte pela arte” e pela defesa do descompromisso da poesia com qualquer outro interesse que não fosse a representação do “belo”. A crítica literária via em sua obra a expressão das concepções estéticas e filosóficas românticas, tais quais preconizava a filosofia de Schelling. De acordo com o biógrafo norte-americano de Tchernychévski, William Woehrlin, aquele considerava Nadiéjdin o principal crítico da obra puchkiniana:

Como um crítico iconoclasta, grande parte da vida de Nadiéjdin foi obscurecida pela controvérsia, mas Tchernychévski percebeu que

Nadiéjdin havia feito para o período puchkiniano da literatura russa o que críticos da escola romântica francesa, como Plevói [Nikolai Plevói (1796-1846)], haviam feito para o período anterior. Ou seja, ao sujeitar a literatura à severa crítica, ele abriu o caminho para o seu maior desenvolvimento. Nesta tarefa, Nadiéjdin usou a arma da filosofia alemã, nomeadamente Schelling, e também algumas ideias próximas àquelas da *Estética* de Hegel.¹ (WOEHLIN, 1971, p. 167, tradução nossa)

Para Tchernychévski, Nadiéjdin havia sido o precursor da abordagem estético-filosófica na crítica literária russa. Este teria sido o primeiro crítico russo a tratar a poesia e a arte em geral a partir de princípios filosóficos universais, a problematizar a relação entre a forma artística alcançada e a ideia pretendida, e a questionar a “unidade artística” das obras, se aquelas respeitavam as condições de “tempo e nacionalidade” e, acima de tudo, as regras da “necessidade poética”.

Segundo Tchernychévski, ao conferir uma base estético-filosófica para a crítica literária russa, Nadiéjdin teria preparado o terreno para que as seguintes concepções filosóficas também repercutissem na análise da literatura. Dessa maneira, para o grupo de críticos que requisitavam a tradição “realista” gogoliana em detrimento do legado puchkiniano, no qual se incluiria tanto Bielínski quanto Tchernychévski, Nadiéjdin e Púchkin teriam encarnado a associação entre arte e filosofia própria da década de 1830, ou seja, do ponto de vista romântico, que seria superado pelo realismo literário subsequente.

Em torno do legado de Nikolai Gógol, agremiar-se-iam aqueles que tomavam a sua obra como paradigmática de uma arte crítica e comprometida com a realidade social. Gógol seria elevado à condição de maior expoente da prosa e do realismo russo (apesar de seu traço extremamente satírico e caricatural), cuja obra se teria erguida contra a “fantasia estética” do período anterior, marcado pela poesia e pelo romantismo.

O crítico literário Bielínski desempenharia em relação à obra de Gógol o mesmo papel que Nadiéjdin teria desempenhado em relação à obra de Púchkin. No entanto, não apenas o predileto literário de Bielínski seria outro, como também seria outro o seu ponto de partida estético e filosófico: o pensamento de Hegel (ao menos inicialmente). De acordo com Sonia Branco Soares, a filosofia hegeliana teria propiciado certa “reconciliação com a realidade”, em oposição à ‘época filosófica’ daqueles intelectuais que haviam perdido a fé na eficácia da ação política” (SOARES, 2014, p. 45). Assim, para Bielínski, o romantismo da fase anterior portaria uma visão “falsa e afetada” da vida e não mais corresponderia ao pensamento estético e político em voga.

Segundo Tchernychévski, foi entre 1838 e 1839, período em que Bielínski esteve à frente da revista *Moskóvski Nabliudátel (Observatório de Moscou)*, que este teria se aproximado da filosofia hegeliana e aderido a ela com grande entusiasmo.⁴ A firme aderência ao pensamento do alemão era registrada nos números da revista *Observatório de Moscou*, considerada um verdadeiro órgão da filosofia hegeliana naquele período. A revista disseminou a proposta estética e filosófica da “harmonia” entre as *ideias* do artista e o *significado* da obra de arte. Para Tchernychévski, “o *Observatório de Moscou* é a primeira revista na qual significado e poesia se harmonizaram entre si, (...) na qual a poesia, a ficção e a crítica literária marcharam no mesmo compasso em direção a um objetivo comum, uma apoiando a outra”ⁱⁱ (TCHERNYCHÉVSKI, 1947, p. 201, tradução nossa).

De acordo com Renata Esteves, para Bielínski, “a literatura tinha de aproximar-se da realidade, refleti-la em sua verdade, sem a idealização clássica obsoleta” (ESTEVES, 2018, p. 23). Hegel, enfim, ofereceria ao quadro de problemáticas sociais, políticas e filosóficas, aparentemente desintegradas entre si, uma filosofia que abrangia

⁴ Bielínski frequentava o “círculo de Stankiévitich”, organizado pelo escritor e livre-pensador Nikolai Stankiévitich (1813-1840), em torno do qual se discutia a filosofia alemã, além de literatura e política. De seu círculo também participava Mikhail Bakúnin (1814-1876).

todas as esferas da existência e as dispunha em relação de desenvolvimento histórico e dialético, conferindo uma unidade sistemática capaz de tudo explicar e reconciliar. Tal era o entusiasmo que provocou naquela geração a *força dialética e universalizante* do pensamento de Hegel. O primeiro número da revista sob editoria de Bielínski, trazia como seu programa estético e filosófico as palavras calorosas de Mikhail Bakúnin (1814-1876):

O sistema de Hegel coroou a longa busca da razão pela realidade: ‘O que é real é racional’ e ‘o que é racional é real’, – tal é a base da filosofia de Hegel. (...) Rebelar-se contra a realidade é o mesmo que aniquilar toda fonte de vida dentro de si mesmo. A reconciliação com a realidade em todos os aspectos e em todas as esferas da vida constitui a principal tarefa do nosso tempo, e Hegel e Goethe são os líderes desta reconciliação (...) Esperemos que a nossa nova geração, finalmente, recupere o laço de parentesco com a realidade de nossa bela Rússia e que, deixando de lado todas as vazias pretensões à genialidade, finalmente, sentirá a legítima necessidade de serem russos de verdade.ⁱⁱⁱ (BAKÚNIN apud TCHERNYCHÉVSKI, 1947, p. 205-206, tradução nossa)⁵

No entanto, a nova preocupação com a *necessária* relação entre a arte e a filosofia, bem como com a realidade russa no tratamento das questões estéticas ainda sofreria outra reviravolta. A partir do desenrolar da contestadora década de 1840 na Europa Ocidental, com a popularização da crítica feuerbachiana a Hegel em solo russo e com a mudança de Bielínski para São Petersburgo, a filosofia hegeliana cederia espaço para o pensamento de um de seus discípulos, o hegeliano de esquerda Ludwig Feuerbach. Aleksánder Herzen (1812-1870) seria um dos primeiros entre os *intelligenty* russos a proceder àquela virada filosófica. Neste caso, como analisa Giuliana Teixeira de Almeida, a filosofia hegeliana operaria tão somente como “ponto de partida” para

⁵ Trata-se de um excerto de “*Guimnazítcheskie riétch Guéguelia. Predislóvie perezódtchika*” (“Discursos ginsiais de Hegel – Prefácio do tradutor”), publicado em março de 1838, de autoria de Bakúnin, que também traduzira os discursos de Hegel.

Herzen, que incorporaria a ele a sua assimilação de outros pensadores e de sua própria experiência (ALMEIDA, 2019, p. 89).

A partir da década de 1840, fosse através da obra do próprio Feuerbach, principalmente a sua *A Essência do Cristianismo* (1841) e os seus *Princípios para a Filosofia do Futuro* (1843), fosse através da obra de Herzen, *Pisma ob izutchienni priródy* (*Cartas sobre o Estudo da Natureza*, 1845-1846), uma parte da *intelligentsia* russa reunida em torno dos círculos de Nikolai Vladímirovitch Stankiévitich (1813-1840), de Herzen e Nikolai Platónovitch Ogarióv (1813-1877), e da revista *Otiéchestvennyye Zapiski* (*Anais da Pátria*), de São Petersburgo, assumiria o pensamento do hegeliano de esquerda como a mais nova e justa fronteira do pensamento filosófico. As obras do alemão e do russo teriam lançado luz sobre as *limitações* da filosofia de Hegel diante das novas exigências dos *intelligenty*. Pequenas alterações no vocabulário filosófico de Bielínski denotavam a sua guinada feuerbachiana. Da defesa da concepção da totalidade diante dos fenômenos aparentemente isolados da vida humana e de seu desenvolvimento dialético, Bielínski cada vez mais aderiria a expressões próprias do *sensualismo* feuerbachiano, como a necessária relação entre a *realidade* e a literatura, e a prevalência dos *interesses da vida* e dos *fenômenos concretos e objetivos* sobre o pensamento abstrato. No seu artigo “*Vzgliád na rússkuiu literatúry 1847 g.*” (“Um olhar sobre a literatura russa em 1847”), publicado no primeiro número do ano de 1848 da revista *Sovremiennik* (*O Contemporâneo*), Bielínski assim expressaria a sua nova adesão filosófica:

A nossa literatura foi o fruto de um pensamento consciente, tendo surgido como uma inovação, e começado como uma imitação. Mas ela não estacionou nesse estado. Buscou sempre a originalidade e a nacionalidade [*narodnost*]; da retórica, buscou tornar-se espontânea [*estiéstvenny*], natural [*naturalny*]. Essa aspiração, marcada por notáveis e constantes sucessos, constitui o sentido e a alma da história

da nossa literatura. E não hesitemos afirmar que, em nenhum outro escritor, aquela aspiração foi tão bem-sucedida quanto em Gógol. Tal pôde ser alcançado apenas graças a uma excepcional conversão da arte à realidade, abstendo-se de todos os ideais. Para isso, foi necessário voltar toda a atenção para a multidão, para a massa, retratar pessoas comuns, e não apenas agradáveis exceções à regra geral, que sempre seduzem os poetas à idealização e carregam consigo o traço estrangeiro [*tchujói otpetchátok*]. Esse é o grande serviço prestado por Gógol, mas as pessoas de formação ultrapassada imputa[ra]m-no um terrível crime contra as leis estéticas. Em decorrência disso, ele mudou completamente a sua visão sobre a própria arte. Grosso modo, às obras de todos os poetas russos é possível aplicar a velha e surrada definição de poesia como “natureza embelezada”. Mas, em relação às obras de Gógol, é impossível fazê-lo. Ao seu encontro dirige-se outra definição de arte – a reprodução [*vosproizvediénie*] da realidade em toda sua verdade.^{iv} (BIELÍNSKI, 1956, p. 294-295, tradução nossa)⁶

A passagem do romantismo ao realismo literário, como visto, foi um movimento duplo e simultâneo entre a literatura e a crítica literária russas, cujos principais expoentes eram animados tanto por questões históricas quanto por questões filosóficas que tomavam os seus pensamentos e os seus trabalhos. A disputa pelos legados literário e estético de Púchkin e de Gógol teve o seu equivalente filosófico no debate entre o idealismo e o materialismo alemães. A sucessão entre Hegel e Feuerbach no pensamento de Bielínski era representativa de um movimento maior por que passava boa parte da *intelligentsia* russa, especialmente aquela mais radical, sendo levado às últimas consequências por seus membros *raznotchintsy* da geração seguinte (anos 1860). Nikolai Tchernychévski, que chegara à idade adulta nos anos 1850, posicionar-se-ia entre aquelas duas gerações, a de 1840 e a de 1860, desempenhando um importante papel tanto como intermediário entre ambas, quanto como impulsionador da segunda.

Nikolai Gavrílovitch Tchernychévski nasceu em 1828, na província de Sarátov, centro-sul da Rússia Europeia. A sua família pertencia à tradição religiosa ortodoxa e o seu pai, o sacerdote Gavriil Ivánovitch Tchernychévski (1793-1861), foi responsável por

⁶ Em sua tese de doutorado, intitulada “Turguêniev e a inovação literária”, Esteves apresenta a tradução direta, integral e comentada do artigo de Bielínski “Um olhar sobre a literatura russa em 1847” (ESTEVES, 2018, p. 90-176).

sua rigorosa e bastante erudita educação. Como se destacasse entre os colegas e possuísse grande facilidade no aprendizado de idiomas, em 1846, foi enviado para estudar filologia na Universidade de São Petersburgo. Naquela universidade, travou contato não apenas com o campo das Letras e da Literatura, como também, principalmente através de seus colegas, teria acesso à discussão filosófica e política contemporânea. Em São Petersburgo, Tchernychévski conheceria os trabalhos dos filósofos alemães Hegel e Feuerbach, os escritos políticos socialistas de Robert Owen (1771-1858) e de Charles Fourier (1772-1837), assim como os trabalhos econômico-filosóficos de John Stuart Mill (1806-1873), entre outros.

Assim, de origem modesta e de sólida formação religiosa, Tchernychévski passaria gradualmente a ocupar um destacado lugar em meio à *intelligentsia* radical, afastando-se e superando o credo e a instituição ortodoxa, bem como formulando uma dura crítica a todo o regime czarista. A partir de contatos e discussões com membros dos círculos literários petersburgueses, como o círculo de Petrachévski e o círculo de Vvediénski,⁷ Tchernychévski adquiriu uma profunda admiração pelas obras de Bielínski e de Herzen. Tal qual Bielínski e boa parte da *intelligentsia* radical contemporânea, Tchernychévski também fez o movimento filosófico de aproximação, e posterior crítica e distanciamento, da filosofia hegeliana em favor da *nova filosofia* feuerbachiana. Tchernychévski relataria mais tarde como que se dera aquela passagem (refere a si mesmo na terceira pessoa):

⁷ O “círculo de Petrachévski” reunia-se em torno do funcionário público Mikhail V. Petrachévski (1821-1866) para a leitura de textos proibidos e discussão de temas políticos. Compareciam diversos membros da intelectualidade russa, entre eles Dostoiévski. As atividades do círculo foram desbaratadas pela polícia czarista em abril de 1849 e os seus membros foram presos. Já o “círculo de Vvediénski” reunia-se em torno do crítico literário e tradutor Irinárkh I. Vvediénski (1813-1855) e nele se discutiam, entre outras, as ideias dos pensadores sociais franceses Pierre Leroux (1797-1871), Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) e Louis Blanc (1811-1882).

O autor [de as “As relações estéticas da arte com a realidade”] (...) teve a oportunidade de acessar boas bibliotecas e de empregar algum dinheiro na compra de livros em 1846. Até então, ele tinha lido apenas aqueles livros aos quais se pode ter acesso em cidades provincianas, onde não há bibliotecas decentes. Estava familiarizado apenas com as exposições russas do sistema de Hegel, que eram muito incompletas. Quando lhe surgiu a oportunidade de ler Hegel no original, então, começou a ler seus tratados. No entanto, no original, Hegel interessou-o muito menos do que as exposições russas o haviam levado a esperar. A razão para isso consistia em que os discípulos russos de Hegel expunham o seu sistema a partir do ponto de vista dos hegelianos de esquerda. Na versão original, Hegel mostrou-se mais parecido com os filósofos do século XVII, e até mesmo com os escolásticos, do que com o Hegel tal qual surgia nas exposições russas de seu sistema. A leitura era tediosa devido à sua evidente inutilidade para a formulação de uma mentalidade científica. Então, acidentalmente, caiu nas mãos daquele jovem sequioso de constituir tal mentalidade para si uma das principais obras de Feuerbach [*A Essência do Cristianismo*]. Ele tornou-se um discípulo daquele pensador e, até as necessidades cotidianas o terem desviado de seus estudos acadêmicos, ele zelosamente leu e releu as obras de Feuerbach.^v (TCHERNYCHÉVSKI, 1949c, p. 120-121, tradução nossa)

Em 1853, Tchernychévski tornou-se crítico literário da revista *O Contemporâneo*, da qual se tornaria coeditor, ao lado do poeta Nikolai Nekrássov (1821-1877), no final da década de 1850. Através dos seus artigos, expressaria não apenas as suas análises literárias, como também as suas concepções filosóficas e políticas, reivindicando a herança da tradição crítico-realista de Bielínski. O crítico trabalhou para a revista até 1862, quando foi preso e mantido exilado até as vésperas de sua morte, em 1889.

1.2 “AS RELAÇÕES ESTÉTICAS DA ARTE COM A REALIDADE”

Ainda em 1853, Tchernychévski prestou os exames de admissão para a Universidade de São Petersburgo, quando iniciou a concepção de sua dissertação,⁸ que seria orientada por Aleksánder Vassílievitch Nikitiénko (1804-1877). Para o objeto de sua dissertação, Tchernychévski julgou apropriado tratar de um tema relevante da filosofia que não havia sido sistematizado por Feuerbach, a saber, os problemas fundamentais da Estética. Tentando seguir o mesmo percurso filosófico do alemão, o russo elaboraria o trabalho “*Ésteticheskie otnochénia iskústvva k deistvítelnosti*” (“As relações estéticas da arte com a realidade”).

Os seus exames de admissão foram realizados no final de 1853, a dissertação escrita entre julho e setembro de 1854, e aprovada por seu orientador, Nikitiénko, apenas em 11 de abril de 1855. Esta seria defendida publicamente em 10 de maio de 1855, causando grande comoção entre os *intelligenty* presentes e muitas reservas entre os professores. Apesar de aprovada pela faculdade, o Ministério da Educação recusou a recomendação da banca, conferindo-lhe o grau apenas em 12 de janeiro de 1859, quando Tchernychévski já gozava de grande reputação como crítico literário, o que o levaria a declinar da posição acadêmica que lhe havia sido oferecida (TCHERNYCHÉVSKI, 1949c, p. 822).⁹

⁸ Trata-se, literalmente, da dissertação de mestrado, “*magúistra dissertátsia*”, de Tchernychévski, de acordo com as suas obras completas (TCHERNYCHÉVSKI, 1949c, p. 818, 821, 822, 828, 871). Andrew Drozd e William Woehrlin também a denominam como tal, em inglês, “*master’s dissertation*” (DROZD, 2001, p. 20; WOEHRLIN, 1971, p. 179).

⁹ De acordo com as informações acima, coletadas do segundo tomo das obras completas de Nikolai Tchernychévski (TCHERNYCHÉVSKI, 1949c, p. 822), a tese do jovem crítico russo foi aprovada por seu orientador, Nikitiénko e, em seguida, aprovada pela faculdade. No entanto, o Ministro da Educação Pública à época, Avraam Serguêievitch Nórov (1795-1869), recusou-se a conferir o grau a Tchernychévski, o que seria feito apenas após a sua saída do cargo, em 1859. Portanto, as fontes consultadas não permitem concordar com a afirmação de Odomiro Barreiro Fonseca Filho, para quem “a tese polêmica de Tchernichévski foi reprovada pela banca da Universidade de Petersburgo” (FONSECA FILHO, 2017, p. 65). Mais informações adiante.

A dissertação “As relações estéticas da arte com a realidade” foi publicada, em formato reduzido, pela editora da Universidade de São Petersburgo, em 03 de maio de 1855 (uma segunda edição seria publicada apenas em 1865, na revista *O Contemporâneo*, quando Tchernychévski já cumpria pena de trabalhos forçados na Sibéria). Na década de 1850, o trabalho serviu como linha demarcatória entre os críticos e escritores que defendiam a liberdade da arte frente aos demais fenômenos da vida, e aqueles que defendiam a arte como expressão dos fenômenos sociais e da realidade. Para Tchernychévski, a dicotomia entre a concepção de “arte pela arte” e a concepção de arte relacionada à realidade expressava-se filosoficamente na dicotomia entre o que considerava a *abstração* hegeliana e o *concreto* feuerbachiano.

Por mais que reconhecesse a grande contribuição de Hegel para a filosofia em geral, Tchernychévski criticava-lhe o fato de, em seu sistema, a realidade só ser elevada a tal através do pensamento, de a realidade ser um fenômeno mediado pela abstração, uma emanção ou partícula do Espírito Absoluto. Trazendo as concepções filosóficas hegelianas para a Estética, a ideia do belo como a manifestação plena do Espírito Absoluto, como o veículo da ideia, ou ainda como a perfeita correspondência entre a ideia e a forma, também o transformaria em uma abstração, um *fantasma*, como diria Tchernychévski:

Ao definir o belo [*prekrásnoie*] como a perfeita manifestação da ideia em um ser à parte, nós necessariamente chegamos à conclusão: “o belo na realidade é apenas um fantasma que nela inserimos por meio de nossa imaginação”. Daí seguirá que, “estritamente falando, o belo é criado pela nossa imaginação, mas na realidade (ou de acordo com Hegel, na natureza), o belo não existe de fato”. A partir do postulado de que, verdadeiramente, o belo não existe na natureza, seguirá que “a arte se origina da aspiração humana em suprir as limitações do belo na realidade objetiva”, e que “o belo criado pela arte é superior ao belo na realidade objetiva”. Todas essas ideias constituem a essência da Estética de Hegel e aparecem nela não por acaso, mas como o resultado do desenvolvimento estritamente lógico [metafísico] da

concepção fundamental do belo.^{vi} (TCHERNYCHÉVSKI, 1949c, p. 14, tradução nossa)

Para o crítico russo, a existência do belo apenas enquanto abstração e a não-possibilidade ou insuficiência do “verdadeiramente belo”, do “belo na natureza” ou do “belo na realidade objetiva”, eram ideias estranhas à *nova filosofia*. A Tchernychévski empolgava sobremaneira a *imediatividade*, ou *não-intermediaticidade* da verdade proposta por Feuerbach através de sua filosofia sensualista. A verdade – e o belo – não dependeria do pensamento para existir e estaria dada imediatamente e percebida através dos sentidos humanos. Tchernychévski concebia a ideia do belo como equivalente à concretude dos próprios fenômenos da vida: “belo é a vida”, em contraposição à ideia do belo absoluto de Hegel.

em geral, a atividade humana não visa ao absoluto e nada sabe sobre isso, pois tem em vista vários – e puramente humanos – objetivos. Neste sentido, os sentimentos e as atividades estéticas do homem equivalem inteiramente aos seus demais sentimentos e atividades. (...) por isso, nós, seres individuais que não podemos ultrapassar os limites da nossa individualidade, estamos muito satisfeitos com ela, estamos muito satisfeitos com a beleza [*krassotá*] individual que não pode ultrapassar os limites da sua própria individualidade.^{vii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1949c, p. 47, tradução nossa)

Assim como a verdade para Feuerbach era concreta e imediata, acessível pelos sentidos, o belo para Tchernychévski também o seria. A interpretação do pensamento filosófico de Feuerbach no campo da Estética, feita por Tchernychévski, teria repercussões práticas na *historicização* e *politização* da Estética e nas novas demandas em relação à obra de arte. Ora, se o belo era concreto e estava à disposição de quem o contemplasse, se a própria vida o disseminava, as condições concretas – reais, conjunturais e históricas – da vida de cada ser humano é que determinariam o seu senso estético. Assim, o belo para o camponês seria distinto do belo para um aristocrata.

Tchernychévski chegaria a empreender uma análise comparativa sobre o que seria a beleza feminina para um trabalhador, para o qual a mulher bela deveria ser robusta, ter aspecto saudável e “bochechas rosadas”, e para um aristocrata desafeito ao trabalho, para o qual a mulher bela deveria ser lânguida, frágil e pálida, aspectos que denotariam uma vida de luxo e de ócio. Como complementa Soares,

A identificação feuerbachiana do indivíduo com o real, e do universal com a pura abstração, leva Tchernichévski a concluir que os “tipos universais” criados pela literatura são meras cópias dos tipos humanos individuais, e que, nesse caso, os personagens típicos da vida real são mais verdadeiros e atrativos do que as generalizações da literatura e da arte. Sendo o homem indivisível, sua natureza espiritual e material uma só, a busca pelo belo não pode ser concebida isoladamente das outras necessidades e aspirações humanas, donde a “arte pela arte” torna-se uma teoria perigosa porque marginaliza uma parte da vida humana. Um artista que cria apenas em nome do belo seria um ser humano incompleto. (SOARES, 2014, p. 91-92)

Ao lado da filosofia de Feuerbach, o pensador iluminista francês Jean-Jacques Rousseau também seria trazido por Tchernychévski para a sua nova compreensão estética. Em 1850, Tchernychévski havia lido *Émile ou de l'éducation* (*Emílio ou da educação*, 1762), de Rousseau, e traria para a sua dissertação a discussão do pensador francês a respeito das necessidades verdadeiras, ditas *naturais*, e as necessidades artificiais no processo de educação de uma criança. Segundo o crítico russo, a demanda por um belo ideal, em par com o absoluto hegeliano, ou seja, o belo perfeito, seria uma necessidade e um desejo ilusórios, não baseados na vida concreta e, portanto, artificiais. Apenas o belo concreto, real, tal como se apresentava a própria vida, seria capaz de satisfazer as necessidades e os desejos humanos verdadeiros: “em uma palavra, como qualquer sentido saudável, como qualquer necessidade verdadeira, o senso estético aspira antes satisfazer a si próprio do que a pretensas exigências. (...) O senso estético

busca o que é bom e não a perfeição fantasiosa”^{viii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1949c, p. 38, tradução nossa).

Por último, em relação especificamente à obra de arte, Tchernychévski considerou que a sua ampliação do conceito do belo a toda a esfera da vida concreta real, ampliaria também o conceito da própria arte. Enquanto o belo *em geral* estaria livre para existir em toda a natureza e nos distintos fenômenos da vida, a arte seria *aquele* belo produzido pela atividade humana. Seria não apenas aquelas atividades tradicionalmente reconhecidas como arte, como a poesia ou a arquitetura, como qualquer atividade humana sob influência predominante do senso ou do gosto estético, como o artesanato, por exemplo. Tchernychévski contestava, através da expansão do campo da arte, os cânones estéticos segundo os quais esta era circunscrita às categorias do sublime, do ridículo, do trágico e do cômico. A arte deveria ser capaz de abarcar tudo o que fosse do *interesse humano* – bem de acordo com a filosofia feuerbachiana – e não apenas a temática do amor e do destino dos grandes homens. Para Tchernychévski, a recorrência daqueles temas tradicionais atenderia a demandas artificiais e não às reais necessidades humanas.

Sendo reais todos os fenômenos da natureza e da vida – não-ideais, não-absolutos –, a atividade do artista estaria em necessária relação com a realidade. A essa relação, Tchernychévski chamava de *reprodução da realidade*, atentando para que não se tratava de uma imitação naturalista da realidade ou do objeto/fenômeno externo na obra de arte, mas da relação na qual, sendo tudo ao redor concreto e real, o artista entrava com o seu trabalho, fosse com o objeto *retratado* ou *inventado*. Como o próprio artista também estaria inscrito na esfera da realidade, a sua produção artística revelaria o

seu olhar sobre aquela realidade, a *explicaria* e, não podendo se eximir de sua própria consciência, o artista também a *julgaria*.¹⁰

Soares chama a atenção para que a identificação entre o belo e a vida (a realidade), de acordo com a proposta estética de Tchernychévski, ou seja, de acordo com o que seria a sua concepção *monista* da arte, introduzia, não obstante, um elemento *dualista*. Segundo a autora, para Tchernychévski, o belo não era a vida como ela era, mas a vida como ela deveria ser, o *devoir*:

o fulcro de toda a controvérsia estética dos anos 1855-70 está contido na contradição entre essas duas definições do belo: “O belo é a vida” – em que supomos que seja “a vida como atualmente ela é” – e “o belo é a vida, como ela deve ser” – onde introduz a noção de ideal. (...) O ideal está vinculado à realidade, ou, no limite, à realidade como deve ser considerada, e não a alguma obra de arte irrealisticamente bela. (...) [Tchernychévski] acreditava que uma sociedade humana perfeita, no futuro, não teria mais necessidade da arte e da literatura para corporificar um ideal, já que não haveria mais distinção entre o real e o ideal. (SOARES, 2014, p. 98-99)

A dureza da crítica e o estilo prosaico de Tchernychévski, por um lado, agradou os membros da *intelligentsia* alinhados à filosofia feuerbachiana e, por outro lado, desagradou – enfureceu – os renomados escritores e críticos russos contemporâneos. Liev Tolstói (1828-1910) e Ivan Turguêniev (1818-1883), no campo literário, e Aleksánder Drujínin (1824-1864), no campo da crítica, entre outros, reconhecendo o potencial efeito devastador da dissertação de Tchernychévski sobre o campo estético que defendia a liberdade e independência da arte, não lhe pouparam reprimendas

¹⁰ É flagrante a relação entre alguns aspectos das ideias estéticas de Tchernychévski com aquelas de Bielínski. Em seu artigo “Um olhar sobre a literatura russa em 1847”, este último diz: “Mas se a poesia encarrega-se de representar um personagem, um caráter, um acontecimento, em suma, os quadros da vida, é evidente por si que, nesse caso, ela assume a mesma responsabilidade que a pintura, isto é, ser fiel à realidade que se pôs a reproduzir. (...) Mas que a poesia não deve ser apenas uma pintura, isso é, mais uma vez, outra questão com a qual não se pode deixar de concordar. O pensamento deve estar nos quadros do poeta, a impressão produzida por eles deve agir na mente do leitor, deve dar uma ou outra orientação ao olhar dele para determinados aspectos da vida” (BIELÍNSKI, 2018, p. 132).

públicas e epistolares nas quais desqualificavam alguns pontos de seu trabalho, senão todo ele. Diversos tradicionais colaboradores de *O Contemporâneo* deixariam a revista, entre eles os próprios Tolstói e Turguêniev (este último anunciaria o fim de sua contribuição para a revista em carta datada de 30 de setembro de 1860, ver adiante). No entanto, mesmo não mais contando com a rubrica dos grandes escritores russos, a revista aumentaria a sua tiragem e cada vez mais se aproximaria da juventude. No final da década de 1850, já era o periódico de maior tiragem na Rússia, e Tchernychévski tinha constituído uma sólida reputação entre a *intelligentsia* mais radical.

Em 1855, quando foi publicada a dissertação “As relações estéticas da arte com a realidade”, o Império Russo já amargava algumas derrotas na Guerra da Crimeia (entre 1853 e 1856, quando a Rússia seria definitivamente derrotada). O regime czarista dava sinais de que não seria capaz de sustentar nem mesmo a invencibilidade do exército russo. A falibilidade militar do império esquentaria ainda mais o ânimo das discussões entre os membros da *intelligentsia*, principalmente entre os mais radicais. O tratado estético de Tchernychévski desposava uma filosofia contestadora para o regime e calaria fundo no peito de uma fração da intelectualidade, principalmente da juventude letrada e universitária. Se as próprias condições sociais e políticas da Rússia levaram Tchernychévski ao encontro e à assimilação da filosofia feuerbachiana, naquele momento, em uma troca dialética, ele devolvia à Rússia a sua apropriação particular – e bastante polêmica – do pensamento que houvera assimilado.

O traço marcante e singular em “As relações estéticas da arte com a realidade” era a maneira como a história, a filosofia e a arte – a literatura, em particular – concorreram para o debate e a consolidação dos fundamentos do realismo estético e literário russo, ao mesmo tempo em que elevavam a temperatura política no império. Tal

mobilização histórico-filosófica seria sentida ainda mais um pouco adiante, com a publicação do primeiro romance de Tchernychévski, *Tchto Diélat? (O Que Fazer?)*.

1.3 O QUE FAZER?

Em 1857, Tchernychévski deixou a seção de crítica literária de *O Contemporâneo* à responsabilidade do jovem crítico Nikolai Dobroliúbov. A partir daquele período, Tchernychévski assumiria a linha editorial da revista ao lado de Nekrássov e seria o principal responsável pela *politização* cada vez mais explícita, decisiva e radical do periódico. O crítico literário passaria a destacar-se como crítico político, e os seus artigos cada vez mais denunciariam as contradições sociais e econômicas do regime. Tal guinada se explicava não apenas pela iniciativa de Tchernychévski como pelo próprio momento histórico. Em 1855, havia ascendido ao trono o czar Alexandre II que, desde o início de seu reinado, propôs importantes reformas para o império, entre elas o fim da servidão. Alexandre II também afrouxou o cerco de ferro da censura promovido pelo antecessor, o seu pai, Nicolau I, bem como garantiu maior autonomia às universidades. O ambiente político aparentemente mais permeável à participação dos periódicos nos debates públicos fez com que boa parte da *intelligentsia* considerasse aquele um momento de promissora transformação social.

O debate sobre o fim da servidão ocupou boa parte dos esforços de diversos periódicos entre 1856 e 1861. Alexandre II tinha convocado uma ampla consulta pública com o fim de estabelecerem-se os termos nos quais se daria aquela importante reforma. Grandes críticos do regime czarista, como Herzen (emigrado em Londres) e

Tchernychévski, animaram-se com aquela abertura e empenharam-se em contribuir para o debate. No entanto, ao passo que a discussão avançava, Tchernychévski perdia as esperanças na *reforma pelo alto* de Alexandre II. Ficava claro para o pensador que as decisões não seriam tomadas através das contribuições do debate público, mas, sim, através das decisões da cúpula aristocrática do regime, bastante comprometida com os interesses dos senhores de terra.

Em abril e maio de 1860, Tchernychévski publicou o ensaio filosófico “*Antropologúitcheski prínsip v filossófi*” (“O princípio antropológico na filosofia”), no qual se poderiam constatar não apenas traços do pensamento de Feuerbach, como alguns dos princípios e concepções éticas do utilitarismo inglês, particularmente de John Stuart Mill. O materialismo feuerbachiano e a escola utilitarista serviam como o seu alicerce teórico para o enfrentamento ao regime czarista e ao que considerava a sua principal instituição legitimadora, a Igreja Ortodoxa. Tchernychévski já não mais acreditava na possibilidade de sucesso das reformas propostas pelo regime e defendia que as transformações sociais e políticas almejadas seriam possíveis apenas com o fim das instituições que o sustentavam e com a assimilação de um *novo comportamento ético*, em conformidade com a ciência e com a filosofia de Feuerbach.

O “Manifesto de Emancipação” foi proclamado, finalmente, em fevereiro de 1861, vinculando os servos recém-emancipados a uma longa dívida com o Estado, referente às indenizações devidas aos seus antigos senhores. Revoltas camponesas eclodiram no interior das províncias, repercutindo nas grandes cidades através das manifestações estudantis (aquela dívida seria suspensa apenas após a Revolução de 1905).

A intensa onda de manifestações logo ecoaria na literatura russa, dividindo as opiniões tanto entre os escritores, como entre os críticos. Em fevereiro de 1862,

Turguêniev publicou o seu romance *Otsý i diéti (Pais e Filhos)*, que criticava a atitude puramente questionadora e rebelde dos jovens *niilistas*, sugerindo, através das últimas palavras do jovem protagonista Bazárov diante da morte, que a Rússia não precisava daquele seu herói. Em março de 1862, o jovem e polêmico crítico Dmitri Píssariev publicaria na revista *Rússkoie Slóvo (A Palavra Russa)*, o artigo “Bazárov”, analisando a obra recém-publicada de Turguêniev. Ao final de sua resenha, Píssariev questionaria: “Mas *o que fazer?* Deixar-se infectar propositadamente, com o intuito de saborear o deleite de morrer bela e calmamente? Não! *O que fazer?*”^{ix} (PÍSSARIEV, 1894, p. 420-421, grifo e tradução nossos).¹¹ Para os articulistas e contribuidores de *O Contemporâneo*, a sensação geral era de que o romance de Turguêniev poderia ter um efeito desanimador sobre a jovem geração. Por isso, a revista manifestou-se contra o romance, através do artigo do crítico literário Maksím Aleksêievitch Antonóvitch (1835-1918), “*Asmodiúi náchego vriémeni*” (“Asmodeus do nosso tempo”, março de 1862).

A intensificação das manifestações estudantis e a circulação de um manifesto radical dirigido aos camponeses, fez com que a polícia czarista incriminasse Tchernychévski, entre outros, e o levasse à prisão em julho de 1862. Na Fortaleza de São Pedro e São Paulo, enquanto aguardava a acusação formal e o julgamento, Tchernychévski elaboraria a sua primeira obra literária. Preocupado com o potencial efeito desmobilizador de *Pais e Filhos* e instigado pela provocação de Píssariev, Tchernychévski responderia ao apelo de sua resenha e, nas edições de março, abril e maio de 1863 de *O Contemporâneo*, faria publicar, enquanto ainda dentro da prisão, o seu romance *Tchto Diélat? – Iz Rasskázov o Nóvykh Liúdiakh (O Que Fazer? – A Partir*

¹¹ No romance *Pais e Filhos*, o personagem Bazárov corta-se durante uma autópsia em um paciente que havia morrido de tifo, contraindo ele próprio a doença, o que causaria a sua morte. Para Píssariev, uma vez que o personagem havia se descuidado durante o procedimento, aquele teria se deixado infectar de propósito.

de *Histórias de Novas Pessoas*).¹² Ao *niilista* de Turguêniev, plenamente capaz de raciocinar cientificamente, mas paralisado diante da ação efetiva, Tchernychévski confrontaria as suas “novas pessoas”, igualmente capazes de pensar e de agir de acordo com as suas convicções.

Além de ser uma clara resposta ao romance de Turguêniev, *O Que Fazer?* era uma espécie de tradução literária de diversas concepções que o seu autor já defendia, principalmente em sua dissertação “As relações estéticas da arte com a realidade” (1855) e em seu ensaio “O princípio antropológico na filosofia” (1860). De tal maneira que o romance segue a linha de um *romance filosófico*, traduzindo em uma trama literária os ensinamentos filosóficos de Feuerbach e de Rousseau, assim como alguns princípios da ética utilitarista. As *novas pessoas* deveriam ter não apenas um novo olhar sobre a realidade, uma *nova filosofia*, como também um *novo comportamento*. Tal característica da obra, qual seja, a de ser também uma referência para a ação, além de fazer apologia à questão da emancipação feminina, permite classificá-la mais adequadamente como *romance político-filosófico*, tese defendida neste trabalho.

O enredo de *O Que Fazer?* traz um triângulo amoroso protagonizado por uma jovem moça, Vera Pávlovna, presa à estrutura patriarcal da família russa. Na trama, Vera escapa de um casamento arranjado à sua revelia, graças a um *casamento fictício* com um jovem estudante de medicina, Dmitri Lopukhóv. Lopukhóv empresta-lhe obras de Victor Considerant (1808-1893) e de Feuerbach, e a jovem, livre de sua família opressora e de posse de conhecimentos filosóficos e políticos *progressistas*, inauguraria uma cooperativa de costureiras, empreendimento que seria bastante bem-sucedido. No entanto, Vera apaixonar-se-ia pelo grande amigo de Lopukhóv, o também estudante e

¹² O subtítulo de *O Que Fazer?* também pode ser traduzido como *A partir de histórias de uma nova gente*, opção que salientaria uma relação com o Evangelho, e que marcaria certo traço religioso nas aspirações sociais e políticas de Tchernychévski, como defendem Michael Katz (KATZ; WAGNER, 1989) e Irina Paperno (PAPERNO, 1988). No entanto, neste trabalho, optou-se pela tradução literal *A partir de histórias de novas pessoas*.

futuro médico Aleksánder Kirsánov, o qual corresponderia ao seu sentimento. Reconhecendo o amor entre a sua companheira e o seu amigo, Lopukhóv simula um suicídio para que assim pudesse deixar livre o caminho dos amantes. Vera e Kirsánov terminariam juntos, e a jovem empreendedora decidir-se-ia também a se tornar médica. No final da trama, Lopukhóv reapareceria com uma nova identidade, casando-se com a jovem Katerina Pólozova, passando os dois casais a conviverem em residências contíguas e de livre acesso entre ambas.

Durante o desenrolar da história são apresentados e discutidos temas cruciais e contemporâneos da *intelligentsia* radical. A questão da opressão da mulher constituía uma discussão obrigatória entre os *intelligenty*, pois foi por muito tempo encarada como a síntese de todas as principais questões sociais e políticas por que passava o império. Na opressão sobre a mulher poderiam ser reconhecidos, a um só tempo, o peso da tradição patriarcal russa, os preconceitos institucionalizados pela Igreja Ortodoxa, a deficiência do sistema educacional e, sobretudo, o *atraso* político do regime czarista que continuava a negar direitos individuais, cujo debate avançava rapidamente na Europa Ocidental. Não por acaso, as principais obras literárias que serviriam de referência para que Tchernychévski redigisse o seu romance foram obras nas quais os personagens femininos também ocupavam destaque, como os romances *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (*Julie ou a Nova Héloïse*, 1761), de Rousseau, *Jacques* (1834), de George Sand, *Kto Vinovát?* (*Quem É o Culpado?*, 1845-1847), de Herzen, e *Hard Times* (*Tempos Difíceis*, 1854), de Charles Dickens (1812-1870).

Odomiro Barreiro Fonseca Filho chama a atenção para que a literatura produzida por mulheres russas à época também poderia ter servido de inspiração para o romance *O Que Fazer?*. Fonseca Filho elenca mulheres das letras, poetisas e romancistas como Elena Andréievna Gan (1814-1842), Evdokía Petróvna Rostoptchiná (1811-1858),

Karolina Kárllovna Pávlova (1807-1893), Nadiéjda Andrêievna Dúrova (1783-1866) e Nadiéjda Dmítrievna Khvoschínskaia (1822[24]-1889), cujas obras representavam, principalmente, as dificuldades encontradas pelas mulheres diante da imposição familiar ou social do matrimônio. De acordo com o autor, a questão do casamento era uma entre as três em torno das quais orbitava a *questão feminina*:

Quando se fala em “Questão Feminina” no contexto russo de meados do século XIX, fala-se basicamente de uma luta específica das mulheres pelos direitos relativos aos trâmites matrimoniais, ao acesso à mesma educação que os homens e [a]o reconhecimento profissional. (FONSECA FILHO, 2017, p. 80)

Em *O Que Fazer?*, a questão feminina seria colocada ao lado da questão filosófica. Por exemplo, quando instigada por Julie Letellier, ex-prostituta francesa que servia de acompanhante para rapazes da alta sociedade russa, a casar-se por conveniência com Mikhail Storiéchnikov, Vera responder-lhe-ia de acordo não apenas com os seus sentimentos, mas também com a teoria das necessidades reais e artificiais de Rousseau. Para Tchernychévski, os personagens Vera, Lopukhóv e Kirsánov retratavam a própria realidade da *intelligentsia* radical contemporânea. As questões amorosas e sociais que lhes eram colocadas eram resolvidas de acordo com princípios filosóficos, bem como de acordo com princípios éticos em experimentação ou tão somente vislumbrados por parte da juventude.

Tchernychévski ainda daria corpo a um personagem que, entre todos os outros, guardaria o verdadeiro ideal do *novo homem*: Rakhmiétov. O herói surgiria no meio da trama e assumiria apenas um papel coadjuvante. É ele quem informa a Vera que Lopukhóv, na verdade, não havia se matado e que ela poderia, sem culpa, viver o seu amor por Kirsánov. Mas o personagem, apesar de sua aparição episódica, apresentava-se como a perfeita encarnação dos princípios éticos propostos por Tchernychévski.

Rakhmiétov agia firmemente em consonância com os seus princípios filosóficos. Não havia nada em suas ações que não fosse direcionado ao propósito da emancipação geral da sociedade. Praticava exercícios físicos regulares e alimentava-se apenas do essencialmente necessário para deixar o seu corpo e a sua mente à disposição de seu ideal. Certa vez, para testar-se, teria até mesmo dormido sobre uma cama crivada de pregos. A máxima utilitarista segundo a qual as variáveis do prazer e da dor individuais deveriam ser concatenadas – por vezes uma em detrimento da outra – em direção ao bem maior geral, havia ganhado o seu personagem prototípico através de *O Que Fazer?*.

O “bem maior geral”, por sua vez, apareceria na forma de sonhos para a protagonista. Ao longo da trama, Vera Pávlovna tem quatro sonhos – o último dos quais revelador de uma nova organização social, de inspiração fourierista e *oweniana* –, nos quais apareciam entidades femininas (“Amor às pessoas”, “*liubóv k liúdiam*”; “Noiva dos seus noivos”, “*neviésta svoikh jenikhóv*”; “Irmã das suas irmãs”, “*sestrá svoikh sestiór*”; ou ainda a “Igualdade de direitos”, “*ravnoprávnost*”), nos quais o trabalho era apresentado como necessário e prazeroso, e o amor exercido livremente.

Obviamente, as alusões filosóficas e éticas do romance de Tchernychévski desposavam uma forma estética própria. Do ponto de vista literário, além de pretender concretizar a sua concepção estética através de seu romance, de acordo com os preceitos desenvolvidos em “As relações estéticas da arte com a realidade”, Tchernychévski desenvolveria as suas próprias aptidões artísticas. De fato, o romance apropriou-se e desenvolveu algumas inovações estéticas para a época, como a conversa direta do autor com o seu leitor com o objetivo de desnudar o procedimento de criação literária, o que é feito em tom de sarcasmo e mesmo de menosprezo para com o leitor médio, acostumado aos romances de intrigas; a conversa entre o autor e os seus próprios personagens, como as interpelações feitas por Tchernychévski diretamente a Vera

Pávlovna e Lopukhóv (o que seria uma influência do escritor britânico William Thackeray, 1811-1863); a ausência de intriga ou mesmo de um clímax para o qual se dirigiria toda a trama – Tchernychévski anuncia no prefácio que todos os fatos relevantes seriam revelados com vinte páginas de antecedência; e o desenvolvimento da técnica literária que dava voz ao fluxo de consciência de seus personagens, o que a russista norte-americana Irina Paperno diz também ter sido notado pelo filósofo e teórico da linguagem Mikhail Bakhtín (1895-1975) e pelo poeta e historiador Gleb Struve (1898-1985), como “a polifonia” (Bakhtín) e a “corrente de consciência” (Struve) (PAPERNO, 1988, p. 37).

Assim, os percursos históricos, filosóficos e literários traçados desde Bielínski foram desenvolvidos por parte da *intelligentsia* russa ao longo dos anos 1830 a 1860 e tiveram um encontro particular entre si na obra de Tchernychévski. O rigor de sua personalidade possibilitou o que seria a elaboração mais ambiciosa – e polêmica – daquele período a respeito daquelas três áreas do conhecimento que faziam – fazem – fronteira entre si. O reconhecimento da imensa repercussão de suas obras entre os escritores e críticos literários russos, especialmente de sua dissertação de 1855 e de seu romance de 1863, é tão importante quanto a compreensão da complexa dinâmica entre a realidade e a arte que a sua obra foi capaz de problematizar e abarcar. Como diria Herzen anos mais tarde, em 1868,

Que coisa estranha essa interação das pessoas com os livros e dos livros com as pessoas! Um livro adquire toda a sua forma da sociedade que lhe dá origem, então a generaliza, torna-a mais clara e nítida para, em seguida, ser ultrapassado pela realidade. Os originais tornam-se caricaturas de seus próprios retratos nitidamente desenhados, e as pessoas reais acostumam-se com as suas sombras literárias. No final do século passado, todos os alemães eram um pouco como Werther, todas as alemãs, como Charlotte;¹³ no início

¹³ Werther e Charlotte são personagens do romance *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe.

deste século, os Werthers universitários começaram a transformar-se nos “bandoleiros”. Não bandoleiros reais, mas à la Schiller.¹⁴ [Da mesma forma,] Os jovens russos que vieram após 1862 eram quase todos saídos de *O Que Fazer?*, acrescentando-se algumas características de Bazárov.^x (HERZEN, 1960a, p. 336, tradução nossa)

1.4 DIMENSÕES ESTÉTICO-FILOSÓFICA, CRÍTICO-LITERÁRIA E ÉTICO-POLÍTICA

A dissertação “As relações estéticas da arte com a realidade” e o romance *O Que Fazer?*, de Nikolai Tchernychévski, ao passo que revelaram as concepções estéticas de seu autor, exerceram papel destacado no desenvolvimento dos campos filosófico, literário e político russo em meados do século XIX. As opiniões sobre o seu papel histórico e político, e sobre a sua verdadeira importância nas discussões estéticas e literárias no período dividiram não apenas os seus contemporâneos – colocando os críticos antagonistas, como Pável Vassílievitch Ánnenkov (1813-1887) e Aleksánder Drujínin, em oposição aos seus defensores, como Maksím Antonóvitch e Dmitri Pissariev –, bem como os seus estudiosos do período posterior. Após a Revolução de Outubro de 1917, pesquisadores soviéticos e ocidentais mantiveram opiniões quase sempre distintas sobre a sua importância, como deixariam claro as palavras do russista norte-americano James Scanlan: “entre os pensadores de meados do século XIX que os marxistas soviéticos denominavam ‘os democratas revolucionários russos’ (...) nenhum é mais extravagantemente elogiado na URSS [onde se contabilizam mais de seiscentas teses sobre o pensador], ou mais frequentemente ridicularizado no Ocidente do que Tchernychévski”^{xi} (SCANLAN, 1985, p. 1, tradução nossa).

No entanto, independentemente da opinião que se pudesse ter em relação à

¹⁴ Referência ao romance *Os bandoleiros* (1781), de Schiller.

validade das contribuições filosóficas e artísticas de Tchernychévski, poucas são as divergências em relação às suas contribuições para o debate sobre as concepções estéticas e literárias que se estabeleceu naquele período e em relação às repercussões históricas e políticas a partir daquele momento. Assim, pode-se analisar a relevância da obra de Tchernychévski a partir de três dimensões intimamente relacionadas entre si: a dimensão filosófica, que incluía a discussão estética; a dimensão crítica e literária; e, por último, a dimensão ética e política.

Na dimensão estético-filosófica, Tchernychévski deu prosseguimento à tarefa iniciada na Rússia por Nadiéjdin e continuada por Bielínski, de prover um corpo filosófico à discussão estética. Tal movimento se dava em consonância com o debate que se estabelecia na Europa Ocidental e foram principalmente as obras dos filósofos alemães Hegel e Feuerbach que sustentaram a relação forjada pelo pensador entre a estética e a filosofia. Neste sentido, Tchernychévski teria tido um papel definidor na consolidação do realismo estético oitocentista na Rússia.¹⁵

Na dimensão literária, pode-se constatar tanto a popularidade de sua obra em questão, *O Que Fazer?*, como o profícuo diálogo que esta travou com a crítica literária do período anterior, como com outras obras literárias do período. Em relação ao romance, Gueórgui Plekhánov (1856-1918) notara que “desde a época em que surgiram os prelos na Rússia até os dias de hoje, nenhum trabalho impresso foi tão bem-sucedido na Rússia como *O Que Fazer?*”^{xiii} (PLEKHÁNOV, 1925, p. 115, tradução nossa). O que também era confirmado por pensadores que se opunham ideologicamente a Tchernychévski, como o professor de direito Piótr Tsítovitch (1843-1913), que registrou em 1879: “Em meus 16 anos na universidade, eu nunca encontrei um estudante que não

¹⁵ Tal contribuição seria constatada pelo pensador húngaro Georg Lukács (1885-1971), que consagraria as contribuições estéticas de Tchernychévski em seu tratado *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik* (*Contribuições para a História da Estética*, 1954), no qual dedicou um capítulo ao pensador russo, “*Einführung in die Ästhetik Tschernyschewskijs*”, “Uma introdução à Estética de Tchernychévski”.

tivesse lido o famoso romance (...) as obras, por exemplo, de Turguêniev ou de Gontcharóv – para não mencionar Gógol ou Púchkin – estão muito atrás do romance *O Que Fazer?*^{xiii} (TSÍTOVITCH apud SKAFTÝMOV, 1926, p. 135, tradução nossa).¹⁶

O marco literário do romance *O Que Fazer?* também pode ser constatado pelo volume de obras literárias que foram elaboradas em resposta às suas polêmicas questões estéticas. Acredita-se que, como resposta à publicação de *O Que Fazer?*, o período subsequente da literatura russa daria origem a toda uma safra em diálogo com o romance: *Zarajónnoie Semiéistvo (A Família Infectada, 1863-64)*, de Liev Tolstói, havendo também referências em *Anna Kariênina (1877)*; *Niékuda (1864)* e *Oboidiónnye (1865)*, de Nikolai Leskóv; e, no século XX, *Dar (O Dom, 1937-1938)*, de Vladímír Nabókov.

No entanto, o escritor russo em cuja obra mais se poderia notar a relação com *O Que Fazer?*, seria Fiódor Dostoiévski. Em suas obras *Zapíski iz Podpólia (Memórias do Subsolo, 1864)*, *Prestupliénie i Nakazánie (Crime e Castigo, 1866)*, *Idiót (O Idiota, 1868)*, *Biécy (Os demônios, 1872)* e *Brátia Karamázovy (Os irmãos Karamázov, 1879-1880)* há referências críticas, sarcásticas e desaprovadoras tanto ao romance quanto às concepções de Tchernychévski. Acredita-se mesmo que as ideias de Tchernychévski tenham sido o principal contraponto crítico e filosófico para o desenvolvimento de toda a obra de Dostoiévski (LANTZ, 2004).

Ainda no campo artístico, não se pode ignorar o impacto ético e comportamental que *O Que Fazer?* teria sobre o poeta russo Vladímír Maiakóvski (1893-1930). É reconhecido o papel modelar que o romance exerceu sobre o triângulo amoroso que o poeta viveu com o casal Óssip (escritor, 1888-1945) e Lilia Brik (diretora de cinema,

¹⁶ De acordo com Irina Paperno, Tchernychévski era “a figura cultural mais influente e personalidade prototípica de seu tempo. Teórico da relação estética da arte com a realidade, Tchernychévski é o autor do romance que teve o maior impacto nas vidas humanas na história da literatura russa – *O Que Fazer?*” (PAPERNO, 1988, p. 4, tradução nossa).

1891-1978), como esta mesma relataria mais tarde em entrevista a Boris Schnaiderman:

Eu casei com Óssip Brik por amor (...) Depois, ambos conhecemos Maiakóvski, que nos causou uma impressão profunda. E, como ele estivesse procurando alugar um quarto, acabou vindo morar conosco. Depois que eu gostei dele como mulher e ele também teve por mim um sentimento de homem, resolvemos contar tudo ao Óssip. Passei então a ser mulher de Maiakóvski, mas isto não era motivo para deixarmos de morar na mesma casa. Tanto Óssip como Maiakóvski eram criaturas superiores, que viam com a maior naturalidade estes problemas de amor e sexo. Ambos eram grandes admiradores do romance *Que fazer?* de Tchernychévski. (...) Ali há uma descrição utópica da sociedade futura e de relações muito mais simples e naturais entre homem e mulher. (BRIK, 2002, p. 150)

O impacto que o romance teria tido sobre o comportamento amoroso de Maiakóvski deixava evidente que era tênue a linha divisória entre a dimensão literária e a dimensão ética e política. Particularmente em relação a esta última, não foi apenas o poeta Maiakóvski que o romance afetou. Segundo Paperno,

O Que Fazer? proveu um modelo a partir do qual várias gerações de russos organizaram as suas vidas emocionais e as suas relações pessoais. Este aspecto da influência do romance foi comparado com o de *A nova Heloísa e Emílio* de Rousseau sobre a vida emocional das pessoas do século XVIII.^{xiv} (PAPERNO, 1988, p. 31, tradução nossa)

Dessa maneira, uma parte da nova geração de jovens, em meados do século XIX, passou a se comportar como os personagens de *O Que Fazer?*: realizavam inúmeros “casamentos fictícios” para libertarem as moças oprimidas pela família; tentavam resgatar “mulheres caídas”; viviam romances a três em nome da “naturalidade do amor”; organizavam moradias coletivas e cooperativas de trabalho (como a comuna de Vassili Aleksêievitch Sleptsóv em São Petersburgo, citada por Fonseca Filho); e as mulheres, em particular, encorajavam-se a prosseguirem os estudos, passando cada vez

mais a desempenhar atividades e profissões tradicionalmente masculinas, como a medicina.

Era claro que ao novo comportamento ético preconizado pela jovem *intelligentsia* radical estava associada uma nova perspectiva de compreensão e de ação políticas, pois aqueles parâmetros éticos não diziam respeito apenas à vida afetiva e individual, mas também à vida social e política. Se o relacionamento amoroso de Vera, Lopukhóv e Kirsánov serviam de modelo para a organização da vida particular, aqueles personagens, ao lado de Rakhmiétov, também ofereciam inspiração para a vida social. As primeiras organizações revolucionárias russas, por exemplo, inspirar-se-iam no romance. Acredita-se que Dmitri Karakózov (1840-1866), que atentou contra a vida do czar Alexandre II em 1866, teria se inspirado no personagem Rakhmiétov. Os integrantes do grupo revolucionário “1º de março”, do qual fazia parte Aleksánder Uliánov (1866-1887), também encontraram inspiração no romance. Anos após a morte de Aleksánder, o seu irmão, Vladímir Uliánov (Lênin, 1870-1924), diria sobre *O Que Fazer?*: “Centenas de indivíduos tornaram-se revolucionários por conta de sua influência. (...) Meu irmão, por exemplo, foi cativado por ele, assim como eu. Ele transformou minhas ideias completamente (...) [e] proveu inspiração para toda uma vida”^{xv} (LÊNIN apud VALENTÍNOV, 1968, p. 63-64, tradução nossa).¹⁷

Na Rússia, além deste registro de Lênin, a importância política do romance de Tchernychévski seria atestada principalmente pelos trabalhos de Gueórgui Plekhánov e Anatóli Lunatchárski (1875-1933).¹⁸ Fora da Rússia, um dos maiores estudiosos

¹⁷ Convém destacar que, apesar de não negar a relação de filiação entre Lênin e Tchernychévski, Claudio Ingerflom chama a atenção para que as ideias do crítico russo não corresponderiam àquelas que baseariam o “sistema soviético” que se implantaria posteriormente. Para Ingerflom, “o sistema soviético surge ora como a negação da emancipação do sujeito e do social buscada por Tchernychévski e Dobroliúbov, ora como a confirmação da renovação espetacular do *samodurstvo* de Estado, o que eles temiam no caso de uma revolução bem-sucedida que fosse anterior à ‘introdução da civilização’” (INGERFLOM, 1988, p. 102, tradução nossa, grifo do autor).

¹⁸ Referem-se à obra *H. G. Чернышевский (N. G. Chernychévski)*, publicada por Plekhánov em 1894, na Alemanha e em 1909, na Rússia (PLEKHÁNOV, 1925) e ao discurso “*Étika i éstétika Tchernychévskogo piéred sudóm sovremiennosti*” (“A Ética e a Éstética de Tchernychévski diante do

ocidentais da vida e obra de Dostoiévski, o norte-americano Joseph Frank (1918-2013), diria sobre *O Que Fazer?*:

Se tivéssemos de perguntar pelo título do romance russo do século XIX que teve maior influência sobre a sociedade russa, é provável que um não-russo escolhesse entre os livros do poderoso triunvirato – Turguêniev, Tolstói ou Dostoiévski. *Pais e Filhos? Guerra e Paz? Crime e Castigo?* Estas, sem dúvida, estariam entre as respostas sugeridas, mas (...) o romance que pode reivindicar essa honra com mais justiça é de Nikolai Tchernychévski, *O Que Fazer?* – um livro de que poucos leitores ocidentais ouviram falar e que pouquíssimos leram. Todavia, nenhuma obra na literatura moderna, com a possível exceção de *Uncle Tom's Cabin*, pode competir com *O Que Fazer?* em seu efeito sobre vidas humanas e em seu poder de fazer história. Com efeito, o romance de Tchernychévski, muito mais do que *O Capital* de Marx, forneceu a dinâmica emocional que posteriormente veio a produzir a Revolução Russa. (FRANK, 1992, p. 203)

As palavras de Frank e os demais testemunhos elencados acima deixam claro que as três dimensões de interação das obras de Tchernychévski, a estética e filosófica, a crítica e literária, e a ética e política, fizeram-se presentes não apenas no momento histórico de sua concepção e elaboração, como para além dele.¹⁹ A importância individual de cada âmbito da contribuição de Tchernychévski corresponde à importância da complexa relação entre eles, o que permite a ascensão da discussão particular da história, da filosofia e da literatura à reflexão epistemológica sobre a interação entre essas áreas da atividade e do conhecimento humanos.

Tal deslocamento analítico do particular ao geral é o que permite identificar na obra de Tchernychévski – especificamente, em seu romance *O Que Fazer?* – os urdimentos de um gênero literário *sui generis*, ao menos para aquele período histórico na Rússia: o *romance político-filosófico*. Este, além de se comunicar com o romance filosófico francês do século XVIII, onde fincaria as suas raízes, dialogaria também com

tribunal do tempo”, 1928), de Lunatchárski (LUNATCHÁRSKI, 1967).

¹⁹ Deve-se chamar a atenção para que as palavras de Joseph Frank, acima, especialmente no que se referem à dinâmica emocional da Revolução Russa, não podem ser interpretadas à margem da própria dinâmica social, de caráter mais complexo, que embalou aquela Revolução.

o romantismo do período posterior, incorporando questões sociais e políticas candentes para o período, como a questão da emancipação feminina e das condições de vida das classes trabalhadoras no século XIX. Tendo sido forjado em solo russo, também não poderia deixar de integrar a efervescente atmosfera de criação e de crítica literárias a partir do primeiro quartel daquele século, cuja principal característica seria o *dialogismo*, a extremamente profícua e constante interação entre as revistas e as obras literárias. Uma vez que o vasto campo da literatura, principalmente após o movimento dezembrista e a ascensão de Nicolau I, comportar-se-ia como arena privilegiada, abrangente e absorvente das discussões filosóficas e políticas, as obras dos mais diversos escritores e escritoras, críticos e pensadores seriam quase que necessariamente “contaminadas” por aquelas questões. Boa parte delas, tendo chegado à Rússia a partir da Europa Ocidental, encontrariam ali uma disposição e ânimo para o debate que, talvez, desconhecem em sua própria terra natal. Mais que isso, ao desembarcarem nos círculos literários moscovitas e petersburgueses, as ideias europeias poderiam passar a falsa impressão de *simultaneidade*, o que permitiria que, por exemplo, Tchernychévski tratasse em conjunto a filosofia francesa do século XVIII (Rousseau e os materialistas franceses), o idealismo (Lessing e Hegel) e o materialismo (Feuerbach) alemães, o utilitarismo inglês do século XIX (John Stuart Mill), além das expressões literárias de cada uma daquelas nações. Desse modo, Rousseau, Sand, Goethe, Dickens, Thackeray, entre outros, também chegariam em bloco para os literatos oitocentistas russos, privados das nuances históricas, editoriais e literárias que os teriam acompanhado em seus países de origem. Tal fato corroboraria aquela impressão inicial de concomitância, ao passo que transformaria o ambiente intelectual russo em um espaço de criação tão complexo quanto potente, a partir do qual, efetivamente, os seus escritores e críticos literários forjariam importantes obras, ensaios e resenhas.

Aquele cenário, aliado às próprias questões sociais e políticas russas, bem como ao desenvolvimento de sua própria intelectualidade, parecia extremamente propício ao surgimento de trabalhos que buscassem abordagens amplas e generalistas, tentando reunir neles os mais diversos aspectos sociais e intelectuais que por ele transitassem. Obviamente, Tchernychévski não seria o primeiro a tentar concatenar toda a complexa riqueza social e intelectual russa – e europeia – em uma obra literária. Antes dele, pode-se citar também os esforços de Herzen e de Turguêniev, para não citar outros. No entanto, o que chamaria a atenção para o empreendimento literário do crítico seria a extensão e envergadura daquela sua tentativa, ou melhor, o trânsito que ela favoreceu à circulação de ideias e situações as mais intrincadas e diversas, possibilitando através dela o acesso a todo o universo social e intelectual russo-europeu do período.

A posição de crítico literário que assumira após uma frustrada tentativa inicial na carreira de escritor forneceria a Tchernychévski, alternativamente, um panorama privilegiado da sociedade e de suas questões, bem como o acesso franqueado à vasta literatura que lhe era disponível, elementos que constituiriam o seu primeiro romance. Tratar-se-ia de um romance político-filosófico, precisamente, pela ambição de reunir todos aqueles elementos em uma obra que, “apesar” de literária, almejava uma abordagem sistêmica, filosófica, abordando não apenas questões estéticas, como questões ontológicas, éticas e políticas. Ao mesmo tempo, dava – disparava – respostas no campo da literatura, assim como renovava posições e provocações no campo da crítica literária.

Portanto, compreender *O Que Fazer?* a partir de seu pertencimento ao gênero do romance político-filosófico, bem como ao desenvolvimento deste na Rússia, é a via pela qual se pode captar e aproveitar as contribuições do autor tanto no terreno literário, quanto filosófico e social, evitando a armadilha de uma avaliação estritamente literária

do romance, a qual nem mesmo a obra filosófico-literária de Rousseau – ou dos demais romancistas filosóficos franceses do século XVIII – poderia admitir. Plekhánov, por exemplo, apesar de prestar um importante depoimento sobre a grande popularidade e poder de influência ética e política de *O Que Fazer?* na segunda metade do século XIX na Rússia, não omitia que, se considerada de um ponto de vista estritamente literário, o êxito do romance era de curto alcance (PLEKHÁNOV, 1925, p. 114-118). Alternando o espectro ideológico, o próprio escritor Nikolai Leskóv (1831-1895) daria testemunho semelhante. Em carta publicada em 31 de maio de 1863, na edição número 142 do jornal petersburguês *Siévernaia Ptchelá (A Abelha do Norte)*, ou seja, logo após a publicação da última parte do romance de Tchernychévski em *O Contemporâneo*, o escritor reafirmaria que a obra era discutida em todo lugar, dividindo e rivalizando as opiniões, e que se tratava de um importante fenômeno no campo literário. Obviamente, Leskóv não poderia concordar com as concepções estéticas de Tchernychévski, nem apreciar o seu estilo. Para o escritor, havia sido difícil ler o romance até o fim, pois faltava-lhe esmero artístico, ficando aquém do escrutínio de qualquer crítica especializada. Arremata: “é simplesmente ridículo”, “*on prósto smechón*”. No entanto, chamaria a atenção para que o próprio Tchernychévski havia assumido o seu não-pertencimento ao gênero literário canônico no início do romance, e que se lançava no campo da arte premido por outras necessidades, o que tornaria qualquer tentativa de avaliação da obra de um ponto de vista estritamente artístico “uma perda de trabalho e de tempo”. O mérito do romance repousava sobre o seu caráter filosófico:

O senhor Tchernychévski é um publicista, e um publicista de uma escola conhecida. [Mas,] Ele não pode publicar um artigo, por exemplo, em *O Contemporâneo* ou em *O Mensageiro Russo*.²⁰ Do seu romance, ele emergiu como porta-voz daquela mesma escola, e tal

²⁰ Tchernychévski estava preso na Fortaleza de São Pedro e São Paulo à época.

conquista é a primeira de seus feitos notáveis. Em seu romance (trabalho não-habitual para ele), ele expôs de maneira consequente as ideias proibidas de sua escola. Não apenas isso, o senhor Tchernychévski provou que não é um devaneador perdido nas nuvens, nem um teórico arrogante que, nas palavras de um publicista moscovita, deseje prontamente erguer um novo céu e uma nova terra. Ao contrário, o autor de *O Que Fazer?* provou que (e isso é o mais importante) pessoas que vivem sob este mesmo céu, nesta mesma terra, são tais como são. Ele lembra que *il faut prendre le monde comme il est, pas comme il doit etre* [em francês, no original], e diz clara e simplesmente que, neste *monde*, pessoas inteligentes podem tornar-se tenazes e encontrar o que fazer. É o mais importante mérito do senhor Tchernychévski. Eis as razões pelas quais eu reconheço o seu romance como muito útil, e tentarei prová-lo com mais detalhes.^{xvi} (LESKÓV, 1863, p. 657, tradução nossa)²¹

Ora, Leskóv chamava a atenção para que *O Que Fazer?* era um romance de um novo caráter. Ele apresentava – e representava – as ideias de uma escola, a vida de pessoas “tais quais são”, conferindo-lhe uma direção – o que fazer – e um comportamento. Tratava-se, em termo mais preciso, de um romance político-filosófico, e avaliá-lo de outra maneira, segundo afirmou o próprio Stebnítski, era perda de tempo. Assim, o presente trabalho busca recuperar e demonstrar as origens e a complexa dinâmica interacionista entre as dimensões estético-filosófica, crítico-literária e ético-política que o romance estabeleceu no seu surgimento e desenvolvimento. Para isso, assim como a assimilação das obras e das ideias europeias – e russas – pela *intelligentsia* literária dava-se de maneira simultânea, serão analisados, também simultaneamente, os diálogos filosófico, político, crítico e literário de Tchernychévski com os principais autores que estiveram na origem de seu romance: Rousseau, Sand, Dickens, Herzen e Turguêniev.

²¹ Esta carta de Leskóv, intitulada “*Nikolai Gavrilovitch Tchernychévski v egó románe ‘Tchto Diélat?’*” (“Nikolai Gavrilovitch Tchernychévski em seu romance *O Que Fazer?*”), foi enviada para o jornal *A Abelha do Norte* por solicitação de seu editor, visto que, na edição número 138 do mesmo, o jornal havia publicado uma resenha bastante irônica e ofensiva dirigida ao romance *O Que Fazer?* (“*Ljemúdrost gueróiev Tchernychévskogo*”, “A pseudossabedoria dos heróis de Tchernychévski”, do crítico e censor F. M. Tolstói). Portanto, Leskóv enviaria para o jornal uma espécie de *mea-culpa*, na qual o periódico assumiria uma posição mais favorável em relação ao romance.

1.5 O QUE FAZER? – A HISTÓRIA DO ROMANCE E DO GÊNERO

A elaboração de uma obra literária que verse sobre as principais concepções em circulação em seu tempo e que proponha um dado comportamento e uma dada ação política exige a assimilação efetiva de um corpo de ideias, além de uma prática social capaz de conferir-lhe o teor almejado. É precisamente a assimilação *conjunta* daqueles critérios e modos de fazer críticos e artísticos, assim como filosóficos, estéticos, éticos e políticos, que impede que *O Que Fazer?* seja tão somente um tratado filosófico, ou um panfleto de agitação política. Ele é, de fato, *um romance*: possui enredo, narra uma história ficcional, emprega dispositivos estéticos, e faz uso de uma linguagem artística própria. Dessa maneira, quando se aborda a dimensão literária da obra de Nikolai Tchernychévski, busca-se identificar o seu lugar em meio às demais obras literárias que a precederam, inspirando-a ou instigando-a, e que a sucederam, em diálogo com ela, sem prejuízo das demais dimensões possíveis de análise. Ao buscar reconstituir as relações de parentesco entre aquelas obras, pretende-se estabelecer historicamente de que forma os procedimentos estéticos e narrativos de uma estão presentes e confundem-se com a de outra, e se, de fato, pode-se imaginar que exista pontos de continuidade – filosófica, política e literária – entre elas.

De acordo com os trabalhos que já compõem o arcabouço crítico geral desse tipo de abordagem, ao menos cinco autores se destacaram como principais fontes de modelo e de inspiração para que Tchernychévski escrevesse o seu próprio romance: o genebrino Jean-Jacques Rousseau (*Julie ou a Nova Héloïse*), a escritora francesa Amantine Aurare Lucile Dupin, ou George Sand (*Jacques*), o inglês Charles Dickens (*Tempos Difíceis*), e os russos Aleksáedr Herzen (*Quem É o Culpado?*) e Ivan Turguêniev (*Pais e Filhos*).

Para o russista norte-americano James Scanlan (SCANLAN, 1979), Rousseau teria sido uma das principais fontes filosóficas – e também literária – de Tchernychévski.²² O primeiro contato de Tchernychévski com a obra de Rousseau ter-se-ia dado ainda na Universidade de São Petersburgo, em 1850, quando leu *Emílio ou da educação*, obra que marcaria o seu tratado “As relações estéticas da arte com a realidade”, particularmente, a sua interpretação sobre as necessidades reais e artificiais, também mencionadas em seu romance *O Que Fazer?*. De tal modo havia sido impregnado pelas ideias do filósofo, que Tchernychévski elegeria um duplo para ele na Rússia, ninguém menos do que Nikolai Gógol que, segundo aquele, compartilharia traços biográficos e estilísticos semelhantes aos de Rousseau. A obra do genebrino servia-lhe de tal maneira como inspiração e exemplo para a vida que, quando o seu amigo Nikolai Dobroliúbov se desolava consigo mesmo diante de seus próprios deslizes, Tchernychévski aconselhava-o a ler *Les Confessions* (*Confissões*, 1782; 1789).

Para Scanlan, a partir dos anos de universidade, o pensador russo teria tido acesso à integralidade da obra de Rousseau, apontando que quando foi preso, entre julho de 1862 e maio de 1864, ficando quase dois anos detido na Fortaleza de São Pedro e São Paulo antes de seguir para o exílio siberiano, o escritor russo teria à sua disposição no cárcere, entre outras obras, alguns volumes do pensador genebrino. Naquele período de detenção, Tchernychévski teria estudado o romance *Julie ou a Nova Héloïse*, traduzido as *Confissões* que, no entanto, não chegariam a ser publicadas, e também teria planejado escrever uma biografia de Rousseau. Paralelo ao mergulho na obra do filósofo, o pensador russo escreveria *O Que Fazer?*, em um ritmo alucinante de

²² Particularmente entre os pensadores do iluminismo francês, Scanlan afirma que Rousseau era o que possuía maior ascensão sobre Tchernychévski: “De todas as personalidades do Iluminismo [francês] citadas nos escritos de Tchernychévski – Diderot, Voltaire, Condorcet, Holbach e outros – nenhuma é mencionada de maneira mais frequente e mais calorosa que Rousseau” (SCANLAN, 1979, p. 104, tradução nossa).

trabalho, que o faria concluir a obra em apenas quatro meses, publicando-a entre março e maio de 1863.

Apesar de considerar que Tchernychévski teria dialogado com outras obras literárias na escritura de *O Que Fazer?*, Scanlan sugere que o romance de Rousseau haveria marcado decisivamente a obra do escritor russo. Para o pesquisador, diversas evidências poderiam ser encontradas como, por exemplo: o personagem Julie Letellier de *O Que Fazer?*, uma cortesã francesa à frente das mulheres russas do seu tempo, seria uma menção à heroína Julie d'Étange de Rousseau;²³ a protagonista de Tchernychévski encerraria o tríptico emancipacionista Héloïse – Julie d'Étange – Vera Pávlovna, em uma progressão que viria desde a amada de Abélard, até a independente Vera, passando pela heroína romântica Julie; por sua vez, o primeiro marido de Vera Pávlovna encerraria o tríptico de preceptores Abélard – Saint-Preux – Dmitri Lopukhóv;²⁴ e, por último, o personagem ideal de Tchernychévski, Rakhmiétov, teria paralelo com o virtuoso Sr. de Wolmar de Rousseau.²⁵

Para além de *O Que Fazer?*, Scanlan também cita que Tchernychévski pretendia continuar a sua obra literária através de uma adaptação da coletânea de histórias árabes “As mil e uma noites”, a qual teria até mesmo começado a escrever sem, no entanto, ser publicada. Para aquela nova obra, o escritor russo havia projetado escrever diversos episódios, entre eles um sobre a vida de um personagem de sobrenome Dikariév, que não representaria ninguém menos do que o próprio Rousseau.

²³ Para Scanlan, N. G. O. Pereira teria sido o primeiro a apontar a relação entre Julie d'Étange e Julie Letellier (PEREIRA, 1975, p. 77).

²⁴ Scanlan chama a atenção para que, no final da trama de *O Que Fazer?*, o personagem Lopukhóv, que havia simulado o seu próprio suicídio, reapareceria sob o pseudônimo de Charles Beaumont. Para o pesquisador norte-americano, tratar-se-ia de uma nova referência a Rousseau, pois este havia publicado em 1763 a sua “*Lettre à Christophe de Beaumont*”, na qual rebatia a condenação de sua obra *Emílio ou da educação* pelo arcebispo de Paris de mesmo nome, e defendia os princípios de uma religião natural e antipapista.

²⁵ Curiosamente, há pistas no romance de Rousseau de que o Sr. de Wolmar seria russo, como quando a sua esposa Julie de Wolmar diz que ele pretendia enviar um dos seus filhos para estudar na Rússia quando tivessem deixado a infância: “Quereis enviar um para a Rússia, quantos prantos sua partida me teria custado!” (ROUSSEAU, 2018, p. 622).

Mais importante, no entanto, seria a aproximação que Tchernychévski faria entre si mesmo e Dikariév. O personagem, assim como Rousseau, havia começado a sua carreira literária apenas tardiamente, quando as circunstâncias o teriam levado a empreender a tarefa de divulgação de suas ideias.²⁶ Da mesma forma, Tchernychévski havia começado a sua carreira literária apenas após o seu encarceramento, aos 34 anos de idade,²⁷ e por motivos parecidos aos de seu personagem, quais fossem o de popularizar e disseminar as suas ideias. Além disso, como vivia de sua escrita (jornalística), uma vez preso, Tchernychévski precisaria garantir o sustento de sua família, o que poderia ser feito apenas através da literatura, pois estava proibido de continuar contribuindo com artigos para *O Contemporâneo*. Tchernychévski também admirava em Rousseau a sua capacidade de inventar contos e histórias ficcionais, características que os companheiros de exílio do escritor russo também nele reconheceriam.

Já em relação à afinidade das questões tratadas pelos dois autores em suas obras literárias, Scanlan destaca a abordagem de temas como a emancipação feminina e o bom natural. Sobre a primeira, a leitura dos dois escritores deixa evidente à primeira vista que havia uma – grande – distância entre as ideias de cada um sobre o papel da mulher na sociedade. Em *Julie ou a Nova Héloïse*, a protagonista é retratada sobretudo como prisioneira das convenções sociais, que a obrigavam a seguir sempre as diretrizes da virtude e da honra para não se “perder”, cabendo-lhe transitar da escravidão familiar para a escravidão do casamento, nas quais deveria desempenhar os papéis respectivos

²⁶ Jean-Jacques Rousseau nasceu em 28 de junho de 1712, tendo, portanto, 48 anos quando publicou *Julie ou a Nova Héloïse*, em janeiro de 1761.

²⁷ Tchernychévski foi preso em 7 de julho de 1862, a alguns dias de completar 34 anos de vida. Ele ainda teria 34 anos quando o romance foi publicado nas edições de março, abril e maio de *O Contemporâneo*. Não obstante *O Que Fazer?* ser considerado o seu primeiro romance, na década de 1850, ele já havia tentado iniciar carreira literária, no entanto, sem sucesso.

de boa filha, boa esposa e boa mãe.²⁸ Para essa mulher, segundo Rousseau, a sua educação deveria ser eminentemente de caráter prático e limitada às suas atividades domésticas. Em *O Que Fazer?*, no entanto, a protagonista libertar-se-ia da escravidão familiar, assim como dos constrangimentos sociais impostos e obedecidos por Julie d'Étange. Vera Pávlovna casa-se para fugir da sua família que a oprimia, abre uma cooperativa de costureiras, em seguida, separa-se de seu marido em favor do melhor amigo dele, casa-se novamente, sonhando no final tornar-se médica. A liberdade de Vera Pávlovna e a sua formação intelectual opunham-se frontalmente à submissão de Julie à família e às demais convenções sociais.

Apesar daquela discrepância, Tchernychévski admitiria em seu romance que Julie d'Étange teria sido a primeira manifestação da mulher emancipada. Em seu quarto e último sonho, Vera é guiada por uma entidade feminina através de toda a história da humanidade, mostrando-lhe as organizações sucessivas da sociedade, que seriam concomitantes a um gradual e progressivo processo de emancipação feminina. Ao final, aquela entidade misteriosa lhe diria: “Você sabe quem primeiro presentiu o meu nascimento e o anunciou aos demais? Quem o proclamou foi Rousseau, no romance *A Nova Héloïse*. Nele, a partir dele, as pessoas pela primeira vez ouviram sobre mim. E, desde então, cresce o meu reino”^{xvii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1939b, p. 274, tradução nossa). Assim, apesar das próprias críticas que pudesse nutrir em relação ao tratamento da questão feminina por Rousseau, e apesar da própria protagonista de seu romance representar uma mulher muito mais independente e autônoma que Julie d'Étange, Tchernychévski reconheceria nesta última o germe da emancipação feminina que agitaria Vera Pávlovna.

²⁸ O termo “escravidão” para tratar a situação precária da mulher no seio de sua família e do casamento é utilizado pelos próprios personagens de Rousseau, como será visto adiante.

Em relação ao bom natural, as obras literárias de Rousseau e de Tchernychévski também teriam a mesma relação dúbia de aproximação e distanciamento. Os personagens principais de *Julie ou a Nova Héloïse*, em diferentes escalas, são todos modelos do bom natural. Rousseau narra a história de seus iniciados, Julie e Saint-Preux, que, durante o romance, são aqueles que sofreriam e resistiriam às tentações da sociedade corrompida e dos próprios sentimentos não-naturais, mantendo-se finalmente virtuosos. Ao redor deles, gravitam dois personagens que lhes prestam auxílio naquela saga da virtude, Claire e Milord Édouard e, finalmente, tem-se o exemplo maior do bom natural, o Sr. de Wolmar. Ao final, este propõe que todos vivam juntos na propriedade de Clarens e que constituam uma pequena comunidade rural afastada dos vícios corruptores da civilização, uma verdadeira sociedade natural, na qual os indivíduos se guiassem apenas por suas necessidades reais, objetivas, sem se deixarem afetar por necessidade artificiais, aquelas próprias de uma vida mundana, dedicada ao supérfluo e ao luxo.

De maneira semelhante, em *O Que Fazer?*, Tchernychévski narra a história de Vera Pávlovna, a iniciação de um bom natural. O autor russo, no entanto, chama-lhes de “novas pessoas”, sem perder, no entanto, a relação com a ideia rousseuniana de preservação e formação de um indivíduo íntegro e virtuoso, atento apenas às suas necessidades reais.²⁹ Em uma de suas primeiras conversas com Julie Letellier, o personagem cujo nome prestava homenagem à heroína de Rousseau, Vera dir-lhe-ia que era uma moça pobre, que não havia frequentado a sociedade, e que não estava disposta a satisfazer outras necessidades que não fossem aquelas reais. Tratava-se, portanto, assim como Julie d’Étange, de um bom natural.

²⁹ Vale lembrar que o subtítulo de *O Que Fazer?* trazia menção direta àqueles indivíduos: “*Iz Rasskázov o Nóvykh Liúdiakh*”, em tradução livre, “A Partir de Histórias de Novas Pessoas”.

Ao lado de Vera Pávlovna, daquela “mulher nova”, dois personagens também compareceriam como seus guias e sustentáculos, eles próprios também “homens novos”, Dmitri Lopukhóv, primeiro marido de Vera, e Aleksáedr Kirsánov, o seu segundo marido. Finalmente, Tchernychévski ainda apresentaria o “super-homem novo” que, assim como o Sr. de Wolmar, estava para além dos seus exemplos de bom natural: Rakhmiétov. Se os três principais personagens tchernychevskianos ainda poderiam vacilar diante da maneira como organizavam as suas vidas para satisfazerem apenas o que fosse *útil e real*, Rakhmiétov não sofreria nenhum abalo, constituía a representação máxima do ideal humano – para alguns analistas, até mesmo sobre-humano – que se poderia alcançar.

A sociedade natural que Rousseau pretendia estabelecer em Clarens é concretizada por Tchernychévski ao final do seu romance, quando os casais Vera Pávlovna e Aleksáedr Kirsánov, e Katerina Pólozova e Dmitri Lopukhóv passam a morar em residências contíguas e de franco acesso uma à outra. Para além disso, no quarto sonho de Vera Pávlovna, Tchernychévski também esboça o que seria a sociedade ideal, na qual os indivíduos usufruiriam de liberdade e de felicidade.

No entanto, é precisamente quando se compara a sociedade natural de Rousseau e a sociedade do futuro, vislumbrada por Vera Pávlovna em seu quarto sonho, que se pode perceber que havia diferenças entre as concepções dos dois autores sobre os seus ideais sociais. Tchernychévski não repercutiria completamente a aversão de Rousseau às necessidades artificiais da civilização, nem privilegiaria o campo em detrimento das cidades. Munido de um grande apreço pela tecnologia e pela ciência – não que Rousseau também não o tivesse –, o escritor russo acreditava sobretudo que a sociedade futura poderia selecionar e incorporar novas necessidades geradas pelo desenvolvimento daquelas atividades. Prova disso é que na sociedade sonhada por Vera Pávlovna,

diversas novas descobertas científicas da época eram empregadas, como o alumínio e a energia elétrica. O coroamento daquele sonho seria o *Crystal Palace*, um dos símbolos arquitetônicos máximos da tecnologia e da engenhosidade humanas no século XIX. Tchernychévski, portanto, estava disposto a incorporar novas necessidades, contra as quais Rousseau parecia tão somente reagir refratariamente ao prestar elogios à vida no campo.

Ao longo do seu romance, Rousseau apresentaria ainda as suas ideias sobre um conjunto de outros temas e áreas do conhecimento. Do bom natural à prostituição, da vida doméstica à sociedade cosmopolita, do paisagismo à educação das crianças, da arte à economia, do duelo à religião, o pensador genebrino cobriria todos os assuntos aos quais se dedicava, tratando-os longa e detalhadamente, como que aproveitando a atenção do seu leitor para fazer desfilar diante dele, na forma de um romance, todo o seu sistema de pensamento. Da mesma maneira, Tchernychévski executaria um percurso filosófico-literário semelhante em *O Que Fazer?*, deixando evidentes não apenas as similaridades, como também as diferenças de concepções e estilo entre os dois autores, como poderá ser observado no capítulo “Jean-Jacques Rousseau e *Julie ou a Nova Héloïse*”, no qual se analisará minuciosamente a relação filosófica entre os escritores, assim como a narrativa e o enredo dos dois romances.

Já para a russista norte-americana Dawn Eidelman (EIDELMAN, 1994), teria sido, na verdade, o romance *Jacques* (1834), de George Sand (1804-1876), que teria fornecido a maior inspiração para o enredo de *O Que Fazer?*, de Tchernychévski. Eidelman apoia-se no trabalho do filólogo e literato soviético Aleksánder Pávlovitch Skaftýmov (1890-1968), que dedicou diversos artigos à obra do crítico e escritor russo,

entre eles, “*Tchernychévski i Jorj Sand*” (“Tchernychévski e George Sand”), no qual estabelece a relação entre os dois romances (SKAFTÝMOV, 1928, p. 223-244).³⁰

De acordo com Eidelman, o escritor russo teria conhecido a obra da escritora francesa desde os anos 1840, graças aos exemplares da revista literária *Anais da Pátria* que circulavam em sua residência em Sarátov, nas páginas da qual foram traduzidas e publicadas diversas obras de Sand (REMNEK, 2001, p. 30). Eidelman acrescenta que o interesse por Sand teria acompanhado Tchernychévski por toda a vida, inclusive durante a sua prisão na Fortaleza de São Pedro e São Paulo: ao lado dos volumes de Rousseau, ele também guardava consigo romances de Sand.³¹

Em *Jacques*, Sand narra a história de um triângulo amoroso solucionado pela morte, pelo suicídio, do personagem-título. Fernande de Theursan, jovem romântica e sonhadora de dezessete anos, é oferecida em casamento ao ex-militar Jacques, que havia acabado de chegar da linha de combate – participara das guerras napoleônicas – e que acumulara uma fortuna considerável. Este, aos trinta e cinco anos, grande exemplo de virtude e heroísmo, acreditava que, com o casamento, resgataria Fernande da vileza e da ganância de sua mãe, Madame de Theursan. Eles casam-se e, assim como Julie e o Sr. de Wolmar, vão morar longe da civilização, no distante vale de Saint-Léon em Dauphiné, região sudeste da França. Jacques também tinha intenção de instaurar uma pequena comunidade de bons naturais em Dauphiné, e chama para lá a sua meia-irmã

³⁰ Emily Klenin (KLENIN, 1991, p. 367), professora emérita do departamento de Línguas e Literatura Eslavas da Universidade de Califórnia (Los Angeles), acrescentaria que Skaftýmov teria sido o primeiro pesquisador a demonstrar o parentesco entre os dois romances. No entanto, como será visto a seguir, outros romances de Sand, além de romances de outros escritores, também deixariam marcas na obra do escritor russo.

³¹ Vale ressaltar que não apenas para Tchernychévski, mas praticamente para toda a *intelligentsia* literária russa de meados do século XIX (por exemplo, Gontcharóv, Turguêniev, Drujínin e Dostoiévski), a obra e a temática tratada por George Sand seriam consideradas como de grande importância, inspirando-os literária e politicamente. Fonseca Filho complementa que, a partir dos anos 1840, a obra de Sand teria chegado de maneira “bombástica” em território russo, inaugurando até mesmo uma geração de escritoras designadas pejorativamente como “*jorj-zandóvschinas*” (“george-sandistas”), identificadas com o estilo e a temática da autora francesa, como a já mencionada Nadiéjda Khvoschínskaia, além de Maria Semiônovna Júkova (1804-1855) e Evguiênia Tur (1815-1892) (FONSECA FILHO, 2017, p. 23; 105-111).

Sylvia que, como ele, encarnava um espírito férreo e virtuoso. No entanto, a sua irmã atrairia para aquele convívio idílico o seu antigo amante, o jovem Octave, que acabaria por se apaixonar por Fernande. Os dois jovens, diferentemente de Jacques e Sylvia, apesar de também serem inocentes e bons, não aspiravam às mesmas virtude e perfeição de caráter. Almejavam sobretudo realizarem o amor que sentiam um pelo outro, o que levaria Jacques a se suicidar – um suicídio *racional, calculado*, como salientaria a russista Emily Klenin (KLENIN, 1991, p. 370) – para deixar o caminho livre aos dois amantes. Pode-se dizer que Fernande estava um passo adiante da Julie rousseauniana no sentido da emancipação feminina, pois o personagem sandiano abriria mão de sua família e da obediência às convenções sociais para realizar o seu amor romântico com Octave, ao passo que Julie, ao contrário, negaria o seu amor por Saint-Preux para poder cumprir as tarefas tradicionais impostas à mulher, aquelas de esposa e de mãe.

O enredo de *O Que Fazer?*, principalmente a sua trama amorosa é, de fato, bastante semelhante à história narrada por Sand em *Jacques*. Oprimida por sua mãe, Maria Aleksievna, a protagonista Vera Pávlovna casa-se e foge com o preceptor de seu irmão, Dmitri Lopukhóv, que a resgata do seio da sua família. Em seguida, Vera conhece e apaixona-se pelo melhor amigo de seu marido, Aleksáedr Kirsánov. O marido preterido, percebendo o amor entre a esposa e o amigo, e não querendo constituir empecilho para a sua realização, forjaria o seu próprio suicídio, partindo em seguida para a América, de onde desembarcaria novamente em São Petersburgo no final da

trama.³² Lopukhóv casar-se-ia uma segunda vez, e os dois casais formados ao longo do romance viveriam finalmente juntos com os seus filhos.

Vera, diferentemente das antecedentes Julie e Fernande, daria um passo adiante de seus personagens prototípicos, pois além de selar um segundo casamento em nome da sua satisfação amorosa, possuía também uma vida independente, pois trabalhava e coordenava uma bem-sucedida cooperativa de costureiras.

O paralelismo de enredo corresponderia à equivalência de ideias dos dois escritores sobre a emancipação feminina, o que, nesse quesito, aproximava Tchernychévski mais de Sand que de Rousseau. A escritora francesa e o escritor russo libertam as suas protagonistas da vida virtuosa em família, que era prescrita por Rousseau para as jovens moças. Sand e Tchernychévski tratavam mais diretamente dos direitos de igualdade das mulheres em relações aos homens, ao passo que denunciavam as instituições que os limitavam como, por exemplo, o casamento e a família. O tom mais decidido e radical de Tchernychévski ao traçar o destino de Vera Pávlovna, segundo Eidelman, seria inclusive o que faria de seu romance um verdadeiro manual ético e comportamental para a juventude rebelde russa do século XIX, no seio da qual foram arranjados diversos “casamentos de resgate” como os dos personagens, além de

³² A similaridade entre as maneiras de Jacques e de Lopukhóv tratarem o novo amante de suas esposas é flagrante, como assinala Eidelman. Convicto do amor entre Octave e a sua esposa Fernande, e disposto a sair de cena para que ambos pudessem vivê-lo livremente, Jacques questionaria o amante da sua mulher: “1º Credes que eu ignoro o que se passou entre vós e uma pessoa a qual não é preciso nomear? 2º Ao retornar aqui nestes últimos dias, ao mesmo tempo que ela, e apresentando-se para mim com convicção, qual foi a sua intenção? 3º Tendes por esta pessoa um sentimento verdadeiro? Vós vos responsabilizáreis por ela, e vos comprometeríeis de dedicar-lhe a sua vida, caso o seu marido a abandonasse?” (SAND, 1854, p. 291, tradução nossa). Como ainda amasse Fernande, Jacques queria ter certeza de que a sua ausência não a prejudicaria. De maneira semelhante, ao convidar Kirsánov para uma conversa após perceber o amor entre este e a sua esposa, Lopukhóv o indagaria: “Primeiramente, vamos supor que existam três pessoas (uma suposição perfeitamente possível), e que uma delas mantenha um segredo que quer guardar da segunda e, especialmente, da terceira pessoa. Suponhamos que a segunda adivinhe o segredo da primeira e lhe diga: ‘Faça o que lhe peço, ou direi o seu segredo à terceira pessoa’. O que acha desse caso?” (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 263). Com esse interrogatório “abstrato”, Lopukhóv, do mesmo modo que Jacques com Octave e Fernande, visava a certificar-se do amor de Kirsánov por Vera e a construir as condições para o seu desaparecimento, ainda que fictício neste último caso.

pequenas comunidades familiares e de cooperativas de trabalho à semelhança daquela criada pela protagonista.

Em relação às ideias políticas, George Sand impregnaria os seus romances com aquelas questões de maneira mais evidente apenas a partir de 1840, principalmente depois de seu encontro com o filósofo e político francês Pierre Leroux (1797-1871) que, por sua vez, também marcaria o pensamento político de Tchernychévski. No entanto, até aquela data, os romances de Sand eram principalmente histórias românticas nas quais, apesar de já demonstrar um protagonismo feminino e uma defesa firme da emancipação da mulher, sobressaíam especialmente as questões do amor, do desejo romântico, da culpa e da traição. Por isso, o enredo de *Jacques*, à parte a trama romântica, o triângulo amoroso e o suicídio, é necessário, mas não suficiente, para se compreender a integridade do romance *O Que Fazer?*. Como diz Eidelman, “enquanto a prescrição de Sand para o avanço [da questão feminina] repousa na liberação do coração, Tchernychévski propunha reformas que iam desde a família nuclear até o conjunto da sociedade”^{xviii} (EIDELMAN, 1994, p. 52, tradução nossa). O próprio Tchernychévski destacá-lo-ia em seu romance. Após conhecer Lopukhóv, Vera Pávlovna inquietar-se-ia por descobrir a fonte das concepções daquele jovem rapaz, aparentemente tão adequadas e tão semelhantes às suas. Ela repassa em sua memória os autores que já havia lido, entre eles, George Sand:

– Como isso é estranho! – pensou Verinha. – Eu mesma já tinha pensado e sentido aquilo que ele disse sobre os pobres, sobre as mulheres e como se deve amar. De onde tirei isso? Ou isso estava nos livros que li? Não, ali não tinha isso: ali tudo era dado com dúvidas, com reservas, e tudo visto como extraordinário, improvável. Como se fossem sonhos: bons, mas [que] não acontecerão. (...) E olha que pensei que eram os melhores livros! Por exemplo, George Sand é tão correta e boa, mas nela tudo [são] sonhos. (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 101)

Assim, apesar de reconhecer em George Sand algumas das ideias que ela própria desposava e que Lopukhóv tão bem formulava, Vera Pávlovna considerava a escritora apenas uma sonhadora, apesar de ser honesta e sensível à causa da emancipação feminina. Ou seja, Tchernychévski tomava emprestado o enredo amoroso, mas, conscientemente, não reunia, em definitivo, as suas ideias e radicalidade políticas às dela. Para ele, não obstante a sua atestada importância, Sand estaria ainda aquém de suas concepções políticas, o que a tornava apenas uma honesta sonhadora, como compreendia a sua protagonista. Mais adiante, quando apresenta o personagem de Katerina Pólozova, futura esposa de Lopukhóv após o seu regresso a São Petersburgo, o autor russo também a descreveria como uma jovem sonhadora, que havia cerzido os seus sonhos embalada pelos personagens dos romances de Sand:

Ela [Katerina] era sonhadora, mas seus sonhos eram tão tranquilos quanto seu caráter e tinham tão pouco brilho quanto ela mesma. Seu poeta favorito era George Sand, mas ela não se imaginava como Lélia, Indiana, Cavalcanti, ou mesmo como Consuelo. Em seus sonhos, via-se como Jeanne ou (mais frequentemente) como Geneviève. Geneviève era a sua heroína favorita. Eis ela andando pelos campos, colhendo flores que servirão como modelo para o seu trabalho. [Então,] aí encontra André. Um encontro tão tranquilo! E eles notam que se amam. Assim eram os sonhos dela. (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 433)³³

Desse modo, fica claro que Tchernychévski se deixava inspirar de maneira seletiva, sem confundir nem identificar completamente a sua inspiração literária sandiana com as convicções políticas e filosóficas da escritora. Tal acoplagem não perfeita entre literatura e política nos dois autores é o que levaria Klenin (KLENIN, 1991) a sugerir que, na verdade, apesar da importância de *Jacques* para Tchernychévski, este teria derivado o enredo e apelo político de *O Que Fazer?* de outro romance da escritora francesa, *La Comtesse de Rudolstadt* (*A Condessa de Rudolstadt*, 1843-1844).

³³ Os personagens listados são todos oriundos das obras românticas de Sand.

Em primeiro lugar, a pesquisadora salienta que este último romance estava presente entre as quatro obras de Sand que acompanhariam Tchernychévski na Fortaleza de São Pedro e São Paulo.³⁴ Em segundo lugar, aponta para que o enredo de *O Que Fazer?* e o de *A Condessa de Rudolstadt* se assemelhavam mais que o do primeiro e o de *Jacques*. Em *A Condessa de Rudolstadt* (SAND, 1864) também há um triângulo amoroso e um marido suicida como em *Jacques*. No entanto, tal suicídio é fictício, como em *O Que Fazer?* e, após fingir a sua própria morte, o marido parte para o exterior, como Lopukhóv teria partido para a América, onde se teria engajado em atividades políticas. Em terceiro e último lugar, argumenta Klenin, *A Condessa de Rudolstadt* faria parte do segundo ciclo de romances de George Sand, no qual ela expressaria cada vez mais a influência política de grandes nomes do socialismo francês, entre eles Pierre Leroux. Cogita-se que Sand tenha escrito a quatro mãos diversos romances com Leroux, entre eles *Spiridion* (1838), *Horace* (1841)³⁵ e *A Condessa de Rudolstadt*. Ora, Leroux também era conhecido de Tchernychévski e também tinha espaço no pensamento político do escritor russo, o que levaria a pesquisadora Klenin, ao final, a defender que teria sido sobretudo este último romance que havia inspirado, definitivamente, a obra de Tchernychévski.

No entanto, para demonstrar a sua tese da primazia de *A Condessa de Rudolstadt* sobre *O Que Fazer?* em relação a *Jacques*, Klenin afirmaria que haveria no romance de Tchernychévski duas histórias em paralelo, uma *oficial* e outra *real*. A oficial seria aquela que remeteria a *Jacques*, e a real seria aquela mais próxima do enredo de *A Condessa de Rudolstadt*. Segundo ela, o escritor russo teria agido daquela maneira por dois motivos: para camuflar o seu romance diante dos olhares da censura, visto que a

³⁴ Tratava-se das obras: *La Dernière Aldini* (1837), *La Comtesse de Rudolstadt*, *Le Piccinino* (1847), *Elle et Lui* (1859).

³⁵ De acordo com Eidelman, o personagem Rakhmiétov teria sido moldado a partir do personagem Laravinière, do romance *Horace* (EIDELMAN, 1994, p. 48).

referência a *Jacques* seria mais palatável aos censores; e para atrair maior número de leitores, visto que o enredo oficial, semelhante ao de *Jacques*, já seria conhecido do grande público, o que tornaria a alusão rapidamente reconhecida. No entanto, por sua força política, o subtexto de *O Que Fazer?*, a sua história real, remeteria na verdade a *A Condessa de Rudolstadt*, que também traria uma mensagem política mais precisa e bem formulada.

Ora, não seria mais lógico imaginar que Tchernychévski houvesse se utilizado de um e de outro, já que teve acesso a inúmeros romances de George Sand, em vez de imaginar e propor um estratagema literário tão criativo quanto exaustivo para um romance que fora escrito em uma prisão em apenas quatro meses? Afinal, a tese de Klenin sustenta-se apenas à medida que afirma precisamente isto: que o trabalho imaginativo de Tchernychévski na criação e redação de *O Que Fazer?* havia sido inspirado por diversas outras obras e autores, e não apenas de Rousseau ou de Sand, como, por exemplo, de Charles Dickens, além dos próprios russos.

O escritor inglês Charles Dickens não parece ter fornecido uma inspiração direta para o enredo do romance *O Que Fazer?*. No entanto, ao retratar a vida de proletários, miseráveis e vagabundos da Inglaterra vitoriana, Dickens (assim como, possivelmente, a obra de outros escritores russos, como Gógol e Dostoiévski) teria possibilitado a Tchernychévski transferir literariamente o cenário social de *Julie ou a Nova Héloïse* e de *Jacques*, ambos ambientados no campo, em meio à nobreza ou nas franjas da nobreza suíça e francesa, para a realidade de uma família urbana pobre de São Petersburgo.

A família de Vera Pávlovna sobrevive em uma sociedade hostil à sua existência. O seu pai é o zelador de um pequeno edifício residencial em São Petersburgo. A sua mãe, Maria Aleksiévna, ganha a vida fazendo pequenos empréstimos e penhoras e,

eventualmente, roubando a sua clientela. Até antes de ser apresentada à sociedade, quando a sua mãe se decidiu a casá-la com o filho da proprietária do prédio onde viviam, Mikhail Storiéchnikov, Vera Pávlovna possuía apenas um único vestido. A protagonista vivia sob a opressão de uma família que a maltratava – Vera era vítima, assim como o restante de sua família, dos acessos de cólera de sua mãe – e que a preparava para ser negociada, a fim de obter com o seu casamento um genro que garantisse maior prestígio e riqueza aos Rozálski.³⁶ O jovem médico preceptor de seu irmão, que salvaria Vera Pávlovna daquela dura realidade, Dmitri Lopukhóv, por sua vez, de maneira alguma era um príncipe como o Sr. de Wolmar, nem mesmo um ex-militar rico de origens nobres, como Jacques. Lopukhóv era um estudante de medicina que havia deixado a sua família pobre no interior da Rússia para estudar na capital, e que trabalhava para se sustentar dando aulas para os filhos das famílias um pouco mais abastadas. Quando fogem e se casam, eles vão morar no subúrbio de São Petersburgo, e não em uma propriedade idílica em Clarens ou em Dauphiné. Vera Pávlovna tem que trabalhar para ajudar na manutenção da casa onde viviam e, na cooperativa de costureiras que criaria, empregaria não apenas jovens moças virtuosas, mas abrigaria (ex-)prostitutas e miseráveis que não tinham outra oportunidade de vida ou de trabalho.

Lopukhóv, por sua vez, ver-se-ia premido a abandonar a sonhada carreira médico-

³⁶ Nesse quesito, as atitudes da mãe de Vera Pávlovna e da mãe de Fernande de Theursan, em *Jacques*, assemelham-se sobremaneira. Do mesmo modo, haveria ainda outro possível personagem que se assemelharia a Maria Aleksieévna. Em 1978, o filólogo soviético Mark Veniamínovitch Teplínski (1924-2012) sugeriu, em seu artigo “*Ávtor-povestvovátel v románe N. G. Tchernychévskogo ‘Tchto Diélat?’*” (“O autor-narrador no romance *O Que Fazer?*, de N. G. Tchernychévski”), que existiria um parentesco entre a matriarca de *O Que Fazer?* e aquela da história *Diádiuchkin son (O Sonho do Titio, 1859)*, de Dostoiévski (DOSTOIÉVSKI, 2012). Inclusive, ambas teriam nomes semelhantes, pois o personagem da trama dostoiévskiana chamava-se Maria Aleksándrovna, além de, igualmente, terem cogitado arranjar o casamento das respectivas filhas a partir de interesses pouco honrosos. No entanto, para Teplínski, apesar de tais semelhanças, a abordagem geral das matriarcas por ambos os autores eram distintas (TEPLÍNSKI, 1978, p. 127). Finalmente, o trabalho de Teplínski forneceria o ponto de partida para que outro pesquisador, o norte-americano Andrew Drozd, em seu artigo “*‘What Is to Be Done?’ and Chernyshevskii’s Response to Dostoevskii’s ‘Uncle’s Dream’*” (“*O Que Fazer?* e a resposta de Tchernychévski a *O Sonho do Titio*, de Dostoiévski”), ratificasse a relação não apenas entre os personagens Maria Aleksieévna e Maria Aleksándrovna, como também uma relação – literária e filosófica – mais profunda e mais polêmica entre o enredo de *O Que Fazer?* e aquele de *O Sonho do Titio* (DROZD, 2002).

científica para dar mais aulas particulares e, assim, ajudar a prover o lar. Por fim, o seu melhor amigo e segundo marido de sua esposa, Aleksáedr Kirsánov, compartilhava a mesma história que ele. Não era como Octave, o amante e segundo esposo de Fernande em *Jacques*, que vivia da renda de sua herança e não tinha aptidão alguma para o trabalho.

Enfim, ao retratar os personagens deixados à margem do progresso no período vitoriano de rápida industrialização da Inglaterra durante o século XIX, e as contradições daquela profunda e radical transformação socioeconômica, Dickens abria a possibilidade para que o seu ávido leitor russo, Tchernychévski, pudesse fazer o mesmo. As “novas pessoas” de *O Que Fazer?* seriam precisamente os indivíduos, principalmente a juventude, que passaria a ascender socialmente através do acesso aos estudos durante o século XIX, mas que não haviam rompido o vínculo com as suas famílias pobres ou provincianas. Como dito anteriormente, eram os *raznotchintsy*, categoria na qual o próprio Tchernychévski poderia ser incluído.

Para o crítico e escritor, a vida daquelas pessoas não seguia o mesmo padrão de conforto e de ociosidade dos personagens rousseauianos ou sandianos. Consequentemente, os seus sentimentos também não eram articulados da mesma maneira daqueles. A realidade deles, para o autor, não lhes permitia que disponibilizassem muito tempo em considerações sobre a virtude, como Julie e Saint-Preux, ou sobre o amor, como Fernande e Octave. A vida da parcela da juventude russa para a qual escreveu o seu romance tinha exigências mais prosaicas e objetivas, como o trabalho e a própria sobrevivência, apesar de também não negligenciarem a subjetividade (se bem que a tratassem de um modo menos romantizado ou idealizado que os personagens anteriores).

Além de Dickens, certamente, em solo russo, também já havia escritores que se ocupavam de representar em seus contos e romances a realidade da vida urbana e modesta de indivíduos não-nobres ou empobrecidos. Maria de Fátima Bianchi, por exemplo, destaca a boa recepção da obra de estreia de Dostoiévski, *Biédnye Liúdi* (*Gente Pobre*, 1846), por Bielínski, para quem o jovem autor teria sido o primeiro a redigir um romance social na Rússia. Segundo Bianchi, “os temas nela representados eram os mesmos da vida de Petersburgo explorados nas novelas gogolianas e nos ‘ensaios fisiológicos’ dos ‘tipos urbanos’” (BIANCHI, 2006, p. 98-99), o que indica que, desde as obras de Gógol, já se despontava a tendência realista e a representação de tipos urbanos na própria literatura russa, como pode-se evidenciar através de suas novelas petersburguesas, assim como através da representação de temáticas afins, como aquela da vida do “funcionário pobre”. Em *Khoziáika* (*A Senhoria*), obra publicada por Dostoiévski em 1847, da mesma maneira, logo nas primeiras linhas do texto, o protagonista Vassíli Ordýnov vê-se “obrigado a buscar um novo alojamento nos bairros pobres de Petersburgo” (BIANCHI, 2006, p. 132), os quais também seriam o hábitat dos personagens Vera Pávlovna e Lopukhóv. O que revela que, além da referência dickensiana, também é bastante provável que Tchernychévski usufrísse das próprias fontes literárias russas como inspiração para a representação da vida urbana e modesta de seus personagens em *O Que Fazer?*.

Em *Tempos Difíceis*, Dickens problematizaria aquela temática ao tentar estabelecer – ou resgatar – a relação entre a objetividade e o prosaísmo da vida social urbana e industrial à subjetividade individual. A dicotomia identificada entre a objetividade dos fatos da vida real e a subjetividade da imaginação dos indivíduos seria levada ao absurdo e satirizada pelo autor através do personagem Thomas Gradgrind (pai), supervisor de uma escola em um distrito industrial da Inglaterra que, logo nas

primeiras linhas do romance, ditava para os seus alunos que a fantasia deveria ser colocada de lado em privilégio dos fatos:

Ora, eis o que quero: Fatos. Ensinem a estes meninos e meninas os Fatos, nada além dos Fatos. Na vida, precisamos somente dos Fatos. Não plantem mais nada, erradiquem todo o resto. A mente dos animais racionais só pode ser formada com base nos Fatos: nada mais lhes poderá ser de qualquer utilidade. Esse é o princípio a partir do qual educo meus próprios filhos, e esse é o princípio a partir do qual educo estas crianças. Atenha-se aos Fatos, senhor! (DICKENS, 2014, p. 13)

Tempos Difíceis é impregnado de uma crítica ao utilitarismo inglês, que no século XIX tomava as escolas proletárias dos distritos industriais da Inglaterra com o objetivo de proporcionar um ensino mais racional aos seus alunos. O enredo traz a história de como o personagem Thomas Gradgrind havia educado os seus cinco filhos seguindo estritamente aqueles princípios. No entanto, ao final, as suas máximas gerariam dificuldades para que a sua prole lidasse com os respectivos sentimentos ou com os compromissos da vida social. A sua filha, Louisa Gradgrind, casada com o industrial Josiah Bounderby, surta a certa altura do romance por não compreender nem poder corresponder ao amor proibido do personagem James Harthouse. O seu filho, Thomas Gradgrind, não se adapta às exigências da vida social e do trabalho, terminando por roubar um banco. Ao final, Dickens obrigaria Thomas Gradgrind (pai) a reconhecer que os seus esforços racionalistas e utilitaristas na criação de seus filhos foram fracassados, precisamente porque lhes faltou a educação de suas subjetividades e o desenvolvimento de suas capacidades imaginativas. Em meio àquela saga que denunciava a insuficiência da formação utilitarista e a necessidade de atividades criativas e lúdicas para os filhos da classe trabalhadora inglesa, Dickens representaria também a vida dos operários da fábrica do senhor Bounderby, as suas tentativas de associação sindical, as represálias sofridas e outros infortúnios da classe trabalhadora.

Segundo a pesquisadora russa Nina Diakonova, seria a representação de Dickens das contradições da sociedade inglesa daquele período, em especial da vida dos proletários, que chamaria atenção de críticos russos como Bielínski, Herzen e Tchernychévski:

A reputação e influência de Dickens na Rússia foram impulsionadas por grandes críticos como Bielínski, Tchernychévski e Herzen. Bielínski elogiou a sua capacidade de dar vazão a sentimentos de simpatia e de caridade sem os deixar interferir em seu senso artístico de primeira ordem como romancista. (...) Tchernychévski e Herzen observaram a humanidade e o poder da denúncia de Dickens contra a injustiça vitoriana. (...) Tchernychévski apontou quão profundamente Dickens sentiu, como demonstrado em *Tempos Difíceis*, que capitalismo e tragédia eram inseparáveis.^{xix} (DIAKONOVA, 2013, p. 80, tradução nossa)

Também para os russistas norte-americanos Michael Katz e William Wagner (KATZ; WAGNER, 1989), a maior contribuição de *Tempos Difíceis* para *O Que Fazer?* teria sido a crítica de Dickens às desigualdades e injustiças da Inglaterra vitoriana.³⁷ No entanto, Katz e Wagner também sugerem que Tchernychévski havia incorporado os benefícios e avanços daquela sociedade industrial na forma da representação da cooperativa de costureiras e na sociedade idealizada e altamente industrializada no quarto sonho de Vera Pávlovna. Sobretudo, os russistas norte-americanos apontam para que Tchernychévski, em *O Que Fazer?*, havia retrabalhado a concepção utilitarista duramente criticada pelo escritor inglês, de maneira a compatibilizá-la com as emoções humanas e de recuperar o conceito de *egoísmo racional* que seria caro às suas “novas pessoas”.

³⁷ Para um dos mais importantes biógrafos de Tchernychévski, o soviético Iúri Steklóv (que também havia escrito as biografias de Mikhail Bakúnin e Aleksánder Herzen), a relação mais clara entre a obra de Dickens e *O Que Fazer?* teria se dado através de outro romance do escritor inglês, *Our mutual friend*. No entanto, como bem observa o pesquisador Michael Futrell (FUTRELL, 1956, p. 444), a referida obra de Dickens havia sido publicada originalmente entre os anos de 1864 e 1865, ao passo que o romance russo foi publicado nos primeiros meses de 1863. Dessa maneira, torna-se impossível sustentar a indicação dada por Steklóv.

Para Tchernychévski, apesar da admiração que nutria por Charles Dickens, era necessário depurar as ideias veiculadas pelo autor em seus romances, bem como avançar na solução dos problemas que, para o russo, o escritor inglês apenas identificava, sem propor alternativas. Por exemplo, quando Vera Pávlovna ouve de Lopukhóv que a emancipação da mulher e dos trabalhadores pobres, assim como a realização do amor, eram metas realizáveis, ela pergunta-se porque nunca antes havia lido sobre aquela possibilidade emancipatória nos livros de Dickens, que parecia tão justo e bom. No entanto, concluiria, decepcionada, que o escritor inglês não acreditava verdadeiramente em seus ideais, os quais não vislumbrava serem postos em prática.

Por último, na edição de setembro de 1854 da revista *Anais da Pátria*, Tchernychévski esboçaria uma resenha do romance *Tempos Difíceis*, rebatendo as críticas que a obra havia recebido na França e na própria Inglaterra de que se tratava de um romance de pouco poder imaginativo e, portanto, de escasso valor artístico. O crítico contra-argumentaria afirmando que se tratava de mais uma grande obra de Dickens, que o autor dava vida aos seus personagens de maneira realista, e que não se poderia exigir fantasias idealistas na representação de personagens tocados pelas dificuldades da vida que levavam.

Ironicamente, a defesa do valor artístico de Dickens por Tchernychévski seria redigida com os mesmos argumentos que os seus admiradores, no futuro, o defenderiam dos principais críticos de *O Que Fazer?*. Tratava-se sobretudo da tradicional querela entre os valores da estética realista e socialmente útil e aqueles da arte pura, idealista, ou desvinculada de qualquer função social que eventualmente limitasse a criatividade ou poder imaginativo do artista. Principalmente na Rússia de meados do século XIX, que contava com grandes representantes de ambos os lados daquela disputa “socioestética”, aquele debate não era de forma alguma marginal, e envolveria, entre outros, jornalistas e

escritores como Aleksánder Herzen e Ivan Turguêniev que, por sua vez, também escreveriam romances que haviam servido de inspiração – ou provocação – para *O Que Fazer?*, de Tchernychévski.

Entre 1845 e 1846, Herzen publicaria na revista *Anais da Pátria* o seu romance *Quem É o Culpado?* que, por sua vez, receberia críticas de Vissarión Bielínski de igual teor àquela que receberia Charles Dickens por *Tempos Difíceis* e Tchernychévski por *O Que Fazer?*: tratar-se-ia de um romance frágil do ponto de vista artístico, mas potente do ponto de vista filosófico e social, e bastante representativo do caráter do homem russo da metade do século XIX. Segundo Bielínski, para o qual Herzen era “mais filósofo e só um pouquinho poeta”:

Os quadros de Iskánder [Herzen] distinguem-se nem tanto pela fidelidade do desenho e sutileza do pincel como pelo significado profundo da realidade representada por ele: eles se distinguem mais pela verdade factual do que pela poética, são atraentes por um estilo não bem poético, mas cheio de inteligência, pensamento, humor e argúcia, sempre de originalidade e novidade impactantes (...) No talento de Iskánder, a poesia é um agente secundário, e o principal é o pensamento. (BIELÍNSKI, 2018, p. 142; 160)

O reconhecimento da importância social e histórica do romance de Herzen por Bielínski, no entanto, suplantaria as suas reservas em relação ao mérito artístico e poético do autor, a ponto de o crítico ter publicado uma nova e completa edição de *Quem É o Culpado?* em sua própria revista, *O Contemporâneo*, em 1847.

O romance de Aleksánder Herzen constituiria para Tchernychévski um importante elo entre as ideias e o enredo das obras oriundas da Europa Ocidental com a tradição literária e a realidade russas. De partida, ao questionar no próprio título de seu romance quem era o culpado pela sorte de seus personagens, Herzen remetia as origens da sua obra ao marco maior da literatura russa do século XIX, o romance em versos “*Evguiêni*

Oniéguin”, de Aleksánder Púchkin, publicado em série entre 1825 e 1832. Púchkin apresentaria o personagem que representava o caráter do homem russo da primeira metade do século XIX e que serviria de inspiração para inúmeras obras a partir de então.

Segundo o próprio Herzen diria:

Oniéguin é um homem russo, não é possível senão na Rússia, onde é necessário e onde o encontramos a cada passo. Oniéguin é um mandrião, porque jamais teve uma ocupação, é um homem supérfluo no círculo onde se encontra, sem, no entanto, haver força de caráter o bastante para sair dele. É um homem que tateia a vida até a morte, mas que gostaria de experimentar a morte para certificar-se de que não vale mais que a vida. Ele iniciou tudo, sem perseverar em nada, ele pensou tanto quanto nada fez, ele é velho com apenas vinte anos e rejuvenesce por amor ao começar a envelhecer. Como todos nós, ele sempre esperou alguma coisa, pois ninguém é louco o bastante para crer na duração do atual estado de coisas na Rússia... Mas nada aconteceu, e a vida passava. O personagem de Oniéguin é tão nacional que ele é encontrado em todos os romances e em todos os poemas que tiveram alguma repercussão na Rússia. Não porque se quis copiá-lo, mas porque nós o encontramos continuamente ao nosso redor ou em nós mesmos.^{xx} (HERZEN, 1956c, p. 73-74, tradução nossa)

Oniéguin encarnava o *homem supérfluo*, representação literária do caráter do homem russo também flagrado pela primeira carta filosófica de Piótr Tchaadáiev (1794-1856), publicada em 1836. De acordo com Tchaadáiev, a vida do homem russo era precariamente desprovida de direção ou de sentido e, sem saber qual rumo tomar, errava como uma “alma-perdida”. Apesar de nobre, mas desprovido de poder de ação efetiva, as “almas-perdidas” russas não podiam responder quem era o culpado por seus próprios infortúnios, se a sua própria natureza, ou se a sociedade na qual vagavam.

Conhecendo aqueles “traços arquetípicos” do homem russo, ele próprio se questionando sobre como solucionar a questão do progresso em uma Rússia ainda presa às férreas tradições e aos privilégios da nobreza, bem como à vexatória mácula da servidão, Herzen representá-lo-ia em seu romance na forma do protagonista Vladímir Biéltov, sem que o próprio autor, no entanto, pudesse responder ao final, explicitamente,

à questão-título da obra.³⁸ Herzen narra o enredo de um triângulo amoroso, no qual também se poderia encontrar traços das obras de George Sand, mas que se centrava no impasse psicológico do *homem supérfluo*.

No início, o autor apresentaria o personagem Aleksêi Abrámovitch Niégrov, típico representante da nobreza rural e da tirania patriarcal russas. Ele mesmo era um exemplar do *homem supérfluo*, que não encontrava na vida nenhuma atividade que lhe conviesse, nenhum objetivo que lhe agitasse o espírito, entregando-se tão somente ao *tédio* (o que seria também um sentimento recorrente na literatura e dramaturgia russas oitocentistas). Niégrov casar-se-ia com Glafira Lvóvna, também de origem nobre, que encontrara naquele casamento um refúgio de sua família opressora (especialmente dos maus tratos de sua tia). Glafira Lvóvna encontraria na sua enteada, Liubóv Aleksándrovna, filha natural de Niégrov com uma serva de sua propriedade, o personagem no qual ela própria descontaria os sofrimentos vividos em sua família. Liubóv passaria a ser vítima da sua crueldade, apesar de não encarnar ela própria qualquer traço de sua vilania. Ao contrário, Herzen introduzia o seu bom natural através de Liubóv,³⁹ que poderia ser a reencarnação das Julie e Fernande, de Rousseau e Sand, respectivamente. Assim como faria no futuro Vera Pávlovna, Liubóv apaixonar-se-ia pelo preceptor de seu irmão, o jovem estudante recém-formado na Universidade de Moscou, Dmitri Iákovlevitch Krutsifiérski.⁴⁰ De origem humilde, um *raznotchínets*

³⁸ Sobre este ponto, Almeida complementa que, apesar de não ter respondido explicitamente à sua pergunta-título em seu romance, Herzen teria apontado a resposta: “nos parece que a parcela da crítica representada por Bianchi, para quem Herzen apontou um culpado no romance, está mais correta do que a outra parcela, que enxergou uma ausência de respostas ao problema central” (ALMEIDA, 2019, p. 79). Por sua vez, de acordo com Bianchi, “A origem do drama espiritual e moral de sua personagem [Biéltov] é relacionada por Herzen com o complexo sistema da Rússia, fundamentado na servidão e na desigualdade social, e com a especificidade do momento histórico” (BIANCHI, 2006, p. 116). Ou seja, de acordo com as duas autoras, Herzen teria apontado ou relacionado a(s) resposta(s) à pergunta-título do seu romance, quais fossem, em linhas gerais, as condições sociais e históricas da Rússia.

³⁹ Liubóv (*Любовь*) significa literalmente “amor” em russo, nome que por si só já revelaria de antemão o caráter daquele personagem.

⁴⁰ De acordo com Paperno, Tchernychévski, desde a juventude, sonhava emular a história de preceptores apaixonados por suas pupilas, ou por suas parentes. Em seguida aos preceptores Saint-Preux e Krutsifiérski, ele próprio seria professor do irmão de Olga Sokrátovna, e valer-se-ia da

assim como o futuro Lopukhóv, Krutsifiérski não possuía, no entanto, a mesma verve libertária do personagem de Tchernychévski. Era sobretudo um personagem inteligente, mas simples, que dividiria com Liubóv os sonhos comuns de uma vida baseada no amor e no respeito mútuos. Diferentemente da relação de inferioridade que os personagens femininos teriam em relação aos seus pares masculinos em *Julie ou a Nova Héloïse* e em *Jacques*, em *Quem É o Culpado?*, era a protagonista que suplantava em habilidades e capacidade intelectual o seu amado. Liubóv encarnava a “nova mulher” trazida por Herzen, em tudo mais inteligente, mais nobre e capaz que Krutsifiérski. Assim como a futura Vera Pávlovna, ela tinha sede de conhecimento e uma especial sensibilidade pelos mais oprimidos.

O casal vive um breve idílio amoroso até a chegada do personagem Vladímír Biéltov, o *homem supérfluo* prototípico do romance, grande protagonista eleito por Herzen. Rico e de origem nobre, culto e instruído segundo as máximas de um preceptor *suiço*, que lhe havia transmitido o essencial do pensador *genebrino* Jean-Jacques Rousseau, Biéltov possuía, no entanto, um caráter vacilante, obtuso e indeciso. Depois de terminar a Universidade de Moscou, ele ingressaria no serviço civil, abandonando-o em seguida por considerá-lo aquém de suas habilidades, ao que passaria a experimentar, também sem satisfação nem sucesso, diversas outras atividades, como a pintura, a escrita, a medicina, partindo ao final em viagens pela Europa. Sentindo-se deslocado de qualquer função ou atividade humana, apesar de seu pretense potencial, Biéltov via-se, como Niégrov, submerso em um tédio sem alento, momento em que, apenas para distração do espírito, aproximar-se-ia do casal Liubóv e Krutsifiérski, conquistando o

posição privilegiada do pequeno estudante para estreitar os seus laços com a sua futura esposa (PAPERNO, 1988, p. 98). Em seu próprio romance, *O Que Fazer?*, reapareceria a figura do preceptor, Lopukhóv, primeiro marido de Vera Pávlovna. Por último, de acordo com Drozd, haveria ainda um terceiro possível preceptor na esteira do romance de Tchernychévski: o personagem Vassíli (Vássia), o tutor de Mítia, o falecido pequeno irmão da protagonista Zinaída Afanássiévna Moskalióva, do romance *O Sonho do Titio*, de Dostoiévski (DROZD, 2002, p. 8).

amor da primeira (assim como Octave, que também desfrutava de uma vida ociosa e sem ocupação, havia se aproximado de Fernande apenas por galanteria).

No entanto, Herzen não permitiria que Biéltov se unisse à sua protagonista. Após a seduzir e demovido da ideia de tomá-la para si, Biéltov partiria novamente para a Europa para dar continuidade à sua vida errante. No entanto, o casal que havia deixado atrás de si não seria mais o mesmo. Embora não tivesse provocado o rompimento definitivo de Liubóv e Krutsifiérski, Biéltov havia reduzido a união daquele casal a uma condição bastante precária. Liubóv definharia física e espiritualmente após a partida do seu novo amado, e Krutsifiérski, ele mesmo incapaz de recuperar a estima da sua esposa, entregar-se-ia ao alcoolismo. Ao final, os bons naturais Liubóv e Krutsifiérski veriam perecer o amor que nutriam um pelo outro, sucumbindo ambos a uma vida de desilusão, e Biéltov prosseguiria a sua errância também desiludida e sem sentido. Os personagens, apesar de nobres, não se realizariam plenamente, não agiriam efetivamente, cabendo portanto a questão essencial *Quem É o Culpado?*. A inércia dos personagens retratados por Herzen era devida ao seu caráter individual – ao caráter russo –, ou à sociedade russa que lhes impossibilitava os meios de exercerem as suas habilidades e toda a sua pretensa disposição de espírito?

Além de tomar emprestado algumas passagens do próprio enredo do romance de Herzen, Tchernychévski responderia à questão do emigrado com a sua própria questão-título: *O Que Fazer?*. Para Tchernychévski, tanto o caráter do indivíduo russo quanto a sociedade em que vivia eram culpados, de modo que a alternativa possível era transformar tanto um, quanto a outra. Por isso, à questão de Herzen, ela própria pouca propositiva, Tchernychévski respondia com outra que indicava uma ação, e não mais uma reflexão. O seu romance, de fato, trará personagens que não apenas encarnariam as boas disposições de espírito dos personagens *herzenianos*, mas que agiriam de fato, que

proporiam um novo comportamento individual e uma nova sociedade. Aquela transformação de perspectiva não se daria sem conflito, o qual também teria a sua representação literária no romance *Pais e Filhos*, de Ivan Turguêniev, obra que serviria como um dos gatilhos decisivos para a redação de *O Que Fazer?*.

Em *Pais e Filhos*, Turguêniev narra as histórias de dois personagens: Arkádi Nikoláievitch Kirsánov, jovem recém-formado na Universidade de São Petersburgo, e Evguiêni Vassílievitch Bazárov, colega do primeiro. Kirsánov retorna para *Márino*, propriedade do seu pai, Nikolai Kirsánov, levando consigo o seu amigo Bazárov. Os três, juntamente a Pável Kirsánov, tio do primeiro, passarão algumas semanas juntos naquela pequena herdade na província russa, ocasião em que Turguêniev expõe as diferentes ideias dos filhos – *niilistas* – e dos pais – liberais. Bazárov, particularmente, niilista radical que exercia influência sobre o jovem Kirsánov, disputaria com Pável Kirsánov a validade de suas novas ideias ante o arcaísmo das velhas concepções daquele. Os irmãos Kirsánov sentir-se-iam ora deslocados do debate proposto pelos jovens, ora provocados ou intimidados pela impetuosidade de Bazárov sem, no entanto, perderem a fé em suas próprias convicções. O jovem Bazárov, mais que o seu amigo, incendiava-se com aqueles debates que desafiavam a sua fria racionalidade.

Os dois jovens partiriam então para visitarem alguns familiares dos Kirsánov na região vizinha, onde encontrariam a viúva Anna Serguêievna Odintsóva, que os convida para a sua propriedade em *Nikólskoe*. Os dois jovens sentem-se atraídos por Odintsóva, mas seria sobretudo Bazárov que despertaria os sentimentos da jovem viúva. Ele declara-se, mas Odintsóva não assume a reciprocidade dos seus sentimentos, considerando que o caráter de Bazárov não poderia ser propício à vida conjugal. Na ocasião, os dois personagens também conheceriam Ekaterína Serguêievna Lókteva

(Kátia), irmã de Odintsóva, jovem de dezoito anos, que seria a futura esposa de Kirsánov.

A estadia em *Nikólskoe* evidenciaria as primeiras divergências de ideias e diferenças de atitude entre Kirsánov e Bazárov, opondo a radicalidade e racionalidade do último à transigência e maleabilidade do primeiro. Os jovens retornariam em seguida a *Márino*, após uma breve passagem pela propriedade dos pais de Bazárov, ocasião em que se acentuariam as diferenças entre os dois personagens. Uma vez em *Márino*, Bazárov daria continuidade a algumas experiências científicas que realizava, apaixonar-se-ia por Fedóssia Nikoláievna (Fiénetchka), jovem camponesa com a qual Nikolai Kirsánov se havia unido após a morte da sua esposa, e o jovem niilista roubar-lhe-ia um beijo em certa ocasião em que se encontraram a sós. Pável Kirsánov flagraria aquela cena, intimando Bazárov para um duelo, o qual atingiria na perna o tio de seu amigo. Bazárov retornaria, então, para a casa dos pais, passando no caminho em *Nikólskoe*, onde encontraria além das irmãs Odintsóva e Kátia, o seu amigo Kirsánov, que havia se apaixonado pela última.

Um tanto perturbado com a própria natureza férrea de seu espírito e de suas convicções, Bazárov sofreria uma mudança aguda de caráter, ficando mais próximo de seu pai. Por final, terminaria por ferir-se durante uma autópsia em um cadáver tifoso, acidente que o levaria à morte. Enquanto isso, em *Márino*, o jovem Kirsánov, tendo abdicado da radicalidade das ideias do seu amigo, casava-se com Kátia, ao passo que o seu pai também oficializaria a sua união com Fiénetchka, e os dois casais passariam a viver juntos na mesma propriedade.

Com aquele enredo, Turguêniev atacava em cheio os jovens radicais russos da metade do século, os quais identificava como *niilistas*. Bazárov, sobretudo, poderia ser identificado como um *raznotchintsy*, assim como os integrantes da juventude mais

aguerrida, como aliás o próprio Tchernykhévski e o seu jovem amigo Dobroliúbov, colaborador da revista *O Contemporâneo*. Ao narrar a inoperância dos ideais niilistas radicais de seu personagem, Turguêniev apontava para a inexequibilidade das próprias ideias desposadas por Tchernykhévski. Bazárov, sem encontrar lugar para efetivar as suas concepções, deslocado tanto em meio aos Kirsánov, como em sua família, e tendo sido recusada a realização do seu amor por Odintsóva, encontraria na morte o seu destino final. Através dela, Turguêniev representava a inocuidade de sua radicalidade e de sua pretensa vida racional, da mesma maneira como Dickens havia representado o fracasso da educação utilitarista recebida pelos filhos do seu personagem Thomas Gradgrind em *Tempos Difíceis*. A crítica de Turguêniev seria tão mais contundente para os círculos radicais, quanto ela seria interpretada como uma sátira implacável à morte prematura do jovem radical Nikolai Dobroliúbov, em 1861, vitimado pela tuberculose aos 25 anos de idade, sem ver, portanto, as suas ideias efetivadas, assim como o niilista Bazárov.

Em contraposição, o destino do personagem Arkádi Kirsánov demonstraria que, apenas ao se abandonar a radicalidade dos ideais niilistas, permitindo-se transigir e aceitando certo romantismo/idealismo, o indivíduo poderia ter uma vida plena, amorosa e feliz. Estimulado pela provocação de Turguêniev, Tchernykhévski retrataria em *O Que Fazer?* a história de dois jovens *raznotchíntsy*, assim como Bazárov, também estudantes de medicina, mas que seriam capazes de lidar com as suas ideias radicais de maneira mais consequente e menos transigente. Inclusive, Tchernykhévski tomaria emprestado o próprio nome de Kirsánov para o seu personagem que, ao contrário de Arkádi, não precisaria abrir mão ou flexibilizar os seus ideais para viver plenamente a sua vida ao lado de Vera Pávlovna. Se Arkádi Kirsánov (personagem de Turguêniev) havia se afastado das suas ideias niilistas iniciais, resignado e conformado à vida conjugal na

província, Aleksándr Kirsánov (personagem de Tchernychévski), ao contrário, compatibilizava satisfatoriamente as suas convicções radicais com a sua profissão, com a ciência (pois seria um destacado professor na Universidade de São Petersburgo), e com a plenitude de sua vida amorosa ao lado de Vera Pávlovna.

Dmitri Lopukhóv, por sua vez, não se acidentaria nem morreria após ver recusado o seu amor por Vera Pávlovna. Diferentemente de Bazárov, ele sairia de cena apenas temporariamente, retornando em seguida para constituir uma nova família ao lado de Katerina Serguêievna Pólozova, sem abrir mão de suas convicções políticas. Aos heróis resignado – Arkádi Kirsánov – e morto – Evguiêni Bazárov – de Turguêniev, Tchernychévski contraporia os seus heróis positivos e bem-sucedidos Aleksándr Kirsánov e Dmitri Lopukhóv. Na verdade, o último escritor esclarecia ao seu público em seu romance que a fronteira que Turguêniev pretendeu levantar entre os liberais da velha geração e os radicais niilistas da nova correspondia apenas a uma interpretação equivocada de um escritor que não poderia discernir apropriadamente a atmosfera política russa de sua época, porque ele próprio era um liberal, portanto, pertencente à geração ultrapassada. Para Tchernychévski, Arkádi Kirsánov e Evguiêni Bazárov identificar-se-iam muito mais com o Biéltov de Herzen que com os verdadeiros jovens radicais que incendiariam o ambiente político russo na década de 1860. Por isso, viu-se na contingência de re-demarkar a fronteira entre a velha e a nova geração que Turguêniev acreditava ter levantado com o seu romance. Em *O Que Fazer?*, os personagens não se destacariam apenas por sua *radicalidade* política, mas, sobretudo, por seu *comportamento*, por sua *organização* e *ação* políticas, o que seria, para Tchernychévski, a verdadeira fronteira discriminatória entre as duas gerações da *intelligentsia* russa.

De Rousseau a Turguêniev, o autor de *O Que Fazer?* sorveu das fontes as mais diversas para escrever o seu próprio romance. Além das obras analisadas anteriormente, ainda é possível identificar traços e interlocuções com outras obras no romance de Tchernychévski como, por exemplo, com os mencionados *Horace* e *A Condessa de Rudolstadt*, de George Sand, além de com *Vanity Fair* (1847-1848), do inglês William Thackeray (1811-1863),⁴¹ com *Polinka Saks* (1847),⁴² de Drujínin, ou com *O Sonho do Titio* (1859),⁴³ de Dostoiévski, entre outros.⁴⁴ O escritor, assim como vários entre

⁴¹ Para Pereira, teria sido com Thackeray que Tchernychévski aprendera a empregar os apartes que ele faz no corpo do seu romance, bem como as intervenções diretas nas ações e pensamentos de seus personagens (PEREIRA, 1975, p. 77). No entanto, o mesmo procedimento estilístico pode ser encontrado já em *Julie ou a Nova Héloïse*, de Rousseau, como será visto adiante.

⁴² Convém notar que as relações entre *O Que Fazer?* e os demais romances que o precederam não se deram apenas de maneira direta. Por exemplo, há referências cruzadas e comuns entre os romances, como entre *Quem É o Culpado?*, de Herzen, e a obra de George Sand. No caso de *Polinka Saks*, Soares chama a atenção para que tal cruzamento de referências também ocorria, pois o romance de Drujínin “tinha como referência o romance *Jacques* de George Sand, mas incluía críticas implícitas à sociedade russa, abordando os temas da dignidade humana e da responsabilidade moral do homem frente ao seu semelhante – assuntos que envolviam todos os escritores russos, de Turguêniev a Tchernichévski, dentro do espírito da “escola natural” (SOARES, 2014, p. 83).

⁴³ Como mencionado anteriormente, trata-se de uma sugestão apresentada por Mark Teplínski (1978) e Andrew Drozd (2002). Este último apresenta uma série de evidências da relação entre *O Que Fazer?* e *O Sonho do Titio*, como a similaridade dos nomes das matriarcas, do enredo e até mesmo de algumas passagens. Por exemplo, entre outros, Drozd sugere que “*In ‘What’s Is to Be Done?’ many of the same ideias figure in the conversation between Lopukhov and Vera Pavlovna*”, ou que “*Chernyshevskii borrows a small part of Dostoevskii’s text in order to employ it for humorous effect*” (DROZD, 2002, p. 9). Inclusive, provavelmente, foram essas as palavras que levaram Fonseca Filho a afirmar que “Drozd ainda apresenta muitas outras evidências da influência da novela de Dostoiévski sobre o romance de Tchernichévski, inclusive com plágios completos de diálogos” (FONSECA FILHO, 2017, p. 151). No entanto, convém salientar que a alegação de plágio feita pelo brasileiro não parece corresponder precisamente ao teor do artigo do norte-americano, que busca apresentar não apenas as aproximações, como também as divergências literárias e filosóficas entre as obras de Dostoiévski e de Tchernychévski, ampliando o campo possível de análise entre ambas. Nas palavras do próprio Drozd, “*That there are clear links between ‘Uncle’s Dream’ and ‘What Is to Be Done?’ hardly seems in doubt. The similarities are far too striking to be assigned to mere coincidence. More important than merely illuminating the points of contact, however, is to discern the purpose behind them. Specifically, what was Chernyshevskii trying to accomplish via a literary polemic with Dostoevskii’s ‘Uncle’s Dream’?*”, ou ainda, “*In ‘What Is to Be Done?’ Chernyshevskii was clearly responding to what he viewed as Dostoevskii’s faulty world view. This may in part help to explain the source of Dostoevskii’s intense reaction to the novel. However, one should not overemphasize this fact. That is, ‘What Is to Be Done?’ should not be reduced to a mere retort to ‘Uncle’s Dream’.* The literary polemic is certainly there, but it is not the entire story. Most of the polemic with Dostoevskii occurs in the early parts of ‘What Is to Be Done?’ and in no way exhausts the content of the novel. (...) Highlighting the polemics in which Chernyshevskii and Dostoevskii engaged should aid our understanding of their respective works, not impoverish it” (DROZD, 2002, p. 10; 18). Ou seja, é possível se interpretar, a partir do artigo de Drozd, que *O Que Fazer?* havia polemizado, ou oferecido uma réplica, ou ainda parodiado *O Sonho do Titio*. No entanto, a interpretação segundo a qual houvera plágio do primeiro em relação ao último, não parece corresponder com precisão à análise do norte-americano.

⁴⁴ A partir do trabalho de Fonseca Filho, pode-se também cogitar se o romance *Pansioniérka*, (*A moça do internato*, 1861), de Nadiéjda Khvoschínskaia, não teria fornecido inspiração para *O Que Fazer?*.

aqueles que compunham a “superabsorvente” *intelligentsia* russa de meados do século XIX, dialogava com a produção literária da Europa Ocidental, ao passo que buscava elaborar um corpo filosófico-literário próprio, que tanto comunicasse com a tradição literária russa, quanto fosse capaz de dar respostas às principais questões do império.

Os vestígios de *Julie ou a Nova Héloïse*, *Jacques*, *Tempos Difíceis*, *Quem É o Culpado?* e *Pais e Filhos* em *O Que Fazer?* são a expressão literária imediata daquele intenso diálogo intertemporal e intercultural que deixaria marcas profundas não apenas na literatura como na própria sociedade russa. Dessa maneira, para se compreender as minúcias daquela relação “socioestética”, nos próximos capítulos serão analisados individualmente cada um dos cinco autores e romances mencionados acima em suas possíveis e múltiplas relações com o pensamento e a obra de Tchernychévski, a fim de identificar e demonstrar a maneira como o intercâmbio filosófico-literário entre aqueles e o crítico russo concorreu para a constituição do seu romance. Finalmente, também serão reconstituídos aspectos da história do romance moderno francês no século XVIII, a fim de se demonstrar como o romance de Tchernychévski estabelece pontos de contato com o gênero do romance filosófico – rousseauiano – e se propõe a ir além dele, assumindo-se a tese de que *O Que Fazer?* integra e desenvolve o (sub)gênero literário político-filosófico na Rússia.

Neste trabalho, é utilizada como fonte histórica principal de pesquisa a edição das obras completas de Tchernychévski *Pólnoie sobránie sotchiniéni v piatnádtsati tomákh*, publicada pela *Gossudárstvennoie izdátelstvo khudójestvennoi literatúry* entre 1939 e 1953. Particularmente, em relação ao romance *O Que Fazer?*, é utilizada a

De acordo com o autor: “*A Moça do Internato* (1860) é de uma percepção histórico-literária pioneiríssima, ao criar na personagem Liólienka um modelo positivo de emancipação feminina, antes dos clássicos *Pais e Filhos* (1862), de Turguêniev, e *O Que Fazer?* (1863), de Tchernichévski” (FONSECA FILHO, 2017, p. 26).

edição *Tchto diélat? – Iz Rasskázov o Nóvykh Liúdiakh*, publicada pela *Izdátelstvo Naúka* em 1975. Esta é considerada a versão acadêmica ou autorizativa do romance. Também foram utilizadas as versões em inglês, traduzida por Michael Katz, e em português brasileiro, traduzida por Angelo de Oliveira Segrillo. Estas duas últimas versões, por sua vez, foram traduzidas diretamente da versão acadêmica em russo, referida anteriormente. Nos trechos pesquisados e naqueles citados neste trabalho, não foi encontrado qualquer indício de alteração em relação ao teor dos documentos originais. Nos prefácios, introduções, comentários e nas notas de rodapé na edição das obras completas consultada, no entanto, é possível constatar-se interpretações enviesados dos redatores e editores do período soviético, as quais, quando identificadas e quando necessário, são sinalizadas nesta tese.

Das coleções soviéticas, também foi pesquisado extensamente as edições das obras completas de Herzen, *Sobránie sotchiniéni v tridsatí tomákh*, publicada pela *Izdálstvo Akadiémii Naúk SSSR* entre 1954 e 1966; de Turguêniev, *Pólnoie sobránie sotchiniéni i píssem v tridsatí tomákh*, publicada pela *Izdátelstvo Naúka* entre 1978 e 2015; além das edições soviéticas das obras completas de outros autores, como Antonóvitch, Bielínski, Dobroliúbov, Negrássov e Píssariev.

Em relação aos cinco principais romances elencados para análise histórico-literária de *O Que Fazer?*, foram consultadas as edições de: *La Nouvelle Héloïse*, publicada pela *Librairie de Firmin Didot Frères* em 1843, e a versão em português brasileiro, *Júlia ou a Nova Heloísa*, publicada pela *Hucitec* em 2018, com tradução de Fulvia M. L. Moretto; *Jacques*, publicada por *J. Hetzel & Victor Lecou* em 1854; *Hard Times*, publicada por *Chapman & Hall* em 1905, e a versão em português brasileiro, *Tempos Difíceis*, publicada pela *Companhia das Letras* em 2014, com tradução de José Baltazar Pereira Júnior; *Kto Vinovát?*, publicada no tomo 4 das obras completas de

Herzen, pela *Izdálstvo Akadiémii Naúk SSSR* em 1955, e a versão em inglês, *Who Is to Blame?*, publicada pela *Cornell University Press* em 1984, com tradução de Michael Katz; e de *Otsý i diéti*, publicada no tomo 7 das obras completas de Turguêniev pela *Izdáatelstvo Naúka* em 1981, a versão em inglês *Fathers and Sons*, publicada por *W. W. Norton* em 1995, com tradução de Michael Katz, e a versão em português brasileiro, *Pais e Filhos*, publicada pela *Companhia das Letras* em 2019, com tradução de Rubens Figueiredo. Salvo menção em contrário, os trechos citados dos romances acima estão de acordo com as referidas versões disponíveis em português brasileiro. Todas as obras mencionadas, além das demais consultadas na realização deste trabalho, seguem integral e devidamente listadas em “Referências”.

2 JEAN-JACQUES ROUSSEAU E *JULIE OU A NOVA HÉLOÏSE*

2.1 ROUSSEAU E TCHERNYCHÉVSKI

A relação de admiração filosófica e literária de Tchernychévski pela obra de Jean-Jacques Rousseau começaria desde a sua juventude, por volta dos anos 1850, quando ainda estava na Universidade de São Petersburgo, e iria até o fim de sua vida, como indicam as menções ao pensador em seus últimos registros. Foi ainda quando estava na universidade que surgiria a sua primeira menção à obra do genebrino, em anotação feita em diário em 16 de setembro de 1850, quando diria que “Eu peguei *Emílio*, de J. J. Rousseau, por alguns dias (até terça-feira), mas ainda não li quase nada, pois estou lendo Robertson”⁴⁵ (TCHERNYCHÉVSKI, 1939a, p. 396, tradução nossa).⁴⁵ Em seguida, tendo lido aquela e outras obras de Rousseau, o crítico russo passaria a utilizá-las como referência em seus artigos, romances e correspondências, fosse como anotações teóricas, fosse como exemplo de vida, que também lhe fornecera o genebrino.

Talvez a sua primeira manifestação pública de seu diálogo com a obra de Rousseau tenha sido através da resenha crítica sobre a primeira tradução russa da *Poética*, de Aristóteles, publicada na edição número 9 de 1854 da revista *Anais da Pátria*.⁴⁶ Naquele artigo, Tchernychévski daria continuidade à exposição de suas próprias concepções estéticas, conforme a sua dissertação “As relações estéticas da arte com a realidade”. De acordo com a sua interpretação de Platão, Tchernychévski

⁴⁵ Tchernychévski refere-se ao historiador inglês William Robertson (1721-1793).

⁴⁶ Trata-se de sua resenha crítica à edição “*O poézii. Sotchiniénie Aristótelia. Pereviól, izlojil i obiasnil B. Ordynski. Moskvá 1854*” (“*Poética*, de Aristóteles. Tradução, anotações e comentários por B. Ordynski. Moscou, 1854”).

dividiria as artes humanas em dois tipos principais, as produtivas, “*proizvoditelnye*”, e as imitativas, ou miméticas, “*podrajatelnye*”. Às primeiras corresponderiam os ofícios, a técnica, aquelas consideradas úteis e “respeitadas”: “Todo o respeito lhes é dado”. Às últimas, também denominadas de refinadas, “*iziáschnye*”, corresponderiam as belas artes, a pintura, a poesia, a música, que o crítico caracterizaria, ainda segundo a leitura de Platão, como “cópias inúteis de objetos reais”. Ao contrário das primeiras, “o seu valor é insignificante”^{xxii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1949c, p. 269, tradução nossa).

Enfim, as artes imitativas pertenceriam à categoria da retórica e do sofisma, a sua propriedade era apenas acessória, servindo apenas para distrair – ou ludibriar – o público, não para o seu benefício. É de se supor que Tchernychévski tivesse em mente a oposição entre as “necessidades reais” e as “necessidades artificiais” rousseauianas, uma vez que, logo em seguida, em seu artigo, o crítico convocaria o genebrino para ratificar as suas ideias. Ele afirma taxativamente: “o autor de *Emílio e Julie ou a Nova Héloïse* diz que ‘fiar uma libra de lã é mais útil que escrever um tomo de poesias’”^{xxiii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1949c, p. 269, tradução nossa). Assim, o genebrino compareceria como um pensador que legitimava as suas concepções estéticas, particularmente, a relação que fazia entre a classificação platônica e aristotélica das artes produtivas e imitativas com a ética de Rousseau, que, por sua vez, também procedia à classificação entre a necessidade real (útil, natural, verdadeira) e a artificial (relacionada ao supérfluo, ao excesso e ao luxo). Apesar de tratar-se apenas de uma rápida primeira menção sobre o pensamento do genebrino, a relação estabelecida naquela passagem já trazia em si elementos indicativos do pensamento estético de Tchernychévski, tanto no que este havia de melhor, a tentativa de atualização da estética aristotélica através da filosofia e da ética de Rousseau, quanto em suas limitações. A conclusão a que chegaria, sobre a “inutilidade”, ou “insuficiência” da arte imitativa

diante da realidade, comprometeria qualquer tentativa de desenvolvimento ulterior da própria Estética, crítica que, de resto, receberia de seus contemporâneos, principalmente daqueles defensores da “arte pela arte”.

Apenas no ano de 1856, o crítico retornaria a registrar na imprensa os traços de sua relação com o pensamento de Rousseau, desta vez, em numerosos artigos que publicaria ao longo do ano na revista *O Contemporâneo*, onde se estabelecera. Já em março daquele ano, na seção “*Zamiétki a jurnálakh*” (“Notas sobre as revistas”) daquele periódico, Tchernychévski publicaria os seus comentários sobre a edição de fevereiro da revista *Moskvitiánin* (*O Moscovita*). O crítico destacaria, sobretudo, a publicação das cartas que Mikhail Petróvitch Pogódin (1800-1875), editor de *O Moscovita*, trocara com Nikolai Gógol entre os anos de 1832 e 1840 (TCHERNYCHÉVSKI, 1947, p. 634). Tchernychévski republicaria trechos daquelas correspondências em *O Contemporâneo*, salientando a íntima relação que Gógol registrara com a obra de Púchkin, assim como o caráter imperecível de seu amor pela Rússia. Gógol diria a Pogódin, em carta escrita em Roma, em 30 de março de 1837, que apesar de viver há aproximadamente um ano no exterior, não encontrava fora da Rússia nem as suas paisagens naturais, muito menos cenários que inspirassem a sua escrita. Dizia-se agrilhado à sua terra natal.⁴⁷ As palavras do próprio Gógol serviriam de mote para que Tchernychévski comparasse o escritor russo ao pensador genebrino:

O caráter e o próprio destino de Gógol apresentam inúmeros pontos em comum com o caráter e o destino de Rousseau: pauperizado, difamado, exilado de sua terra natal e, ao mesmo tempo, amando-a triste e devotamente, malquisto, imensa e justamente orgulhoso, extremamente reservado, mas incapaz de esconder qualquer coisa, ignorado por tudo e por todos, carente de tudo, caído em desgraça em favor de pessoas de natureza menos elevada que a sua, mas ainda assim preservando a pureza de sua alma, a sua inocência e a sua

⁴⁷ A carta de Gógol a Pogódin, datada de 30 de março de 1837, está disponível no tomo 3 das obras completas de Tchernychévski (TCHERNYCHÉVSKI, 1947, p. 639-640).

simplicidade e, devido a esta mesma simplicidade, à sagacidade, e à grandeza do seu coração, restara inescrutável para os seus contemporâneos, mas muito compreensível para a posteridade, um misantropo nobre e genial, repleto de um terno amor pelos indivíduos. Ah, mas eles – se assim o quiserdes – foram pessoas excêntricas; no entanto, diz Gógol, ambos tiveram o direito de ser como foram, pois ambos foram pessoas extraordinárias, tanto intelectual, quanto espiritualmente.^{xxiv} (TCHERNYCHÉVSKI, 1947, p. 640, tradução nossa)

Além dos pontos em comum encontrados por Tchernychévski nas vidas do escritor russo e do pensador genebrino,⁴⁸ o que chama atenção é, precisamente, o fato de ter acomodado a figura de Rousseau em uma comparação feita com Gógol, um homem das letras. Apesar de o autor de *Emílio e Julie ou a Nova Héloïse* também ter sido o autor de *Du Contrat Social (Do Contrato Social, 1762)*, é sobretudo a partir da imagem de literato que Tchernychévski compreenderá a complexidade do homem Rousseau. Diversas vezes em seus registros (diários, correspondências, artigos, romances), o pensador genebrino surge, senão como um escritor, como alguém que havia se preparado durante toda a vida para sê-lo. No futuro, Rousseau serviria de referência para o próprio Tchernychévski-escritor, quando este iniciou a sua obra literária, apenas depois de ser preso, em 1862. Além disso e, talvez, mais decisivamente, para o crítico russo, Rousseau havia sido um revolucionário, o que lhe completava, bastante satisfatoriamente, a imagem especular do pensador genebrino.

Por outro lado, a relação inversa também era válida. À medida que Rousseau se lhe tornava um escritor, Gógol também se lhe tornaria um pensador. Efetivamente, seria a sua interpretação da literatura e do pensamento do autor de *Almas mortas* que levaria Tchernychévski a conceber uma de suas maiores contribuições à crítica literária, na qual

⁴⁸ Em uma variante do quinto artigo dos seus “Ensaio sobre o período gogoliano da literatura russa”, publicada apenas posteriormente, Tchernychévski também compararia as cartas de Gógol às *Confissões*, de Rousseau: “E, talvez, Gógol apresente-se em muitos aspectos pior do que ele realmente fora (...) A impressão produzida pelas confissões de Gógol pode ser comparada com aquela sensação que, involuntariamente, se manifesta após a leitura das *Confissões*, de Rousseau, nas quais ele tão impiedosamente oferece os seus próprios erros e defeitos à desonra pública”. (TCHERNYCHÉVSKI, 1947, p. 775, tradução nossa).

revisaria toda a obra de Bielínski e analisaria as principais correntes do pensamento estético-filosófico da chamada geração de 1840. Tratar-se-ia de seus “*Ótcherki gógolevskogo perióda rússkoi literatúry*” (“Ensaio sobre o período gogoliano da literatura russa”), publicados em *O Contemporâneo* entre dezembro de 1855 e dezembro de 1856.

No sexto daqueles ensaios, que surgiria na revista em setembro de 1856, novamente Tchernychévski se referiria a Rousseau no bojo de uma análise sobre a obra de Gógol. Desta vez, o crítico russo discorreria sobre a abertura do pensamento hegeliano, que seria característico da geração da *intelligentsia* literária russa de 1830-1840, às contribuições da escola materialista francesa do século XVIII e início do século XIX. Para Tchernychévski, inicialmente, os “hegelianos estritos” de “vinte anos atrás”, até mesmo os precedentes “kantianos estritos”, desprezavam a filosofia francesa, principalmente por seu caráter contestador do cristianismo e por sua guinada materialista, que teria preterido a profundidade do sujeito em favor da exterioridade do objeto.

Para melhor exemplificar a aversão ao pensamento francês, o crítico incluiria, em seu ensaio, um excerto da revista de inclinação hegeliana *Observatório de Moscou*, que, segundo ele, “devorava os franceses”.⁴⁹ Tratava-se de trecho dos “*Guimnazítcheskie riétch Guéguelia. Predislóvie perevódtchika*” (“Discursos ginasiais de Hegel – Prefácio do tradutor”), publicado em março de 1838, cujo autor – e tradutor dos referidos discursos – era o jovem Mikhail Bakúnin (1814-1876), ele próprio identificado por Tchernychévski como um dos hegelianos do círculo de Stankiévitich. No referido trecho, o autor criticava a “ridicularização” do pensamento religioso e a

⁴⁹ Tchernychévski utiliza a expressão “*frantsuzoiédstvo*” (“*французоедство*”), derivada da alemã “*Franzosenfresser*”, que, literalmente, significa “comedor ou devorador de franceses”. Conotativamente, no contexto acima, o termo designava a aversão dos alemães pela filosofia francesa.

correspondente dessacralização e vulgarização da ciência promovida pelos materialistas franceses, que levariam, ao final, à negação da própria ordem social vigente e do Estado:

ele [o francês] resolveu transformar o santuário da ciência em conhecimento público – e o imperscrutável significado do verdadeiro conhecimento perdeu-se, restando apenas um pensamento vulgar, estéril e ilusório – então, Jean-Jacques Rousseau declarou que uma pessoa ilustrada é um animal corrompido, e que a revolução era uma necessária consequência daquela corrupção do espírito. Onde não há religião, não pode haver Estado, e a revolução era a negação de qualquer Estado, de qualquer ordem das leis. Mas a guilhotina consumiu o seu sangue e executou tudo o que tão somente brotasse da multidão insensata.^{xxv} (BAKÚNIN apud TCHERNYCHÉVSKI, 1947, p. 211-212; 802, tradução nossa)

Apesar da visão negativa que o jovem Mikhail Bakúnin ainda atribuía à filosofia materialista francesa e ao perigo da revolução contra a ordem social, a figura do Rousseau revolucionário ou, ao menos, incitador da revolução social contra a corrupção do “bom natural”, surgiria pela primeira vez em um texto de Tchernychévski. Aquela imagem permaneceria presente, e de maneira marcante, em toda a trajetória do crítico, que ainda a recuperaria em outros trabalhos no futuro. O “pensador-escritor” genebrino oferecia ao crítico um conjunto de características individuais e de atitudes que inspiraria o seu próprio comportamento.

Enquanto escrevia os “Ensaio sobre o período gogoliano da literatura russa”, Tchernychévski também se dedicaria a outro trabalho, que publicaria nos meses de outubro a dezembro de 1856 e no primeiro semestre de 1857, na mesma revista: a sua biografia comentada de outro “pensador-escritor”, que também lhe servira de modelo, o alemão Gotthold Lessing, intitulada *Lessing, egó vriémia, egó jizn i diéiatelnost* (*Lessing: o seu tempo, a sua vida e a sua obra*). O crítico russo interessar-se-ia por seu par alemão por acreditar que a Rússia vivia, na segunda metade do século XIX, a

mesma situação por que passara a Prússia em meados do século XVIII, com especial destaque para o papel que a literatura iria desempenhar na vida social e política de ambas as nações. Em carta a Nekrássov, datada de 24 de setembro de 1856, quando já iniciara a redação da biografia de Lessing, Tchernychévski relataria ao editor de *O Contemporâneo* o seu planejamento, informando-lhe que a primeira parte deveria ser uma introdução e análise sobre a vida pública alemã na primeira metade do século XVIII, pois “eu apresento a literatura alemã como a engrenagem da vida pública [gossudárstvennaia jizn], de modo que é preciso visualizar em qual situação aquela literatura se encontrava”.^{xxvi} Logo em seguida, associando a realidade alemã à russa, complementarmente: “se possível, faço adaptações às nossas circunstâncias locais sem, no entanto, as mencionar claramente”^{xxvii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1949b, p. 313, tradução nossa).⁵⁰ Ou seja, Tchernychévski claramente relacionava aquelas duas realidades, sendo possível de se imaginar, por consequência, que o mesmo acreditasse que a crítica literária russa, em seu tempo, devesse desempenhar o mesmo papel que atribuía a Lessing. Finalmente, que a sua própria atividade como crítico equivaleria, na Rússia oitocentista, àquela do crítico alemão na Prússia setecentista.

A elaboração da biografia de Lessing, cuja imagem também lhe teria uma função especular, levaria Tchernychévski a arriscar uma concepção geral sobre o desenvolvimento da intelectualidade humana, para a qual, obviamente, não poderia prescindir de Rousseau. De acordo com Tchernychévski, a sociedade valer-se-ia, ocasionalmente, de grandes gênios do pensamento humano (o crítico enfileira Byron, Platão, Goethe, Rousseau, George Sand e Aristóteles) que desempenhariam um duplo e contraditório papel no seu desenvolvimento: eles dariam grande impulso ao conhecimento, fazendo-o avançar, ao passo que, ao se tornarem autoridades em seus

⁵⁰ Neste trecho, Tchernychévski refere-se à linguagem esópica ou esopiana, expediente textual de camuflagem de ideias em textos publicados na imprensa, ou até mesmo na literatura, empregado pelos críticos e escritores russos naquele período na tentativa de driblar a censura czarista.

domínios, se tornariam entraves ao desenvolvimento ulterior. Assim, cada nova geração se veria obrigada a ultrapassar a autoridade obsoleta dos gênios do passado, como provava de maneira mais cabal a poderosa sequência de pensadores e de sistemas filosóficos alemães desde Kant (Fichte, Schelling, Hegel e Feuerbach). No caso da poesia, o exemplo fornecido por Tchernychévski seria aquele de Shakespeare, o qual, por sua vez, tivera que enfrentar as autoridades da poesia do passado e que, uma vez consagrado, influenciara – e condicionara, limitara – as gerações seguintes:

Quem compreenderá Shakespeare, antes que tenham desaparecido todas as demais autoridades na poesia? Ele supera todos. Mas, ao prestar reverência a Shakespeare, será que o [novo] poeta estabelecerá a mesma dependência em relação à sua imagem que em relação à sua admiração a, por exemplo, Byron ou Milton (George Sand ou Rousseau)? Não, quem admira estes últimos poetas é acometido de um irresistível pendor a imitá-los, de modo que pessoas verdadeiramente talentosas se tornam, assim, miltonistas, ou (rousseauistas, george-sandistas ou) byronistas. No entanto, compreender Shakespeare significa ser tomado de uma premência insuperável à criatividade independente, ser estranho a qualquer pensamento de imitação de quem quer que seja, nem mesmo do próprio Shakespeare. Se passamos do domínio da poesia àquele do pensamento, podemos destacar algumas pessoas que exerceram impacto semelhante como, por exemplo, Montaigne...^{xxviii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1948, p. 125-126, tradução nossa)

Assim, na sua qualidade de poeta, apesar de ocupar um lugar de destaque entre os “gênios” da humanidade, Rousseau estaria em posição inferior àquela de Shakespeare. Para Tchernychévski, o genebrino jamais seria capaz de inspirar um espírito criativo original, pois carecia da mesma grandeza do inglês. Ora, é de se convir que, neste momento, o crítico depunha contra si mesmo, uma vez que, estando na lista dos *rousseauistas* – assim como na dos *george-sandistas* –, ele também jamais poderia ser acometido por aquela urgência criativa. No entanto, o que novamente chama atenção no trecho acima é o lugar que Tchernychévski atribui a Rousseau entre as figuras que elenca. Este estaria entre escritores e poetas, como os britânicos John Milton (1608-

1674) e Lord Byron (1788-1824), e a francesa Amantine Aurare Dupin, George Sand! E aquela posição seria tão mais demarcada quanto, no final do trecho, Tchernychévski anunciaria a passagem do domínio da poesia para o do pensamento. Ou seja, Rousseau pertencia, primordialmente, ao primeiro, e não ao último, de modo que o trecho anterior revela, de maneira suficientemente clara, que o crítico russo contava Rousseau entre os seus antecedentes também no campo da literatura, assim como Lessing o seria no campo da crítica.

Em comum entre os dois predecessores, entre outras ideias, residiria certa inclinação ao pensamento social, fosse através da crítica à sociedade moderna, em Rousseau, fosse através de seu engajamento na “vida pública” alemã, no exemplo de Lessing. Tais traços se reuniram na vida e na obra de Tchernychévski de maneira bastante particular, visto que se juntariam a eles traços de outras obras, como as de George Sand, e as de autores russos, como Herzen, como será visto adiante. Mas, no campo literário, dentro do qual, de resto, Tchernychévski os compreendia, o que marcará o seu próprio percurso será uma tentativa de reproduzir – de imitar, como o crítico colocara acima – a trajetória daqueles *escritores*. Disso, por exemplo, depreende-se a atitude consciente de Tchernychévski de dedicar-se à escrita literária apenas na maturidade, como o teria feito Rousseau (o genebrino publicara *Julie ou a Nova Héloïse*, em 1761, e *Emilio ou da educação*, em 1762, quando já contava aproximadamente 50 anos de idade).

Subjacente à imagem que construía de Rousseau, repousava a ideia de certa vocação ao martírio, ou de certo espírito de sacrifício que moveria pessoas como ele. Em carta a Nikolai Dobroliúbov, datada de 11 de agosto de 1858, Tchernychévski expressá-lo-ia ao seu amigo e colega de edição. Após receber uma correspondência do próprio Dobroliúbov, revelando-lhe e queixando-se das fraquezas de sua personalidade,

Tchernychévski tentaria aplacar as angústias do jovem publicista, a quem chamava de “irmão”, comparando-lhe a si mesmo e, inevitavelmente, a Rousseau. Valendo de certa tendência retórica ou pessoal, presente em diversas de suas correspondências, de diminuir-se a fim de alçar o seu interlocutor em uma posição superior à sua própria, Tchernychévski garantiria a Dobroliúbov que não enxergava nele nenhum defeito que não fosse mais intenso que em si mesmo. Por outro lado, faltava-lhe as qualidades do seu companheiro: “eu apenas posso dizer que, independente do que sejais, ainda sois muito melhor que eu”.^{xxix} Em tom de consolação, observaria ainda que, apesar de ambos serem pessoas nas quais a “generosidade”, a “nobreza” e o “heroísmo” eram mais desenvolvidas do que o requeria a própria natureza – de modo que “nós assumimos papéis para além da força natural humana, tornamo-nos anjos, cristos, etc.”,^{xxx} – Dobroliúbov não deveria se culpar caso não conseguisse levar a termo aquele “papel não-natural” (TCHERNYCHÉVSKI, 1949b, p. 359-360, tradução nossa). Ao concluir, Tchernychévski dir-lhe-ia, finalmente, que Dobroliúbov não devia se decepcionar consigo mesmo devido à sua falta e que, mesmo possuindo falhas, ambos ainda eram melhores que a maioria das pessoas.

Se fosse para confessar-vos, contar-vos-ia sobre feitos meus mais abomináveis que tudo o que sobre vós contastes. Crede em mim, ou lede as *Confissões*, de Rousseau. Lá está registrado muito da minha própria vida, mas ainda longe de ser tudo. Apesar disso, repito, ainda sou uma boa pessoa, e vós sois melhor que eu, estou convencido disso tanto quanto $2 \times 2 = 4$. Para os diabos com a mesquinharias! Nós somos seres humanos, não podemos ser como as criaturas do nosso *Tchéti-Miniéi*.⁵¹ Mas, ainda assim, somos muito boas pessoas. Tomemo-nos tais quais somos, crede, ainda somos melhores que 99 em cada cem pessoas.^{xxxi} (TCHERNYCHÉVSKI, 1949b, p. 360, tradução nossa)

⁵¹ Tchernychévski refere-se ao *Velikie Tchėti-Miniéi* (*Великие Четви-Минеи*), menolégio oficial da Igreja Ortodoxa russa, que traz, além das interpretações das passagens bíblicas e de textos eclesiásticos diversos, as hagiografias dos santos russos.

Tratava-se, obviamente, de uma tentativa de consolo para algum ato frustrado de Dobroliúbov, através da qual Tchernychévski imprimiria marcas importantes de sua percepção de si mesmo e de seu papel no mundo. Tanto ele, quanto Dobroliúbov, seriam pessoas excepcionais e, se anos antes compararia as *Confissões* de Rousseau àquelas de Gógol, naquele momento, era às suas próprias que as comparava. Certamente, em 1858, Tchernychévski já ocupava um lugar de destaque na imprensa petersburguesa, com *O Contemporâneo* atingindo níveis cada vez mais expressivos de popularidade e de prestígio, especialmente entre os jovens universitários *raznotchíntsy*. Portanto, não se tratava de uma superestimação de si mesmo a que procedia o crítico ao se comparar com o pensador-escritor genebrino. Sentir-se autorizado a aproximar-se daquela maneira de Rousseau, ao contrário, revelava a atmosfera incandescente e totipotente daquele período, no meio da qual Tchernychévski realmente se sentia capaz de prestar importantes contribuições para o destino da sociedade russa. No entanto, mais importante que determinar, de maneira definitiva, a equivalência ou não da dimensão dos dois personagens históricos, trata-se de constatar que, em momentos cruciais e decisórios de sua vida, a imagem de Rousseau estaria quase sempre presente diante de Tchernychévski. De resto, por mais que a tentasse reproduzir – “imitar” – ou a ela se equiparar, era a Dobroliúbov que tratava como o seu igual, o seu “irmão”, restando à imagem de Rousseau outra função, a de ser uma perspectiva, um horizonte de personalidade humana que vislumbrava para si (como também seria a de Lessing, por exemplo).

À medida que o crítico russo avançava em seus estudos sobre filosofia, economia e política, o Rousseau tchernychevskiano adquiriria paulatinamente uma tonalidade mais assertiva, comprometida socialmente e radical. Na edição de setembro de 1858 de *O Contemporâneo*, Tchernychévski publicaria uma resenha sobre a obra

“*Tiurgó – Egó útchennaia i administratívnaia diéiatelnost ili natchálo preobrazováni vo Frántsii XVIII viéka. Sotchiniénie S. Muravióva. Moskvá. 1858 góda*” (“Turgot – suas atividades acadêmicas e administrativas ou o início das transformações na França no século XVIII”, de S. Muravióv. Moscou, 1858”), artigo no qual registraria as suas críticas aos fisiocratas franceses do século XVIII, a partir do personagem histórico Anne-Robert-Jacques Turgot (1727-1781). Apesar de considerar que o fisiocrata francês houvesse sido um bom administrador público (Turgot fora intendente da província francesa de Limoges entre 1761 e 1774), assim como um homem de estado que se preocupava com o destino do povo, constituindo até mesmo, nos tempos de fome, “ateliês de caridade”, “*blagotvorítelnye másterskie*”,⁵² Tchernychévski não lhe pouparia da questão de como seria possível aliviar o sofrimento dos pobres ao mesmo tempo em que professava a lei do individualismo – liberalismo – econômico. Ao crítico russo importava saber como o sistema de livre concorrência, defendido pelos fisiocratas (em oposição aos “intervencionistas” mercantilistas, e com limites que preservassem o valor dos produtos agrícolas), poderia zelar pela sobrevivência dos mais pobres.

Por mais que também tivessem havido vozes dissonantes na França que pregassem uma legislação social, em detrimento da propalada legislação individualista dos fisiocratas (“*obschiéstvennoie x individuálnoie právo*”), os defensores da primeira terminariam por serem vencidos. Entre os “perdedores” daquele debate, todos pertencentes ao século XVIII, Tchernychévski listaria os pensadores franceses Abbé de Mably (1709-1785), Denis Diderot (1713-1784), Claude-Adrien Helvétius (1715-1771), Étienne-Gabriel Morelly (1717-?) e, obviamente, o genebrino Jean-Jacques Rousseau, cujas contribuições ao pensamento econômico-filosófico haviam sido sistematizadas em seu *Do Contrato Social*. Apesar de seus esforços, diria o crítico, “o individualismo

⁵² Refere-se à expressão francesa “*ateliers de charité*”. Em *O Que Fazer?*, a protagonista Vera Pávlovna também idealizaria e organizaria um ateliê cooperativo, que seria a sua oficina de costureiras.

dominaria irresistivelmente a sociedade”^{xxxii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1950c, p. 304, tradução nossa), os fisiocratas ganhariam influência e, enfim, alcançariam as esferas do poder do Estado.

Mais adiante, em abril e maio de 1860, quando publicaria o seu ensaio crítico-filosófico “O princípio antropológico na filosofia”,⁵³ Tchernychévski penetraria ainda mais profundamente na relação entre o pensamento filosófico e econômico de Rousseau, desta vez chamando a atenção para a origem social do pensador. O crítico voltar-se-ia para as questões da relação entre as teorias filosóficas e políticas desposadas pelos diversos pensadores e a sua respectiva posição social de origem, “*obschiéstvennoie polojénie*”. Segundo ele, esta última influenciaria fortemente a primeira, de modo que cada pensador representaria determinado partido político que fosse relacionado tanto ao seu pensamento filosófico, quanto à sua origem social.

A filiação deles a partidos políticos é bastante evidente para todo mundo: Hobbes era um absolutista; Locke era um *whig*; Milton, um republicano; Montesquieu, um liberal do tipo inglês; Rousseau, um revolucionário-democrata; Bentham, apenas um democrata, revolucionário ou não, a depender da necessidade. Sobre estes escritores, não há mais nada a se dizer.^{xxxiii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1950b, p. 223, tradução nossa)

Tchernychévski passaria, em seguida, a tratar dos construtores das teorias mais gerais, dos sistemas metafísicos, os “filósofos propriamente ditos”, listando primeiramente Kant e, mais uma vez, excluindo Rousseau daquele rol. Este último

⁵³ Tratava-se, formalmente, de uma resenha sobre a primeira parte de “*Ótchierki vopróssov praktícheskoi filossófi*”. *Sotchinienie P. L. Lavróva. SpB. 1860* (“Ensaio sobre as questões da filosofia prática”, de P. L. Lavróv. São Petersburgo, 1860). A parte comentada por Tchernychévski fora originalmente publicada em 1859 (estava em sua segunda edição), e seria apenas a primeira de três partes de um grande trabalho sociológico idealizado por Piótr Lávrovitch Lavróv (1823-1900), importante pensador da segunda metade do século XIX, considerado um dos “pais” do populismo russo. Aquela primeira parte de seus “Ensaio sobre as questões da filosofia prática”, intitulada “*Litchnosť*” (“A personalidade”), tratava da formação social da personalidade humana, e receberia grande notoriedade de seus contemporâneos, da mesma forma que a resenha crítica de Tchernychévski, “O princípio antropológico na filosofia”.

pertencia à lista anterior, dos “escritores”. Também merece atenção o fato de que aquela seria a primeira vez que Tchernychévski designaria o genebrino como “revolucionário-democrata”, “*revoliutsiόνny demokrát*”, mesma alcunha com que, ironicamente, o destino faria os historiadores soviéticos tratarem o crítico russo durante o século XX. Com esta última expressão, poder-se-ia dizer que estava completo o conjunto de referências que Tchernychévski atribuiria a Rousseau, e que lhe serviria como, talvez, o seu mais importante paradigma de formação intelectual, política e, por que não dizer, literária, uma vez que era precisamente essa a abordagem que reiteradamente fazia do pensador genebrino.⁵⁴

No mês seguinte (junho de 1860), Rousseau novamente apareceria em um artigo para a imprensa de Tchernychévski, desta vez, na seção “*Sovremiénnoie obozriénie. Nóvye knígui*” (“Crítica contemporânea. Novos livros”), de *O Contemporâneo*. Tratava-se da resenha sobre a obra “*Postepiénnoie razvítie driévnikh filossófskikh utchiéni s sviázi s pazvítiem iazytcheskikh viérovani. Sotch. Or. Novítskogo*” (“O desenvolvimento gradual das doutrinas filosóficas da Antiguidade em relação com o desenvolvimento das

⁵⁴ Tchernychévski ainda voltaria ao tema da radicalidade política de Rousseau em seus comentários à sua tradução de *Principles of Political Economy (Princípios da economia política, 1848)*, do economista inglês John Stuart Mill (1806-1873). De fevereiro a dezembro de 1860, na forma de apêndices à revista *O Contemporâneo*, o crítico russo publicou a tradução e os seus comentários da obra do inglês. Na análise dos últimos quatro capítulos da obra, Tchernychévski incluiria uma seção intitulada “*Istória máltussovoi teoriémy*” (“História do teorema de Malthus”), no qual analisaria o pensamento econômico de Thomas Malthus (1766-1834), de acordo com a sua célebre obra *An Essay on the Principle of Population (Ensaio sobre [o princípio d] a população, 1798)*. Tchernychévski classificaria Malthus como um liberal moderado, cujas inclinações pendiam contra os fundamentos da sociedade medieval, mas a favor do princípio da propriedade privada. O liberalismo moderado, para o crítico, estava a meio caminho entre a disposição política reacionária e a radical, e oscilava historicamente entre ambas, a depender das circunstâncias. Rousseau, por exemplo, teria dado uma guinada radical em relação a Montesquieu, em certo momento da história francesa, da mesma forma que Robespierre o havia dado em relação a Mirabeau. Ou seja, naquele artigo, Tchernychévski fazia um paralelo entre Rousseau e Robespierre, ratificando categoricamente a sua convicção no espírito revolucionário do primeiro. Apesar de ter sido escrito no final de 1860, aquela seção sobre o teorema de Malthus seria publicada apenas em 1937, devido à censura czarista (TCHERNYCHÉVSKI, 1949a, p. 251-253; 916; 947; 955-956). Por último, em suas anotações ao livro *History of Civilization in England (História da civilização na Inglaterra, 1857)*, do historiador britânico Henry Thomas Buckle (1821-1862), Tchernychévski registraria, à margem de uma das páginas do capítulo sobre as causas da Revolução Francesa: “Não apenas [o economista suíço Jacques] Necker, mas também Rousseau, ao qual é corretamente atribuído um grande papel na origem da revolução, eram naturais de Genebra, e colheram as suas primeiras ideias do jardim da teologia calvinista” (TCHERNYCHÉVSKI, 1953b, p. 610, tradução nossa).

crenças pagãs’, de Or. Novítski’”), publicada naquele ano.⁵⁵ Mais uma vez, Tchernychévski tentaria construir um modelo para o movimento das ideias humanas, assim como havia feito em sua biografia de Lessing, em 1856-1857. Desta vez, o crítico utilizar-se-ia da alegoria militar do texto em questão, a fim de explicar aquele desenvolvimento. Para ele, assim como, em um campo de batalha, a linha de frente está muitas vezes distante da retaguarda, no conhecimento e na arte, o mesmo fenômeno ocorreria. Assim, os soldados que estão à frente do pelotão, aqueles primeiros que se posicionam sob as insígnias, seriam os que sustentariam o fardo do embate mais duro, e aqueles que também dele ganhariam a glória. A multidão na retaguarda apenas lentamente alcançaria a linha de frente, apoderando-se de suas conquistas paulatinamente. Assim teria acontecido com os gregos da Antiguidade em relação às tribos trogloditas, com a Atenas de Sólon em relação aos seus antepassados, com o Império Romano do Ocidente em relação aos povos germânicos, com o protestantismo em relação ao catolicismo, etc. E, acrescentaria, “a mesma coisa acontece no movimento intelectual da humanidade para a conquista da verdade”^{xxxiv} (TCHERNYCHÉVSKI, 1950b, p. 429, tradução nossa).

Assim, a ciência e a arte – a poesia – existiram na Antiguidade apenas como conhecimento ou manifestação popular, como os provérbios e as cantigas folclóricas, em posse comum das “pessoas de todas as classes”. Aos poucos, no entanto, uma e outra se desenvolveriam, destacando-se da multidão. A princípio, de maneira incompreensível para as massas, como a linha de frente que avança em uma batalha deixando atrás de si a soldadesca. Assim teria ocorrido com a poesia de Shakespeare, como já tratado anteriormente, mas também com a poesia de Púchkin, e com a filosofia de Kant.

⁵⁵ Mais especificamente, tratava-se de uma resenha sobre a primeira parte da obra, intitulada “*Relíquia i filossófia driévnego Vostóka*” (“Religião e filosofia no Antigo Oriente”), publicada pela tipografia universitária, em Kiev, 1860, pelo professor de origem ucraniana Oriést Márkovitch Novítski (1806-1884).

Finalmente, uma vez que tal movimento seria incessante, também estes grandes expoentes estariam, naquele momento, já ultrapassados. Segundo o crítico, “o tempo de Púchkin já havia há muito passado”,^{xxxv} assim como a ciência já havia abandonado a filosofia transcendental. Por isso, arremataria Tchernychévski, a retaguarda sempre estaria obrigada a conviver com um conhecimento defasado, visto que, ao se aproximar da linha de frente, esta já haveria avançado ainda mais: “o atraso é o eterno destino da maioria”^{xxxvi} (TCHERNYCHÉVSKI, 1950b, p. 431, tradução nossa).

No entanto, antes de novamente ser ultrapassada pelas novas descobertas e invenções no campo da ciência e da arte, salientava Tchernychévski, as massas usufruíam de um momento de convivência com a “linha de frente”, no qual o novo conhecimento conquistado (a nova batalha vencida) seria desfrutado igualmente por todos. Mais que isso, aquilo que antes parecia apenas o domínio de alguns poucos, porque difícil ou obscuro, tornar-se-ia simples e acessível. Para Tchernychévski, antes de se iniciar um novo processo de desenvolvimento do conhecimento, a verdade já conquistada seria simples, compreensível e ajustada às necessidades das massas, de modo que o crítico destacaria uma tendência no desenvolvimento do método científico, qual fosse a sua simplificação progressiva (o que, de resto, tinha algum parentesco com a filosofia humanista feuerbachiana). A literatura, certamente, não escaparia àquela lógica de desenvolvimento pretensamente universal, e mais uma vez o crítico escolheria a poesia francesa para exemplificar o seu raciocínio:

Aqui ocorre algo semelhante ao que acontece quando a poesia das classes bem-educadas atinge um grau muito elevado de desenvolvimento: esta poesia adquire, enfim, uma forma acessível às pessoas simples. Corneille e Racine foram compreendidos e reconhecidos apenas por uma estreita classe de pessoas que receberam uma educação ainda bastante precária. O próprio Rousseau, acessível a um círculo dez vezes maior, era ainda completamente inacessível para a maioria da massa letrada. Enquanto as pessoas bem-educadas

liam *A Nova Héloïse* e *Do Contrato Social*, a plebe letrada francesa ainda lia as edições populares dos remanescentes deformados da literatura medieval. Mas [atualmente] as canções de Béranger e de Pierre Dupont já são cantadas por todas as pessoas simples das cidades francesas, e toda a plebe já lê George Sand.^{xxxvii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1950b, p. 432, tradução nossa)

A concepção de que o conhecimento e a arte tenderiam a se simplificar à medida que avançassem e fossem ao encontro de uma camada popular cada mais letrada marcaria não apenas o seu pensamento e a sua obra, como o seu próprio estilo. De raiz feuerbachiana, a noção da simplificação e vulgarização como tendência geral do conhecimento humano sorve da fonte do método científico do filósofo alemão, e seria mais bem sistematizado por Tchernychévski em seu artigo “O princípio antropológico na filosofia”.⁵⁶

Enfim, dois anos depois, no dia 07 de julho de 1862, Tchernychévski seria conduzido à Fortaleza de São Pedro e São Paulo, de onde sairia apenas no dia 24 de maio de 1864, em direção à Sibéria. Para a portentosa prisão de São Petersburgo, levaria consigo, entre outras, as obras de Jean-Jacques Rousseau. Enquanto esteve detido na capital do império, entre diversos outros volumes, Tchernychévski trazia consigo as *Confissões* de Rousseau, e as suas obras completas em oito volumes.⁵⁷ Com a revista *O*

⁵⁶ De passagem, é importante considerar aqui a simplificação do estilo tchernychevskiano, pois tanto a obra jornalística quanto a obra literária do crítico e escritor sempre foram alvo de críticas de seus contemporâneos e futuros comentadores – não sem nenhuma razão – em relação ao seu prosaísmo. Os estudos sobre a sua obra literária sempre se dividiram, radicalmente, entre aqueles que a considerariam como a completa negação do gosto e da sensibilidade estéticas, e aqueles que a considerariam inovadora, principalmente por se opor ao cânone literário dominante (beletrista e subjetivista). Obviamente, cada fração dos seus contemporâneos e futuros críticos teriam correspondência nos movimentos e partidos que movimentavam a cena política russa na segunda metade do século XIX, e a cena política mundial, durante o século XX, quando Tchernychévski também passaria a ser alvo de investigação de estudiosos do bloco não-soviético. Por ora, estando para além do escopo do presente trabalho a realização de uma avaliação estética da obra literária do crítico russo, resta apontar que o prosaísmo de que fora tachado não lhe era desconhecido como princípio, nem estranho como estilo. Não obstante, tal reflexão também não deve implicar, de maneira automática, que a execução de suas ideias no terreno literário corresponderia necessariamente às suas pretensões estéticas. Mais sobre isso será visto nas seções de discussão e cotejo de *O Que Fazer?*.

⁵⁷ O registro da pequena biblioteca de Tchernychévski durante a sua prisão na Fortaleza de São Pedro e São Paulo manteve-se vivo graças às listas de obras que enviara ao seu primo Aleksánder Pypin (1833-1904) antes de partir para a Sibéria, entre dezembro de 1863 e maio de 1864 (TCHERNYCHÉVSKI,

Contemporâneo suspensa desde 19 de junho de 1862, e impedido de publicar novos artigos na imprensa, os registros do crítico a partir de então restringir-se-iam apenas às suas correspondências e aos relatórios de seus interrogatórios (pela polícia e pelo Senado), caso o mesmo não se tivesse decidido a dedicar-se à literatura.

O trabalho literário, certamente, estava no espectro de possibilidades que guardava para si. Na verdade, a primeira investida profissional de Tchernychévski, logo quando saíra da Universidade de São Petersburgo, fora na direção da carreira literária, não encontrando sucesso, nem respaldo, no entanto, dos periódicos para os quais havia enviado os seus primeiros escritos. À medida que obteve maior sucesso no campo da crítica, postergou a carreira literária para a posteridade, e nutria como inspiração o próprio Rousseau, que também se dedicara à literatura apenas na maturidade. Tudo indica que, em 1862, antes de ter sido preso, Tchernychévski ainda não cogitava dar início à nova carreira, pois a sua atividade de crítico político-literário, além de editor de *O Contemporâneo* estava em franca ascensão.⁵⁸ Ou seja, a carreira literária do crítico seria adiantada pelas circunstâncias, e não por vontade própria. Dedicar-se à literatura, a partir de sua prisão, seria a única maneira de garantir sustento para a sua família, por um lado, e de continuar a sua atividade de difusão de suas concepções estéticas, filosóficas, sociais e políticas, por outro.

Em uma petição ao Senado, datada do dia 25 de setembro de 1863, Tchernychévski tentaria convencer mais uma vez os juízes-senadores do caráter político e fraudulento da acusação que pesava contra si, qual fosse, a elaboração do panfleto agitador “*Bárskim krestíanam ot ikh dobrojelátelei poklón*” (“Tributo aos camponeses do senhorio”, março de 1861), crítico ao Manifesto de Emancipação de fevereiro de

1949b, p. 488-489; 839-840; 865). Além das referidas obras de Rousseau, destacam-se quatro volumes de George Sand, além de obras de Montaigne, Diderot, Owen, Dickens, Flaubert e do célebre historiador russo Nikolai Ivánovitch Kostomárov (1817-1885), entre outras.

⁵⁸ Quando fora oficialmente suspensa, em 19 de junho de 1862, a revista era o periódico mais lido em todo o império, com tiragem de 6.500 exemplares em 1860 (VENTURI, 1966, p. 168).

1861, cuja autoria lhe fora atribuída através da delação do escritor e tradutor Vsiévolod Dmítrievitch Kostomárov (1837-1865), que havia sido preso em agosto daquele ano. Além disso, o crítico também voltaria a tratar da “escrita cifrada” dos seus diários, correspondências e textos encontrados em sua residência. Para os inquisidores, a forma com que o crítico abreviava expressões, especialmente nomes próprios, denunciava a existência de mensagens secretas naqueles registros. A fim de justificar-se, Tchernychévski alegaria que tal forma de escrita o acompanhava desde os tempos da faculdade, e que era corrente entre os estudantes, a fim de possibilitar o registro mais rápido das informações. Não se tratava, insistiria, de mensagens cifradas.⁵⁹ Sobre a suspeita dos senadores em relação ao grande volume de escritos encontrados em poder de Tchernychévski, o crítico, enfim, contra-argumentaria:

A propósito, há muito tempo tenho me preparado para ser um romancista. Mas sou da opinião que pessoas do meu caráter devem dedicar-se às belas-lettras apenas quando na idade madura, antes disso, elas não logram êxito. Não fosse por necessidade financeira, decorrente da interrupção de minhas atividades jornalísticas devido à minha prisão, eu não começaria a publicar romances nem aos 35 anos de idade.⁶⁰ Rousseau esperou até a idade avançada, assim como [o também jornalista e romancista inglês William] Godwin. Um romance é algo dirigido à massa do público, trata-se da mais séria, da mais tardia das atividades literárias. A leveza da forma deve ser compensada pela solidez das ideias, que são inspiradas pelas massas. Então, eu preparava alguns materiais para a fase senil da minha vida. Outras pilhas destes materiais foram escritas por mim e descartadas. (...) Mas eu não pude destruir todos aqueles rascunhos, porque alguns foram escritos nas mesmas folhas de coisas que considerava importantes para mim. Os cadernos, peças deste processo, são exemplos disso. Entre os materiais para os futuros romances, estão esboçadas algumas anotações de minha própria vida (por exemplo, o diário de quando pela primeira vez falei com a minha noiva, de

⁵⁹ Como será visto a seguir, nas correspondências de Herzen e de Turguêniev também não seria raro encontrar nomes próprios abreviados, mesmo quando não se tratava de conteúdo político, ou mesmo endereçadas a pessoas insuspeitas. Isso pode indicar que Tchernychévski, talvez, não estivesse apenas tentando burlar o inquérito a seu favor, mesmo que não seja impossível de admitir que o crítico, de fato, usasse de expedientes para proteger a si e aos seus correspondentes da devassa dos oficiais da Terceira Seção. Tchernychévski sabia que, desde o ano anterior à sua prisão, estava sendo investigado pela inteligência czarista, e que *O Contemporâneo* já vinha sofrendo ameaças de suspensão há algum tempo, tanto que planejava retornar com a sua família para Sarátov no período em que fora preso.

⁶⁰ Tchernychévski estava há poucos dias de completar 34 anos de idade quando fora preso.

quando ela me prometeu a sua mão⁶¹).^{xxxviii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1949b, p. 760, tradução nossa)

De fato, mesmo privado daquelas suas anotações, Tchernychévski viveria um momento de produção literária bastante profícuo enquanto esteve preso na Fortaleza de São Pedro e São Paulo, assim como no período de trabalhos forçados e exílio na Sibéria. Além de *O Que Fazer?*, o escritor escreveria outros romances e contos menos conhecidos, muitos dos quais seriam publicados apenas após a sua morte. Entre 21 de julho de 1863 e 1º de maio de 1864, por exemplo, logo após ter finalizado o seu principal romance, Tchernychévski redigiria *Póvesti v póvesti (Contos num conto)*, no qual tentara reunir histórias diversas, como em *As mil e uma noites*. A obra contava com o personagem Dikariév, proveniente do termo russo “*ди́карь*”, “*dikár*”, que significa indivíduo não-civilizado, selvagem e, como tal, fazia referência ao onipresente Rousseau. Tchernychévski assim o apresentaria: “vou chamá-lo por um pseudônimo, bastante transparente: Dikariév. (...) Quase não é um pseudônimo. Todos que o conheceram ao menos por algum tempo, frequentemente o chamaram em seus pensamentos de um bravo excêntrico, um selvagem”^{xxxix} (TCHERNYCHÉVSKI, 1949d, p. 529, tradução nossa). O personagem, como o seu modelo inspirador, era um crítico da artificialidade e da civilização urbana, além de um apologista da vida rural.

Naquele mês de maio de 1864, nas vésperas de sua partida para a Sibéria, Tchernychévski ainda transmitiria uma correspondência com 279 laudas ao comandante da Fortaleza de São Pedro e São Paulo, Aleksêi Fiódorovitch Sorókin (1795-1869), para que este, autorizando-o, a retransmitisse ao seu primo, Aleksánder Nikoláievitch Pypin (1833-1904). Entre os papéis, estava a tradução para o russo – resumida – da segunda

⁶¹ Trata-se do *Dnevnik moikh otnochéni s toiú, kotóraia tepiér sostavliáiet moió stchástie (Diário da minha relação com aquela que agora constitui a minha felicidade)*, no qual o autor registrou os dias de seu encontro e casamento com Olga Sokrátovna, em Sarátov, entre janeiro e março de 1853 (TCHERNYCHÉVSKI, 1939a, p. 410-549).

parte das *Confissões*, de Rousseau, e as suas anotações para a futura biografia do pensador-escritor, jamais concluída (TCHERNYCHÉVSKI, 1949b, p. 489-490).

Em 12 de janeiro de 1871, do campo de trabalho forçado em Irkútsk, Tchernychévski enviaria junto à correspondência à sua esposa, o que pode ser considerado o seu segundo romance mais conhecido, *Prólogo* (*Prólogo*, publicado pela primeira vez apenas em 1906, na primeira edição das obras completas do autor). Em *Prólogo*, Tchernychévski representaria a si próprio através do personagem Vólguin, no qual também se pode reconhecer alusões a Rousseau. Da mesma forma que o pensador genebrino confessaria em seu prefácio à *Julie ou a Nova Héloïse*, e como o próprio Tchernychévski o faria em seu prefácio à *O Que Fazer?*, Vólguin, ao ser interpelado sobre as suas pretensões literárias, responderia:

Eu não tenho talento para a literatura. Escrevo mal. Prolixa e, quase sempre, insipidamente. Entre nós há dezenas de pessoas que podem escrever muito melhor que eu. A minha única qualidade – no entanto, uma importante, mais importante que o mais alto domínio da escrita – consiste em que eu compreendo mais verdadeiramente as coisas que os demais [e continua:] Vós sabeis que, começar a escrever cedo significa esgotar todo o seu talento. Repito: a escrita e a aprendizagem andam mal juntas. Primeiro, deve preparar-se! Rousseau preparou-se por quarenta anos, só então pôde dizer algo de seu, profundamente estudado, válido.^{x1} (TCHERNYCHÉVSKI, 1949e, p. 108-109, tradução nossa)

O longo tempo de preparação ao qual se teria submetido Rousseau, havia, ao final, conferido-lhe grande domínio das ideias e das letras, o mesmo que o russo almejava para si. Quando cumpria exílio na ainda mais longínqua Viliúiski, onde permaneceria de 1871 a 1883, Tchernychévski conheceria a obra do contista norte-americano Bret Harte (1836-1902), que descrevia a saga dos diversos personagens envolvidos na “corrida do ouro” em direção à costa oeste dos Estados Unidos, e de

quem seria um entusiasta e primeiro tradutor em língua russa.⁶² Em 31 de março de 1878, ele enviaria para a sua esposa a tradução do conto *Miggles*, que, segundo o próprio, deveria servir como material para a formação moral de seus filhos, a qual empreendia desde o longínquo exílio. No entanto, apesar de sua admiração, Tchernychévski não escondia a sua frustração com o contista, pois não era capaz de separar, em sua obra, as coisas verdadeiramente belas de todo o “entulho”, “*drián*” ao redor. Para o exilado siberiano, na literatura russa, apenas Mikhail Liérmontov (1814-1841) praticara a devida severidade em relação à seleção de seus escritos, a quem nem mesmo o próprio Púchkin se poderia comparar. No entanto, “o exemplo magnífico de tal discernimento é Rousseau. Ele não enviava nada para publicação, além do maravilhosamente brilhante”^{xli} (TCHERNYCHÉVSKI, 1950a, p. 239, tradução nossa).

Tchernychévski terminava, assim, por elogiar aquele a partir de quem construía um horizonte filosófico e literário a seguir, e a partir de quem forjara a sua própria personalidade. Poder-se-ia dizer que a imagem de Rousseau lhe restaria sacralizada até o fim de sua vida, não fosse uma breve observação que deixaria para um de seus filhos, Aleksándr Nikoláievitch Tchernychévski (1854-1915), em carta de 05 de março de 1885, quando já cumpria exílio interno em Ástrakhan, apenas alguns anos antes de sua morte. Nela, Tchernychévski pai discorreria sobre as formas literárias da poesia e da prosa, criticando aqueles escritores que, como Turguêniev, se haviam lançado à aventura de transmitir a intensidade poética na forma prosaica.⁶³ Assim, concluiria aquela análise para o seu filho:

é necessário dizer que este tipo de lirismo é bastante simplório para o nosso tempo. Até mesmo *A Nova Héloïse*, de Rousseau, até mesmo

⁶² A partir de 1873, Tchernychévski publicara as traduções de Bret Harte nas páginas das revistas *Anais da Pátria* e *Viéstnik Evrópy* (*O Mensageiro da Europa*) (TCHERNYCHÉVSKI, 1950a, p. 924).

⁶³ Tchernychévski referia-se aos *Stikhotvoriénia v próze* (*Poemas em Prosa*), de Turguêniev, que este publicou de 1877 até 1882.

Lélia, de George Sand, só podem hoje ser lidos sem escárnio se tomados como monumentos históricos de uma época há muito passada de nossa vida social.^{xlii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1950a, p. 519, tradução nossa)

Inusitadamente, após toda a reverência que lhe havia prestado, Tchernychévski não salvaria nem mesmo a obra de Rousseau do escrutínio do tempo. Certamente, aquele – talvez, último – comentário sobre o pensador-escritor estava isolado em relação ao conjunto de suas inúmeras menções ao genebrino, mas também revelava que o crítico, ele próprio, afrouxava o aperto de mãos que mantinha cerrado com aquele desde os tempos de sua juventude. A verdade é que o tempo passara também para Tchernychévski, que, doente (havia contraído escorbuto e malária quando no exílio siberiano), veria os seus últimos anos extinguirem-se talvez sem o mesmo frescor com que vicejava nos tempos antes promissores de sua vida na capital, quando trabalhava na revista *O Contemporâneo*. Os anos imediatamente posteriores ao assassinato do czar Alexandre II seriam marcados por novos ventos *nikolaievianos*, soprados agora por seu filho, o novo czar Alexandre III (r. 1881-1894), que, provavelmente, deixariam à sombra o entusiasmo do crítico por Rousseau, sempre vinculado à sua perspectiva *revolucionária*.

Não obstante, os registros de Tchernychévski, tanto pessoais quanto na imprensa, não deixam dúvidas sobre o caráter exemplar da vida e da obra de Rousseau para o crítico russo. Sobretudo, a maneira como interpretaria a figura daquele “pensador-escritor”, indissociável da do “revolucionário-democrata”, agitaria o espírito de Tchernychévski, impulsionando o desenvolvimento de suas ideias, tanto quanto a sua escrita crítico-literária. A possibilidade – e a capacidade – de Rousseau reunir em um escrito de sua maturidade, em um romance, as suas principais ideias filosóficas e éticas na forma de um sistema, portanto, a possibilidade de elaborar um *romance filosófico*,

causaria grande impressão no imaginário de Tchernychévski, tanto mais quanto acreditava que o genebrino o havia feito com grande esmero artístico.

Na Fortaleza de São Pedro e São Paulo, entre 14 de dezembro de 1862 e 04 de abril de 1863, Tchernychévski lançara-se em seu grande primeiro desafio literário, no qual, material e subjetivamente, a obra de Rousseau estava ao seu lado.⁶⁴ Escreveria, então, o seu primeiro romance, *O Que Fazer?* Tratar-se-ia de seu mais popular – para muitos, o seu único – e mais ambicioso romance, do ponto de vista de sua tentativa de reunir as suas concepções gerais na forma de uma obra filosófico-literária.

Convém analisar como – e se – as ideias e os procedimentos literários de Rousseau foram acolhidos pelo escritor debutante em sua obra. Ou seja, a partir de uma comparação entre *Julie ou a Nova Héloïse* e *O Que Fazer?*, prescrutar de que maneira as abordagens dos dois escritores em relação à elaboração de um sistema filosófico-literário – que envolvia a filosofia, a estética e a ética – encontravam correspondências tanto em relação ao conteúdo geral, como em relação ao estilo. Precisamente, será a identificação daquela relação que permitirá traçar as raízes do romance de Tchernychévski, assim como classificá-lo como um *romance político-filosófico*, tendo em vista não apenas o teor político-revolucionário que identificava em Rousseau, como também a assimilação de conteúdos políticos mais determinantes a partir de sua relação com outros escritores posteriores ao genebrino, como Sand e Dickens.

⁶⁴ As informações sobre as datas de redação e primeira publicação do romance *O Que Fazer?* podem ser encontradas em Andrew M. Drozd, *Chernyshevskii's 'What Is to Be Done?': a reevaluation* (DROZD, 2001, p. 5), além de, evidentemente, nas obras completas de Tchernychévski, no décimo primeiro tomo (TCHERNYCHÉVSKI, 1939b).

2.2 JULIE OU A NOVA HÉLOÏSE E O QUE FAZER?

2.2.1 ABÉLARD E HÉLOÏSE E O TEMA DA CASTIDADE

A primeira apresentação dos personagens e da relação que se estabelecerá entre eles revela desde o início do romance *Julie ou a Nova Héloïse* a maneira como o sistema filosófico de Rousseau far-se-á presente em sua obra. A história romântica, ou pré-romântica (pois no ano de publicação da obra, 1761, a França vivia ainda formalmente o classicismo), entre os protagonistas Julie d'Étange e Saint-Preux é entremeada pelo pensamento filosófico de seu autor que não discorre menos sobre a virtude, sobre a moral e sobre o bom natural, quando narra sobre o amor entre os dois jovens.

De largada, Rousseau inicia o seu romance com uma carta do personagem Saint-Preux declarando-se a Julie d'Étange. Tendo obtido acesso à propriedade da nobre família d'Étange como preceptor da única filha dos senhores, Julie, o órfão e plebeu Saint-Preux não consegue mais conter os sentimentos que já há algum tempo nutria em silêncio por sua aluna.⁶⁵ Declarar-se à sua jovem amada, no entanto, significaria não apenas romper as normas do bom comportamento social. Tratar-se-ia de fechar os olhos à sua origem não-nobre, ousar desafiar as normas sociais consagradas e prevalentes e, em uma esfera particular, romper com a sua própria virtude, uma vez que, ao se

⁶⁵ Apesar da protagonista, Julie d'Étange, ter tido um irmão, este já não era vivo no início da trama. O seu preceptor, Saint-Preux, também lecionava à inseparável prima de Julie, Claire, quando esta se encontrava na propriedade dos d'Étange.

declarar, trairia a confiança da baronesa d'Étange, que lhe havia confiado a ilustração da sua filha.⁶⁶

O filósofo e, agora, romancista genebrino (*Julie ou a Nova Héloïse* tratou-se de sua primeira grande obra literária, publicada em 1761) havia buscado inspiração para o argumento de sua obra na história – real – de amor proibido entre o padre e teólogo Abélard e a jovem Héloïse, seis séculos antes, e também trazida ao conhecimento do público através das cartas que os amantes trocaram entre si. Abélard também frequentava a residência de um familiar de sua amada, o seu tio Fulbert, e também lhe servia como preceptor. Fulbert, também clérigo, buscava para a sobrinha um nobre casamento na sociedade parisiense. Todavia o preceptor e a sua aluna não conseguiriam conter o sentimento amoroso que despertaria entre eles, entregando-se ambos à paixão, o que seria em seguida descoberto pelo protetor de Héloïse. Naquela altura, ela já esperava um filho de Abélard, que a retira da casa do tio, casando-se com ela.

Depois do casamento, Fulbert envia homens à residência de Abélard, que a invadem, após o que o castram. Abélard, compreendendo a violência que havia sofrido como um castigo divino, resignar-se-ia – não sem tormento – à sua condição de eunuco, e entregar-se-ia a uma vida casta e monacal. O mesmo ocorre com Héloïse, que retornaria para o convento, vestindo o hábito até o fim da vida. Apesar da vida retirada de ambos, os ex-amantes continuariam a se corresponder, convertendo, no entanto, o amor que nutriram em devoção e fervor religiosos. Abélard e Héloïse purificaram os seus sentimentos amorosos na resignação e na castidade, e viveram o seu amor à distância, sublimando-o e purificando-o em face de suas vidas religiosas.

Aquela sublimação do amor na fé encontraria correspondente em Rousseau, quando Julie também renova a sua devoção religiosa após o seu casamento com o Sr. de

⁶⁶ No início do romance, o barão d'Étange está em serviço militar, ausente, portanto, de sua propriedade em Vevey, na Suíça. Este retornaria apenas após já estabelecidas as correspondências entre a sua filha e Saint-Preux, e apenas após já nutrirem grandes esperanças de realizarem aquela improvável união.

Wolmar, através do qual tentaria dar por encerrado o seu acometimento amoroso por Saint-Preux. Este, a partir de então, seria “apenas” o seu amigo próximo, da mesma maneira que Dmitri Lopukhóv se tornaria amigo de Vera Pávlovna após o envolvimento de sua esposa por seu colega e amigo Aleksáedr Kirsánov.

As questões sobre o amor, sempre envolvendo a contingência ou a possibilidade de sublimá-lo ou de transformá-lo em outro sentimento ou relação, marcariam o enredo das duas obras. Uma vez que revelavam o conteúdo político e filosófico por trás do romantismo literário e da discussão sobre o papel da mulher na sociedade, compareceriam como âncoras importantes e decisivas para o desenvolvimento geral das ideias tanto no romance de Rousseau, como no de Tchernychévski, apesar de estarem separados por dois séculos de distância.

Saint-Preux e Julie são os personagens que encarnam o amor no romance de Rousseau, mas são desde o princípio seguidos de perto pela força imperiosa da virtude, da honra e da honestidade, que não os abandona e não autoriza o enlace dos personagens à revelia das convenções sociais. Eles amam, sofrem, elucubram, tergiversam, mas não ousam transgredir, como fizeram os seus personagens modelos no início do século XII, e como fariam os personagens tchernychevskianos do século XIX. A castidade é observada pelos protagonistas rousseauianos durante toda a obra, exceto em uma única noite quando, desesperada com a impossibilidade de se unir em matrimônio com o seu amado, Julie arquitetaria um plano de engravidar-se dele para forçar a sua família a aceitá-lo, convidando-o ao seu quarto. Aquela única noite de amor, no entanto, não lhes renderia o fruto desejado e, a partir dela, entregar-se-iam ao mesmo respeito à castidade que mantiveram anteriormente.

A castração física do padre Abélard, que resultou na castração de fato de sua amada Héloïse, não tem equivalente em *Julie ou a Nova Héloïse*, a não ser

metaforicamente. A castidade de Saint-Preux e Julie não resultaria de uma imposição física, mas de uma imposição moral: os personagens rousseauianos eram exemplos do bom natural, e como tal não poderiam sacrificar a sua virtude em razão de suas inclinações amorosas em desacordo com a “ordem natural”. A castração moral de Saint-Preux, ao final, equivalia à castração física de Abélard, na medida em que ambos restabeleciam o vínculo dos dois com as suas máximas, filosóficas no primeiro caso, religiosas no segundo. A resignação dos personagens históricos diante das impossibilidades físicas e sociais que enfrentaram, sobretudo, corresponderia à resignação prescrita por Rousseau ao seu casal romanesco diante da impossibilidade de transgredirem as convenções sociais em nome de um grande amor, mas não condizente com a virtude.

Em *O Que Fazer?*, a castidade assumiria, além do valor moral rousseauiano, também um valor político. De início, o primeiro casal que se forma, Vera Pávlovna e Lopukhóv, não experimentando atração física entre si – há apenas uma cena em que o casal se beija rapidamente e, aparentemente, a contragosto de ambos – sublimam o sentimento amoroso na forma de uma relação intelectual e casta. Tal castidade seria subvertida apenas após o surgimento do segundo amor de Vera Pávlovna, Kirsánov. Mas, paralelamente à história daquele triângulo amoroso, Tchernychévski narraria a história do personagem Rakhmiétov, para quem a castidade não era apenas um elemento de seu vocabulário amoroso ou ético, mas sobretudo, político. Para Rakhmiétov, manter-se casto – além de outras privações – era condição para disponibilizar-se plenamente, corpo e espírito, para a tarefa da transformação social. Assim, comunicava-se de certo modo diretamente com o padre Abélard, para quem a castidade, apesar de imposta por sua castração física (e não escolhida como a do personagem tchernychevskiano), foi a condição a partir da qual passou a se dedicar com mais afinco à sua missão de fé.

2.2.2 LITERATURA E FILOSOFIA: O “BOM NATURAL” E AS “NOVAS PESSOAS”

Rousseau introduziu com o seu romance a sua própria versão do drama de Abélard e Héloïse, também através de cartas e, como dito, seria o personagem Saint-Preux quem abriria as primeiras linhas já com o esboço geral do seu argumento inspirado naquela história. Sendo impossível contornar os impedimentos que se colocavam à realização das suas primeiras inclinações amorosas sem cometer um crime contra a virtude e as leis daquela sociedade, Saint-Preux decidiria escrever à sua amada Julie desobrigando-se das atividades de preceptor, pois diante da impossibilidade de efetivação da sua paixão, afastar-se dela seria a única maneira de restabelecer o controle de si. A carta em que declarava o seu amor é a primeira carta do romance e seria a única que escreveria, não fosse ela respondida por Julie, pedindo-lhe para que não partisse. Nessa carta de abertura da obra, Saint-Preux cogita a possibilidade de que, uma vez que a razão – a racionalidade – de ambos era tão inequivocamente concertada, talvez os seus corações também o fossem. Por isso, ele ousa conceber uma equivalência de sentimentos entre eles, partindo da equivalência de suas opiniões. Suas inclinações assemelhavam-se e, sendo eles ainda tão jovens, intocados pelos preconceitos da sociedade, elas poderiam apenas revelar os pendores da própria da natureza:

Ouso lisonjear-me, às vezes, pensando que o céu colocou uma certa conformidade entre nossas afeições assim como entre nossos gostos e nossas idades. Tão jovens ainda, nada altera em nós as inclinações da natureza e todas as nossas tendências parecem harmonizar-se. Antes de termos adquirido os uniformes preconceitos do mundo, temos maneiras uniformes de sentir e de ver, e por que não ousaria imaginar em nossos corações este mesmo acordo que percebo em nossos julgamentos? (ROUSSEAU, 2018, p. 45)

A filosofia de Rousseau permeia claramente e desde as primeiras linhas o seu romance. É ela que, a princípio, parece legitimar aquelas primeiras inclinações amorosas diante de uma sociedade já tomada por preconceitos. A sua filosofia surgia inicialmente como um elemento – até mesmo justificador – do amor romântico, entrelaçando-se pensamento e sentimento em um sistema em que nenhuma relação sensível é indiferente às concepções teóricas gerais, e nenhuma relação racional é indiferente ao sentimento, ao gosto, e à beleza. O amor constituía um elo social possível entre os seres humanos como tantos outros e, como tal, não poderia escapar às considerações filosóficas gerais como aquelas sobre a virtude, a moral e o bom natural que perpassavam o seu sistema de pensamento. Tratando-se de um *romance filosófico*, ora em análise, e no qual se espera uma relação entre uma trama romanesca ou histórica e as ideias que o permeiam (as de seu próprio autor, no caso), o que se observa é precisamente este intercâmbio entre o tema aparente – o amor – e a questão essencial – a filosofia. Tratando-se de Rousseau, na verdade, não se pode nem mesmo afirmar que existisse tal separação, pois, para o pensador, a sensação – o que denominava de aparência – contribuía para a compreensão da essência.

Ora, o elemento fulcral do romance filosófico de Rousseau, o bom natural, encontraria o seu correspondente nas “novas pessoas” de Tchernychévski, para as quais o autor russo também ergueria, na forma de seu romance, todo um sistema ético, filosófico – e político – capaz de compreendê-las, de abrangê-las e de, em última instância, torná-las a expressão da verdadeira essência humana. Assim como Saint-Preux e Julie, Lopukhóv e Vera Pávlovna veem-se na contingência de encontrar justificativas para o amor no interior de um sistema de ideias mais amplo, que o legitimasse eticamente e lhe conferisse significado filosófico. As “novas pessoas” também estavam atentas à “virtude” e às “sensações” do bom natural rousseauiano,

apesar de sob a forma de um engajamento ético distinto e mais diretamente relacionado à sua capacidade de agir social e politicamente. Por isso, enquanto os protagonistas de Rousseau debateriam a maneira de conformar o amor que sentiam à realidade que viviam, aqueles de Tchernychévski fariam o contrário: discutiriam como subverter aquela ordem social para viverem o seu amor. Apesar de, aparentemente, serem atitudes opostas, ambas estavam prescritas em um “código” de comportamento inscrito no pensamento geral de seus autores.

Em seguida, após receber a carta de Saint-Preux, Julie pedir-lhe-ia para não partir, confessando a reciprocidade do seu amor por seu preceptor. Vendo-se indefesa diante dos seus próprios sentimentos e temerosa de não resistir às exigências daquela paixão, receosa também de se lhe deixar escapar a atenção à virtude e à honestidade, ela solicitaria ao seu correspondente que ele próprio a protegesse de si. Este concede, garantindo-lhe que todos os seus sentimentos eram honestos e que se não amasse a virtude, não teria como amar a própria Julie. No entanto, a aflição de sua aluna não cederia. O amor lhe apavorava tanto quanto o risco de não saber resistir a ele. Ela deixar-se-ia atormentar pelo medo da desonra.

Julie era uma jovem mulher. Havia sido educada sob os rigores de uma moral tradicional, que lhe fazia confundir o amor e a desonra. A paixão para ela era um crime, qualquer sinal de ternura amorosa que se lhe escapasse, um sinal de perdição. Corresponder-se com Saint-Preux parecia-lhe o início de uma marcha, sem retorno possível, em direção a uma vida ignominiosa e desonrada.

Fui educada dentro de máximas tão severas que o mais puro dos amores me parecia o auge da desonra. Tudo me ensinava ou me fazia crer que uma moça sensível estaria perdida após a primeira palavra terna que lhe escapasse da boca; minha imaginação perturbada confundia o crime com a confissão da paixão, e eu tinha uma tão

horrível ideia desse primeiro passo, que via com dificuldade algum intervalo até o último. (ROUSSEAU, 2018, p. 60)

A escada descendente da derrocada moral que vislumbrava o personagem era a mesma que, metaforicamente, a Sra. Sparsit, de *Tempos Difíceis*, projetaria para a perdição de Louisa Gradgrind após o apaixonamento da protagonista por Harthouse. Esta última, assim como Julie, também terminaria por ceder ao pavor moral que lhes acompanharia o sentimento amoroso. Vera Pávlovna, no entanto, aprendendo com uma e com outra, desafiaria os impedimentos sociais colocados à realização amorosa – e sexual – da mulher, fugindo de sua família para experimentá-la/vivenciá-la. Para Vera, a sua perdição moral estava representada não pelo risco do amor, mas por aquele de se submeter às convenções sociais, que determinariam com quem, quando, e se poderia e deveria se casar. Por outro lado, em relação às demais, uma se conformaria ao casamento arranjado (Julie), outra retornaria para a casa paterna, entregando-se à vida casta (Louisa). Assim, dentro dos sistemas filosóficos de Rousseau e de Tchernychévski, a resignação amorosa de Julie corresponderia à subversão amorosa de Vera Pávlovna, ambas em consonância com as respectivas máximas morais dos autores.

Em seguida, Julie escreveria à sua prima Claire, revelando-lhe a troca de mensagens com Saint-Preux, e pedindo também a ela que zelasse por seu comportamento. Confiante na virtude de Julie, Claire acalmaria a sua prima, lembrando-lhe que a honra e a sabedoria estariam do seu lado. Apesar de, ainda jovens, terem acumulado tanto conhecimento, este não teria subjugado a sua moral.

Nas palavras de Claire a Julie, compreende-se o pensamento do seu autor: a sabedoria constituía um risco potencial à moral (especialmente das mulheres). No entanto, deve-se observar, a crítica que o pensador genebrino fazia ao conhecimento não se estendia a todo ele, mas apenas àquele fruto do amor-próprio.

O amor-próprio, segundo Rousseau, era uma corruptela do verdadeiro amor de si. Este último seria o sentimento natural relacionado à conservação da espécie, que levaria o indivíduo a interessar-se por sua preservação, bem como pela do próximo (o que o filósofo denomina de “piedade”). O amor de si responderia apenas às necessidades reais e se ateriam à capacidade de satisfazê-las. O amor-próprio, ao contrário, seria aquele que leva os indivíduos a pensarem em si a despeito dos outros, a buscarem a satisfação do supérfluo, das necessidades artificiais, enfim, a quererem diferenciar-se uns dos outros como resultado da comparação entre si. Para Rousseau, nasceria das exigências da competição sexual entre os indivíduos, e seria o responsável pela corrupção do sentimento natural (o amor de si). É o amor-próprio que sacrifica o bom natural em nome das paixões não-naturais e corrompe os seres humanos.

Se inicialmente o conhecimento e a razão estariam relacionados às necessidades reais, pois tais necessidades impulsionariam as paixões naturais e estas, por sua vez, a razão, a partir do momento que o amor-próprio dirige a sociedade burguesa,⁶⁷ desvinculando-se daquelas reais necessidades e atendendo apenas ao supérfluo (à riqueza e ao luxo, por exemplo), o conhecimento ele próprio não seria mais natural, mas corrompido e fruto da vaidade. O amor-próprio deveria ser *educado* para escapar àquele risco.

As primas Claire e Julie, no entanto, não foram *vítimas* de um estudo ou de uma sabedoria que lhes prejudicasse o bom natural, o que sugere que ou havia sido preservado o seu amor de si, ou *educado* o seu amor-próprio. Os seus conhecimentos correspondiam adequadamente à virtude, pois estavam enraizados em uma certeza interior, natural. Por isso, a primeira afirmaria a Julie: “Se sabemos demais para nossa idade, pelo menos tal estudo nada custou a nossos costumes. Acredita, minha cara, que

⁶⁷ Seria Rousseau um dos primeiros pensadores a denominar aquela sociedade – especialmente a francesa – de meados do século XVIII de “burguesa”.

há muitas moças mais simples que são menos honestas que nós; somo-lo por que queremos sê-lo” (ROUSSEAU, 2018, p. 56).

Para acalmar a inquietude de Julie diante da tentação de colocar em risco a sua honestidade e virtude ao deixar-se apaixonar por Saint-Preux, a sua prima não apenas argumentava que os estudos não haviam exercido efeito deletério sobre a moral, como também afirmava que a honestidade nelas não dependia apenas de sua simplicidade – do bom natural – mas da vontade, que seria o meio mais seguro de garanti-la. Para Rousseau, a vontade é sã quando atende às necessidades reais e quando *educada* apropriadamente ao encontro da moral e da liberdade.

A fonte da virtude para Rousseau é precisamente aquela da vontade. A virtude corresponderia ao comportamento forjado por uma certeza interior, verdadeira, em consonância com o estado natural do ser humano, e seria incapaz de corromper as regras morais da sociedade. A paixão de Saint-Preux, apesar de espontânea e aparentemente genuína, para se manter virtuosa devia, portanto, obedecer aos constrangimentos sociais que lhe eram impostos. Saint-Preux não era nobre, não era rico, o seu casamento com Julie era impossível segundo a moral da sociedade setecentista suíça. Assim, diante do limite social imposto, Rousseau não pregaria a transposição da norma. Diante dos acessos de paixão do seu preceptor, Julie recomendar-lhe-ia o resguardo, que para ela seria uma prova de amor ainda mais forte, uma vez que garantidora da virtude dos dois amantes.

Resguardar-se diante da sua paixão e das promessas de prazer que ela suscitava significaria obviamente para Saint-Preux um sacrifício. Tal sacrifício, no entanto, seria apenas aparente, pois traria consigo o prazer de saber respeitar a amada. O sacrifício em nome da prevalência da virtude tornaria a própria privação um prazer, resguardaria a virtude e tornaria o amor entre eles mais verdadeiro. O verdadeiro amor não poderia se

confundir com as inclinações da paixão indiferentes à moral, mas comandaria os desejos.

Certamente, Tchernychévski também previa uma relação entre o amor, a vontade e a liberdade. O crítico russo, no entanto, não julgava que os estudos pudessem arruinar a moral intrínseca do bom natural. Talvez porque vivesse em uma Rússia onde a educação era uma realidade ainda muito distante da grande maioria da população, o ensino, para Tchernychévski, só poderia ter efeitos benéficos sobre aquela sociedade, uma vez que a ajudaria a superar as suas contradições sociais e, principalmente, a servidão. De modo que a educação compareceria como um elemento que fortaleceria a protagonista, e não capaz de colocar em risco a sua moral.

Ao *amor de si* rousseauiano, em uma espécie de abordagem conjunta da filosofia do genebrino e do pensamento utilitarista inglês, Tchernychévski ofereceria o equivalente *egoísmo filosófico*. Este seria baseado nos interesses particulares dos indivíduos que, uma vez concertados, rumariam para o bem geral da sociedade, teoria que, de resto, também era proposta por Rousseau. No entanto, se o amor de si recomendava a obediência a certa ordem social natural, o egoísmo filosófico de Tchernychévski liberaria os seus personagens para ações contestadoras e transgressoras em relação às normas da sociedade. Enquanto o primeiro recomendava a contenção dos sentimentos em nome daquela ordem, ou seja, a restrição da vontade, o segundo preconizava a liberdade da vontade. Em comum, para ser válida, ambas as vontades deveriam estar de acordo com as necessidades reais, categoria que Tchernychévski herdaria, sem alterações, do pensador genebrino. Por exemplo, quando Vera conversa com o personagem Julie (!) Letellier sobre as questões amorosas e da vida na (alta) sociedade, aquela diria à última:

Vós me chamais de sonhadora e perguntais o que quero da vida. Eu não quero nem dominar nem me submeter, não quero nem enganar, nem dissimular, não quero dar atenção à opinião de outros a fim de obter o que me recomendam, quando eu mesma não o preciso. Eu não fui acostumada à riqueza, ela não me é necessária. Para que passaria a buscá-la apenas porque outros pensam que ela deve ser aprazível a todos e, por isso, também o deveria ser para mim? (...) Eu quero ser independente e viver à minha própria maneira. Estou pronta para ir em busca daquilo de que realmente preciso. Aquilo de que não preciso, eu não desejo e não quero.^{xliiii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1939b, p. 32, tradução nossa)

O que animava Vera, assim como a Julie rousseuniana, era a sua determinação em atender apenas as necessidades reais e os desígnios – naturais – de sua vontade, apesar de esta ser mais livre e abrangente para a primeira que para a última. Do mesmo modo, assim como Julie, Vera não estava disposta a sacrificar o seu bom natural. Na verdade, ambas questionavam a noção de sacrifício, que poderia se chocar com as noções do amor de si e do egoísmo tchernychevskiano. Os escritores procederiam àquela negação do sacrifício de maneira semelhante: os dois o transformariam em um ato de prazer, quando direcionado à preservação da virtude (Julie) e ao bem comum e geral (Vera). No entanto, os procedimentos de ambos em relação à noção de sacrifício seriam controversos, pois dotá-lo de um objetivo nobre não extinguiria a sua carga penosa, ao contrário, apenas transformaria o sacrifício em um martírio. Apesar disso, e mais importante, ficava claro que os objetivos distintos dos sacrifícios de Julie e de Vera revelavam que, para Rousseau, tratava-se mais de um ato de introspecção (a garantia da virtude individual), enquanto que, para Tchernychévski, era, sobretudo, um ato de extroversão (a transformação da sociedade).

Sobre o amor, Julie diria que, quando verdadeiro e puro, deveria ser casto e inocente, e não estaria sujeito às vicissitudes dos desejos sensuais. O verdadeiro prazer do amor não seria outro que não fosse o de amar puramente, e entregar-se aos desejos sexuais seria abrir mão da castidade que o coroava, uma *crise* que colocaria em risco a

legitimidade de seus sentimentos diante da virtude. Assustada com a força do amor que sentia, Julie apoiar-se-ia na coluna da castidade. Amar Saint-Preux sem o desejar – amar Lopukhóv sem o desejar –, sem o tocar, atribuir ao amor uma pureza livre de qualquer traço de sensualidade, era-lhe a alternativa ainda possível para amá-lo sem se perder. A sublimação do seu amor prestava-se à sobrevivência dele, posto que não cogitava transgredir as convenções sociais, ao passo que o amor sublimado entre Vera e Lopukhóv representava precisamente aquela transgressão.

O ápice do amor entre os personagens não seria, portanto, o encontro amoroso – que se dará apenas uma vez no romance – mas a retenção da sensualidade em nome da honestidade, a sublimação do amor físico em nome da virtude. Julie acrescentaria que o “sacrifício” que ela solicitava a Saint-Preux em nome do amor era o mesmo que a razão demandava: “Quanto a mim, mais me ocupo de nossa situação, mais penso que a razão vos pede o que eu vos peço em nome do amor. Sede portanto dócil à sua doce voz e deixai-vos conduzir” (ROUSSEAU, 2018, p. 64). De modo que quando deflagrados por um sentimento natural, e atentos às normas sociais, a razão e o amor operariam em sintonia e em nome da virtude. No entanto, contrariamente, a sintonia entre a razão e o amor, também prevalente em *O Que Fazer?*, indicaria o caminho do choque e do enfrentamento com aquelas normas sociais.

Saint-Preux não questionaria os conselhos da sua amada. Sugeriria, ao contrário, que retomassem os seus estudos que haviam ficado secundados após o início do intercâmbio amoroso entre eles. Movido pela solicitação da razão que lhe havia colocado a amada, ele concebe um novo sistema de aprendizagem e o expõe a Julie. Ele explica-lhe que o seu sistema é contrário à erudição e ao saber através dos outros. Segundo Saint-Preux, seria mais válido saber através de si próprio, fazendo uso de uma pequena coletânea de obras clássicas apenas como auxílio.

A verdadeira sabedoria seria aquela que atendesse às necessidades reais de quem consultava o conhecimento preexistente e o recriava, sendo por isso *útil* a quem o conhecia, fruto da sua própria atividade, e não apenas uma moeda no comércio social e intelectual. Rousseau acreditava que, na maioria dos casos, a ciência não estava a serviço das necessidades reais, nem orientada ao bem-estar da sociedade, mas apenas voltada para garantir o que denominava de “comércio” e de “ vaidade” dos intelectuais. Sem o prazer de se fazer escutar, o saber não valeria nada aos doutos; sem o público, a sua ciência não existiria.

Através das palavras de Saint-Preux, Rousseau criticava o comércio do conhecimento e a produção científica voltada meramente para satisfazer a vaidade do pensador e a curiosidade do público, ou seja, para satisfazer o amor-próprio através de necessidades não-reais. No conhecimento motivado por necessidades reais, ao contrário, o estudioso devia ser indiferente à plateia, e seria dentro de si que a sabedoria tomaria forma; os seus pensamentos seriam tão melhores quanto mais ele refletisse e menos lesse. Seria apenas dentro de si que o indivíduo, que preservasse o seu bom natural, poderia encontrar as motivações para o conhecimento, seria através de suas necessidades reais que a razão lhe surgiria, e seria a partir deste intercâmbio genuíno, espontâneo e estranho ao comércio mundano que se deveria estudar e refletir.

Dentro de si, segundo Rousseau, o indivíduo afeta-se apenas com o genuinamente bom e belo. As noções de bondade e de beleza são-lhe inatas, e compartilham entre si uma origem comum na natureza bem-ordenada. Na verdade, chegam a se confundir, uma vez que, para o pensador, o bom não seria mais que o belo posto em ação. Portanto, uma vez inatos, eles podem ser compreendidos e *sentidos* por si, sem a necessidade de intermediação da aprendizagem.

Se não careciam de serem aprendidas, bastava olhar para si ou para outros exemplos de perfectibilidade humana para se alcançar a virtude e a felicidade. Através da inspeção e do sentimento, da razão e do gosto, o indivíduo particular poderia mirar-se no exemplo de indivíduos sublimes e buscar imitá-los. Por isso, o novo sistema de aprendizagem proposto por Saint-Preux era indiferente aos livros, pois, para Rousseau, estes estariam carregados de sofismas e, ao contrário, para conhecer-se algo bastava somente praticar e ser capaz de *ver* e de *sentir* o que fosse bom e o que fosse belo. Saint-Preux pretendia adotar uma pedagogia do exemplo, na qual o gosto – porque natural e relacionado ao bom, à virtude – seria o “microscópio do julgamento”, o garantidor do verdadeiro conhecimento.

A atividade do conhecimento envolveria, portanto, a razão – o olhar – tanto quanto o gosto – o sentir –, e seria este último que legitimaria o primeiro, na medida em que se relacionava com o bom, e na medida em que compartilhavam a mesma origem natural.⁶⁸ Como método de aprendizagem sobretudo moral, o contato com o exemplo de indivíduos virtuosos superaria a leitura dos livros, pois seriam aqueles indivíduos exemplares que afetariam diretamente o olhar e o sentir, que acionariam as noções do bom e do belo. Saint-Preux diria a Julie que, em vez de lhe ensinar a virtude, ele lhe daria exemplos de pessoas virtuosas, e que “a história mais interessante é aquela em que encontramos o maior número de exemplos [morais], de caracteres de todas as espécies, numa palavra, [mais] instrução” (ROUSSEAU, 2018, p. 68). De modo semelhante, aquela crítica ou aversão ao conhecimento fruto do amor-próprio, não-natural, levaria Saint-Preux a também desprezar a filosofia tradicional.

⁶⁸ O verdadeiro gosto, para Rousseau, estava relacionado à satisfação das necessidades reais, à simplicidade, por isso a sua associação com a ordem natural. Mais adiante, quando compara a simplicidade da residência do casal de Wolmar à suntuosidade de um palácio, Saint-Preux toma partido da primeira: “o gosto não parece cem vezes melhor nas coisas simples do que nas coisas que são ofuscadas pela riqueza?” (ROUSSEAU, 2018, p. 473).

Em *O Que Fazer?*, seria também o preceptor Lopukhóv quem cuidaria da formação intelectual de Vera Pávlovna. Mas, diferentemente de Saint-Preux, o personagem tchernychevskiano não seria tão precavido em relação ao conhecimento preexistente. Apesar de também selecionar criticamente o material de estudo que disponibilizaria a Vera, tal processo não se daria como negação da filosofia em geral. Lopukhóv entregar-lhe-ia obras daqueles pensadores afinados com o seu pensamento e o da sua “noiva” (alegoria da transformação social): Considerant e Feuerbach. Em comum, aqueles pensadores previam uma nova organização da sociedade, assim como uma nova filosofia, cujo interesse pela reforma/revolução social – pela ação política efetiva – era tão ou mais importante que aquele dirigido à salvaguarda ética dos personagens de Rousseau. Também tinham em comum a importância que atribuíam aos exemplos em seus respectivos “sistemas pedagógicos”, apesar de que Lopukhóv tinha como referência os trabalhadores e as pessoas comuns, ao passo que Rousseau se referiria às grandes personalidades da Antiguidade. Mais uma vez, Tchernychévski utilizava-se da obra do genebrino como guia filosófico-literário que cumpria à risca em seu próprio romance, não fosse as alterações impostas por seu próprio sistema de pensamento, reformulado a partir da contribuição de outros pensadores.

Após os jovens amantes terem trocado as primeiras cartas, o barão d’Étange retornaria do serviço militar acompanhado de seu amigo Sr. de Wolmar, que lhe havia salvado a vida. Este restaria por pouco mais de uma semana junto aos d’Étange, ocasião em que Julie solicitaria a Saint-Preux que interrompesse as aulas, e que partisse de Vevey. Mesmo sem compreender o motivo daquela solicitação repentina, o preceptor seguiria para a região de Valais, a leste de Vevey, onde permaneceria enquanto os d’Étange acolhiam o Sr. de Wolmar.⁶⁹

⁶⁹ Apenas mais tarde o leitor tomará conhecimento do motivo da solicitação de Julie para aquele afastamento repentino de Saint-Preux. O barão d’Étange havia prometido a mão de sua filha em casamento ao Sr. de Wolmar, como reconhecimento à ação deste que lhe havia salvado a vida. Este

Apesar do inverno, em Valais, Saint-Preux usufruiria de um proveitoso contato com a natureza, o que lhe serviria de inspiração para lamentar a distância e para cantar o seu amor por Julie. A região de montanhas de Haut-Valais (germanófono) também lhe inspiraria algumas reflexões sobre a filosofia e sobre as características de uma sociedade natural.⁷⁰ O contato com a natureza – mesmo com a geografia inanimada – exerceria um impacto que nem a própria filosofia poderia exercer sobre a sua alma: “Admirava o domínio que têm sobre nossas mais vivas paixões os seres mais insensíveis e desprezava a filosofia por não poder provocar na alma a mesma coisa que uma série de objetos inanimados” (ROUSSEAU, 2018, p. 82).

Se a natureza comovia-lhe mais que a filosofia, era precisamente porque aquela lhe comunicava diretamente ao gosto autêntico, ao belo posto em movimento: ao bem. Ver e sentir a natureza arrebatava-lhe mais a alma que conhecer a filosofia através da erudição. Estar nas montanhas deixava-lhe o ar com uma qualidade mais etérea, com o que o seu próprio espírito se tornava mais leve e sereno, e as paixões e prazeres mais moderados. Mais distante do hábitat dos homens, ele também estava mais distante de suas vilanias e baixezas. Nas montanhas, não apenas o ar, como também a alma se tornava mais pura, e a própria volúpia era tranquila, sem nada de sensual – apesar de bastante sensorial. O clima das montanhas devolvia-lhe a paz de espírito que perdera

acompanhava o barão até a sua propriedade em Vevey apenas para selarem e comunicarem o acordo, que se efetivaria dentro de três anos. Após o regresso do Sr. de Wolmar, Julie autorizaria, por sua vez, o retorno de Saint-Preux.

⁷⁰ Jean-Jacques Rousseau nasceu em 1712, na cidade suíça hoje conhecida como Genebra, então República de Genebra. Apesar de ter vivido na França (em Paris e na província) e na Inglaterra (em Staffordshire), e de ter sido próximo de Denis Diderot (1713-1784) e de David Hume (1711-1776), Rousseau não era afeito à “vida mundana”, nem aos grandes salões nos quais se discutia de tudo, inclusive, filosofia, fazendo, ao final, várias críticas aos círculos intelectuais que frequentou. Incomodava-lhe sobretudo a atenção demasiada dada ao luxo e ao supérfluo que, segundo ele, era fomentada por seus colegas filósofos. Por isso, por diversas vezes deixou Paris e a França, retornando à província, à Genebra ou aos cantões da Suíça. Em *Julie ou a Nova Héloïse*, Rousseau faz desses últimos lugares um quadro da sociedade natural. O personagem Saint-Preux, por exemplo, não poupa elogios à sociedade e ao povo de Haut-Valais, parte germanófono do Cantão de Valais, ao passo que olha com desprezo para a região de Bas-Valais, parte francófona, que Rousseau provavelmente julgava contaminada pela sociedade parisiense.

desde quando havia se apaixonado por Julie. Ele era mais propício à felicidade e devolvia à sua alma o seu estado de pureza *natural*.

O consórcio entre natureza e espírito favorecia o ser e o pensamento, na medida em que tudo acalmava e sublimava as paixões mais intensas. O caráter sensual surgia como algo devidamente destacado do caráter sensorial. A solidão nas montanhas aproximava-o das emoções em seu estado natural, que era mais verdadeiro e mais propício à razão e ao próprio sentimento. Àquele ar aspirava Saint-Preux e o filósofo Rousseau, para quem naquele momento o mundo sensual surgia como vil e impuro.

A partir de então, Saint-Preux entregar-se-ia à santidade do amor de Julie, sublimando também aqueles seus próprios desejos sensuais que antes o inquietavam. Em Haut-Valais, ele também se conformaria à determinação férrea de Julie de manter-se obediente aos princípios da virtude. Sobre as montanhas, o clima etéreo acalma a sua paixão, tranquiliza a sua volúpia e purifica-lhe a alma. O amor torna-se leve e doce, quando antes atormentava e era doloroso de sentir. O sentimento depura-se em seu peito e, em vez de consumi-lo, adquire um caráter de perfeição tão mais sublime quanto mais distante se colocava a possibilidade de realizá-lo.

De resto, toda a sociedade de Haut-Valais também parecia se comportar de acordo com o seu estado natural. Ao chegar na região, Saint-Preux fora recebido por desconhecidos que, apesar disso, lhe provaram verdadeira hospitalidade e completo desapego ao dinheiro. Seus anfitriões demonstraram real interesse em lhe acolher sem que para isso exigissem pagamento. Circulava pouco dinheiro em Haut-Valais, e aquela falta de costume tornava as pessoas mais sábias. Os camponeses trabalhavam por prazer, não se incomodavam com o consumo supérfluo, e o dinheiro para eles era antes uma ameaça àquele estado que uma promessa de satisfação de qualquer necessidade. A sabedoria deles – a aversão à riqueza – era *sentida*.

Saint-Preux não poupou considerações a respeito da bondade natural daquele povo na carta que remeteu a Julie. Para o jovem preceptor, nos dias que passou em Haut-Valais, presenciou de perto uma humanidade desinteressada, tão mais sábia quanto mais envolvida com as suas necessidades reais e mais distante das necessidades provenientes do consumo do luxo. Alargando o escopo de seu pensamento filosófico à política, Rousseau expressava que aquele desinteresse permitia a igualdade entre senhores e camponeses, e a liberdade grassaria tanto nas propriedades que o seu personagem havia visitado quanto na república.⁷¹ O indivíduo em seu estado natural, desinteressado, reunido em torno da sua família em uma vida essencialmente campesina, surgia como modelo para o próprio Estado natural: “as crianças na idade da razão são iguais a seus pais, os criados sentam à mesa com seus patrões, a mesma liberdade reina nas casas e na república, e a família é a imagem do Estado” (ROUSSEAU, 2018, p. 85). Assim, do bom natural Rousseau derivava a virtude, a vontade, o conhecimento (a própria razão), a família, a sociedade, o Estado e, como não poderia ser diferente, a sua concepção de honra pública e privada, que guiaria o indivíduo nas suas relações públicas e pessoais.

Tchernychévski, por sua vez, apresentaria a sua sociedade ideal em dois ambientes: um urbano, através da cooperativa de costureiras organizada por Vera Pávlovna, e outro eminentemente rural, como sugeria a sociedade do futuro do quarto sonho da protagonista. No entanto, apesar de os membros daquela sociedade sonhada também viverem majoritariamente no campo, ela já acolhia elementos da vida urbana,

⁷¹ No romance, sempre que o seu autor trata da questão da liberdade, ele o faz dentro dos limites da sociedade feudal (em vias de transformação). Quando comentam sobre a organização e melhoria de condições de vida dos servos e dos camponeses, os seus personagens não cogitam uma transformação social que lhes retirem da servidão. Eles recomendam apenas que os senhores hajam de maneira a aliviar o seu peso, tratando-os em suas propriedades com respeito e até mesmo com igualdade, sem com isso incorrer na alteração efetiva da posição social dos servos, nem tampouco na abolição da servidão. O exercício da virtude, da liberdade e da moral era circunscrito aos limites da vontade geral que, por sua vez, era o que dava corpo ao contrato social e organizava a sociedade tal como era.

como a industrialização e a plena mecanização da produção agrícola. Tchernychévski, assim como Rousseau, ainda daria especial atenção para as relações igualitárias de trabalho, e também não citaria a circulação de dinheiro, apesar de ser pouco provável que o considerasse tão desnecessário como Rousseau, pois o crítico-escritor dedicava-se há algum tempo aos trabalhos de Mill e outros pensadores econômicos sobre as questões da circulação e distribuição das riquezas, e incorporaria a discussão sobre o dinheiro quando descreveu o funcionamento da cooperativa, aquela nova forma de organização racional do trabalho. Por fim, as pessoas, a sua alegria, simplicidade e hospitalidade também seriam semelhantes em ambas as caracterizações.

O traço que distinguia aquelas duas representações de sociedades ideais seria, mais uma vez, a prescrição que cada um dos autores faria para alcançá-la. Enquanto para Rousseau, ela seria uma expressão do indivíduo deixado livre e sem constrangimento para realizar-se, ou seja, seria a realização do bom natural, para Tchernychévski, tratar-se ia do resultado do trabalho e da transformação/revolução social, como sugerem as suas alusões à “noiva” e a misteriosa sétima seção do sonho de Vera.

2.2.3 AMOR, FUGA E CASAMENTO: JULIE D'ÉTANGE X VERA PÁVLOVNA

Quando o Sr. de Wolmar deixa a propriedade de sua família, Julie enfim concederia que Saint-Preux retornasse a Vevey. Enquanto este estivera em Haut-Valais, Julie fora informada sobre o propósito de seu pai de casá-la com o Sr. de Wolmar. Julie não o confessaria a Saint-Preux, com receio de que este não conseguisse conter o seu

desespero e agitação. No entanto, a jovem enamorada não conseguiria esconder dele o seu próprio desespero.

Julie pressente o fim precoce do seu amor, mesmo que não cogitasse para ele, em momento algum, uma real efetivação. Aquele amor se realizava apenas na consciência de sua intensidade e pureza, mas até mesmo aquela forma sublime, ela teria que abandonar se fosse obrigada a casar-se com outro, pois não poderia subtrair a sua virtude do seu novo enlace. Ela chora, lamenta-se do infortúnio do seu amor a Saint-Preux e este, sem saber o real motivo que atormentava a sua amada, e pensando se tratar tão somente de sua angústia por não poderem se casar, propõe-lhe que fujam para poderem enfim concretizarem o seu amor.

Tratar-se-ia da primeira proposta de fuga feita a Julie para que pudesse escapar às convenções sociais que lhe prendiam à família e a um casamento contra a sua vontade.⁷² Para Saint-Preux, eles não poderiam deixar a vida sem experimentar a felicidade, e fazê-lo seria afrontar a própria humanidade, ao crer que não haveria no mundo um lugar para aquele amor tão sublime. Saint-Preux convidaria Julie para fugirem e para viverem juntos, felizes e pobres, bem ao gosto da simplicidade própria do bom natural. A pobreza não impediria a continuidade do amor que sentiam um pelo outro, ao contrário, o trabalho de ambos dignificá-lo-ia.

No entanto, Julie ficaria ainda mais atormentada com a proposta de fuga de Saint-Preux. O arranjo já firmado do seu casamento entre seu pai e o Sr. de Wolmar, e o que considerava a “insensatez” do seu amado em propor-lhe uma fuga acentuariam a sua tristeza e ela seria acometida de acessos febris. Delirante, ela chama por Saint-Preux e escreve desesperada à sua prima, narrando-lhe os acontecimentos e pedindo-lhe que retornasse a Vevey para ajudá-la a recuperar-se.

⁷² A segunda, também recusada, seria feita por Milord Édouard, após o fracasso da sua tentativa de convencer o barão d'Étange a casar a sua filha com Saint-Preux.

Na carta enviada à Claire, Julie revela a sua indignação diante da proposta de fuga de Saint-Preux. A jovem amante nem sequer podia cogitar aquela possibilidade sem que todo o seu espírito se prostrasse e ela quedasse doente. Aterrorizava-lhe também a possibilidade do seu amado vir a conhecer o compromisso selado por seu pai, o que poderia deixá-lo furioso e fora de si. No turbilhão de sua aflição, ela também culpava o seu pai e a sua mãe por aquele seu estado. Esta, por ter-lhe ensinado a amar, e aquele, por ter-lhe vendido. Indignada, ela o incriminaria por tratar a sua única filha como uma mercadoria para quitar uma dívida que não era dela.

Pela primeira vez, Julie responsabilizava a sua família pelas causas do seu infortúnio, mesmo que não o fizesse sem entrar em contradição com os seus próprios sentimentos por seus pais. Ela amava-os, e julgava que eles a tratavam bem, mas não tolerava o acerto de seu casamento feito à sua revelia. A maneira como se via forçada a ingressar na vida matrimonial, da qual não cogitava jamais se desvencilhar, não correspondia às suas expectativas:

Enfim, então, meu pai me vendeu! faz de sua filha uma mercadoria, uma escrava, salda uma dívida a minhas expensas! paga sua vida com a minha!... pois, sinto-o bem, não sobreviverei nunca... pai bárbaro e desnaturado! merecerá ele... o quê! merecer? É o melhor dos pais, quer unir sua filha a seu amigo, eis seu crime. Mas minha mãe, minha terna mãe! que mal me fez? Ah! muito: amou-me demais, perdeu-me. (ROUSSEAU, 2018, p. 97)⁷³

⁷³ A análise da literatura produzida por mulheres russas na primeira metade do século XIX, realizada por Fonseca Filho, torna possível aproximar o drama da protagonista rousseauiana daquele das jovens escritoras e de seus personagens na Rússia oitocentista. De acordo com o autor “O casamento, entre os russos, estava diretamente ligado à tradição religiosa e aos grilhões dos estratos sociais. (...) Se para a família, o casamento arranjado era uma possibilidade de ascensão social, para a moça era uma verdadeira tortura psicológica e uma desilusão de todas as esperanças de um casamento movido por sentimentos espontâneos” (FONSECA FILHO, 2017, p. 83). Apesar da semelhança do quadro social descrito pelo autor com o destino de Julie d’Étange, deve-se salientar que o trabalho de Fonseca Filho também aponta para aspectos distintos entre eles, como o destacado papel das mães das noivas no urdimento de casamentos arranjados na sociedade e na literatura russas (no caso da heroína de Rousseau é o pai quem urde o enlace), ou o interesse social e financeiro das famílias da nubente na realização do casamento (o pai de Julie, o barão de d’Étange, é mais rico que o pretendente escolhido para a sua filha). No entanto, o tema da “morte em vida” das jovens noivas diante de um casamento arranjado e o dos diferentes papéis que desempenhariam os cônjuges após o enlace também seriam representados no romance do genebrino, como visto no trecho acima (e como

Após aquele primeiro grave acesso que Julie havia sofrido, Saint-Preux retorna a Vevey e a baronesa d'Étange concede-lhe uma visita à propriedade da família. Saint-Preux presenciaria o estado de debilidade e abatimento de Julie, sem que esta percebesse. Mas, após a sua visita, Julie recuperar-se-ia gradualmente até retomar definitivamente o ânimo. Preocupada que a sua mãe suspeitasse do amor entre eles, após ter ouvido os delírios que tivera durante o seu acesso febril, ela recomendaria a Saint-Preux que este cessasse as suas aulas e que não mais frequentasse a propriedade de sua família. De acordo com Julie, era o que deveria ser feito para não agravar as suspeitas de sua mãe, e para que ainda pudessem se encontrar eventualmente e manter o seu intercâmbio amoroso.

Enquanto Julie d'Étange recusaria aquela e a seguinte proposta de fuga que lhe seriam feitas, respectivamente, por Saint-Preux e por Édouard Bomston, Vera Pávlovna não hesitaria diante da proposta de casamento e de fuga que lhe fora feita por Lopukhóv. No primeiro caso, a fuga seria motivada pela premência de realização amorosa do casal diante da proposta/ameaça de casamento que fora comunicada a Julie por seu pai. No segundo caso, apesar de também ter havido o risco de que a sua família a obrigasse a casar-se com o jovem Storiéchnikov, o que motivara a fuga de Vera fora, principalmente, a necessidade de “libertá-la” de sua família e do conjunto de restrições que ela representava.

Vera e Lopukhóv ainda não se sabiam apaixonados um pelo outro até o momento da proposta de casamento e posterior fuga. Ou seja, não agiam em nome de um amor romântico, sem o qual não poderiam mais viver. O ar que faltava à protagonista não era aquele que lhe propiciaria o amor, mas aquele que apenas a liberdade poderia lhe

ainda será visto adiante).

fornecer. Por isso, nela falaria mais alto o ímpeto de exercer e manifestar livremente a sua vontade, que aquele de se recolher em nome da virtude. Enquanto Julie se consumiria, inclusive fisicamente, por aquele impedimento, negando a possibilidade de escapar daquela situação, Vera não experimentaria remorso algum por subverter a ordem social prevista para si, transformando a agonia resignada do personagem rousseauiano em ação determinada, a conformação, em iniciativa. Tal alteração de comportamento das protagonistas só seria possível a partir de premissas éticas e filosóficas distintas – talvez, opostas – sobre a relação entre o indivíduo, particularmente a mulher, e a ordem social. Enquanto Rousseau buscava a harmonia e a continuidade entre ambos, evitando as suas *crises*, Tchernychévski não as evitaria, mesmo que, no final, a sua descontinuidade entre a vontade e a liberdade individuais e a ordem social também devesse levar a uma sociedade mais harmoniosa.

Finalmente, Saint-Preux aquiesceria em interromper as suas aulas e, a partir de então, os jovens amantes ver-se-iam apenas ocasionalmente. Em uma dessas oportunidades, em um salão oferecido por madame d’Hervart, reencontrar-se-iam. Sem poderem trocar quaisquer palavras para não acenderem no público as suspeitas sobre o seu amor, eles apenas se observariam. Na ocasião, Madame Belon, uma das senhoritas presentes, aproxima-se de Saint-Preux, com quem conversa longamente, sendo observado à distância por Julie. Era a primeira vez que a protagonista experimentaria o ciúme, e tão logo deixaram o salão, tratou de o manifestar ao seu amado, em uma longa carta na qual pediria para ser a primeira informada em caso de infidelidade do amado. Saint-Preux, por sua vez, também seria acometido de um leve sentimento de ciúme diante da admiração de sua amada por Milord Édouard Bomston, quando da chegada do personagem nos arredores de Vevey. O jovem preceptor já havia estado com Milord Édouard durante a sua estadia em Haut-Valais, mas o apreciara com reservas. Julie, ao

contrário, mostrou-se desde o início bastante entusiasmada com o caráter do nobre cavalheiro, o que ensejaria uma réplica de Saint-Preux, dizendo que ela teria agido como *mulher* ao elogiar o inglês, quando normalmente o seu discurso era digno de um *homem*. O que seria apenas uma faísca do sentimento de ciúme serve, no entanto, para Rousseau, como oportunidade de apresentar ao leitor a sua abordagem sobre a “diferença dos sexos” com base em sua concepção do estado natural do indivíduo em oposição ao seu estado não-natural, deformado pela sociedade.⁷⁴

Julie afirmaria enfaticamente a Saint-Preux que havia diferentes características entre um homem e uma mulher, que não se tratava simplesmente de convenções sociais, como sustentavam os filósofos de então. O ataque, a audácia, o trabalho braçal, para os primeiros, a defesa, o pudor e o aleitamento, para as últimas, seriam características *naturais* e, como a natureza insistisse em tais distinções, o seu desígnio era que tais inclinações fossem respeitadas e resguardadas. Levantar-se contra tais disposições naturais seria o mesmo que se indispor com a própria natureza, perder, portanto, a razão e a sabedoria.

O indivíduo, que até aqui aparecia como livre de quaisquer compromissos que não fossem aqueles relacionados à satisfação de suas necessidades reais, a qual determinaria a sua virtude, a sua vontade, a sua moral e a sua honra, vê-se pela primeira vez cindido em dois tipos distintos. Se no primeiro momento tal distinção era biológica, sexual, em seguida Rousseau informaria que ela era também moral e essencial.

⁷⁴ Os trabalhos de Rousseau sobre a “diferença moral dos sexos” e sobre o papel da mulher na sociedade vão para além do romance *Julie ou a Nova Héloïse*, e foram alvo de inúmeros outros pensadores e pensadoras a partir do próprio século XVIII. A primeira e talvez a principal delas é a escritora inglesa Mary Wollstonecraft (1759-1797), que em 1792 publicou *A Vindication of the Rights of Woman: with strictures on political and moral subjects* (Reivindicação dos direitos da mulher: considerações sobre questões políticas e morais), livro que se tornaria célebre por ser um dos primeiros libelos feministas e por criticar as posturas do pensador genebrino sobre o papel social da mulher.

As diferenças entre homens e mulheres eram tais que as inclinações naturais desses dois indivíduos não seriam as mesmas, os seus modos de ver e de sentir não seriam os mesmos e, portanto, o modo de satisfazerem as suas necessidades reais, de buscarem a virtude e a moral também não o seriam. Essa primeira cisão penetraria em seu sistema filosófico como uma premissa fundadora, e tornaria o que denomina de “diferença moral dos sexos” uma diferença de cunho essencialista, filosófico, a ponto de qualquer tentativa de um homem querer imitar uma mulher, ou vice-versa, parecer-lhe o ápice da irracionalidade: “Uma mulher perfeita e um homem perfeito não devem se assemelhar nem de alma, nem de rosto, estas vãs imitações entre os sexos são o cúmulo do disparate; fazem rir o sábio e fugir os amores” (ROUSSEAU, 2018, p. 124).

Ironicamente, Rousseau registraria no romance as suas concepções de sexo e de gênero, que reservavam para as mulheres um papel social inferior e subalterno àquele dos homens, através das palavras de seus personagens femininos, sobretudo através de Julie e da sua prima Claire. Por diversas vezes esses personagens tratariam de seu papel de esposa e de mãe como *naturais*, assim como seriam *naturais* os papéis de chefia do lar e de comando dos homens.

Curiosamente, seria aquela mesma *natureza*, ou aquela mesma *biologia*, que levaria Tchernychévski a assumir, ao contrário, a superioridade das mulheres em relação aos homens. De partida, já é possível constatar que *Julie ou a Nova Héloïse* e *O Que Fazer?* representavam trajetórias distintas para as suas protagonistas, se não opostas. O primeiro romance trataria da formação de Julie para aqueles papéis que já lhe estavam reservados na ordem social “natural”, de modo que a sua trajetória seria aquela de conformação àquela realidade. O segundo trataria da formação de Vera Pávlovna *apesar* daquela sociedade, pois a protagonista representava a superação daqueles papéis

tradicionais, assim como a possibilidade de igualdade dos papéis sociais desempenhados por homens e mulheres.

Após se casar com o seu segundo marido, Vera passaria a sentir-se incomodada com o caráter de seu trabalho na cooperativa de costureiras. Para ela, aquela atividade não gozaria do mesmo prestígio social daquela de Kirsánov (médico). Importava à protagonista desempenhar um ofício de mesma relevância e reconhecimento social. Então, passaria a ter com ele longas conversas sobre a capacidade física e mental das mulheres em desenvolverem as mesmas atividades que os homens, ao fim das quais concluiriam que, na verdade, *fisiologicamente*, as mulheres seriam, em geral, ainda mais dotadas e capazes que os homens. Kirsánov acrescentaria que a constituição do sistema nervoso feminino era mais sólida que aquele masculino:

Sim, o organismo da mulher resiste melhor às forças destrutivas naturais: clima, tempo, comida inadequada. (...) a expectativa média de vida das mulheres é maior que a dos homens. Daí se conclui que o organismo da mulher é mais resistente. (...) A resistência do organismo está intimamente ligada com a força do sistema nervoso. Provavelmente os nervos das mulheres são mais elásticos e têm uma estrutura mais sólida. (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 357-358)

De maneira que Tchernychévski devolveria a “diferenciação moral dos sexos” rousseauiana através de uma tese contrária à do genebrino, mas baseada nos mesmos termos, quais fossem, as características físicas e biológicas: naturais. Outro personagem que entraria nesse debate seria Bazárov, de *Pais e Filhos*, a quem Tchernychévski também ofereceria uma resposta categórica através do seu romance.

O fato é que o pensamento filosófico de Tchernychévski incorporaria a preocupação com a questão feminina a partir de referências não-rousseauianas, e posteriores à obra do pensador genebrino. Destacar-se-ia, sobretudo, a obra de George Sand, na qual o protagonismo feminino seria privilegiado, apesar da assumida

influência que a autoria francesa teria recebido de Rousseau. No entanto, mesmo em relação à obra de Sand, a trajetória de Vera Pávlovna era desbravadora, por incluir iniciativas ousadas, ou até mesmo impensadas, para uma mulher em meados do século XIX. O vanguardismo da protagonista tchernychevskiana, no entanto, não evitaria o choque com aquele laço persistente que ainda tinha com o pensamento de Rousseau, o de que as particularidades de cada sexo/gênero deveriam ser explicadas tão somente por características físicas.

Após o salão promovido por madame d'Hervart, Julie ainda reencontraria Saint-Preux na propriedade de Clarens (onde trocariam o primeiro beijo), e mais uma vez na residência de sua família em Vevey, nos seus aposentos. Nesta ocasião, aproveitando-se de que a sua dama de companhia, Babi, estava doente, Julie convidaria Saint-Preux para visitar-lhe à noite, às escondidas, em seu quarto, para o que seria a primeira e única noite de amor do casal.

A jovem filha dos d'Étange, que até então considerava a “possessão” (a relação sexual) uma “crise” do amor, seria quem, inusitadamente, tomaria a iniciativa daquele encontro. O que a instigava, no entanto, não eram sentimentos sensuais, ou inclinações “lascivas”, em contradição com o seu amor virtuoso. Sem dizer a Saint-Preux, e apenas mais tarde revelado no romance, o desespero diante da impossibilidade de casar-se com o seu amado, ter-lhe-ia levado àquela atitude extrema e inesperada (o próprio Saint-Preux seria pego de surpresa com aquela proposta, sem, no entanto, a recusar). O seu verdadeiro intuito era engravidar-se do seu amado, realidade diante da qual – se efetivada – nem mesmo os seus pais poderiam se opor ao seu casamento.⁷⁵ Depois daquela noite, Julie esperava que o destino dela e o de Saint-Preux pudesse ser mais feliz:

⁷⁵ No entanto, Julie não engravidaria e, apenas após o seu casamento com o Sr. de Wolmar, ela revelaria os detalhes do seu plano para aquela primeira noite de amor a Saint-Preux.

Vem, pois, alma de meu coração, vida de minha vida, vem reunir-te a ti mesma. Vem, sob os auspícios do terno amor, receber o preço de tua obediência e de teus sacrifícios. Vem confessar, mesmo no seio dos prazeres, que é da união dos corações que eles extraem seu maior encanto. (ROUSSEAU, 2018, p. 139)

A iniciativa inusitada de Julie de se ligar a Saint-Preux através do amor carnal, como pode-se observar acima, em nada lhe subtraía do mundo sublime onde pairava o seu amor. A relação sexual entre eles não estaria em desacordo com a pureza do seu sentimento pois, diz, eles uniriam os seus corações “mesmo no seio dos prazeres”. Não se poderia tratar de uma conversão de Julie ao mundo sensual, mas apenas de uma concessão, um “sacrifício” momentâneo do amor sublime para que pudessem, em seguida, unirem-se definitivamente. Do mesmo modo que o casamento de Vera Pávlovna e Lopukhóv também não os levaria à consumação do amor carnal, nem à união definitiva do casal, mas apenas à libertação da protagonista. Esta última, sim, através do casamento, conseguiria o resultado esperado: deixar a sua família; enquanto Julie não lograria a mesma sorte através daquela noite de amor. Mas constitui fato marcante que as duas protagonistas elegeriam a mesma estratégia para conquistarem alguma autonomia para as suas vontades, o que revela o quanto era reduzido o espectro de ações que as mulheres tinham à sua disposição, tanto no século XVIII, quanto no XIX, para conquistarem algum grau de liberdade e de independência.

Rousseau não concederia outro momento de repouso aos jovens amantes (a não ser após o casamento de Julie com o Sr. de Wolmar, e com a subsequente resignação e conversão dos sentimentos amorosos de ambos). No entanto, o escritor ofereceria ao casal um novo personagem que advogaria a causa de seu amor: Milord Édouard Bomston. Édouard tinha uma vida errante entre a Inglaterra (de onde provinha), a França, a Suíça e a Itália (onde residiam as duas mulheres que amava). Após a sua

chegada um tanto desastrosa em cena – o personagem quase se batera em duelo com Saint-Preux por conta de Julie –, Édouard tomara conhecimento do amor dos dois jovens, intervindo em seu favor diretamente junto ao barão d'Étange. Para o nobre senhor, tal seria impossível, pois Saint-Preux não possuía riqueza, nem título de nobreza. Além disso, já havia prometido a mão de sua filha ao seu amigo, o Sr. de Wolmar.

Insistente, Milord Édouard defenderia o bom natural de Saint-Preux em detrimento dos títulos de nobreza e dos preconceitos sociais. Para Bomston, tratava-se do homem mais digno de Julie sobre a terra, que havia reunido junto aos seus dons naturais, todos os talentos que a educação e a moral poderiam lhe conferir. A nobreza de que ele gozava era superior àquela registrada em pergaminhos, que se apagava com o tempo, pois a dele era gravada na alma. O lorde inglês criticaria as convenções de um país que ainda valorizava a nobreza quando ela não valia mais nada, e que se aferrava aos preconceitos em detrimento da razão. Assim concluiria Bomston a sua conversa com o barão: “Numa palavra, se preferis a razão ao preconceito e se amais mais vossa filha que os títulos, é a ele [Saint-Preux] que a dareis” (ROUSSEAU, 2018, p. 157).

Milord Édouard indignava-se com as convenções nobiliárquicas que ainda vigoravam na Suíça (e na França). Para ele, a nobreza não era *útil*, não respeitava o princípio do mérito, nem desposava o espírito das leis da monarquia constitucional inglesa. Segundo Bomston, apenas onde reinavam as leis, aqueles preconceitos poderiam ser afastados em nome do interesse particular e do bem comum (seria também a partir de ingleses, Mill e Bentham, que Tchernychévski desenvolveria a sua teoria do egoísmo filosófico, retratado em seu romance).

A defesa do casamento de Julie e Saint-Preux feita por Milord Édouard, portanto, baseava-se no bom natural dos dois amantes – o que por si só deveria legitimar

aquela união – e na própria organização de um Estado baseado em princípios racionais – naturais – e nas leis, que desincentivasse o preconceito em nome das capacidades individuais, do talento e do mérito. Portanto, tratava-se de argumentos não apenas éticos, mas políticos, como aqueles que seriam incorporados por Tchernykhévski na saga da heroína Vera Pávlovna.

O barão d'Étange, no entanto, seria insensível aos apelos do inglês, ficando mesmo furioso com o despropósito de seu intento, e deixando crescer em si graves suspeitas sobre as relações entre Saint-Preux e Julie. A sua esposa, a baronesa d'Étange, seria a primeira a receber os ataques do marido, que discutira ferozmente com ela sobre o caráter da relação dos dois jovens. Na discussão, o barão não conteria os mais desonrosos epítetos a Saint-Preux, o que terminaria por fazer com que a sua própria filha, que até então apenas ouvia a altercação entre os seus pais, tomasse parte no embate. Tentando acalmá-lo, ela terminaria por incitá-lo ainda mais, e este – “pela primeira vez na vida” – partiu contra ela, esbofeteando-a e também a sua mãe, que havia se colocado entre os dois. Julie tomba ao tentar fugir dos golpes de seu pai e fere o nariz, que sangra.

Depois de se machucar, no entanto, Julie reconheceria que o seu pai, sensibilizado, havia acalmado os ânimos, embora ainda não os arrefecesse completamente. Havia terminado o “triunfo da cólera” e iniciado o “triunfo da natureza”, o que para ela significava que o seu pai havia voltado a si e novamente se comportava de acordo com o seu bom natural, a sua honra e virtude. Segundo Julie, ele desculpava-se consigo ao desculpar-se com a sua mãe, o que a teria levado a se comover com o estado confuso de arrependimento do seu pai diante do que havia sucedido. A confusão do barão, para ela, seria fruto da condição do coração de um pai, feito para para ser perdoado e não para perdoar e, compreendendo que ele respondia tão somente à

sua dignidade paternal, ela conformar-se-ia com o fato de que ele não tivesse diretamente lhe pedido desculpas.

Ao compreender a fúria e a agressão de seu pai como o exercício do direito dele – da sua própria dignidade paternal, apenas excedida momentaneamente pela cólera, mas logo restabelecida com o “triunfo da natureza” –, Julie reconhecia o seu dever de não o questionar e de se resignar. De fato, apesar de profundamente abalada pelas injúrias que o seu pai dissera contra Saint-Preux, ela não defendeu o seu amado ou o seu amor. Julie não explodiu em um rompante, declarando para o seu pai os seus sentimentos por Saint-Preux. Não revidou os golpes que recebeu. Não se queixou dos infortúnios do seu destino, dos preconceitos das convenções sociais, nem lutou contra eles. A Julie de Rousseau – agora também fisicamente ferida – reconheceu a dignidade do seu pai e recolheu-se, cobrindo-se de culpa por ter ensejado o descontrole do “autor de seus dias” e a perdição da sua família.

Mais uma vez, apesar de identificar o peso das convenções sociais e dos preconceitos a elas inerentes, os personagens de Rousseau não os transgrediam. Julie, especialmente, mesmo sendo um *divino* exemplar do bom natural, absorveria como culpa para si o obstáculo que a sociedade lhe impunha para a efetivação do seu amor. A preservação do seu estado natural garantia-lhe tanto a sua inocência, quanto a sua indefensibilidade.

Por sua vez, Tchernychévski também representaria a relação de autoritarismo e de violência a que fora submetida a sua protagonista por sua família. Desde a infância, Vera Pávlovna sempre fora alvo dos acessos de cólera de sua mãe, Maria Aleksievna. Da mesma maneira, o seu pai, o seu irmão e a criada da família também sofriam as agressivas investidas de sua mãe. Quando Vera, por exemplo, anunciara-lhe sobre o seu casamento com Lopukhóv, e que estaria saindo de casa, a indignação da matriarca

recairia pesadamente sobre Fiédia, e sobre a criada Matriôna, alvos dos seus maus tratos.

Apesar da afronta à autoridade materna, assim como Julie, Vera compreenderia a atitude de sua mãe, mas não a partir do mesmo ponto de vista do personagem rousseuniano. O comportamento autoritário e violento de Maria Aleksievna não seria justificado por seu zelo, ou por sua “dignidade materna”, que não poderia ser questionada, como o faria Julie em relação à ira de seu pai. Enquanto o barão d’Étange agredira a própria esposa e a sua filha, movido por seu direito em fazê-lo, como compreenderia em seguida Julie, os acessos de cólera de Maria Aleksievna seriam justificados por sua condição social.

No segundo sonho de Vera Pávlovna, esta teria a visão da história de sua mãe, a partir da qual compreenderia os motivos sociais – a pobreza, a falta de educação – que a teriam tornado agressiva, vil e interesseira. No entanto, aquela compreensão e o perdão que concederia à sua mãe não fariam Vera retornar ao lar ou submeter-se à sua autoridade. A protagonista apenas sedimentaria o seu entendimento de que agira devidamente em deixar o seu antigo ambiente familiar, retirando, no entanto, dos ombros de sua mãe a exclusiva responsabilidade por seus comportamentos. Como ainda será visto outras vezes neste trabalho, Tchernychevski procedia a um compartilhamento da responsabilidade entre indivíduo e sociedade pela formação do caráter do primeiro, o que o impediria de essencializar ou normalizar comportamentos tido como aceitáveis, ou até mesmo, esperados, como no caso de um pai partir contra a sua filha porque aquela não queria se submeter ao arranjo feito para o seu casamento. Tratava-se da agência das circunstâncias externas sobre a formação do caráter dos indivíduos que, de resto, Rousseau também admitiria, embora não compartilhassem a mesma abordagem.

Em seguida, Claire informaria a Saint-Preux sobre a cena ocorrida entre Milord Édouard e o barão d'Étange, e daquela que a havia sucedido no seio da família deste último. A prima de Julie alertaria Saint-Preux que o destino de sua amada estava em suas mãos. Pesavam sobre ela o risco da desonra pública, da perdição de sua família e da violência do seu pai. Restava ao preceptor afastar-se de Julie para poder salvá-la, caso contrário *ele* seria o responsável por seu opróbrio. Claire enfatiza: caberia a *ele* decidir o futuro de sua amada.

Compreendendo o seu dever naquele momento, Saint-Preux aquiesceria em partir mais uma vez de Vevey, e em se afastar de Julie para poder salvá-la. O jovem preceptor, como a sua amada, também se percebia indefeso diante da necessidade de respeitar as normas daquela sociedade. Toda a honradez e virtude que cobriam o seu amor por Julie não lhe eram suficientes para legitimá-lo à revelia das convenções sociais. Ele também deixaria cair sobre si a responsabilidade do infortúnio de Julie – e do seu próprio – sem cogitar possibilidade alguma de superação, à diferença do seu colega preceptor Lopukhóv, cuja virtude atuaria no sentido contrário, naquele de opor-se às convenções sociais em nome da liberdade de Vera Pávlovna. Apesar de também vulneráveis, os personagens tchernychevskianos não eram indefesos diante das situações que enfrentavam, mas atuavam como se fossem vocacionados para a ação. Mas como não dispunha daquela mesma verve, Saint-Preux, com a ajuda de Milord Édouard, deixaria Vevey e partiria para Paris.

Ora, por que Rousseau, ao dotar os seus protagonistas de características tão sublimes quanto virtuosas, ao enaltecer o seu bom natural, privou-os da possibilidade de ratificá-las diante de uma sociedade que julgava corrompida? Talvez o autor pretendesse assinalar o peso mesmo daquela sociedade, que sufocava qualquer tentativa de

superação do vício a que estava entregue. Ao tornar débil a força da virtude de Julie e de Saint-Preux, ele tornava a sociedade ainda mais vil.

Pode-se considerar que talvez o pensador genebrino pretendesse, na verdade, demarcar os limites das paixões naquela sociedade, as quais não poderiam transgredi-la apesar da sua força aparente, sob pena de perdição. As jovens mulheres, especialmente, deveriam proteger-se do opróbrio e da desonra pública, e apenas na obediência aos deveres familiares buscar a sua realização.

Talvez, por último, Rousseau almejasse um e outro objetivo, e não é improvável considerar que a sua crítica à sociedade corrompida incorporasse os próprios limites – preconceitos? – que o engajamento intelectual do autor pudesse ter. Assim como, por outro lado, o forte poder de iniciativa e o engajamento dos personagens de Tchernychévski também pudessem se relacionar com as suas próprias questões intelectuais e políticas, também encontrando os seus limites.

Antes da partida de Saint-Preux, mais uma vez, seria o personagem de Milord Édouard quem proporia uma solução ao casal que Rousseau parecia querer deixar no infortúnio. O lorde inglês proporia, pela segunda vez, a fuga para o casal, o qual prometia agraciar com uma de suas propriedades na Inglaterra e com parte da sua fortuna. Em solo britânico, ambos poderiam viver conforme a justiça e a ordem, distantes dos preconceitos que ainda vigoravam em Vevey.

No entanto, a possibilidade de trair a confiança e expectativas de sua família assombrava Julie mais que a possibilidade de perda definitiva do seu amor. Unir-se a Saint-Preux significaria não apenas amá-lo, mas também ela própria constituir uma família no seio daquele amor. Contudo, o amor, para Julie, não lhe parecia desvinculado de suas obrigações conjugais e de seu papel e exemplo como mãe e esposa. Uma vez que não lhe era possível conceber a fuga e o casamento com Saint-Preux senão como

um crime contra a sua família, como poderia constituir a sua própria se carecia da honra que havia perdido ao abandonar os seus pais? Ela não poderia conquistar a felicidade ao preço do opróbrio.

Pela segunda vez, portanto, Julie recusaria a proposta de fuga com Saint-Preux, mesmo quando abençoada pelas leis naturais da Inglaterra e protegida no seio de uma sociedade sem preconceitos que lhe oferecia Milord Édouard. Enfim, o triunfo da virtude da heroína – *o verdadeiro* – sobre o seu amor – *o engano* – corresponderia ao triunfo moral de Rousseau sobre os anseios de sua protagonista. Preservar-lhe obediente aos comandos da virtude convinha ao seu sistema e aos preceitos morais que buscava difundir, especialmente para as jovens mulheres que deviam se manter castas e obedientes aos desígnios *naturais*.

2.2.4 UM “MANUAL PARA A VIDA” CONTRA A SOCIEDADE CORROMPIDA

Saint-Preux não tomaria conhecimento da proposta de fuga de Édouard, nem da recusa de Julie. De partida para Paris, ocupar-se-ia apenas em sofrer pelo afastamento de sua amada. Ele escrever-lhe-ia e também ao seu amigo inglês. Lamenta o seu infortúnio e resiste a se resignar ao que lhe apontava o seu destino. Se Julie mostrava-se firme em seu compromisso com a sua família, apesar do sofrimento que também sentia, Saint-Preux precipitava-se em angústias, maldizia o destino, e atormentava a temperança com a qual Julie a duras penas tentava revestir a sua própria resignação.

A partir desse momento Julie se transforma em conselheira de Saint-Preux e, apesar de serem dela também as dores dele, ela o chamaria insistentemente à razão e à

virtude, quando ele se satisfaria unicamente com a sua tristeza e com o seu desespero. De uma jovem mulher frágil e atormentada com os seus próprios sentimentos, a decisão de resignar-se com o seu destino e permanecer na “casa paterna”, conferir-lhe-ia uma autoridade moral sobre Saint-Preux, como se ela fosse quem houvesse primeiro *amadurecido* e ele ainda resistisse em seu estado *infantil*. Ela pede a Milord Édouard que tivesse paciência com o doloroso convalescimento de seu amigo, pois a perturbação em que se encontrava não comprometia a sua virtude, mas era, ao contrário, própria de uma alma nobre. “Há, frequentemente, mais estupidez do que coragem numa constância aparente; o vulgo não conhece dores violentas, e as grandes paixões quase não germinam nos homens fracos” (ROUSSEAU, 2018, p. 192).

Enfim, ela dirigir-se-ia ao seu amado, exortando-lhe mais uma vez a retornar do estado sofrível no qual se encontrava desde quando se preparava para partir de Vevey e deixá-la. Dessa vez, ela conclama Saint-Preux a comparar o seu estado com o dela: “Achas tua sorte deplorável! Considera a de tua Júlia e chor[a] apenas por ela. Considera, em nossos infortúnios comuns, o estado de meu sexo e do teu e julga qual de nós é mais digno de lástima” (ROUSSEAU, 2018, p. 194). Ela compartilhava o triste destino de todas as jovens mulheres que, em nome dos bons modos que lhes eram prescritos, e diante do sofrimento que ela própria experimentava, eram obrigadas a guardar as aparências, mostrando-se sempre dispostas e alegres. As convenções sociais sempre lhes demandavam que se portassem diferentemente do que sentiam, a dizer o contrário do que pensavam e a serem falsas por dever moral. A sua condição de jovem mulher a obrigava a se submeter à tirania do bom comportamento, o que tornava o seu sofrimento ainda mais agudo que o de Saint-Preux, posto que não poderia demonstrá-lo, que deveria sorrir e sempre mostrar-se disposta nos ambientes familiares e sociais, enquanto os sentimentos a dilaceravam por dentro. Julie chamaria a atenção de Saint-

Preux, pois ele tinha o direito de sofrer sem se esconder, e ela apenas o de padecer disfarçada e silenciosamente, para que nenhuma nova suspeita fosse levantada contra o seu comportamento.

Por fim, Julie finalmente convenceria Saint-Preux que, dadas as condições reais estabelecidas, e a sua determinação em não afrontar a sua família, não havia outra coisa a fazer que não fosse se resignarem aos seus destinos. Era tempo de ele deixar Vevey, com o caráter reconstituído, firme e resignado, e seguir para Paris. Ela escreve-lhe uma carta encorajando-o à vida na grande sociedade na capital, e reafirmando a força da virtude do seu amado que não se deixaria corromper pelos vícios da vida mundana. Seria nessa oportunidade, através das palavras de Julie sobre o caráter de Saint-Preux, que Rousseau apresentaria, enfim, a sua concepção do *bom natural*. Ela lembraria ao seu amado que a natureza lhe havia sido pródiga, e que o exercício do gosto havia-lhe dotado de todos os talentos. Como havia dito a sua prima Claire no início do romance, Julie reafirma-lhe que os estudos não o haviam corrompido. E mesmo o amor, que na juventude é capaz de desviar os indivíduos do caminho da virtude, incitando-os a paixões insensatas, teria operado em Saint-Preux o contrário: o sublime sentimento, em vez de corromper as suas ideias, protegeu-as, resguardou a sua virtude e deixou intacto o seu bom natural. Aos vinte e quatro anos, Saint-Preux tinha à sua disposição todos os talentos que poderiam levá-lo à fortuna, mas graças à sua virtude preservada, à sua busca por satisfazer apenas as necessidades reais, ele não amava o supérfluo, o que garantia à Julie que a sociedade parisiense não o corromperia.

O *bom natural* seria, portanto, o estado natural no qual o indivíduo respondia apenas às suas inclinações naturais que, antes do contato com a sociedade, expressavam tão somente a bondade e a honestidade, o amor de si. Seria o estado no qual o indivíduo

respondia apenas aos seus próprios desejos, tão mais naturais quanto mais devotados à satisfação apenas das necessidades reais.⁷⁶

Quando não relacionados às necessidades reais, os objetos do desejo não poderiam gerar felicidade quando satisfeitos. Da mesma maneira, um indivíduo que não seguisse as inclinações naturais – que não fosse bom – não obteria felicidade quando em posse do objeto desejado. A felicidade, para Rousseau, não residia nem no objeto desejado, nem no indivíduo que o possuísse, mas na *relação* entre um e outro, pois aquele objeto deveria ser necessário ao indivíduo que o desejava, e este deveria ser bom para poder o sentir.

a fonte da felicidade não se encontra inteiramente nem no objeto desejado nem no coração que o possui, mas na relação entre ambos e, [assim] como [nem] todos os objetos de nossos desejos são capazes de produzir a felicidade, [nem] todos os estados do coração são capazes de senti-la. (...) tem a certeza de que, se houver um único exemplo de felicidade na terra, ele se encontra num homem de bem. Recebeste do céu esta feliz tendência para tudo o que é bom e honesto, ouve somente teus próprios desejos, segue somente tuas inclinações naturais. (ROUSSEAU, 2018, p. 205)

O bom natural preservado em Saint-Preux servia-lhe de garantia de felicidade, pois as suas inclinações naturais moveriam-no apenas no sentido da satisfação de desejos que lhe pudessem fazer feliz – as necessidades reais. Eis, portanto, os fundamentos que Tchernychévski também empregara ao fazer com que Vera Pávlovna

⁷⁶ O desejo natural, o bom natural ou o estado natural são comuns a todos indivíduos e acompanham-lhes indiferenciadamente desde o nascimento. Rousseau retornará ao bom natural no momento em que o Sr. de Wolmar e a sua esposa explicam a Saint-Preux o sistema de educação que desenvolveram para os seus filhos: “cada um traz, [ao nascer], um temperamento particular que determina seu gênio e seu caráter e que não se deve transformar nem [constranger], mas formar e aperfeiçoar. Todos os caracteres são bons e são em si mesmos, segundo o Sr. de Wolmar. [Não] há, diz ele, erros na natureza. Todos os vícios que se imputam a seu natural são o efeito das más formas que recebeu. Não há celerado cujas inclinações, se tivessem sido mais bem dirigidas, não teriam produzido grandes virtudes. Não há espírito pérfido do qual não se tivesse extraído talentos úteis ao tomá-lo de uma certa maneira, como essas figuras disformes e monstruosas que tornamos belas e bem-proporcionadas [ao ajustá-las ao] seu ponto de vista. Tudo concorre para o bem comum no sistema universal. Todo homem tem seu lugar assinalado na melhor ordem das coisas, trata-se de encontrar esse lugar e de não alterar essa ordem” (ROUSSEAU, 2018, p. 487).

recusasse transitar e almejar a vida na alta sociedade petersburguesa, contentando-se apenas em satisfazer aquilo de que precisava – as suas necessidades reais –, em oposição à necessidade artificial representada pela riqueza e pelo luxo.

Chegando na capital, o jovem provinciano não saberia conter o seu sentimento de choque com o *mundo*, diante daqueles princípios que trazia consigo. A grande e ilustrada metrópole pareceu desde o princípio não corresponder às suas expectativas de uma vida rodeada de sabedoria e de simplicidade. Paris feria-lhe o bom natural, e não havia nada naquela sociedade que não lhe fizesse perceber a contradição entre as suas máximas e as dos “*beaux-esprits*”. Não compreendia como aquele poderia ser o povo mais prestigiado do mundo por sua cultura e ilustração. Apressou-se a relatar a Julie as suas impressões e críticas as mais diversas àquela sociedade, às mulheres, ao teatro, à música, ao balé. Tudo para Saint-Preux parecia coberto de contradição e dissimulação, a aparência superava a essência, e ele diria angustiado a Julie: “Até agora vi muitas máscaras, quando verei rostos de homens?” (ROUSSEAU, 2018, p. 214). A *vida do mundo* em Paris, no seio da qual previu iniciar a sua carreira, e observar e descobrir as *coisas do mundo*, não lhe passava de um engano, assim como Julie Letellier também a descreveria a Vera Pávlovna em relação à *vida do mundo* em São Petersburgo.

Uma série de cartas seguiriam para Julie nas quais nada ficaria isento de críticas: a boa sociedade, as artes, a filosofia, a moral.⁷⁷ É um dos momentos em que a crítica de Rousseau à sociedade degenerada surgiria mais explicitamente em sua obra. Nada em Paris atraía o jovem filósofo, agora errante pela Europa e distante do seu amor. Nada

⁷⁷ Julie recebia as suas cartas e, de longe, contestava as observações de Saint-Preux, cobrando-lhe maior precisão. Não era possível para ela que a nação francesa, reconhecida por seu acolhimento aos estrangeiros e por ela própria ter instruído todo resto do mundo, acolhesse apenas indivíduos vis e corrompidos, uma filosofia vã, como lhe relatava o seu amado. Ela amava a França, e reclamava que as observações de Saint-Preux deveriam estar contaminadas por sua inexperiência ou falta de acurácia. Tal debate entre os personagens, e mesmo entre estes e o autor, é uma marca que perpassaria todo o romance de Rousseau e um dispositivo narrativo que também seria utilizado por Nikolai Tchernychévski.

punha em risco o seu bom natural e por isso ele não cederia ao gasto supérfluo, às despesas excedentes. Julie havia-lhe ensinado que o homem honesto não amava o supérfluo, e que o homem dotado de bom coração se dedicava a satisfazer apenas as primeiras necessidades, aquelas mais sensíveis.⁷⁸

Se as primeiras e mais sensíveis necessidades de que falava Saint-Preux eram as necessidades reais do sistema filosófico de Rousseau, pode-se inferir que estas se referiam às necessidades básicas de conservação e de reprodução da vida: alimentação, proteção, moradia, educação, e também algum lazer, visto que os personagens não se furtavam do direito ao repouso ou à simples contemplação. Tudo o mais era excedente, supérfluo, e até mesmo vil quando se tratava da ostentação e do luxo. Seria com estas últimas “vãs” despesas que Saint-Preux se recusava a gastar o seu dinheiro na capital.

Acrescenta-se, como dito acima, que tais necessidades reais não existiam por si só, não estavam dadas igualmente para todos, assim como os objetos de desejo não eram todos eles capazes de gerar felicidade. O que definia a necessidade real era a relação entre o objeto desejado e o – bom – indivíduo.

Em Paris, Saint-Preux começaria a frequentar os salões dos “*beaux-esprits*” do círculo de amigos de Milord Édouard. O provinciano chocar-se-ia com a desatenção daquela sociedade aos preceitos que ele trazia firmes consigo de Vevey. Apesar de que ouvisse de seus interlocutores máximas morais tais quais as que professava, ele não identificava neles a ação em conformidade com as mesmas. Por isso, em Paris, Saint-Preux decidiria copiar e reunir todas as cartas que trocou com Julie, pois o que estava nelas registrado lhe serviria de “manual para a vida” naquela sociedade corrompida.

⁷⁸ Saint-Preux, ao descrever mais adiante a economia doméstica – exemplar – da propriedade do casal de Wolmar, acrescenta: “a abundância do [estritamente] necessário não pode degenerar em abuso, porque o necessário tem sua medida natural, e porque as verdadeiras necessidades nunca são excessivas” (ROUSSEAU, 2018, p. 476).

Aquelas ideias deveriam proteger e conduzir a sua ação, aquela filosofia deveria se tornar prática

Meditando, durante a viagem, sobre tua última carta, resolvi reunir numa coletânea todas as que me escreveste, agora que não posso mais receber tuas opiniões oralmente. (...) ela será meu manual no mundo em que vou entrar, será para mim o antídoto das máximas que [neste mundo] se respiram; ela me consolará em meus males, evitará ou corrigirá meus erros, instruir-me-á durante minha juventude, edificarme-á em todas as épocas, e [estas] serão, em minha opinião, as primeiras cartas de amor de que se terá extraído tal uso. (ROUSSEAU, 2018, p. 209)

O objetivo de Saint-Preux nessa empreitada confunde-se com o de Rousseau ao escrever *Julie ou a Nova Héloïse*, pois o autor também desejava com o romance – uma história de amor – deixar um registro mais acessível de suas ideias. Assim como corresponderia, no futuro, ao objetivo de Nikolai Tchernychévski ao escrever o romance *O Que Fazer?*. Preso, e sem a possibilidade de continuar a colaborar com a revista *O Contemporâneo*, a escritura do romance seria a melhor – e talvez a única – forma de continuar as suas atividades políticas, e de fornecer um “manual” ético, político e filosófico para a juventude *raznotchínets* radical russa da segunda metade do século XIX.

De acordo com o sistema rousseauiano, as ideias do bom natural e da virtude aspiram ao universal, e a prática de quem as professa devia corresponder-lhes. Daquele que sustenta verdadeiramente as suas ideias, espera-se ser ele mesmo bom, virtuoso, um exemplo a se seguir.⁷⁹ De modo que o bom e o indivíduo bom devam ter uma existência concomitante e coerente. No entanto, não seria isso que o jovem filósofo perceberia nos

⁷⁹ O filósofo Jean-Jacques Rousseau, de fato, afastou-se da tumultuada vida social das grandes cidades e recolheu-se na província em diversos momentos de sua vida, fosse por estar proscrito naqueles centros, fosse para fazer de si mesmo um exemplo vivo de seu pensamento.

círculos ilustrados de Paris e, por isso, buscaria refúgio na coletânea das cartas romântico-filosóficas trocadas com Julie.

A inobservância da coerência sistêmica entre teoria e prática feriria as impressões de Saint-Preux (Rousseau), que não demoraria em identificar nessa corruptela a origem dos vícios e da lassidão daquela sociedade. Evidentemente, ao criticar o tratamento da filosofia nos salões ilustrados franceses, Rousseau reafirmava os seus próprios princípios. O choque de Saint-Preux diante do desacordo entre teoria e prática nas palavras e comportamentos daqueles habitués evidenciava, em negativo, como o pensador genebrino concebia o seu sistema: os livros, o discurso e a conduta do filósofo deveriam corresponder uns aos outros e qualquer desvio em uma das três atividades demonstraria tão somente a fragilidade geral do pensamento. A conciliação entre teoria, discurso e ação em Rousseau era integrante e fundadora da sua filosofia, era o que a legitimava – o que lhe conferia “honra”, embora precisamente o contrário fosse o que credenciasse o pensamento e o comportamento dos “*beaux-esprits*” parisienses.

Para Saint-Preux, frustrado, as conversas nos círculos ilustrados da capital em nada auxiliavam na compreensão e discernimento das *coisas do mundo*, assim como não poderiam proporcionar o conhecimento da sociedade, nem dos indivíduos. Nos salões aprendia-se somente a advogar a causa da mentira, a comprometer a virtude sob o pretexto de filosofar, a sofismar em nome das paixões e dos preconceitos, e a idolatrar o erro em nome das máximas em voga. Os “homens e mulheres do mundo” reuniam-se apenas para maldizerem a sua própria espécie, para degradarem a natureza humana, para justificarem o vício ao invés da virtude, enfim, para “filosofarem tristemente”.

A constatação de que os círculos da alta sociedade ilustrada parisiense nada poderia lhe oferecer para aprimorar os seus conhecimentos, a sua virtude e a sua moral,

levaria Saint-Preux a concluir que para conhecer a verdadeira moral de um país, ele deveria se afastar dos ricos e das grandes cidades, e conhecer os mais pobres e a vida no campo: “estou convencido de que é preciso descer a outras categorias para conhecer os verdadeiros costumes de um país, pois os dos ricos são quase os mesmos em toda parte” (ROUSSEAU, 2018, p. 214).

Como nas cidades até mesmo os grandes espíritos haviam cedido ao vício e estavam corrompidos em relação à virtude, era no homem do campo que Saint-Preux (Rousseau) esperava encontrar a verdadeira moral de um povo. No campo, as inclinações naturais ainda não haviam sido contaminadas pelos preconceitos e vícios da sociedade, e seria precisamente lá que ainda se poderia encontrar o bom natural. Saint-Preux recusar-se-ia, então, a estudar o povo francês a partir do parisiense, o qual negava incessantemente as suas máximas em seu discurso e ação. Apenas o camponês poderia de fato desposar uma moral nacional, uma vez que o cosmopolita era a ela indiferente: “Se quisesse estudar um povo, [seria] nas províncias longínquas, onde os habitantes têm ainda suas inclinações naturais, que iria observá-los” (ROUSSEAU, 2018, p. 219).

Em *O Que Fazer?*, pode-se dizer que a constatação relativamente tardia de Saint-Preux em relação ao caráter corrompido da sociedade parisiense seria o ponto de partida de sua ação dramática, pois seria logo no início do romance que Vera Pávlovna se chocaria com a vileza da sociedade petersburguesa, a partir de sua experiência com Storiéchnikov e das palavras de Julie Letellier. De modo que, assim como faria Saint-Preux, os protagonistas do romance de Tchernykhévski buscariam compreender o mundo através das pessoas simples, as quais não estariam contaminadas pelos vícios da grande sociedade.

No entanto, enquanto, para Rousseau, o refúgio daqueles indivíduos seria o campo, para o crítico-escritor russo, ele estaria na própria cidade, em meio aos pobres e

trabalhadores, em seus humildes bairros proletários. Portanto, seria para a vizinhança dos trabalhadores que se mudariam Vera e Lopukhóv após o seu casamento, e o seu círculo também seria constituído por eles, além dos estudantes *raznotchíntsy*. O mundo idílico do bom camponês – suíço, calvinista – rousseuniano seria substituído pelo mundo prosaico e cheio de restrições das camadas populares petersburguesas. Por fim, àquela transferência geográfica do hábitat do bom natural corresponderia a diferença de concepção sobre a organização da vida social entre os dois pensadores-escritores, na qual Tchernychévski incluía novidades, facilidades e dificuldades da vida urbana que eram rechaçadas ou desconhecidas por Rousseau.

Mas Saint-Preux confessaria ainda a Julie que havia um problema intrínseco à observação do “homem do mundo” na sociedade parisiense, o que acabaria por se configurar como um problema para a própria filosofia. O homem do mundo, aquele cosmopolita, habitante de grandes centros urbanos, viveria em uma sociedade em que as inúmeras situações alteram-se rapidamente. Este, estando próximo dos acontecimentos, vivenciaria todos eles, mas não teria condições de contemplá-los à distância. Imerso nas transformações de cada instante, ele seria incapaz de lançar sobre eles um olhar crítico, reflexivo. Por outro lado, o filósofo, ao tomar a vida mundana como objeto, posicionar-se-ia como um observador distante da sua verdadeira engrenagem. Precisaria afastar-se para ver e conceber, e à medida que se afastasse e seleccionasse o seu objeto, perderia o vínculo com os acontecimentos em seu movimento real.

O problema filosófico com o que se defrontaria Saint-Preux seria aquele da relação entre o objeto e o observador. Ele seria tão mais difícil de se solucionar, quanto mais dinâmica a interface entre um e outro, pois a cada momento que se observasse um elo do fenômeno, ele já se alteraria, alterando também os elementos iniciais. Por isso, o estudo do mundo revelar-se-ia difícil de ser empreendido por Saint-Preux, porque

intangível. O “caos” surgiria não apenas para o homem do mundo preso às suas impressões confusas e passageiras, mas também para o filósofo, pois daquele mesmo caos teria de retirar um objeto de análise, apesar de a existência real deste ser determinada por sua relação com outros objetos do meio dos quais fora destacado. O limite, fosse da relação do homem do mundo com as coisas do mundo, para o qual sempre se mostravam em um caótico turbilhão, fosse da relação do filósofo com as coisas do mundo, para o qual se mostravam mais estáveis, porém incompletas, confundiria as próprias noções de realidade e de aparência de Saint-Preux.

Aquela questão aberta pelo jovem preceptor, por sua vez, necessariamente, o conduziria para o problema filosófico da apreensibilidade do real, e da sua relação entre a essência real e o fenômeno aparente. Se os modos de se observar a realidade tanto para o homem do mundo, que a vivenciava, quanto para o filósofo, que a observava, eram ambos limitados, a questão da apreensibilidade do real e da própria realidade do objeto surgia espontaneamente. Acostumado a observar as coisas – os fenômenos – em sua forma mais estável, Saint-Preux concluiria que o que via e observava era a própria realidade – única, inconteste – daquelas coisas. Em Paris, no entanto, ao experimentar aquele seu mesmo olhar em uma sociedade mais dinâmica, menos estável, ele seria repleto por seus pares ilustrados, para os quais tudo não passaria de uma momentânea aparência. Obviamente, o jovem filósofo não poderia admitir tal predileção pela aparência das coisas instáveis em detrimento da realidade das coisas estáveis. Aturdido, escutaria em Paris que o seu sistema não passaria de uma meia-filosofia, e que o verdadeiro sábio se interessaria apenas pela aparência.

Mas, enfim, Rousseau vingaria-se dos seus parceiros ilustrados em Paris, contra os quais nutria reservas e suspeitas que beirava a paranoia,⁸⁰ ao emprestar ao seu

⁸⁰ Rousseau foi próximo dos grandes nomes da filosofia francesa e inglesa do século XVIII, entre eles Diderot, Voltaire (1694-1778) e Hume. Apesar disso, o filósofo genebrino discordava da filosofia e da moral dos seus colegas, principalmente por considerar-lhes apologistas da vida em grande sociedade,

personagem as palavras com as quais declararia que o discurso que negava a realidade das coisas, para ele, não passava de um sofisma verborrágico:

Cada dia, ao sair de casa, fecho meus sentimentos a chave para tomar outros que se adaptam às coisas frívolas que me esperam. Insensivelmente julgo e raciocino como ouço todo o mundo julgar e raciocinar. Se algumas vezes tento sacudir os preconceitos e ver as coisas como são, sou imediatamente esmagado por um certo palavrório que se assemelha muito ao raciocínio. Provam-me com evidências que somente o [meio] filósofo olha a realidade das coisas; que o verdadeiro sábio não as considera senão pelas aparências, que [ele] deve tomar os preconceitos por princípios, as conveniências por leis, e que a mais sublime das sabedorias consiste em viver como os loucos. (ROUSSEAU, 2018, p. 231)

O ataque de Rousseau aos “verdadeiros sábios” dos salões parisienses e à maneira como estes subvertiam a relação entre aparência e realidade encontraria equivalente em Tchernychévski em seu ataque ao “leitor perspicaz” e ao pensamento estético predominante nas revistas literárias russas. Para Tchernychévski, o “*pronitsátelny tchitátel*”, “leitor astucioso, sagaz, perspicaz”, era o leitor russo médio, aquele familiarizado com os requisitos do estilo e do bom gosto, “educado” esteticamente. Seria aquele leitor afeito aos esquemas técnico-literários e a certo descompromisso político da arte vigente na época, fígado por atributos estéticos que limitavam a sua fruição a elementos internos de composição da obra, e não à sua relação com o mundo exterior. Por conta disso, afastavam-se da interpretação estética proposta pelo crítico russo, segundo a qual a arte – a literatura, em particular – não deveria se valer de subterfúgios meramente formais e desvinculados de seu conteúdo real.

Naquela categoria também estariam incluídos os próprios intelectuais e críticos literários que formulavam e difundiam o pensamento da “arte pela arte”, estabelecendo os cânones estético-literários a serem observados tanto na produção, quanto na fruição

voltado ao luxo e devotada ao supérfluo. Por conta dessas divergências, assim como das proscricções que sofreu pela publicação de suas obras (tanto na França, quanto na Suíça), Rousseau desenvolveu um sentimento de paranoia, sentindo-se em diversas ocasiões perseguido ou traído por seus pares.

da obra de arte. Segundo Tchernychévski, eles partiriam de uma concepção estética idealizada, hegeliana, do belo e, em última instância, negariam que fosse a própria realidade que lhe conferisse existência, forma e conteúdo.

Durante todo enredo de *O Que Fazer?*, Tchernychévski estabelecerá um diálogo constante com aquele “leitor perspicaz”, na tentativa de demonstrar a validade de suas próprias concepções estéticas, e de defender o que considerava a necessária relação da arte com a realidade, a qual não via representada naqueles autores que privilegiariam a forma, a aparência. Como se tratasse também de um romance no qual postulava uma “nova” concepção estética, assim como Rousseau, Tchernychévski ver-se-ia obrigado a tratar da relação entre a aparência e a realidade, favorecendo esta última em oposição à opinião e ao gosto prevalentes nos salões petersburgueses/parisienses.⁸¹

Para Rousseau, aquela mesma filosofia que se ocupava apenas das aparências, dos vícios e das mentiras, era a que promovia o desacato à família, à sociedade e às convenções sociais, e que fazia a apologia do adultério e do crime. O seu sistema, finalmente, diferenciava-se daquelas vãs filosofias, pois obedecia a uma divindade bondosa e justa, onisciente e onipotente, da qual derivava a própria ordem da natureza. *A religião natural* e a verdadeira *sociedade natural*, segundo o autor, só poderiam se efetivar distante daquela *vida mundana*: no campo. E seria do campo que Julie enviaria a Saint-Preux as boas novas do casamento de sua prima Claire com o Sr. d’Orbe: “A mais [sábua], a mais amável das moças tornou-se enfim a mais digna e a melhor das mulheres” (ROUSSEAU, 2018, p. 232). Claire havia se tornado “Madame d’Orbe”, e aquela transformação do nome seria apenas a expressão externa de uma transformação da condição social de uma mulher. Julie concebia que o casamento alterava definitivamente o estado de uma jovem moça. Ao casar-se, ela abriria mão de sua

⁸¹ Designações semelhantes ao “leitor perspicaz” também poderiam ser encontradas nas páginas de *O Contemporâneo*, fosse pelo próprio autor, fosse pela pena de Dobroliúbov.

liberdade em nome de suas novas obrigações enquanto esposa, devidas ao seu marido e à sociedade. Ela deveria prestar contas de suas ações a um outro, quando antes o devia apenas à sua própria consciência. O casamento tornava-a depositária da responsabilidade sobre a honra de toda a família, e não só sobre a sua. Por isso Julie acreditava que não bastava ser honesta, a mulher casada deveria *parecer* honesta, pois as aparências também estariam ao seu encargo.

No entanto, apesar da aparente rigidez e desproporção, as regras que o casamento impunha à mulher em nada afastava a alegria de Julie com o casamento de sua prima. Claire não poderia cumprir melhor o seu destino. As suas novas obrigações não eram em nada um fardo para quem tivesse sido educada para tal e estivesse à vontade com a sua condição. Ademais, Claire não tinha aspirações ao amor, e o marido que o destino a reservara era sobretudo um homem – *um senhor* – honesto e virtuoso, que amava Claire devotamente, apesar da indiferença desta, de modo que Julie não poderia esperar para a sua prima senão uma vida honrosa e feliz.

De fato, Madame d’Orbe aprenderia a se conformar, não sem alegria e satisfação, à sua nova posição, e chegaria até mesmo a ter afeição por seu marido. No entanto, poucos anos após o casamento, o Sr. d’Orbe faleceria. Na ocasião, a jovem viúva enviaria uma carta à sua prima, na qual revelaria a sua verdadeira opinião sobre o casamento:

Disse-te cem vezes, enquanto era solteira, não sou feita para ser esposa. Se tivesse dependido de mim, não teria casado. Mas nosso sexo somente compra a liberdade pela escravidão e é preciso começar por ser criada para tornar-se sua própria dona um dia. Embora meu pai não me constrangesse, tinha desgostos em minha família. Para libertar-me deles casei pois com o Sr. d’Orbe. Era de tal forma um homem [honesto] e amava-me com tanta ternura, que o amei por minha vez sinceramente. (ROUSSEAU, 2018, p. 357-358)

O trecho acima evidencia como, na esteira dos romances precursores de *O Que Fazer?*, teria sido o próprio Rousseau quem inaugurara a alternativa do casamento como meio de as mulheres conquistarem certa independência e liberdade em relação ao ambiente familiar original. Mesmo que aquelas novas prerrogativas fossem conquistadas ao preço do que a viúva Claire d’Orbe chamaria de (nova) “escravidão”. George Sand também o representaria em *Jacques*, através do casamento entre o personagem-título e Fernande, que a libertaria da casa materna. Em *Quem É o Culpado?*, seria também o casamento com Krutsifiérski que retiraria Liubónka da pesada tutela dos Niégrov. Enfim, no romance de Tchernychévski, o mesmo se daria com o primeiro casamento de Vera Pávlovna, que a libertaria do ambiente opressivo familiar, representado pela vileza de sua mãe.⁸²

Teria sido, então, Claire d’Orbe a precursora do “casamento fictício”, que teria como fim a emancipação feminina em relação à tutela de seus pais, tal como aquele realizado entre Vera e Lopukhóv? De fato, na obra rousseuniana, as atitudes de Claire são representadas sempre de maneira mais ativa e decidida que aquelas de Julie. Enquanto, para esta, a realização amorosa surgia como mote central e turbulento da sua vida, para aquela, tanto o amor quanto o casamento seriam apenas contingentes. Como diria, valeria mais a pena viver menos intensamente e ser mais feliz: “amávamo-nos demais, não éramos alegres (...) teria preferido viver menos contente e poder rir com mais frequência” (ROUSSEAU, 2018, p. 358).

O personagem Claire incluiria – tentaria incluir – o elemento da razão em todo o longo processo de padecimento amoroso de Julie, papel que também seria desempenhado por Sylvia, em *Jacques*. Já em *O Que Fazer?*, era como se os três

⁸² A partir da análise de Fonseca Filho, pode-se incluir nesta lista o romance *A moça do internato*, de Khvoschinskaia, no qual a protagonista Liólenska também declara que a família era uma escravidão, na qual uma jovem moça – movida pelo interesse de sua mãe – deveria se entregar a um ordinário senhor de terras (FONSECA FILHO, 2017, p. 142).

protagonistas já abrissem a trama tendo aprendido aquela lição, visto que, mesmo quando confrontados com dilemas amorosos, como seria o caso do apaixonamento de Vera Pávlovna pelo melhor amigo de seu marido, eles não se deixariam acometer por digressões românticas, como as que acompanharam Saint-Preux e Julie. Em seu socorro, Tchernychévski também forneceria a possibilidade de reflexão, do exercício da razão (apesar de também realizar com essa uma longa digressão). De modo que, apesar de inspirados em *Julie ou a Nova Héloïse*, os personagens tchernychevskianos pudessem ser considerados, de maneira mais assertiva, verdadeiros filhos ou herdeiros de Claire d’Orbe.

A carta que informava a Saint-Preux o casamento de Claire, enviada por Julie, foi seguida por uma resposta daquele que, a seu turno, descrevia as suas impressões sobre as mulheres e sobre o casamento em Paris. O jovem filósofo descreveria as mulheres parisienses a partir de sua beleza, de seu comportamento e de sua instrução. Quanto à beleza, assinalaria que as mulheres de Paris em geral não eram belas, nem dotadas de graça. Eram apenas “passáveis” e elas mesmas faziam a sua própria moda (que, em seguida, seria, via de regra, copiada pelas provincianas). Apesar da originalidade, as parisienses “fantasiavam-se” de tal maneira, que não passavam de um simulacro, terminando por destruir a sua beleza natural: “Sua altivez, [sua grandeza, sua desenvoltura, sua estatura,] seu colo, suas cores, sua aparência, seu olhar, suas palavras, suas maneiras, nada de tudo isso lhe pertence, e se a virdes em seu estado natural não podereis a reconhecer” (ROUSSEAU, 2018, p. 245). Tudo na beleza das mulheres parisienses e na moda que elas mesmas inventavam faria Saint-Preux observar que Paris, em vez de sede do bom gosto, seria provavelmente o lugar do mundo em que aquele menos prevaleceria, dado o grande esforço manejado pelas mulheres para esconderem o que ele considerava a verdadeira beleza natural.

Em relação ao comportamento das parisienses, Saint-Preux recriminaria nelas a predileção por viverem sempre em meio aos homens. Aquele hábito lhes animava de tal maneira a impudência, que não se poderia reconhecer nelas o charmoso pudor que “enobrecia e embelezava o sexo” feminino. Eram as mulheres que faziam os homens baixarem os olhos, e aquela licenciosidade feria a moral do jovem provinciano. Para Saint-Preux, a origem daquele comportamento tinha raízes profundas na moral, graças ao convívio indiscriminado entre homens e mulheres.

Tal comportamento privilegiaria o adultério e as inúmeras ligações secretas, e extinguiria mortalmente a possibilidade do amor. Afinal, questionar-se-ia, qual tipo de amor e de honestidade poderiam vigorar em meio àquele convívio imoral? No entanto, apesar daquele comportamento que Saint-Preux reprovava, havia uma característica que destacava nas mulheres parisienses que as tornavam incomuns: elas eram sobremaneira esclarecidas e instruídas.

Segundo Saint-Preux, não poderia haver outro país no mundo no qual as mulheres fossem em geral tão bem instruídas, eloquentes e judiciosas, a ponto de ele julgar debater com um homem, quando com elas discutia: “Numa palavra, se me desagradam por tudo o que caracteriza seu sexo, que desfiguraram, estimo-as pelas relações com o nosso, que nos honram, e penso que seriam antes cem vezes homens de mérito do que amáveis mulheres” (ROUSSEAU, 2018, p. 249-250). Sem dúvida, aquele seria o momento diante do qual se tornaria impossível negar a misoginia do pensador genebrino, visto que Saint-Preux expressava as suas próprias opiniões. Tchernychévski não seria indiferente àquela questão, mas trataria dela em seu romance sobretudo em diálogo com *Pais e Filhos*, de Turguêniev, como será visto adiante. Grosso modo, o que se pode perceber em *O Que Fazer?* é que as relações homem-mulher não seriam exclusivamente pautadas nas avaliações masculinas sobre a sua beleza, ou em um

pressuposto hierárquico-intelectual, no qual o homem, via de regra, estaria em posição superior. O crítico-escritor tentaria conferir àquela relação traços mais igualitários, apesar de que também se esbarrasse em certa idealização da figura feminina.

Saint-Preux também ficaria atônito diante da maneira como a sociedade parisiense lidava com o casamento. Para ele, a deficiência dos valores morais que deveriam reger a vida conjugal, e mesmo a sua consciente subversão, como observaria na capital francesa, tornava o casamento em Paris uma farsa, uma instituição corrompida. Saint-Preux observaria que os sentimentos naturais em Paris estavam postos em ordem inversa. O amor era negado às jovens moças, ao passo que as suas mães podiam ter e amar quantos quisessem, desde que não fossem os seus próprios maridos. O adultério não chocava ninguém, assim como parecia estar em conformidade com os bons costumes. As livrarias estavam cheias de romances para instruírem as moças e, mesmo assim, a desordem reinava.⁸³

Definitivamente, o casamento em Paris tratava-se tão somente de uma formalidade, um contrato assinado entre duas pessoas tão mais válido quanto menos entre eles houvesse qualquer sentimento. Saint-Preux surpreender-se-ia pelo fato de os esposos não terem direito uns sobre os outros e de que as mulheres poderiam ter tantos amantes quanto quisessem, trocando entre um e outro assim como quem dispensa um criado e toma outro. O amor havia se desnaturado na sociedade parisiense, de modo que os noivos não poderiam mais cultivá-lo nem exercerem, através dele, o direito de um sobre o outro (a fidelidade).

Aquela possibilidade de trocar de amores, identificada como *imoral* por Saint-Preux, seria retratada como *natural* por Tchernychévski. Ao saber do sentimento de sua esposa por seu amigo, Lopukhóv não se exasperaria. Ao contrário, ele acalmaria a sua

⁸³ No prefácio de *Julie ou a Nova Héloïse*, Rousseau deixa registrado que as jovens moças de bem não deveriam ler romances, aquela que o fizesse já estaria corrompida antes mesmo de começar. Por isso, deixaria explícito que o seu romance não se dedicava a elas.

própria esposa, dizendo-lhe que buscariam fazer o que fosse melhor para os envolvidos. A nova paixão de Vera Pávlovna não motivaria reflexões sobre o desvio da moral ou da virtude, mas apenas a compreensão de que tal era passível de acontecer, como, de resto, o próprio Rousseau assumiria mais adiante em seu romance, ao afirmar que o amor teria um caráter transitório.⁸⁴

O fundamental daquelas duas atitudes distintas diante do amor e da mulher era que ambas estavam em conformidade com as possibilidades dos “códigos” éticos e morais de Rousseau e de Tchernychévski, assim como dos seus sistemas filosóficos gerais. Para o genebrino, a posição relativamente submissa da mulher e a sacralidade da instituição do casamento e da família estavam em consonância com a própria expressão do bom natural, assim como com o estabelecimento de uma sociedade natural. Para o russo, a posição relativamente equiparada da mulher e a defesa de sua liberdade frente a sua própria família e ao seu casamento também estavam de acordo com a moral das “novas pessoas” e com o estabelecimento daquela sociedade “livre” do futuro, tal qual sonhada por Vera Pávlovna. Por isso, Lopukhóv e Kirsánov jamais poderiam ter “direitos” sobre a sua mulher, como reclamaria Saint-Preux diante da falta deles na sociedade parisiense. Tal questão, presente de maneira incisiva em *O Que Fazer?*, é precisamente aquela que mais demanda o seu tratamento como romance *político-filosófico*, em comparação e à distinção do romance *filosófico* rousseauiano.

⁸⁴ De acordo com Rousseau, desejar a constância do amor seria como desejar a constância dos indivíduos, o que não seria razoável, e aceitando a inconstância dos amantes, dever-se-ia também assumir a vulnerabilidade do amor. Em uma nota de rodapé, o pensador discorreria sobre o assunto diretamente com o seu público feminino: “Vós, mulheres, sois bem loucas em querer dar consistência a um sentimento tão frívolo e tão passageiro como o amor. Tudo se transforma na natureza, tudo segue um fluxo contínuo, e vós quereis inspirar chamas constantes? e com que direito quereis ser amadas hoje porque o fostes ontem? Conservai, pois, o mesmo rosto, a mesma idade, o mesmo humor; sede sempre a mesma e amar-vos-ão sempre, se puderem. Mas mudar [incessantemente] e querer que vos amem sempre é querer que a cada instante [deixem] de vos amar; não [se trata de] procurar corações constantes, [trata-se de] procurá-los tão [vulneráveis] quanto vós” (ROUSSEAU, 2018, p. 441).

Após mais alguns meses em Paris, Saint-Preux receberia uma carta de Julie e do barão d'Étange pedindo para que ele a desvencilhasse do pacto que haviam feito, segundo o qual Julie só se casaria com outro homem com a permissão do seu amado. O barão d'Étange, agora viúvo e preocupado com a honra de sua filha e de sua família, trataria de precipitar o casamento de Julie com o Sr. de Wolmar.

A partir de então, o amor de Julie e Saint-Preux passaria a ser tratado por ela como “erros da juventude”. Ela pediria a Saint-Preux a liberdade que lhe havia hipotecado em nome do seu amor, para que seu pai pudesse dispor dela, casando-a com o Sr. de Wolmar. Saint-Preux concede em liberar Julie do acordo que haviam feito, ao que logo em seguida receberia uma carta de Madame d'Orbe, informando-lhe que Julie não mais existia, ela havia se casado e se tornado Madame de Wolmar: “Vossa amante não mais existe (...) Julie está casada” (ROUSSEAU, 2018, p. 300). O casamento representava a morte de Julie, da amante de Saint-Preux, e o surgimento de uma nova mulher, esposa e, em seguida, mãe, Madame de Wolmar, assim como acontecera com a sua prima Madame d'Orbe.

2.2.5 O “BOM NATURAL” EM SOCIEDADE: RESIGNAÇÃO X SUPERAÇÃO

A ocasião do casamento seria aquela em que Julie se reconciliaria com a divindade. Logo após a cerimônia, ela se prostra ao chão, levanta as mãos ao alto e clama aos céus para que os desejos divinos equivalessem aos seus. Madame de Wolmar deixar-se-ia penetrar de um profundo e resignado sentimento religioso, no qual buscaria a força para entregar-se devotamente às suas novas funções. Ela reconhecia que o seu

destino havia sido traçado por seu pai e, a partir de então, passaria a ser traçado por seu marido. Era a sua condição inexorável, podendo apenas ver-se livre dela com a morte: “Ligada à sorte de um esposo, ou melhor, à vontade de um pai, por uma corrente indissolúvel, eu entro numa nova carreira, que somente deve acabar com a morte” (ROUSSEAU, 2018, p. 300).

A nova senhora de Wolmar sentia-se, enfim, “liberada” do amor que nutria por Saint-Preux. A partir de então, ela deseja amar o marido que a divindade lhe havia concedido, deseja ser-lhe fiel, respeitar a família e a sociedade, enfim, inclinar-se diante da ordem da natureza. A resignação da jovem esposa seria acompanhada da consciência de que o seu amor anterior por Saint-Preux havia sido um “erro da juventude”, e ela também clamaria para que aquela divindade não a deixasse errar mais.

A redenção de Madame de Wolmar diante de uma divindade externa que controlava a própria ordem da natureza correspondia ao arremate religioso do sistema rousseauiano. Rousseau concebia uma religião civil, não cristã, embora baseada em uma divindade benfazeja, potente, controladora e julgadora, para submeter ao final o indivíduo à ordem natural que dela emanaria.

A concepção religiosa dentro do sistema rousseauiano é o que permite compreender como o bom natural, ameaçado pela sociedade, poderia preservar-se sem que ele próprio a ameaçasse. A religião civil evitaria que o pensamento do genebrino adotasse um tom de radicalidade ou de qualquer traço de desobediência às convenções sociais. A preservação do bom natural em uma sociedade corrompida pelo mau gosto, pelo vício e pela busca da satisfação de necessidades não-reais deveria realizar-se *apesar* desta sociedade, mas não *contra* ela. Rousseau não pregava a revolução social, mas o retorno à vida no campo, a atenção às necessidades mais elementares e o respeito às convenções que aquela sociedade poderia estabelecer para se construir.

Em vez de lamentar a perda definitiva do seu amor da juventude, Madame de Wolmar agradecerá aos céus o seu casamento, o seu esposo e a sua futura família. Ela então compreenderia que se não havia sido possível realizar o seu amor por Saint-Preux, não fora devido aos preconceitos sociais que impediram o seu pai de permitir o seu casamento com um homem sem título de nobreza, mas porque a ordem natural assim o estabelecera, e ela deveria felicitar-se com a concretização dos desígnios divinos.

Ora, apesar de estudiosos como Michael Katz e William Wagner (KATZ; WAGNER, 1989) e Paperno (PAPERNO, 1988) sugerirem que o romance de Tchernychevski também era trespassado e impregnado por suas reminiscências religiosas, tais representações não ocorriam no primeiro plano da obra. As possíveis alusões feitas pelo autor a passagens e personagens bíblicas não são suficientes para, a partir delas, derivar-se uma nova religião tchernychevskiana, como o faria Rousseau.

Ao contrário, em *O Que Fazer?*, a religião surgiria explicitamente apenas como uma etapa embaraçosa do casamento de Vera e Lopukhóv, mas imprescindível para que a mesma pudesse deixar a casa de sua família. O que coroava o sistema ético e filosófico de Tchernychevski, proporcionando a realização plena de suas “novas pessoas”, não era a figura de um novo deus religioso que tudo apaziguaria, mas uma imagem diametralmente oposta, qual fosse, aquela da transformação social em si, ou da *revolução social*, como indicam alguns comentadores.

Portanto, a religião civil rousseuniana, que funcionava como força centrípeta de atração e realização final da ética, da moral e da filosofia do bom natural, tinha como correspondente tchernychevskiano a “noiva” metafórica dos homens, cujo rosto era o rosto de todas as mulheres. Ou seja, era o próprio ser humano em si, em conformidade com o materialismo humanista de Feuerbach, o qual, em última instância, era o sistema de pensamento que fornecia a base fundamental de seu romance político-filosófico.

Em sua nova e sagrada posição de esposa, Julie de Wolmar solicitaria a Saint-Preux que esquecesse a relação anterior que os unia. Ela própria, confessa-lhe, continuava o amando, mas o seu amor havia mudado de natureza, e ela pediria a Saint-Preux que fizesse o mesmo. Para preservar o amor que nutriram um pelo outro, e que ela julgava indestrutível, precisavam se tornar amigos e, então, recomendaria a Saint-Preux que amasse nela apenas a sua alma. Seria a inauguração de uma nova fase no amor sublime dos dois, agora transformado em amizade, segundo propunha a senhora de Wolmar. Tudo antes teria sido apenas uma ilusão, fruto do engano que teriam cometido em assumir a filosofia – em vez da religião – como guia. Para que Saint-Preux ele também fosse capaz de transformar o seu amor em amizade, a esposa do Sr. de Wolmar recomenda-lhe depurar a sua filosofia com a moral cristã, como ela própria havia feito.

Mas, enfim, [quem está melhor atrelado à virtude], o filósofo com seus grandes princípios ou o cristão em sua simplicidade? Quem é o mais feliz, já neste mundo, o sábio com sua razão ou o devoto em seu delírio? (...) Servir a Deus não é passar a vida de joelhos num oratório, sei-o bem; é cumprir na terra os deveres que Ele nos impõe; é fazer, para agradá-Lo, tudo o que convém ao estado em que nos colocou (...) É preciso, em primeiro lugar, fazer o que se deve, e depois rezar quando se pode. Eis a regra que procuro seguir. (ROUSSEAU, 2018, p. 597)

Saint-Preux aceitaria aquela nova relação de amizade e, com aquela atitude, também assinalaria a sua resignação às convenções sociais e àquela nova religião. Logo em seguida, a jovem esposa apresentaria o seu novo marido ao leitor:

O Sr. de Wolmar tem quase cinquenta anos; sua vida tranquila, regrada e a calma das paixões conservaram-lhe uma constituição tão sã e um tal frescor que mal parece ter quarenta; e nada tem de uma idade avançada, a não ser a experiência e a sabedoria. Sua fisionomia é nobre e amável, o seu [jeito,] simples e aberto; suas maneiras são mais honestas do que [ostensivas]; ele fala pouco [, conscienciosamente,

mas sem impingir rigor, nem julgamento]. É o mesmo com todo mundo, não procura [e não foge de ninguém], e nunca tem outras preferências a não ser as da razão. (ROUSSEAU, 2018, p. 325)

Em contraposição aos excessos de sentimentos de Julie e Saint-Preux no período anterior ao casamento, o Sr. de Wolmar surgiria como um homem sereno, que não se deixava abalar pelas paixões, sábio e maduro. Sobretudo, tratava-se de um homem que se guiava pela razão, capaz de controlar os seus sentimentos. A sua esposa diz que ele ama apenas o quanto deseja amar, e que suas regras de conduta são seguras, claras e corretas. Tratava-se de um observador, um homem temperado, inserido na trama para arrefecer as inclinações amorosas dos jovens amantes e para servir como exemplo a um e a outro. Cumpria, portanto, a mesma função exemplar que o herói Rakhmiétov desempenharia em *O Que Fazer?*, ao se colocar como modelo máximo entre as “novas pessoas”. Inclusive, assim como o Sr. de Wolmar seria o antídoto final para os acometimentos amorosos de Julie e Saint-Preux, Rakhmiétov também seria o personagem que apaziguaria o fim da relação entre Vera e Lopukhóv, uma vez que seria ele quem revelaria o simulacro do suicídio daquele.⁸⁵

A continência e reserva do Sr. de Wolmar constituirão o modelo de homem a seguir por Saint-Preux (em contraponto consigo mesmo), assim como aquele que inspirará Julie de Wolmar. Representa o ideal do homem virtuoso e *racional*, através do qual Rousseau exemplifica a maturidade do homem como um horizonte a se perseguir, livre de acometimentos estranhos à razão e, portanto, mais sábio.

Seria o marido de Julie de Wolmar o personagem que “curaria” os erros da juventude dos antigos amantes, fosse casando-se com ela, fosse servindo como barreira física e moral contra a persistência dos sentimentos de Saint-Preux. Madame de Wolmar

⁸⁵ Mais adiante, o leitor descobriria que o Sr. de Wolmar era, na verdade, um príncipe que havia abandonado a riqueza sob o estímulo benéfico de seu bom natural. Da mesma forma, Tchernychévski também faria de Rakhmiétov um jovem rico e de origem nobre, que abrisse mão de seus títulos e bens em nome da tarefa da transformação social.

passaria a compreender que o casamento e o amor não eram duas *instituições* intercambiáveis. Ao contrário, nada seria menos necessário a um feliz casamento que os sobressaltos do amor:

O que me enganou por muito tempo, e que talvez vos engane ainda, é o pensamento de que o amor é necessário para formar um casamento feliz. Meu amigo, é um erro; a honestidade, a virtude de certas conveniências, menos [questões] de condições e de idades do que de caracteres e de humores bastam entre dois esposos; o que não impede que dessa união resulte uma afeição muito terna que, pelo fato de não ser precisamente amor, não é menos doce, e é ainda mais durável. O amor é acompanhado por uma inquietação contínua de ciúmes ou de privação, pouco conveniente ao casamento, que é um estado de gozo e de paz. As pessoas não se casam para pensar unicamente uma na outra, mas para preencher juntas os deveres da vida civil, para dirigir prudentemente a casa, para criar bem os filhos. (ROUSSEAU, 2018, p. 327)

Naquele momento, enfim, Julie havia se resignado à noção de casamento que já trazia a sua prima Claire desde o início da trama. Em *O Que Fazer?*, aquele tipo de casamento que prescindia do amor, mas que cumpria outras funções sociais seria resgatado por Tchernychévski na forma do primeiro enlace de sua protagonista com Lopukhóv. No entanto, mesmo quando ocorria, ele se daria de acordo com a vontade – e com a necessidade – da mulher de se fazer livre. Não era, como em Rousseau, uma atitude de resignação. Ao contrário, era um meio de superação.

Por outro lado, Tchernychévski não retrataria aquele tipo de casamento como o ideal. O casamento fictício era tão somente contingente, enquanto perdurasse os preconceitos sociais que negavam a independência e a liberdade às mulheres. O casamento ideal, para o autor, seria aquele representado pelos personagens Vera Pávlovna e Kirsánov. Eles, sim, constituíram um laço conjugal verdadeiro, para o qual, à diferença de Rousseau, o amor era imprescindível. O sentimento amoroso de Vera e Kirsánov constituía o mote de suas próprias vidas individuais. Ambos se revelariam

mais vigorosos, mais satisfeitos e, inclusive, mais autônomos um em relação ao outro após aquela união autêntica. De modo que, se, ao final, Rousseau recomendava às jovens moças a acomodação a um casamento arranjado em conformidade com as convenções sociais, para o qual o amor seria desnecessário ou até mesmo pernicioso, Tchernychévski recomendava o contrário. De acordo com a ética e com a política de *O Que Fazer?*, as mulheres e os homens deveriam ser livres para buscarem na união conjugal também a satisfação amorosa (se assim o quisessem), mesmo que tal implicasse a inobservância às normas sociais vigentes.

Depois de atormentados pelas ondas turbulentas de suas paixões, Madame de Wolmar e Saint-Preux enfim encontrariam a calma de um mar tranquilo e sereno. O verdadeiro estado de contentamento seria precisamente este último, mais *racional* e em conformidade com a continuidade das convenções sociais. Assim, da mesma forma que havia parecido *natural* as primeiras inclinações amorosas da juventude, seria não menos *natural* que os dois *evoluíssem* para aquele novo estado da razão/religião e do bom cumprimento de seus papéis e deveres. O amor – ao menos o que sentiram Julie e Saint-Preux – era imaturo, errado, incompatível com a ordem natural da sociedade e, como tal, deveria ser reformado.

No entanto, antes que se resignasse com o casamento entre Julie e o Sr. de Wolmar, e apesar das exortações de sua antiga amante, Saint-Preux sofreria profundo luto. Distante de Vevey, ele cogitaria o suicídio, e escreve para Milord Édouard os argumentos que o justificariam. Saint-Preux defendia que o suicídio corresponderia a um direito natural do indivíduo descontente com a sua vida e que nada poderia ofender nem à natureza, nem a Deus, visto que não atingia senão o seu próprio autor. Assim como o doente do corpo buscava legitimamente livrar-se de seu mal, ao doente da alma também deveria ser garantido o direito de livrar-se de sua vida.

O critério que lhe sustentava a vida era o seu bem-estar e, uma vez este desaparecendo e sem que prejudicasse outrem, era legítimo retirar-se voluntariamente dela. Para Saint-Preux, o que evitava que as pessoas assim pensassem e procedessem era o fato de não enxergarem senão a própria existência, esquecendo-se de que tanto para a *razão*, quanto para *Deus*, a vida da alma não tinha o seu limite na morte, representando tão somente uma libertação do corpo, incômodo. A morte, ao contrário, significaria o repouso da alma, o seu estado mais leve e sublime.

De acordo com o personagem, o exercício da vontade – inclusive, de morrer – estava de acordo com a liberdade concedida por Deus, que “deu-lhe liberdade para fazer o bem, a consciência para querê-lo, e a razão para escolhê-lo” (ROUSSEAU, 2018, p. 336). Resistir à vontade de morrer seria resistir à própria vontade divina que tornava a sua morte desejável. De maneira que a natureza não apenas não impedia o suicídio, como resistir a ele quando este se tornava desejável significaria afrontá-la em seus desígnios.

O impressionante e lógico raciocínio de Saint-Preux, no entanto, não convenceria o destinatário daquela carta, Milord Édouard. Para este, o seu amigo havia se perdido em si mesmo e, não vendo senão o seu próprio desespero, valera-se de um sofisma para legitimar o seu estado agonizante diante da perspectiva de perda definitiva de seu amor. Para Édouard, Saint-Preux havia tomado como verdadeira uma premissa falsa, ou insuficiente, qual fosse, a satisfação amorosa como condição para a vida, e a partir dela erigido um raciocínio lógico, mas viciado de um erro de origem.

De acordo com o lorde inglês, isentar-se dos infortúnios ou dos combates propostos pela existência humana equivaleria à não compreensão de que a vida impunha vínculos e tarefas que estavam para além de si mesma, e à ignorância de que a própria sociedade havia investido nele ao lhe proporcionar as condições de sua existência e do

desenvolvimento dos seus talentos. Estar vivo significava a contração de uma dívida social, da qual se furtar com o suicídio seria vergonhoso e pouco virtuoso.⁸⁶

Enfim, Milord Édouard concluiria que Saint-Preux só poderia estar perdido em si mesmo, perdido em sua própria dor e pesar, a ponto de lhe escapar a razão. Percebendo a agonia de seu amigo, resolve que apenas algo que o lançasse para fora de si, que o remetesse novamente à vida ativa poderia lhe retirar da agonia de seus pensamentos. Então, escreveria a seu amigo propondo-lhe que fizesse uma longa viagem ao redor do mundo, a bordo de um navio comandado por um amigo seu, o que lhe serviria como uma excelente oportunidade e estímulo para voltar o seu olhar para fora de si, visto que o seu sofrimento e as suas elucubrações não resistiriam ao impacto das novas descobertas, das belezas, dos horrores, e das variedades de indivíduos que conheceria e de experiências que viveria.

O périplo duraria quatro anos, no final dos quais, como previra Édouard, desembarcaria na Europa um novo homem que, como notara Julie de Wolmar, tinha um ar decididamente mais maduro e mais sábio. A aquisição daquela nova sabedoria advinha da experiência e da relativização do seu próprio sofrimento em relação ao sofrimento dos diferentes povos que visitou: “Eu sofri muito; vi sofrer mais ainda” (ROUSSEAU, 2018, p. 361). As belezas e os horrores da viagem o catapultaram, enfim, para fora de si.

Crítico da colonização europeia, que para ele era apenas fruto da busca de satisfação da avareza e do luxo, necessidades não-reais, Rousseau fez desfilar diante do seu personagem as atrocidades que os colonizadores empreendiam no Novo Mundo.

⁸⁶ Partindo de um arrazoado semelhante, o suicídio seria a alternativa encontrada por Jacques para permitir a realização do amor entre Fernande e Octave. Também seria a opção de Lopukhóv, apesar de que, neste último caso, se trataria apenas de uma simulação. O personagem de Tchernychévski não se deixaria levar pela tormenta amorosa – de que fora vítima Saint-Preux – após perder o amor de Vera Pávlovna. Ao contrário, a decisão do suicídio fictício pelo personagem tchernychevskiano seria uma atitude *racional* e com o objetivo de contornar uma condição social, não os seus próprios sentimentos.

Nas Américas e nos territórios da África, Saint-Preux chocar-se-ia com as populações reduzidas à miséria, subjugadas e escravizadas pelos povos “sábios, humanos e gentis da Europa”:

Eu levei quase quatro anos para fazer a travessia imensa de que acabo de falar-vos, e voltei no mesmo navio em que partira, o único de sua esquadra que o comandante trouxe de volta. Eu vi, primeiramente, a América meridional, esse vasto continente que a falta de ferro submeteu aos europeus, e do qual fizeram um deserto para assegurar seu [império]. Eu vi as costas do Brasil, de onde Lisboa e Londres extraem seus tesouros, e cujos povos miseráveis caminham sobre o ouro e diamantes sem ousar tocá-los. (...) Eu vi a Europa transportada às extremidades da África pelos cuidados desse povo cúpido, paciente e laborioso, que venceu, com tempo e constância, dificuldades que todo o heroísmo dos outros povos nunca soube ultrapassar. Eu vi essas vastas e infelizes regiões que parecem destinadas apenas a cobrir a terra com rebanhos de escravos. Diante de seu aspecto [hediondo], desviei os olhos por desprezo, horror e piedade; e, vendo a quarta parte de meus semelhantes transformada em animais para o serviço das outras, eu chorei por ser homem. (ROUSSEAU, 2018, p. 362-363)

Aquele forte impacto foi o responsável por que o personagem desviasse os olhos apenas de si e se percebesse incluído em uma sociedade mais ampla – e menos benevolente – onde a indiferença ao sofrimento da “quarta parte dos seus semelhantes”, não permitia que ele essencializasse o seu, nem legitimasse a sua morte voluntária. Ver o outro, em suas múltiplas e possíveis variações, e perceber a complexidade e a diversidade dos seres humanos e do mundo, teria sido o fator de “cura” da sua virtude, que, até então, apenas o guiava cegamente em direção à sua amada.

A partir de então, Saint-Preux apresentar-se-ia como um novo homem. A viagem ao redor do mundo como alternativa ao suicídio – a influência das *condições externas* – havia o amadurecido, e comparecia como uma etapa do seu desenvolvimento humano e da sua compreensão da conformidade às convenções sociais por respeito à virtude.

Enquanto Saint-Preux viajava, Julie de Wolmar cada vez mais se conformava à *verdadeira* vida de casada. Havia tido dois filhos e dedicava-se com um zelo

irrepreensível ao seu marido, à sua prole, e aos cuidados que lhe cabiam na propriedade de Clarens.⁸⁷ Era uma esposa e uma mãe exemplar. Quanto ao amor que nutrira no passado, ele já não existia: “o amor não [faz mais parte], não significa mais nada para mim” (ROUSSEAU, 2018, p. 354). Graças à sua resignação, e à companhia de tão razoável esposo, a honra de sua família não fora prejudicada pelos seus “erros da juventude”. Tudo em sua casa respirava virtude.

De volta da viagem, Saint-Preux receberia uma correspondência do marido de sua antiga amada, Sr. de Wolmar, assim como outra dela própria. Ambos o convidam para uma longa temporada em sua propriedade em Clarens, na qual desfrutaria do convívio mais agradável entre eles, como sendo parte daquela família, onde “reïnham a inocência e a paz; nela encontrareis a amizade, a hospitalidade, a estima, a confiança” (ROUSSEAU, 2018, p. 365). Julie de Wolmar havia revelado ao seu esposo toda a história que ela vivera com Saint-Preux, e aquele estava decidido em torná-lo um ente próximo da família, comovido que havia ficado com o relato do amor que unira os dois na juventude.

Enfim, Saint-Preux retornaria a Vevey depois de um total de oito anos desde que havida deixado a região para iniciar o seu exílio em Paris. Os ex-amantes não puderam conter a emoção do reencontro. Abraçaram-se, tocaram-se e choraram, experimentaram novamente a força do amor que sentiam – agora na forma de uma “pura e santa amizade” – sob as vistas do Sr. de Wolmar. Não custou para que Saint-Preux observasse que a mulher que abraçava não era mais a sua Julie: Madame de Wolmar estava acompanhada de seus filhos e de seu marido, era uma mãe de família. Ele logo se sentiu constrangido a respeitá-la com a cerimônia exigida pela nova condição daquela que um dia havia amado.

⁸⁷ O Sr. de Wolmar havia recebido como dote por seu casamento com Julie d'Étange o extenso domínio de Clarens, onde passariam a viver após o matrimônio.

Por sua vez, Julie de Wolmar também perceberia a transformação ocorrida em seu antigo amante. Saint-Preux havia perdido o tom dogmático próprio de um filósofo de gabinete. A diversidade dos indivíduos e das experiências havia-lhe feito perder a pretensão de uma universalidade sistêmica, e ele havia até mesmo se tornado mais sábio depois de ter se tornado menos brilhante. Conclui observando que “o amor da verdade o curou do espírito do sistema”.

Após o reencontro do antigo casal de apaixonados, o Sr. de Wolmar tomou Saint-Preux pela mão e o levou aos seus aposentos, com uma cordialidade que o deixou atônito. O senhor de Wolmar havia-lhe dito que aquele quarto seria para sempre seu, reservando para ele um lugar definitivo em sua família: “ele não é o [quarto] de um estranho; não pertencerá mais a outra pessoa; e, doravante, permanecerá vazio ou ocupado por vós” (ROUSSEAU, 2018, p. 370). A tranquilidade no seu trato e a respeitabilidade de sua imagem deixavam-no inquieto diante da possibilidade de um dia vir a amar o marido da sua Julie.

A hospitalidade daquela família e a integridade do laço que os unia contribuía para que Saint-Preux avançasse na conversão dos seus sentimentos, deflagrada por Madame de Wolmar desde o seu casamento. Na propriedade dos de Wolmar a franqueza reinava, era como uma casa onde tudo que se fazia poderia ser visto sem constrangimento. Segundo o Sr. de Wolmar, a sua casa deveria espelhar a honestidade de seus habitantes e ser transparente: “quanto a mim, sempre considerei como o mais estimável dos homens esse Romano que queria que sua casa fosse construída de maneira a se ver o que nela se fazia” (ROUSSEAU, 2018, p. 371). Do mesmo modo, em *O Que Fazer?*, a residência que apareceria no quarto sonho de Vera Pávlovna, no qual anteveria a sociedade do futuro, também era toda transparente, tendo sido inspirada no *Crystal Palace* britânico.

Saint-Preux iniciava uma nova fase: “é somente a partir de hoje que eu começo a existir sem sofrer” (ROUSSEAU, 2018, p. 372). Todos os personagens viviam juntos no domínio de Clarens: Julie de Wolmar, o seu esposo, os seus dois filhos, Madame d’Orbe, a sua filha, e Saint-Preux, assim como Tchernychévski reuniria os seus dois casais em residências contíguas e comunicáveis no final de *O Que Fazer?*.

Rousseau passaria a descrever como aquela nova família se organizava em bases tão racionais quanto naturais. O casal de Wolmar detalharia a Saint-Preux como manejava da forma mais eficiente e humana o trabalho da criadagem da propriedade, como organizava as festas e os momentos de lazer entre eles, discorreria sobre o significado e o direito à propriedade, enalteceria a vida no campo e descreveria até mesmo as regras naturais de construção e manejo de um jardim, o “*Élysée*” (Campos Elísios), cultivado pela senhora de Wolmar. De modo similar, a descrição da organização racional da propriedade dos de Wolmar corresponderia à descrição que Tchernychévski faria da cooperativa da protagonista, de acordo com a organização racional de trabalho. O jardim “*Élysée*”, por sua vez, teria o seu paralelo na sociedade sonhada por Vera Pávlovna, também rodeada de campos, como em um paraíso idílico.

As conversas dos de Wolmar com Saint-Preux seriam verdadeiros ensinamentos da aplicação prática da filosofia rousseuniana. Em Clarens, na companhia daquele nobre e inteligente casal, dar-se-ia a conversão definitiva de Saint-Preux, quando ele próprio diria para si que os sentimentos do passado não voltariam mais. Era o começo da era da razão e da obediência aos deveres que, mulher e homem, deveriam cumprir. Para Madame de Wolmar, tais deveres seriam a devoção à família e às tarefas domésticas e, para Saint-Preux, o início da sua carreira como filósofo.

A convivência na propriedade de Clarens tornar-se-ia ainda mais amigável, e Rousseau aproveitaria as conversas entre os três para discorrer novamente sobre tantos

outros assuntos que compunham em geral o seu sistema filosófico. Tratar-se-ia do segundo momento no qual o pensador genebrino abriria explicitamente o seu romance à exposição de suas ideias. Eles discutiriam sobre a dicotomia riqueza *versus* simplicidade, sobre economia, sobre a natureza do talento individual, sobre a educação das crianças, sobre a religião, o ateísmo e a tolerância religiosa, assim como sobre o celibato. Entre aquelas conversas e ensinamentos – Rousseau utiliza um tom expositivo baseado em exemplos, bastante didático –, nas quais na maioria das vezes era o casal de Wolmar que instruía Saint-Preux, brotariam as ações finais dos personagens em direção ao encerramento do romance.

Milord Édouard alerta Saint-Preux que a sua juventude havia acabado (contava já trinta anos), e que a partir daquele momento devia se destinar a cumprir as suas funções como verdadeiro homem. Em três décadas de vida, Saint-Preux já havia conhecido o que de mais relevante um homem poderia conhecer em toda a sua existência: partindo da observação de indivíduos simples da província, saídos praticamente das mãos da natureza, ele passara por Paris, onde conhecera o contrário, o vício dos costumes e a sociedade corrompida; seguiu para a Inglaterra, onde conhecera um povo que se regia pelo império das leis (e não pelos preconceitos); e, enfim, conheceria toda a diversidade do globo.

Segundo o inglês, a juventude do sábio era a época própria das experiências e das paixões, mas não se podia permitir por muito tempo que os sentimentos prevalecessem sobre as luzes. O amor não poderia prevalecer sobre a razão, e era chegada a hora, portanto, de Saint-Preux desvencilhar-se definitivamente dos seus sentimentos do passado.

Não sejas criança, amigo, acorda. Não entregues tua vida inteira ao longo sono da razão. A idade [passa], só te resta o tempo de ser

[sábio]. Trinta anos [passados], é tempo de pensar em si; começa, pois, a voltar a ti mesmo e sê homem por uma vez antes de morrer. Meu caro, vosso coração por muito tempo se [impôs sobre as] vossas luzes. Quisestes filosofar antes de ser capaz de o fazer; confundistes o sentimento com a razão e, satisfeito em avaliar as coisas pela impressão que elas vos deram, sempre ignorastes seu verdadeiro [valor]. Um coração íntegro é, eu o confesso, o [primeiro órgão] da verdade; aquele que nada sentiu nada sabe aprender; ele apenas flutua de erro em erro, adquire apenas um saber inútil e conhecimentos estéreis, porque a verdadeira relação das coisas com o homem, que é a sua principal ciência, permanece sempre escondida para ele. (...) A juventude do sábio é a época de suas experiências, suas paixões são seus instrumentos, mas, após ter aplicado a própria alma aos objetos exteriores para senti-los, retira-a para dentro de si mesmo para considerá-los, compará-los, conhecê-los. (...) Num espaço de doze anos, vós esgotastes todos os sentimentos que podem estar dispersos numa longa vida e adquiristes, ainda jovem, a experiência de um velho. (...) Nada mais tendes para sentir ou ver que mereça vossa atenção. Não vos resta mais nenhum objeto para olhar a não ser vós mesmo, nem gozo para experimentar a não ser o da sabedoria. (ROUSSEAU, 2018, p. 454-455)

Assim, do ponto de vista do jovem preceptor e amante, o romance *Julie ou a Nova Héloïse* narra e descreve a sua jornada de formação enquanto filósofo.⁸⁸ As ideias que aprende, desposa, debate e das quais se apropria confundem-se com aquelas do próprio Rousseau, como demonstrado. E como o padre e teólogo Abélard, cuja história havia inspirado o romance do genebrino, Saint-Preux optaria ao final por viver castamente.

Para Julie de Wolmar, por outro lado, tratava-se de vencer a si mesma, em nome da virtude, mas sobretudo a partir da renovação de sua devoção religiosa. Antes da maturidade filosófica de Saint-Preux, Julie havia finalmente alcançado a idade – e a necessidade – de ser esposa e mãe. Do seu ponto de vista, portanto, o romance *Julie ou a Nova Héloïse* narra e descreve a sua jornada de formação enquanto mulher virtuosa, ao menos de acordo com o que acreditava o seu autor.

⁸⁸ Que se confunde com a própria jornada de Rousseau, de origem plebeia e também proveniente da província. O pensador genebrino também havia conhecido e criticado duramente os “*beaux-esprits*” da França e da Inglaterra e, supõe-se, também teria sofrido uma desilusão amorosa, a qual buscava retratar – expurgar? – em seu romance. No futuro, aquela presença de traços autobiográficos em seu romance filosófico também poderia ser verificada no romance *político*-filosófico de Tchernychévski.

O enredo havia cumprido então uma trajetória que finalizaria com a reunião de todos os personagens no domínio de Clarens, vivendo conjuntamente no campo, virtuosos e em conformidade com o estado natural de cada um. O amor impossível dos protagonistas, que motivara a trama, já havia sido “curado” e a resignação a que se entregaram havia coberto com uma espécie de sereno contentamento os espíritos dos ex-amantes. No entanto, após ter realizado aquele grande esforço ético, filosófico e literário para sepultar o amor romântico de Julie e Saint-Preux, transformando-o em uma amizade que havia superado inúmeras provas, Rousseau o ressuscitaria na última parte de sua obra.

Durante um passeio em que os de Wolmar, juntamente a Claire d’Orbe e Henriette (sua filha) faziam nos domínios de Clarens, o filho mais novo do casal desequilibra-se e cai em um lago à beira da propriedade. A sua mãe precipita-se imediatamente para socorrê-lo, conseguindo-o, mas às custas de sua própria vida. O esforço que havia feito para salvar o filho a debilitaria mortalmente, e ela viveria apenas por mais alguns dias. Em seus momentos finais, ela voltar-se-ia para a religião, para a família, e para o seu amor por Saint-Preux. Este estava em Roma com Milord Édouard e não mais surgiria na trama, a partir de quando apenas receberia as correspondências que lhe seriam enviadas por Claire d’Orbe, Fachon Anet (amiga e dama de companhia de Julie de Wolmar) e o Sr. de Wolmar. Seria deste último que Saint-Preux receberia o relato detalhado da morte de seu antigo amor. Segundo ele, a sua esposa morrera tão exemplarmente como havia vivido, e deixara a vida de forma serena. Ela havia agradecido aos céus por sua família, por seu país (a Suíça) e por sua religião, sobretudo por ter podido ser educada no seio da virtude e da bondade.

Junto à carta que lhe havia enviado o Sr. de Wolmar, Saint-Preux receberia também a última carta daquela que fora a sua amada. Nela, esta lhe confessava que

apesar da fantasia que havia criado para si de uma amizade entre eles, o seu amor havia permanecido intacto durante todo o tempo. Diante da morte, não havia mais motivo para o esconder, e ela não mais colocaria em risco a sua inocência ao confessar um amor que permanecera vivo mesmo diante de todos os esforços em contrário. A sua razão havia obedecido aos seus deveres, e o seu coração permanecera fiel ao seu amor, o que a fazia morrer abraçada pela virtude de ambos. Julie falece, então, confiante que apenas aguardava Saint-Preux após a morte para poderem, enfim, unirem as suas almas. Julie percebia à beira da morte que havia pago com a sua própria vida o preço de (não) amar Saint-Preux em conformidade com as convenções sociais. O leitor não encontraria mais as cartas do jovem filósofo, e Rousseau assim finalizaria a sua obra.

Amante, esposa, mãe, a jornada de Julie d'Étange, em seguida Julie de Wolmar, encerrava-se com a sua morte. Tendo conseguido se libertar do seu primeiro papel, ela cumpriu com não menos êxito os papéis seguintes. Abriu mão da virtude prescrita para viver o seu amor sublime, abriu mão de seu amor para casar-se e cumprir as convenções sociais, abriu mão de sua vida para salvar o filho. O espectro de ação que lhe era permitido parecia sempre lhe custar um pouco da sua liberdade, até o limite da sua sobrevivência.

A morte repentina de Julie de Wolmar era tão mais dramática quanto surgia no momento em que Saint-Preux despertava finalmente para a sua vida ativa. Tudo indicava que ele se tornaria um filósofo, experiente e grande conhecedor das coisas do mundo, e que já teria colhido em sua juventude o substrato de suas reflexões futuras na maturidade. A sua vida parecia apenas começar, aquela sociedade lhe garantia uma função, enquanto as de Julie de Wolmar pareciam já terem sido cumpridas e findadas.⁸⁹

⁸⁹ Quando Julie e o Sr. de Wolmar descrevem a Saint-Preux o seu sistema para educação das crianças, aquela lhe diz que o papel da mãe na educação dos filhos homens só iria até a primeira infância, após o qual, o pai ficaria encarregado. Ora, quando Julie de Wolmar morre, ela já havia amamentado e cumprido a sua parte na educação dos seus filhos, que já estavam prontos para serem educados pelas “mãos mais dignas” de seu pai: “meu filho não será sempre criança e, à medida que sua razão comece

Obviamente, Saint-Preux ele próprio também havia aberto mão de seus desejos em nome do que prescrevia a virtude, até, enfim, se resignar com uma vida que lhe negava o amor e lhe oferecia a razão e a sabedoria. A sua jornada, no entanto, transformava o seu amor por Julie em apenas uma intensa experiência malsucedida, que provavelmente lhe serviria como fonte de reflexões no futuro, ao passo que para Julie, as suas experiências haviam-lhe consumido por completo, a ponto de extinguir-lhe a vida e não permitir que as utilizasse ou reformulasse, como faria Saint-Preux, em sua futura carreira. A carreira dela havia se esgotado no espaço de tempo em que o jovem filósofo apenas se preparava para começar a sua. As alternativas que aquela sociedade dispunha para o desenvolvimento de Julie, e além das quais o próprio Rousseau não conseguia vislumbrar, já haviam terminado, cabendo-lhe, portanto, apenas a morte. O que a mantinha ativa, em pé, eram tão somente as suas funções como mãe e esposa. Não havia outras, e chegar ao fim delas significava morrer: “Eu não sei, disse, se um imperador deve morrer de pé, mas eu sei perfeitamente que uma mãe de família só deve [se deixar pôr] de cama para morrer” (ROUSSEAU, 2018, p. 610).

A jornada filosófico-literária de Julie encerrava-se precisamente no ponto em que também apenas se iniciaria aquela de Vera Pávlovna. Pois, para esta, o romance *O Que Fazer?* também seria um romance de formação intelectual e profissional, assim como *Julie ou a Nova Héloïse* o fora para Saint-Preux. Tchernychévski não negaria à sua heroína a possibilidade de iniciar e continuar o seu desenvolvimento individual, tal qual os demais personagens masculinos de seu romance.

Mesmo quando representa o personagem Katerina Pólozova (futura esposa de Lopukhóv), a qual surgiria em cena da mesma maneira que Julie, sofrendo pela

a [despontar], a intenção de seu pai é de realmente a deixar [desenvolver]. Quanto a mim, minha missão não vai até lá. Eu alimento crianças e não tenho a presunção de querer formar homens. Espero, disse, olhando seu marido, que mãos mais dignas se encarregarem desse trabalho. Sou mulher e mãe, eu sei [qual é o] meu lugar. Ainda uma vez, a função de que estou encarregada não é a de educar meus filhos, mas de prepará-los para serem educados” (ROUSSEAU, 2018, p. 499).

impossibilidade de realização de seu amor por Solovtsóv, Tchernychévski também “reabilitaria” ao final a jovem romântica. Como os demais personagens, Katerina passaria a dedicar-se ao *trabalho*, o que seria o elemento de “cura” de seu romantismo e de reabilitação de toda a sociedade russa.

Assim, ao passo que Rousseau prescrevia para a sua protagonista aquela acomodação às convenções sociais, além da sublimação e da resignação amorosa, quando não a esperança de realizar o seu amor por Saint-Preux apenas após a morte, Tchernychévski prescrevia para Vera Pávlovna a transgressão às normas e a realização do amor – não o romântico, mas o que lhe permitisse autonomia e liberdade – em vida. Tratava-se de duas concepções distintas do amor, do papel social da mulher, das condutas éticas desejáveis, da relação entre o indivíduo e a sociedade, enfim, de dois sistemas filosóficos distintos, apesar de o primeiro ter sido tributário do último.

Em comum entre os dois pensadores-escritores era o fato de terem elegido como veículo de representação de suas ideias a forma literária. Em seus romances, desde o aspecto mais elementar, como a concepção paisagística do domínio de Clarens, até o mais complexo, como o debate sobre a apreensibilidade da realidade, estavam relacionados entre si por uma integrada cadeia de episódios e sensações que culminariam na formação de um sistema único e geral. Aquela sistematicidade orgânica e a aspiração à generalização seriam os atributos bastantes para definir *O Que Fazer?*, à semelhança de *Julie ou a Nova Héloïse*, como romance filosófico. Como ficou demonstrado, Tchernychévski havia seguido à risca o caminho trilhado anteriormente pelo genebrino, valendo-se não apenas de passagens e personagens semelhantes, mas, principalmente, de uma concepção semelhante.

No entanto, o romance do crítico-escritor russo ainda teria outra característica marcante, não tão destacada naquele de Rousseau: o seu engajamento político-social.

Tchernychévski, claramente, escrevia em prol da transformação da situação social na Rússia, e da emancipação feminina. Obviamente, *Julie ou a Nova Héloïse* também trazia consigo elementos políticos, aos quais Rousseau estava firmemente engajado, como, por exemplo, o seu combate à religião católica, ao processo de colonização europeia, e à riqueza de um modo geral. No entanto, tais elementos não competiriam com o conteúdo filosófico predominante de sua obra, ao passo que, em *O Que Fazer?*, haveria um visível compartilhamento de protagonismo entre os seus conteúdos políticos e filosóficos, a ponto de, por exemplo, já ter recebido a designação de “romance didático”, ou de “guia para a ação” (como de fato o seria), o que não se poderia verificar no romance de Rousseau.

Finalmente, para que fique mais claro o destaque ao componente político no romance de Tchernychévski, convém analisar os demais romances que o inspiraram naquele sentido, com especial atenção para as questões femininas e aquelas relacionadas aos (às) trabalhadores (as), como será visto a seguir.

3 GEORGE SAND E *JACQUES*

Apesar de não usufruir do mesmo prestígio de Rousseau, a vida e a obra da escritora francesa Amantine Aurore Lucile Dupont, George Sand, também seria de grande importância para a formação intelectual e política de Tchernychévski. Sand também não frequentaria com a mesma frequência os registros públicos e privados do crítico russo, apesar de menções à escritora sempre estarem presentes em momentos importantes de sua vida, como em 1853, quando conheceu Olga Sokrátovna Vassílieva (Tchernychévskaja) (1833-1918), sua futura esposa; entre 1862 e 1863, quando escreveu *O Que Fazer?*; e nos registros de seus diários e correspondências. Comparando a sua apropriação da vida e da obra de Rousseau em relação àquela de Sand, pode-se concluir sem dificuldade que não se tratava da mesma abordagem e admiração. Enquanto o primeiro forneceria ao crítico russo elementos importantes de seu cabedal filosófico e ético geral, bem como o modelo crucial de seu romance filosófico, de sua relação com a obra de Sand, Tchernychévski colheria, principalmente, o seu humanismo romântico-literário, o seu engajamento com as questões sociais e políticas, particularmente, com a questão da opressão sobre a mulher na sociedade europeia oitocentista.

Do ponto de vista estritamente literário, assim como as obras da escritora inspirariam boa parte dos homens das letras russos até meados do século XIX (Turguêniev, por exemplo, conhecera pessoalmente e trocara correspondências com George Sand), Tchernychévski não escaparia à sua ascendência. O crítico e escritor, desde a juventude, leria e releria boa parte dos romances de Sand, incorporando importantes traços de sua literatura, como os seus onipresentes triângulos amorosos, o entrelaçamento das questões sentimentais às sociais e, finalmente, o protagonismo

feminino. Aquele jovem russo compunha e, mais tarde, escreveria para o “público interessado nas novidades literárias da época, como a prosa gogoliana, o interesse pela literatura de George Sand e a realidade retratada pelo gênero dos esboços fisiológicos que registravam cenas e tipos urbanos” (ESTEVEVES, 2018, p. 13).

3.1 GEORGE SAND E TCHERNYCHÉVSKI

A relação do crítico com a escritora iniciar-se-ia ainda no período universitário, assim como também teria sido na Universidade de São Petersburgo que se aproximara da obra de Rousseau, Dickens e Herzen, além dos pensadores fundamentais em sua formação, com destaque para Hegel e Feuerbach. Assim, a primeira menção que faria a George Sand seria em uma entrada de seu diário, ainda quando estudante, no dia 09 de agosto de 1848, na qual comentaria que havia lido a resenha crítica do jornalista e historiador francês Louis Blanc (1811-1882) sobre um dos romances de George Sand.⁹⁰ Apesar de ser a primeira referência à autora, Tchernychévski indicava no diário que já conhecia outras de suas obras: *Le Compagnon du tour de France*, de 1840, e *Horace*, de 1841, que também poderia ter servido de inspiração para *O Que Fazer?*. O crítico também indicava que já admirava a escritora, pois logo após o comentário sobre o artigo de Blanc, complementarmente: “assim que puder, com certeza o comprarei [o romance de

⁹⁰ Provavelmente, tratava-se ou do romance *Le péché de M. Antoine* (*O pecado do Sr. Antoine*, 1845), ou de *La mare au diable* (*O pântano do diabo*), ambos de George Sand, publicados em 1848 nas páginas dos *Anais da Pátria* (TCHERNYCHÉVSKI, 1939a, p. 794). No futuro, quando se dedicaria à sua autobiografia, Tchernychévski daria a entender que mesmo antes da Universidade de São Petersburgo, nos tempos de seminarista em Sarátov, ele já havia lido romances de Dickens e George Sand, provavelmente, através de suas traduções nos *Anais da Pátria*: “Quando ainda não podia ler os livros franceses [no original], eu gostava de ler, então, as traduções de George Sand nos *Anais da Pátria*. (...) Muito tempo depois, eu continuei a gostar das traduções russas de Dickens” (TCHERNYCHÉVSKI, 1939a, p. 634, tradução nossa).

Sand]”^{xliv} (TCHERNYCHÉVSKI, 1939a, p. 77, tradução nossa). Convém ainda salientar que a chancela do jornalista e crítico socialista Louis Blanc – “grande escritor e grande homem” –, que, provavelmente, havia aprovado o romance da escritora, legitimava a sua obra aos olhos de Tchernychévski. Fato marcante, a figura de Sand sempre lhe apareceria na vizinhança de seus companheiros políticos franceses, como, além do próprio Louis Blanc, o filósofo e político Pierre Leroux, também admirado pelo russo.

A partir de então até 1850, quando concluiria a faculdade e retornaria para Sarátov, ou seja, antes de começar a publicar os seus artigos na imprensa, Sand ocuparia um espaço notável em seus diários. Poucos meses após aquela primeira menção, em 28 de janeiro de 1849, Tchernychévski registraria que vira pela primeira vez a fotografia da escritora, que havia apreciado a sua beleza, embora pudesse ter se deixado influenciar, em seu juízo, pela admiração que por ela já nutria (TCHERNYCHÉVSKI, 1939a, p. 233). O registro seguinte, de 29 de abril de 1849, seria aquele em que se poderia pela primeira vez ler os motivos de sua grande simpatia pela autora, a quem já tratava como sua “irmã”:

Comecei a ler *Teverino*, e o faço com grande exultação.⁹¹ Eu não sei, esta vida suntuosa espalhada por todo o romance, este quê – eu não sei como chamar – de riqueza, de liberdade, de força de espírito, de imaginação criativa, extremamente pulsante, tudo isso como que cravou em mim, e ainda agora *Teverino* cintila diante de meus olhos, juntamente às imagens trazidas com ele, mas que apenas o realçam. Que forte e grande escritor, fascinante, arrebatador, este George Sand! É necessário reler todas as suas obras. Depois deste romance, fico com uma sensação parecida com a que se tivesse uma irmã encantadora, adorada do fundo de minha alma, e conversasse com ela, de coração para coração, por duas horas inteiras, interrompendo a conversa com todo tipo de afagos fraternais: é uma alegria e uma graça interior,

⁹¹ *Teverino* é o título de um romance de George Sand, publicado em 1845, que seria traduzido e publicado no mesmo ano nos *Anais da Pátria*. Naquela entrada de seu diário, Tchernychévski informaria que estava de posse dos números 7, 9, 10 e 11 do ano de 1845 daquela revista, nos quais, provavelmente, tivera acesso àquele romance.

física, mas, decididamente, pura.^{xlv} (TCHERNYCHÉVSKI, 1939a, p. 275-276, tradução nossa)

O arrebatamento inicial de Tchernychévski pela obra de Sand seria, principalmente, de ordem estético-literária, de maneira que os atributos políticos da escritora, apesar de já identificados desde o princípio, ganhariam força apenas ao longo do tempo, à medida que o próprio jovem estudante fosse substituindo o seu encantamento romântico por suas futuras concepções filosóficas e políticas gerais. No entanto, já tendo visto o Tchernychévski rousseuista, movido por um entusiasmo essencialmente racional, não deixa de ser surpreendente encontrá-lo aos 20 anos de idade, tomado por tal estado de identificação, deslumbramento e apaixonamento pela obra da escritora francesa. Tão mais interessante quanto que aquele estado de espírito “exultante”, apesar de presente em diversas passagens de seus textos, não lhe seria o mais comum, nem aquele que caracterizaria a personalidade do crítico-escritor, sobretudo marcado por sua sobriedade e seriedade.

Os registros seguintes de Tchernychévski já deixariam patente, de maneira mais clara, a transição do seu primeiro acometimento de ordem notadamente emocional pela escritora, para aquele de ordem política e, até mesmo, pedagógica. Em 15 de junho de 1849, o estudante registraria em seu diário o seu encontro com alguns amigos, entre eles o jovem Lilienfeld.⁹² A Tchernychévski aprazia discutir com o seu amigo, especialmente sobre a questão – então, viva e polêmica – do casamento e da posição social da mulher. Naquele dia, Lilienfeld relutara em deixar-se convencer que à mulher caberia outra

⁹² Refere-se ao futuro sociólogo e homem de estado russo, de origem germano-báltica, Paul Frommhold Ignatius von Lilienfeld-Toal (1829-1903). Em 1872, Lilienfeld publicaria na Rússia o seu *Mýsli o sotsiálnoi náúke búduschego* (*Pensamentos sobre as ciências sociais do futuro*), que o tornaria internacionalmente célebre, e que seria uma das pedras fundamentais da teoria filosófico-social hoje conhecida como “teoria orgânica da sociedade”, ou “organicismo”, que prevê, em linhas gerais, que a sociedade se organiza de maneira semelhante a um corpo vivo. As suas concepções acompanhariam, em certa medida, aquelas do filósofo e sociólogo inglês Herbert Spencer (1820-1903), sendo por isso incorporado ao conjunto de pensadores designados como “darwinistas sociais”. Foi considerado um dos grandes sociólogos de seu tempo, tendo sido presidente do Instituto Internacional de Sociologia (Paris) em 1897.

tarefa que não o amor. Mesmo para o homem, concluiria, o seu principal compromisso seria tão somente amar. Tchernychévski empenhar-se-ia insistentemente em demovê-lo daquela ideia, mas sem sucesso: “eu lhe falei num espírito ultra-george-sandista, mas ele realmente se deixou ficar para trás”^{xlvi} (TCHERNYCHÉVSKI, 1939a, p. 288, tradução nossa).

Pode-se dizer que, a partir daquele momento, o jovem Tchernychévski já poderia perceber que as suas concepções não corresponderiam, forçosamente, àquelas de seus colegas de universidade, e nem tampouco que desfrutaria de alguma facilidade em encontrá-las e difundi-las. Talvez por isso, no final de 1849, em um dos trabalhos de faculdade, endereçado ao professor Nikitiénko, que viria a ser o futuro orientador de sua dissertação, o estudante trataria da formação intelectual das crianças, problematizando quais livros que aquelas deveriam ler, com o objetivo de garantir o seu acesso ao verdadeiro conhecimento e a uma adequada constituição moral.⁹³ Assim, no dia 13 de dezembro, Tchernychévski assinaria o artigo “*O tom, kakie knígui dóljno davát tchítát diétiam*” (“Sobre quais livros se deve dar às crianças para ler”, publicado apenas em 1928). O jovem estudante acreditava que as crianças detinham uma capacidade de discernimento sobre o material de leitura ao qual tinham acesso superior àquela que lhes atribuíam os adultos, que se sensibilizavam até mesmo com algumas “cenas gratuitas”, “*stséna vólnaia*”, de alguns romances. O que mais o incomodava, no entanto, é que havia mesmo quem proibisse as crianças de lerem livros

cuja ideia principal é notavelmente séria e moral, mas que, ou devido ao fato de ser uma ideia muito nova, ou por pertencer à categoria daquelas coisas das quais a multidão pode apenas escarnecer, até que sejam aceitas por todos, parece à maior parte das pessoas ou paradoxal, ou algo escandalosa, ou capaz de dar ensejo a abusos ou

⁹³ Antes disso, no dia 18 de outubro de 1849, Tchernychévski registraria que havia pegado para “dar uma olhada” em mais uma obra de George Sand, *La petite Fadette*, publicada em 1849 (TCHERNYCHÉVSKI, 1939a, p. 330).

ainda, simplesmente, apesar de não poderem refutar a sua verdade e moralidade, inexequível, uma utopia, se o termo aplicar-se ao caso. Nesta categoria, agora, estão classificadas quase todas as obras de George Sand (exceto as mais novas).^{xlvii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1953b, p. 389, tradução nossa)⁹⁴

Tchernychévski ainda se indignaria com o bloqueio do acesso das crianças às obras, que também considerava de grande valor moral, de Dickens e de Gógol, apenas porque representavam personagens não-nobres, simples, vulgares e imperfeitos. Sobre o escritor inglês, quem, por sinal, sempre listava ao lado de Sand, Tchernychévski complementarmente que “a moral, em especial, tão claramente transbordava de suas histórias, que dificilmente uma criança de nove anos poderia não a compreender sem ajuda”^{xlviii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1953b, p. 389, tradução nossa). Assim, aquele artigo de natureza surpreendentemente “político-pedagógica”, visava a garantir a disseminação das ideias nas quais acreditava, evitando que as gerações futuras também se mantivessem associadas a concepções morais tais quais a de seu amigo Lilienfeld sobre o papel social da mulher, o que Tchernychévski julgava ultrapassado, diante de seu “ultra-George Sand”.

A politização definitiva do seu interesse pela obra de George Sand, identificando-a com questões sociais e morais de seu cotidiano e da própria Rússia, viria acompanhada da laicização de seu conhecimento. A universidade seria o ambiente no qual Tchernychévski, gradualmente, abdicaria de sua bastante arraigada fé religiosa – filho de um clérigo ortodoxo, o estudante tivera toda a sua formação elementar no seminário de Sarátov – em nome de uma profunda convicção filosófica humanista e

⁹⁴ Em certa medida, este artigo anteciparia em mais de dez anos aquele que seria escrito por Tchernychévski em junho de 1860, no qual resenharia a obra *Coletânea de contos fantásticos – histórias extraídas da mitologia*, do escritor norte-americano Nathaniel Hawthorne (1804-1864). O escritor seria duramente criticado por Tchernychévski por ter “adaptado” o conteúdo de seus contos infantis, inspirados nos mitos da Antiguidade, a fim de não prejudicar a formação moral das crianças. Tal artigo ainda abrigava uma dura crítica ao escritor Ivan Turguêniev, o qual Tchernychévski insinuava também ter distorcido a imagem representada de Mikhail Bakúnin em seu personagem Rúdin (do romance de mesmo nome), a fim de satisfazer os imperativos estéticos e artísticos de seus amigos críticos e escritores. Mais será visto adiante.

materialista, de raiz feuerbachiana. Tal processo não se daria de maneira automática, nem livre de hesitações.⁹⁵ O estudante deixaria registrada a dificuldade com que lidou com aquela transição na entrada de seu diário do dia 20 de janeiro de 1850, no qual escreveria: “Eu não sei se acredito na existência de Deus (...) Teoricamente, sou mais propenso a não acreditar, mas, na prática, faltam-me a firmeza e a determinação para romper com as minhas crenças anteriores. Mas, se tivesse coragem de negá-las, então, seria um adepto de Feuerbach”^{xliv} (TCHERNYCHÉVSKI, 1939a, p. 358, tradução nossa).

Logo em seguida, Tchernychévski emendaria os seus comentários sobre os seus “grandes amigos”, revelando como a sua hesitação em relação à religião era um fenômeno paralelo à ampliação de suas relações literárias laicas e socialmente engajadas:

em outros aspectos, as pessoas que mais me ocupam são: Gógol, Dickens e George Sand. (...) Entre os mortos, não sou capaz de citar ninguém, à exceção de Goethe, Schiller (Byron também, talvez, mas não o li) e Liérmontov. Estas pessoas são meus amigos, quero dizer, sou-lhes um amigo devoto”.¹ (TCHERNYCHÉVSKI, 1939a, p. 358, tradução nossa)

Reunindo-se o campo da religião ao da literatura, Feuerbach, Gógol, Dickens e Sand seriam os quatro cavaleiros do apocalipse que abalariam, de maneira mais intensa e apaixonada, os alicerces de sua fé religiosa durante os seus anos de estudante na Universidade de São Petersburgo. Quando retornou para Sarátov, em abril de 1851, Tchernychévski já possuía uma cosmovisão bastante diversa daquela com a qual partira de lá cinco anos antes. Além de dar aulas no ginásio da cidade, adotando princípios e

⁹⁵ Katz (TCHERNYCHÉVSKI, 1989) e Paperno (PAPERNO, 1988) postulam que Tchernychévski, na verdade, jamais haveria se desvincilhado de suas convicções religiosas, tal maneira estavam impregnadas em seu pensamento. Ambos, através de seus comentários e estudos sobre o romance *O Que Fazer?*, identificam nele elementos de representação religiosa, de acordo com passagens bíblicas.

materiais pedagógicos de acordo com as suas novas concepções, o período em que residira novamente em sua cidade natal, até maio de 1853, seria, sobretudo, aquele em que a sua formação sentimental e romântica, que também lhe fora conferida por George Sand, pôde ser efetivamente colocada em prática.

Em 26 de janeiro de 1853, Tchernychévski encontrar-se-ia pela primeira vez com a sua futura esposa, Olga Sokrátovna e, a partir daquela data até o dia do casamento, o jovem professor manteria um diário especial, intitulado de *Dnevnik moíkh otnochéni s toiú, kotóraia tepiér sostavliáiet moió stchástie* (*Diário da minha relação com aquela que agora constitui a minha felicidade*). Nele se manifestam os aspectos psicológicos e amorosos de Tchernychévski, e dele se pode colher e analisar alguns daqueles traços do então professor, ocasião rara de se encontrar em seus registros. As páginas daquele diário temático revelariam, entre tantas outras coisas, os sinais da leitura do romance *Jacques* tanto na formação literária, quanto pessoal de Tchernychévski, tendo em vista que aquela história lhe forneceria indicações de comportamento, além de inspiração para o seu futuro romance *O Que Fazer?*.

Na entrada registrada no dia 14 de março de 1853 (referente ao dia 12 de março), por exemplo, Tchernychévski revelaria um pouco de sua insegurança em relação ao engajamento amoroso de sua pretendente. Ele ainda não tinha certeza se ela seria, de fato, capaz de amá-lo, pois desconfiava da capacidade de atração de seu próprio caráter, o qual caracterizava como distinto da maioria dos demais, além de pouco sedutor. Cogitaria, então, a hipótese de sua futura esposa apaixonar-se por outra pessoa, elucubrando qual seria a sua reação se tal ocorresse:

Mas, na realidade, ela será uma esposa bastante fiel. Uma esposa fiel, como poucas. Mas, e se surgir uma grande paixão em sua vida? Bem, eu serei abandonado por ela, mas ficarei contente se o objeto de sua paixão for uma pessoa digna. Será uma pena, mas não uma ofensa. E

que alegria me trará o seu retorno! Pois ela verá que, não importa o quanto o outro a tenha amado, ninguém a amará como eu. Eu a amarei como um pai ama a sua filha, como um marido ama a sua esposa, como um enamorado ama a sua escolhida.¹¹ (TCHERNYCHÉVSKI, 1939a, p. 513, tradução nossa)

A hipótese do abandono pela esposa, de um possível arrependimento futuro desta, e de amá-la como um pai, tratava-se de um conjunto de referências que poderia ser identificado pulverizadamente em diversas obras de George Sand, mas que, reunidas, seriam encontradas apenas em seu romance *Jacques*, publicado originalmente em 1834 (na Rússia, nos *Anais da Pátria*, em 1844). A identificação de Tchernychévski com o personagem seria tamanha, a ponto de negligenciar que Jacques apenas poderia amar Fernande como um pai porque havia o dobro de sua idade, enquanto os dois jovens apaixonados de Sarátov contavam, basicamente, os mesmos invernos (Olga era apenas cinco anos mais jovem que o seu pretendente).

A importância do romance *Jacques* na formação sentimental de Tchernychévski seria ainda ratificada em uma conversa que tivera com Olga, da qual também deixara registro em seu diário especial. Em 26 de março, o jovem escreveria sobre um pequeno aborrecimento que a sua amada tivera consigo, quando lhe dissera que se casaria com ela apenas porque acreditava estar lhe fazendo um favor. Mais uma vez, a noção do casamento como um meio para se garantir a independência da mulher, liberando-a do rigor patriarcal da família tradicional russa, também beberia da fonte george-sandista, especificamente, de *Jacques*, que se casara com Fernande para libertá-la do domínio e da vileza de sua mãe. Como Olga havia se sentido insultada pela maneira como Tchernychévski havia lhe falado sobre o casamento, este sentiria necessidade de se desculpar:

Eu passei a falar sobre a excentricidade de minhas concepções, e sobre o fato de, embora reconhecesse que aquilo tivesse sido insultuoso, eu estava sempre pronto a repeti-lo uma segunda vez, caso fosse necessário. Comecei a falar que as minhas concepções em muitos assuntos eram estranhas, e a conversa voltou-se para as minhas ideias sobre as relações matrimoniais. [Tchernychévski passa a transcrever o diálogo que teve com Olga, quando esta lhe pergunta:]

– Realmente pensais que vos traio?

– Não penso isso, não o espero, mas considerarei esta possibilidade.

– O que faríeis, então? – Eu lhe contei sobre *Jacques*, de George Sand.

– Vós também vos mataríeis?

– Creio que não – e disse-lhe que tentaria lhe conseguir o romance de George Sand.ⁱⁱⁱ (TCHERNYCHÉVSKI, 1939a, p. 528-529, tradução nossa)

O personagem Jacques, de George Sand, matar-se-ia para deixar o caminho livre para o relacionamento de sua esposa com o seu amante, Octave. A solução do suicídio como arremate de um triângulo amoroso também seria representada por Tchernychévski, com adaptações, em seu *O Que Fazer?*, de modo que o *Diário da minha relação com aquela que agora constitui a minha felicidade* seria não apenas um registro pessoal, como também serviria como uma fonte de anotações para o seu futuro romance, que buscaria inspiração tanto em *Jacques*, quanto no seu próprio relacionamento com Olga Sokrátovna (que, por sua vez, também fora inspirado pelo romance de Sand). É digno de nota que, naquele diário, já estaria presente uma das passagens mais inusitadas e vanguardistas do romance de Tchernychévski, qual fosse, o diálogo entre os protagonistas Vera Pávlovna e Dmitri Lopukhóv sobre como se daria a organização de sua vida conjugal, e como se estabeleceriam na mesma residência, vivendo cada um em um cômodo separado e zelando para não aborrecerem um ao outro. Ora, tratava-se, quase que literalmente, de um mesmo diálogo que Tchernychévski havia travado com Olga anos antes, quando também falavam sobre a sua futura vida matrimonial:

E como será a nossa relação? No terceiro dia, ela disse:

– Nós teremos quartos separados, e não podereis entrar no meu sem permissão.

Isto, eu mesmo já o queria arranjar, e talvez até pense mais seriamente sobre o assunto que ela mesma. Para ela, trata-se, talvez, apenas de não querer que eu a incomode. Mas eu compreendo com isso que, em geral, um marido deve ser extremamente delicado em suas relações matrimoniais com a sua esposa. No dia da Anunciação [da Virgem Maria, 25 de março], na residência dos Patrikêiev, ela disse:

– Eu não serei uma boa esposa, pois não sei demonstrar carinho – depois disse várias vezes que detestava beijar. E comigo é exatamente o mesmo: (...) eu não gosto de demonstrar meus sentimentos a quem quer que me seja estranho, e a única demonstração de carinho que eu poderia me permitir com uma terceira pessoa em relação conjugal é um aperto de mão. Não gosto de beijar. Em um forte acesso de ternura, estou pronto para beijar, mas apenas quando em um forte acesso de ternura.^{liii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1939a, p. 533, tradução nossa)

Em *O Que Fazer?*, Vera Pávlovna e o seu primeiro marido, Lopukhóv, além de dormirem em quartos separados, por sugestão dela, no cotidiano da vida de casal, não trocariam beijos, nem carícias outras que não fossem um aperto de mão, exceto em situações excepcionais, como quando ensaiaram o beijo de casamento, e nos “acessos” desesperados de Vera, quando se descobriu apaixonada por Kirsánov. Vera apenas demonstraria afeto com o seu segundo marido, Kirsánov, com quem se sentiria mais próxima e mais à vontade.

A sublimação amorosa de Tchernychévski em sua relação com Olga, a quem pretendia, através do casamento, “ajudar”, ou “amar” como um pai, revelava traços da interação entre a sua personalidade com aquela dos personagens românticos sandianos, e também seria representada em seu romance. Ao todo, o diário amoroso daquele jovem romântico, *sui generis*, somaria aproximadamente 150 páginas, cobrindo o espaço de tempo de três meses, o que poderia abrigar ainda outros traços de sua psicologia e de seu comportamento amoroso. Por ora, resta saber que, uma vez casado, e novamente em São Petersburgo, a partir de maio de 1853, Tchernychévski encerraria aquela fase

romântico-literária para voltar a posicionar a escritora francesa nos trilhos de seu pensamento político-literário.

O crítico voltaria a considerar publicamente a obra de Sand em seus “Ensaio sobre o período gogoliano da literatura russa”, trabalho no qual, na verdade, realizara uma grande revisão da literatura e da crítica russas e europeias do período anterior (com especial atenção para a obra de Bielínski). A Tchernychévski interessava construir uma história do desenvolvimento crítico-literário da sociedade em relação com o seu desenvolvimento social e político. Evidentemente, de partida, o crítico havia em mente o desenvolvimento da literatura e da crítica alemã (lembrar do exemplo de Lessing, além da abordagem sistêmica da filosofia alemã em geral), em íntima relação com a vida social prussiana no século XVIII. De modo que a sua análise crítico-literária sempre viria acompanhada da correspondente análise filosófica, além de sociopolítica, pois a sua cosmovisão não dividia, ou tendia a aglutinar, o desenvolvimento do pensamento humano do desenvolvimento geral da sociedade.

Assim, no primeiro daqueles ensaios, publicado em *O Contemporâneo* ainda em dezembro de 1855, Tchernychévski cedo identificaria que a relação de apreciação, ou não, das obras de Sand e de Dickens (além da do poeta e compositor francês Pierre Béranger, 1780-1857), todas de cunho popular e de evidente temática social, estava associada à simpatia ou aversão política do público em relação às aspirações que delas emanavam (no caso de Béranger, por exemplo, tais aspirações teriam forte teor revolucionário, pois as suas canções embalaram os ânimos dos rebeldes durante a Revolução Francesa). E, dada à elevada temperatura política daquele momento, o crítico dividiria o público leitor em dois principais: aqueles que não apreciavam aquelas obras e que se revelariam indignados e ultrajados; e aqueles que a apreciariam, que, por sua vez, poderiam galgar a escala de radicalidade, ao ponto de amarem-na com devoção,

fazendo daquelas obras um guia para a sua vida moral e um baluarte para as suas próprias aspirações.

No quinto ensaio, publicado em julho de 1856, Tchernychévski acrescentaria que George Sand e Charles Dickens haviam imprimido uma verdadeira revolução na literatura europeia, na medida em que haviam rompido, não apenas tematicamente, mas ideologicamente, com a tradição. Para o crítico, Sand inaugurara uma verdadeira nova era na literatura francesa, relegando ao passado até mesmo escritores também politicamente engajados, como os expoentes românticos François-René Chateaubriand (1768-1848), Alphonse de Lamartine (1790-1869) e Victor Hugo (1802-1885). Da mesma maneira, Dickens havia superado grandes nomes da literatura de língua inglesa, como o escocês Walter Scott (1771-1832) e o norte-americano James Cooper (1789-1851). Na Alemanha, no entanto, não identificava nenhum sucessor para a obra de Goethe. Lá, era como se a literatura tivesse definitivamente se integrado à filosofia, o que não deixava de ser uma pretensão de Tchernychévski.

A noção de superação ou de nova vanguarda literária empregada por Tchernychévski teria a ver, principalmente, com o acolhimento, pela literatura, de novas temáticas, mas também pelo conseqüente desenvolvimento de uma nova estética literária, intimamente relacionada com o aumento da população letrada na Europa, o que sedimentaria o processo, já iniciado anteriormente, de popularização do romance no século XIX. O desenvolvimento e posterior subversão dos primeiros romances canônicos “tradicionais”, que, em si, já representavam uma “superação” em relação à literatura medieval, em nome de um romance ainda mais popular e sensível socialmente, “estes fatos teriam acarretado um forte impacto nas concepções de arte: quem leu e soube apreciar Dickens e George Sand, não mais compreenderia a literatura da mesma maneira que um admirador de Walter Scott ou Cooper, sem falar em Lamartine e Victor

Hugo^{liv} (TCHERNYCHÉVSKI, 1947, p. 182, tradução nossa). Aquela *virada estético-literária* oitocentista – em termos filosóficos e políticos, pode-se aventar que era oposta à *virada linguística* da segunda metade do século XX, uma vez que aquela identificava, defendia e legitimava o discurso histórico no interior da literatura, em vez de contestá-lo, como faria esta última, ao identificar e tentar generalizar o discurso literário no interior da escrita histórica –, intimamente relacionada às discussões políticas e às transformações sociais do período, era o fenômeno identificado por Tchernychévski como precursor de uma nova concepção estética, dedicada à reflexão sobre a sociedade e sobre o presente, que nortearia a sua crítica literária e que, em seguida, marcaria a sua própria investida na literatura como escritor.

Para o crítico, as diversas atividades humanas conquistariam ou perderiam relevância a depender de sua relação com as “necessidades predominantes de cada época”. No nono e último de seus ensaios gogolianos, publicado em dezembro de 1856, ele ratificaria que a arte não escaparia àquele enunciado. Mesmo dentro da própria esfera artística, os ramos que se “alienaram” das aspirações contemporâneas caíram no ostracismo, como, diria, teria ocorrido com a pintura. Segundo Tchernychévski,

De todas as artes, apenas a literatura conserva o seu poder e a sua dignidade, porque apenas ela compreendeu a necessidade de atualizar a sua força a partir da inspiração viva de seu próprio tempo. De fato, todos esses nomes de que se orgulha a nova literatura europeia, sem exceção, são animados pelas aspirações que impulsionam a vida em nosso tempo. As obras de Béranger, George Sand, Heine, Dickens, Thackeray são inspiradas por ideias de humanismo e de aperfeiçoamento do destino humano. Por outro lado, aqueles talentos cujas realizações não são imbuídas dessas aspirações, ou restam desconhecidos, ou conquistam uma notoriedade de maneira alguma proveitosa, não criando nada merecedor de reconhecimento.^{lv} (TCHERNYCHÉVSKI, 1947, p. 302, tradução nossa)

Ora, ao identificar a literatura como a manifestação artística privilegiada para satisfazer as necessidades e aspirações da sociedade, possibilitando assim que o artista

se expressasse de maneira “proveitosa”, “*vígodny*”, Tchernychévski outorgaria um papel político e social destacado para os escritores e para as suas obras. O crítico atribuía à literatura historicidade (desde o exemplo do papel de Lessing), sistematicidade (desde o exemplo do pensador-escritor Rousseau), e engajamento político e social (desde o exemplo de George Sand, entre outros). Tais atributos seriam necessários para que o próprio Tchernychévski se sentisse autorizado a dar vazão às suas ideias e elaborasse as suas críticas e romances, mesmo que para isso tivesse que, quase sempre, entrar em combate com outros tantos pensadores, críticos e escritores que movimentavam a cena político-literária russa. Assim, é relevante frisar que o substrato que animava as suas ideias e as suas concepções tinha origem em uma apropriação bastante particular, apesar de não lhe ser exclusiva, da dinâmica interacionista que percebia entre as concepções filosóficas, estético-literárias e sociopolíticas.

Enquanto publicava os seus “Ensaio sobre o período gogoliano da literatura russa”, Tchernychévski publicaria, simultaneamente, a tradução e os comentários da monumental autobiografia de George Sand, *Histoire de ma vie (História da minha vida, 1854-1855)*. A autobiografia traduzida e comentada da escritora francesa apareceria nas edições número 4 a 8 de 1856 de *O Contemporâneo*.⁹⁶ Na edição número 4, Tchernychévski redigiria um prefácio àquelas memórias, no qual comentaria o seu caráter e daria a sua opinião. Em geral, para o crítico, apesar de conter passagens

⁹⁶ Na verdade, tratava-se da continuação da tradução, visto que Tchernychévski já havia começado a publicá-la desde 1855 (edições número 1, 2, 3 e 7 de *O Contemporâneo*). Aqueles primeiros números se refeririam à primeira parte das memórias de Sand, dividida, ao total, em cinco partes: “*Histoire d’une famille de Fontenoy à Marengo*”, “*Mes premières années (1800-1811)*”, “*De l’enfance à la jeunesse (1810-1819)*”, “*Du mysticisme à l’indépendance (1819-1832)*” e “*Vie littéraire et intime*”. No entanto, a opinião geral, tanto na França como na Rússia, era a de que a escritora havia se alongado demais na primeira e na segunda partes, publicando grande volume de correspondências de seus antepassados (principalmente, da sua família paterna), mal alcançando o início da sua própria vida. Por isso, Tchernychévski resolvera interromper a tradução, por considerar supérfluas e tediosas aquelas informações, retornando a ela apenas em 1856, com passagens selecionadas daquela volumosa autobiografia. De acordo com Fonseca Filho, a escritora Evguiênia Tur também já havia publicado, na edição número 3 de 1856 da revista *O Mensageiro Russo*, um artigo biográfico sobre a escritora francesa, intitulado “*Jizn Jorj Sándá*”, (“A vida de George Sand”) (FONSECA FILHO, 2017, p. 111).

interessantes e belos episódios, ao lado de personagens notáveis da história francesa, de dois terços a três quartos daquelas memórias eram “chatas”, pois tomada por uma “massa enorme de tediosas digressões”. Apesar de manter o tom laudatório de costume em relação à vida e à obra da escritora, o prefácio de Tchernychévski surpreenderia pelas críticas de certo modo contundentes que não conteria diante de suas memórias. De partida, o crítico sugeriria que, se o excesso de afetação, “*ékzaltátzia*”, sempre presente em seus romances, assim como os excessos ocasionais de devaneios, “*metchtátelnost*”, e de idealização da natureza, das pessoas, e das situações, poderiam suprir as suas deficiências artísticas, não se poderia contar com o mesmo efeito em suas memórias, pois o público delas esperaria uma representação mais fidedigna das figuras e episódios retratados. De forma que, em geral, considerava o crítico, a autobiografia de George Sand sofria de um “falso colorido”, fruto da idealização excessiva da escritora, que teria criado “criaturas etéreas”, “*poluvozdúchnye suschestvá*”. Tal equívoco da escritora, ao exaltar personagens reais e triviais em torno de si, os quais, esperava-se, apresentariam falhas humanas tangíveis e comuns, mas que não haviam sido representadas, teria surtido o efeito de ofuscar a sua própria grandeza, indistinta que restara entre tantas outras heroínas e heróis que ela própria criara. Inusitadamente, a crítica contundente de Tchernychévski ao estilo afetado que Sand teria emprestado da sua literatura às suas memórias terminaria por condená-la não por aquela constatada limitação artística, mas por, ao proceder daquele modo, ela ter ocultado do leitor o verdadeiro desenvolvimento de seu nobre caráter. Em suma, o crítico acusava a escritora de ter sido muito modesta consigo mesma, ao passo que exaltava todos em sua volta, terminando por confundir-se e não se destacar dos demais. Era como se Tchernychévski reivindicasse um caráter nobre e heroico exclusivamente para a escritora, à revelia de suas próprias memórias:

trata-se de uma natureza extremamente forte, que, devido tão somente às circunstâncias adversas de sua formação e à vulnerabilidade da situação que cercava o seu destino, adquirira um caráter de um entusiasmo algo mórbido, mas que, no entanto, não sufocou as suas vigorosas e elevadas qualidades. De modo que a figura da senhora George Sand é para nós a mais completa representante da melhor parte da geração formada na França, em parte pelas memórias da república e do império, em parte pelo misticismo de Lamartine e Chateaubriand, e em parte pelo romantismo.^{lvi} (TCHERNYCHÉVSKI, 1947, p. 343-344, tradução nossa)

Ao finalizar a tradução comentada daquela autobiografia, no posfácio publicado na edição número 8 de *O Contemporâneo* (1856), Tchernychévski acrescentaria que o público russo tivera acesso à vida da mulher que influenciara o desenvolvimento da sociedade e da literatura mais do que qualquer outro poeta desde Byron. Coube, portanto, ao crítico, recuperar o heroísmo e a grandiosidade da escritora, que ela mesma havia deixado se perder, misturados aos demais personagens que circularam em sua vida. A reabilitação da heroína, neste caso, à revelia dela própria, apontaria mais para o caráter de Tchernychévski que para o da escritora. O crítico parecia requisitar características hiperbólicas, além da existência de certa trajetória épica para as suas principais referências, que culminariam na constituição de um percurso moral o qual, talvez, ele próprio, se propusesse. Mais adiante, ao escrever *O Que Fazer?*, tal percurso moral do herói ganharia representação máxima no ascetismo revolucionário do personagem Rakhmiétov. O próprio Tchernychévski o encarnaria quando, em 1874, ao ser-lhe conferida a possibilidade de regressar do exílio por ato de perdão do governador da Sibéria, bastando que para isso confessasse a sua “culpa” pelos seus crimes, não o aceitaria, permanecendo o restante da vida exilado (diferentemente do que havia feito, por exemplo, Bakúnin, em 1851, ao redigir a sua “Confissão” ao czar).

O mais intrigante é que o crítico-escritor, em *O Que Fazer?*, não consideraria a disposição heroica dos personagens de seu romance como um *sacrifício*. Devido à sua

leitura e interpretação do utilitarismo filosófico inglês, a partir de Jeremy Bentham (1748-1832) e de John Stuart Mill (1806-1873), Tchernychévski negava, em tese, a validade do sacrifício individual. Para ele, o que ocorreria de fato, era a execução de um cálculo utilitarista cujo resultado seria o bem geral da sociedade, de maneira que aquele que, supostamente, se sacrificava, estaria, na verdade, agindo em seu próprio interesse individual, assim como no interesse geral da sociedade, substituindo a noção de sacrifício pela de certo *egoísmo utilitarista*, ou *racional*. A dúvida sobre a validade de suas concepções filosófico-utilitaristas abriria polêmica entre os seus comentadores, mas evidenciaria, em última instância, o fato de Tchernychévski também incluir o pensamento sobre a economia em suas reflexões sobre a sociedade, política e literatura. Mill (de quem fora tradutor na Rússia, como visto anteriormente) não lhe serviria apenas como porta-voz da moral utilitarista, mas também como professor no campo das relações econômicas, área na qual também demonstrava interesse, conhecendo também outros importantes pensadores econômicos ingleses, como Adam Smith (1723-1790), Thomas Malthus (1766-1834) e David Ricardo (1772-1823). O mais interessante, no entanto, é que Tchernychévski associaria as reflexões econômicas àquelas literárias, fazendo com que um universo aglutinasse no outro, relacionando-se e conferindo indícios mútuos de inter-relação.

Em janeiro de 1860, o crítico publicaria em *O Contemporâneo* o seu artigo “*Kapítal i trud*” (“Capital e trabalho”).⁹⁷ Tchernychévski trataria do desenvolvimento da economia política desde Adam Smith até o helenista alemão August Böckh (1785-1867), que teria colhido informações sobre a economia ateniense através de dados dispersos na literatura grega.⁹⁸ Considerando-a do ponto de vista científico,

⁹⁷ Tratava-se de uma resenha crítica sobre “*Natchála politícheskoi ékonomii, sotchiniénie Ivána Górlóva. Tom piérvy, S.-Peterburg, 1859*” (“*A origem da Economia Política*, de Ivan Górlóv. Tomo primeiro. São Petersburgo, 1859”).

⁹⁸ Tratava-se da obra *Die Staatshaushaltung der Athener* (*O orçamento público de Atenas*, 1817; 1851).

Tchernychévski postularia que a economia política, desde a sua origem, estava em constante transformação, fosse pelas novas possibilidades de acesso a dados desconhecidos do passado, fosse pela mudança da própria sociedade. Para o crítico, aquela era uma ciência vibrante, e que se desenvolvia a uma velocidade mais acelerada que as demais. Bastava, para constatá-lo, em analogia ao mesmo procedimento que fazia Böckh em relação aos dados econômicos presentes em diversos registros literários antigos, recorrer aos romances de “antigamente”:

Quando lemos os primeiros romances de George Sand, escritos há 25 anos, ou *The Pickwick Papers*, de Dickens [primeiro romance do escritor, publicado em 1836], escrito depois de *Indiana* [de Sand, 1832], nós constatamos que toda a atmosfera da vida, todas as relações econômicas dos diferentes estamentos mudaram nestes poucos anos. O que falar, então, de nações como a Inglaterra ou a França?^{lviii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1950b, p. 27, tradução nossa)

A possibilidade de tomar a literatura como fonte de informações econômicas e históricas complementava o outro lado da concepção estética de Tchernychévski: a possibilidade de ela representar a realidade tal como aquela se apresentava. Na verdade, ao lado da conclusão de que o crítico reduziria ou simplificaria o papel da arte ao tomá-la – necessariamente – como expressão do real, de que era acusado Tchernychévski, há outra possível: a de que ele estendia o seu domínio ao incluir nela toda a realidade, transformando-a também em fonte das mais diversas informações sobre a vida. Obviamente, trata-se apenas de virar a polêmica questão ao avesso. No entanto, tal malabarismo epistemológico possibilitaria o entendimento da concepção estética de Tchernychévski de uma maneira não-reducionista da esfera da arte. Ao contrário, poderia tratar-se de um movimento ampliador da esfera da ciência – aí incluídas a história e a filosofia – e do pensamento político e social a todos os domínios da atividade e expressão humana, incluindo a arte.

A literatura, ramo que considerava privilegiado entre as artes, tornar-se-ia um aglutinador e catalisador das mais diversas experiências sociais e intelectuais humanas, de onde o crítico derivaria e com a qual colocaria em relação boa parte, senão todas as suas reflexões filosóficas, políticas e sociais. Aquela concepção totipotente da literatura como forma de expressão, reflexão e repositório de toda a experiência humana também compunha a ambição estética do crítico-escritor e seria manifestada, como já se tem visto, em sua obra.

Não é demais salientar que as suas ideias também estavam dinamicamente mergulhadas em um ambiente intelectual dominado por concepções positivistas nos mais diversos campos da ciência e da arte, e que o seu pensamento de maneira algum permaneceria intocado por aquela vaga. Ao contrário, a todo momento se é capaz de notar em seus mais variados registros, sem dificuldade, a crença que depositava na ideia de progresso – necessário e inexorável, apesar de poucas vezes nomeá-lo – e na validade universal da ciência, da nova filosofia, e das transformações sociais que se faziam urgentes na Rússia. Por outro lado, finalmente, deve-se ponderar que, constatada a permeabilidade e adoção pelo crítico do ideário e ânimo positivista, de resto, predominante entre os intelectuais de seu tempo, tal não invalida o conjunto de suas ideias e reflexões, sob pena de proceder-se a uma interpretação anacrônica e insidiosa da história. A “atmosfera da vida” por ele frequentada, em alta temperatura e internacionalmente promissora, com episódios notáveis e exemplares de rápidas transformações sociais, dava fôlego para que as suas aspirações adquirissem aquele tom de iminência, próprio de quem vive em um tempo em que se acredita que as pessoas detêm as possibilidades de superação de realidades opressivas e sufocantes, mesmo que se tratasse daquela apenas momentânea janela reformista e de maiores liberdades civis que a sociedade Rússia experimentaria após a ascensão ao trono de Alexandre II.

Por fim, as correspondências de Tchernychévski após a sua prisão também evidenciariam a sua persistente vizinhança com a obra de Sand.⁹⁹ Em 04 de setembro de 1863, ele enviaria correspondência aos irmãos Evguiênia Nikoláievna Pypina (1835-1909) e Aleksáedr Pypin, primos de Tchernychévski, na qual, além de solicitar cigarros, informava os livros que havia recebido, nos quais contava, entre Gógol e Liérmontov, Dickens (*Bleak House, A Casa Soturna*, 1852-1853), e Sand (*A Condessa de Rudolstadt*) (TCHERNYCHÉVSKI, 1949b, p. 482-483). Como visto anteriormente, em cartas posteriores aos Pypin, Tchernychévski também listaria mais três romances de Sand que mantinha consigo, *Le Piccinino, La dernière Aldini e Elle et lui*.

Aproximadamente quinze anos depois, em 14 de maio de 1878, enviaria do exílio siberiano uma carta ao seu filho mais novo, Mikhail Nikoláievitch Tchernychévski (1858-1924), na qual lhe recomendava tomar hábito pela leitura dos romances europeus em seus idiomas originais (francês, inglês e alemão). Na correspondência, Tchernychévski pai simularia um diálogo com o seu filho:

- Mas eu lhe pergunto: o quanto você tem lido no original? Por exemplo, da literatura francesa, tem lido os romances de George Sand? Da literatura inglesa, os romances de Dickens?
- Eles estão obsoletos.
- Eles estarão obsoletos, quando surgir algo escrito com o mesmo talento, com o mesmo espírito, com a mesma integridade.^{lviii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1950a, p. 285-286, tradução nossa)

Aquela, que seria uma das últimas referências diretas a Sand (e a Dickens) em seus registros revelava que, até os anos finais de sua vida, Tchernychévski preservaria a escritora em alta estima, recomendando-lhe, inclusive, para a educação moral de seus

⁹⁹ Antes disso, Tchernychévski também faria uma rápida menção a George Sand em seu artigo “O princípio antropológico na filosofia”, no qual ratificaria que, distintamente de outros escritores de menor talento, a obra da escritora (e as canções de Béranger) encarnava a verdadeira poesia (TCHERNYCHÉVSKI, 1950b, p. 225).

filhos.¹⁰⁰ Em 1878, fazia apenas dois anos que Sand havia morrido, e pode-se considerar esta correspondência a última homenagem do crítico russo àquela que lhe fornecera o vocabulário sentimental e amoroso de sua juventude, assim como o “espírito” e “integridade” de suas concepções políticas mais sensíveis, como aquela voltada à emancipação da mulher e da sociedade russa em geral, para as quais havia dedicado o seu primeiro romance, *O Que Fazer?*, que será analisado a seguir. Sem dúvida, a George Sand (bem como a Charles Dickens) deve-se o termo “político”, naquele que seria o seu romance *político*-filosófico.

Apesar de o romance *Jacques* não constar na lista entre aqueles que compunham o seu acervo prisional, as referências explícitas a ele em seus registros, especialmente em seu *Diário da minha relação com aquela que agora constitui a minha felicidade*, que forneceria inspiração e alguns episódios ao romance, além do estudo autorizativo de Skaftýmov, que relacionaria de maneira enfática os romances *Jacques* e *O Que Fazer?*, permitem relacionar e comparar as duas obras, com o objetivo de estabelecer o seu parentesco, o que será feito na próxima seção.

¹⁰⁰ Ainda haveria outra correspondência, datada de 18 de fevereiro de 1885, esta endereçada ao seu filho mais velho, Aleksánder Tchernychévski, na qual Tchernychévski pai citaria George Sand como grande exemplo de êxito na lírica prosaica, que deveria servir de referências para os escritores contemporâneos (TCHERNYCHÉVSKI, 1950a, p. 512-515).

3.2 JACQUES E O QUE FAZER?

3.2.1 ROUSSEAU E SAND

Publicado em setembro de 1834, *Jacques* é um dos primeiros romances que a escritora francesa Amantine Aurore Lucile Dupin assinaria sob o pseudônimo de George Sand. Escrito durante a estadia de um ano que viveu em Veneza com o poeta e dramaturgo Alfred de Musset (1810-1857), trata-se também do primeiro romance em que o personagem principal era um homem. Desde 1832, quando publicou *Indiana* – que ofuscaria até mesmo o célebre *Notre-Dame de Paris (O Corcunda de Notre-Dame, 1831)*, de Victor Hugo –, os seus personagens centrais, bem como a sua temática principal voltar-se-iam à questão feminina, com uma abordagem crítica sobre a educação da mulher, sobre o casamento e sobre o seu papel social. Após o grande sucesso daquele que seria considerado o seu primeiro romance, a escritora iniciaria uma profícua carreira (escreveria mais de setenta obras, entre romances, contos e peças teatrais) e gozaria de grande popularidade entre os leitores franceses, apesar de dividir a opinião dos críticos e de outros escritores contemporâneos, colocando de lados opostos, por exemplo, Honoré de Balzac (1799-1850) e Émile Zola (1840-1902), seus principais adversários, e Gustave Flaubert (1821-1880), Victor Hugo e escritores russos como Dostoiévski e Turguêniev, seus principais defensores.

Seguiriam *Indiana* os romances *Valentine* (1832) e *Lélia* (1833). Em 1834, durante a mencionada estadia em Veneza para onde se mudara após estabelecer uma relação amorosa com Musset, ela escreveria três romances que obteriam grande sucesso:

Leone Leoni (1834), *Jacques*, e *André* (1835). *Jacques*, portanto, faria parte daquela primeira fase literária de George Sand, responsável por tornar a escritora célebre e por abrir-lhe definitivamente as portas da intelectualidade e dos salões parisienses.

A escritora havia tido uma formação progressista para a época, graças à intervenção da sua avó paterna, Marie-Aurore de Saxe (1748-1821), que havia se deixado contagiar pelo Iluminismo do período anterior, e que se encarregaria da ilustração da neta (apesar de ambas terem tido uma relação também marcada por conflitos). Assim, antes mesmo de ingressar em um convento em 1818, a fim de completar a sua formação, Aurore Dupin já havia tido contato com grandes nomes da Ilustração francesa, como Montesquieu (1689-1755), Rousseau e Condillac (1714-1780). A jovem também havia lido os romances de Chateaubriand, considerado um dos precursores do romantismo literário francês. A sua rica formação intelectual e literária, ainda mais notável em se tratando da educação de uma jovem moça no início do século XIX na França, deixaria traços marcantes em sua própria obra, que, não apenas assimilaria o estilo romântico de seu tempo, como também daria voz a questões filosóficas e políticas contemporâneas, com especial destaque para a crítica e denúncia do reduzido papel reservado à mulher em sua sociedade.

No entanto, se se pode classificar a obra *Julie ou a Nova Héloïse*, de Rousseau, como um romance filosófico, dada a maneira como o seu autor aliava literatura e filosofia, a obra de George Sand, em especial *Jacques*, ora em análise, não poderia ser enquadrada na mesma categoria. Apesar de estabelecer uma visível relação com a mencionada obra de Rousseau, e dele também trazer diversas passagens filosóficas e políticas, *Jacques* é, sobretudo, uma obra típica do romantismo do século XIX francês. Narra a história e desventuras de amor – e de amizade – dos personagens Jacques, Fernande, Octave e Sylvia, apesar de também comentar temas sociais e políticos

importantes, como a formação intelectual das mulheres, a predileção pela vida no campo em oposição à cidade, o suicídio, entre outros.

Assim como *Julie ou a Nova Héloïse*, *Jacques* também é um romance epistolar, apesar de não gozar da mesma força do primeiro. Após o romance de Rousseau, de 1761, e o estrondoso *Les Liaisons Dangereuses* (*As Relações Perigosas*, 1782), de Pierre Choderlos de Laclos (1741-1803), o gênero epistolar havia perdido força em Paris, o que custaria um pouco à apreciação popular do romance de Sand. Também faltaria a George Sand o traço estilístico de Rousseau, que teria sido capaz de fazer do seu romance uma obra simultaneamente refinada e popular, erudita e acessível ao grande público, para o qual o pensador desejava destiná-la como uma espécie de manual ético e filosófico para a vida.

Se carecia de força e de efeito em comparação ao grande sucesso de *Julie ou a Nova Héloïse*, *Jacques*, por outro lado, atendia bem às demandas editoriais francesas do século XIX, sequiosas de publicações de grande tiragem e que, portanto, fossem acessíveis ao novo e cada vez mais numeroso público letrado. Dessa maneira, o romance de George Sand é menos denso que aquele que o havia inspirado, apesar de não ter deixado de cumprir nem o seu papel literário, nem o seu papel de difusor de ideias filosóficas e políticas. Ele está entre os romances considerados como da primeira fase literária de Sand, aquela mais romanesca, em oposição à sua segunda fase, quando a sua escrita adquiriria um tom mais decididamente político (socialista), absorvendo temas proletários e camponeses.¹⁰¹

¹⁰¹ George Sand viveu o longo século XIX francês, e esteve ao lado de eventos e figuras marcantes na Primavera de 1848 e na Comuna de Paris de 1871. Ela seria próxima de Pierre Leroux, Louis Blanc e Alexandre Ledru-Rollin (1807-1874), tendo este último a protegido contra a prisão após a derrota de 1848. Próxima das ideias republicanas e socialistas, ela ficaria ao lado dos operários em 1848, mas contra os revoltosos em 1871. Sua obra literária e jornalística, principalmente a partir da década de 1840, está permeada dos eventos que viveu e das ideias políticas que assimilou.

3.2.2 CRÍTICA AO CASAMENTO

Em *Jacques*, Fernande de Theursan, protagonista ao lado do personagem-título, é uma jovem moça plebeia de dezessete anos que habita a província francesa, precisamente em Tilly, região de Tours, no vale do Loire. É dela a primeira carta do romance, na qual tenta explicar à sua prima Clémence de Luxeuil os arranjos iniciais de seu casamento com Jacques. Discutem, sobretudo, sobre o interesse da mãe de Fernande, Madame de Theursan, no casamento da filha com o rico militar retirado, “herdeiro de um milhão”, e sobre as características deste. Madame de Theursan seria a ancestral mais distante de Maria Aleksieïvna, mãe de Vera Pávlovna, que também nutria interesses pelo casamento da filha com o nobre Storiéchnikov (apesar de que este não era herdeiro de uma fortuna, como Jacques). Naquela primeira correspondência entre Fernande e Clémence, estava em questão o próprio caráter da sua mãe, sempre questionado por sua prima, e o do seu pretendente. Discutiam se a primeira agia honestamente ao negociar o seu casamento, e se o último tinha intenções nobres:

Não, a minha mãe não me sacrifica pela ambição de um rico casamento. É verdade que ela é um pouco sensível demais a tal vantagem e que, se Jacques não fosse o homem mais nobre sobre a terra, a desproporção de nossas riquezas tornaria humilhante e penosa a ideia de tudo dever ao meu marido. Mas, da maneira como o conheço, sou capaz até mesmo de me alegrar com a sua riqueza.^{lix}
(SAND, 1854, p. 3, tradução nossa)

Fernande acabara de encontrar Jacques pela primeira vez na residência da família Borel, na propriedade de Cerisy, também nas proximidades de Tours. Pareceu-lhe um homem calmo e mais velho, apesar de que se inquietava por não saber exatamente a idade do pretendente que a sua mãe lhe arranjava. O Sr. Borel dir-lhe-ia

que Jacques era “selvagem como o natural do Orinoco”^{lx} (SAND, 1854, p. 6, tradução nossa), o que, apesar da idade mais avançada, o aproximava do bom natural rousseauiano. Fernande acrescentaria que não poderia haver figura mais regular que o seu pretendente, que também teria uma atitude serena, sensível e orgulhosa de si. Apesar dele contar já trinta e cinco anos, dezoito anos a mais que ela, o seu espírito era de tal forma bem organizado, que pareciam ambos ter a mesma idade, assim como Julie diria do Sr. de Wolmar no romance de Rousseau.

Em seguida, seria a vez de Jacques descrever Fernande. Eles se encontrariam fortuitamente enquanto esta entregava sopa, por caridade, a uma pobre senhora. Para ele, tratava-se de um anjo, de uma jovem virtuosa: “Tão logo vos vi, eu vos julguei sincera, justa e santa”^{lxi} (SAND, 1854, p. 9, tradução nossa).

Assim como Rousseau havia feito em *Julie ou a Nova Héloïse*, na primeira carta do romance, George Sand já apresentava os seus protagonistas, dignos exemplos do bom natural, como indicaria o desenrolar da trama. Havia, no entanto, uma inversão das condições sociais dos personagens, uma vez que em *Jacques*, era o pretendente aquele que possuía riqueza, diferentemente do romance de Rousseau. Do mesmo modo, era a mãe de Fernande quem parecia haver interesse em arranjar aquele provável matrimônio, enquanto era o pai de Julie que o faria no romance analisado anteriormente.

De um golpe, Sylvia, correspondente principal de Jacques no romance, que só mais tarde seria revelada como sendo a sua meia-irmã, reprovar-lhe-ia a intenção de casar-se. De maneira menos tradicional, o casamento e outras instituições consagradas, especialmente aquelas que conferiam à mulher uma posição subalterna em relação aos homens, seriam tratados com desdém por George Sand, principalmente através das palavras de Sylvia.¹⁰² Segundo a mesma, Jacques não havia nascido para obedecer às

¹⁰² Há quem diga, como Dominique Laporte, que o personagem Sylvia daria voz à própria escritora do romance (LAPORTE, 1996, p. 127-129).

“leis eternas da ordem e da civilização”, dado o seu espírito selvagem: “vós praticareis um ato de submissão à sociedade, e contratareis com ela um compromisso indissolúvel; vós jurareis ser fiel a uma mulher, vós! Associareis a vossa honra e a vossa consciência ao papel de provedor e pai de família”^{lxii} (SAND, 1854, p. 13, tradução nossa). Era como se Sylvia criticasse a própria relação que se estabelecera após o casamento dos personagens rousseauianos Julie e Sr. de Wolmar, o que Tchernychévski também faria, mas através da representação de um novo casamento, que não fosse indissolúvel nem que estabelecesse uma relação de dependência da mulher para com o homem. De resto, a indissolubilidade do casamento, ou seja, a condenação moral do divórcio, também seria um nó moral a ser desatado tanto por Sand, quanto pelo russo, apesar de que a francesa, para tal, levaria o seu protagonista ao suicídio, ao passo que Lopukhóv apenas o simularia.

Além de questionar Jacques sobre a sua predisposição ao casamento, Sylvia alertava para que ele desconhecia o próprio caráter de Fernande, se ela era digna dele, se era “uma entre as cinco ou seis criaturas humanas que nascem, durante todo um século, e são capazes de amar a verdade (...) ela é um daqueles a que chamávamos *selvagens* nos dias de nossa triste alegria?”^{lxiii} (SAND, 1854, p. 13, grifo do autor, tradução nossa).

Aqueles contrapontos feitos por Sylvia à intenção de Jacques de casar-se encontraria paralelo, por sua vez, nas objeções que Clémence também faria à intenção de Fernande. Se Sylvia não considerava o seu meio-irmão apto a casar-se porque este não poderia se dobrar às convenções sociais, Clémence alertaria a Fernande que o casamento restringiria a vida de uma jovem mulher aos cuidados domésticos e da prole, de tal maneira que a mulher casada e mãe não precisaria nem mesmo se preocupar de cultivar os seus outros talentos, como a intelectualidade. Clémence preocupava-se sobretudo em desfazer as ilusões amorosas de sua prima que, segundo ela,

atormentavam o seu coração inocente. Ela diria a Fernande que o amor não era o sentimento mais importante em um casamento:

Eu não estou falando de amor: eu previno-te de que não o creio absolutamente necessário para o casamento, e duvido que realmente tu o hajas pelo teu noivo. Na sua idade, tomamos por amor a primeira afeição que provamos. Mas eu lhe falo tão somente de amizade, e digo-lhe que a felicidade de uma mulher está perdida quando ela não é capaz de tomar o seu esposo como o seu melhor amigo. Tu tens realmente certeza de, neste momento, poder ser a melhor amiga de um homem de trinta e cinco anos?^{lxiv} (SAND, 1854, p. 18, tradução nossa)

A falta de romantismo de Clémence e a sua clarividência em relação às vicissitudes de um casamento e às obrigações que este impunha à esposa aproximavam-na sobremaneira do personagem Claire d’Orbe, de Rousseau, que não tomava o casamento romântico como sentido da sua vida. Para Claire, como visto, “um marido era apenas um marido”. E assim como Claire d’Orbe, Clémence era viúva e havia se encerrado em uma abadia após a viuvez para preservar a sua tranquilidade e a sua felicidade, da mesma maneira como o personagem de Rousseau esquivara-se de um novo casamento para garantir a sua liberdade, conquistada apenas após a morte daqueles que a tolhiam, o seu pai e o seu marido. Apenas em *O Que Fazer?* a liberdade da mulher e da esposa prescindiria da desapareição do seu cônjuge ou progenitor, visto que Tchernychévski deixaria vivos Pável Konstantínytch e Dmitri Lopukhóv, apesar deste último ter simulado a própria morte. Vera Pávlovna também não precisaria eleger a castidade (como Claire ou Louisa, de Dickens) ou o retiro da vida religiosa (como Sylvia) para preservar a sua autonomia e liberdade. No romance russo, ela gozaria do “privilégio” de ser livre ao lado de seu segundo marido, o que aconteceria de maneira apenas resignada e bastante breve para Julie, e de maneira indefinida para Fernande, pois Sand não revelaria ao leitor o desenrolar de seu romance com Octave.

Assim, George Sand iniciava o seu romance no ponto em que *Julie ou a Nova Héloïse* chegava apenas à metade, com o casamento de Julie, e invertia a ordem dos acontecimentos amorosos. Julie primeiro havia se apaixonado perdidamente por Saint-Preux, e só em seguida havia se conformado ao casamento arranjado por seu pai com o Sr. de Wolmar. Fernande já abriria as primeiras páginas do romance casando-se com Jacques, buscando encontrar naquele homem mais velho e desconhecido algum traço do amor que idealizava. No entanto, apenas após o seu casamento a protagonista iria de fato encontrar a sua grande paixão, Octave, sequência amorosa que também seria narrada por Tchernychévski, visto que Vera Pávlovna se apaixonaria por Kirsánov apenas após o seu primeiro casamento. A diferença da ordem dos acontecimentos nos três romances convinha bastante às concepções românticas, morais e políticas de seus autores. Em Rousseau, o casamento de Julie com o Sr. de Wolmar era reformador, pois “curou” a paixão juvenil daquela por Saint-Preux, e restabeleceu novamente a *ordem natural* da sociedade. Em Sand, por outro lado, era a paixão de Fernande por Octave que a “curaria” do compromisso matrimonial por um homem o qual, apesar de sereno, bom e virtuoso – como o era o Sr. de Wolmar – ela não amava. Sand devolvia Fernande ao seu estado natural através da efetivação do seu amor por Octave, enquanto Rousseau o faria através da negação do amor de Julie por Saint-Preux. Tchernychévski, por sua vez, não faria do segundo casamento de Vera Pávlovna um processo de cura em nenhum sentido, este teria acontecido, na verdade, com o seu primeiro casamento *de resgate*. O encontro entre Vera e Kirsánov seria, sobretudo, a abertura da possibilidade de escolha do amor por Vera, uma mulher, sendo muito mais um processo de afirmação de sua liberdade, que de preservação de valores morais ou românticos, como em Rousseau e em Sand.

A organização moral da família, outra variante que Rousseau ensinaria a respeitar através da resignação final de Julie de Wolmar, constituiria antes um alvo de crítica para George Sand. Julie de Wolmar não reconhecia qualquer traço de vileza em seu pai mesmo quando aquele a agredia, ao passo que Clémence, logo no início de *Jacques*, alertaria a Fernande que a sua mãe nutria interesses pouco honrosos com o seu casamento: “A tua mãe, que é a mulher mais interesseira, mais falsa e a mais astuciosa do mundo, arranja as coisas de maneira que vocês não possam se evitar”^{lxv} (SAND, 1854, p. 19, tradução nossa). Vera, em seguida, além de ter plena consciência da vileza de sua própria mãe, enfrentava-a, o que seria uma atitude estranha ou inadmissível para Julie e Fernande. Sempre que Maria Aleksievna sugeria/ameaçava-lhe com um casamento arranjado segundo o seu próprio interesse e conveniência, a heroína, por seu lado, ameaçava jogar-se da janela.¹⁰³

Fica claro também que, entre os romances de Rousseau, Sand e Tchernychevski, há uma *escalada de vileza* no caráter das mães das protagonistas. Enquanto para Julie, a sua mãe encarnava apenas bondade e amor, Fernande oscilava diante do reconhecimento do caráter vil de sua mãe, apesar de que tanto Clémence quanto Jacques a alertavam para tal: “Tu e Jacques estão enganados em recriminá-la. Sim, ela possui defeitos e preconceitos que, na intimidade, tornam-lhe às vezes um pouco desagradável, mas ela possui um bom coração, e me ama verdadeiramente” (SAND, 1854, p. 144, tradução nossa). Já em *O Que Fazer?*, Vera Pávlovna já não tem nenhuma dúvida da vileza de sua mãe o que, no entanto, não a impediria de, em seu segundo sonho, dar-se conta de que havia sido a sociedade que a havia tornado daquela maneira.

Apesar das palavras de Clémence, Fernande estava sozinha em relação à decisão de casar-se, pois não admitia que a sua mãe pudesse negociar a sua felicidade, e a sua

¹⁰³ A determinação de Vera Pávlovna em preferir a morte a se casar contra a sua vontade também é encontrada na protagonista Liólenka, do romance *A moça do internato*, que se recusa a casar-se com o personagem Farfárov, pretendente escolhido por sua mãe (FONSECA FILHO, 2017, p. 136).

condição de jovem mulher impedia-lhe que ela própria tomasse a atitude de questionar o seu pretendente sobre as suas verdadeiras intenções. A solução que encontraria para aliviar as suas inquietações seria questionar aos Borel sobre a história e personalidade de Jacques.

O capitão retirado Borel dir-lhe-ia que Jacques havia sido um jovem militar, de personalidade reservada, que havia participado da campanha da Rússia ao lado de Napoleão. Jacques teria salvado a própria vida do Sr. Borel, ao trazê-lo ferido do campo de batalha. Apesar de atestar a dignidade do jovem oficial, o Sr. Borel não tinha pleno acesso à sua personalidade, considerando-o frio na maioria das vezes, como se não fosse constituído de carne humana. Ao final, os Borel questionar-se-iam se no espírito de Jacques habitava um anjo ou um diabo.

No entanto, se o caráter de Jacques destacava-se por sua força e mistério, o seu brilhantismo intelectual seria ainda mais reluzente. Continuando a conversa, o Sr. Borel e a sua esposa Eugénie diriam:

– Eu gostaria de saber, disse Eugénie após um instante de silêncio, onde ele arranhou tempo para aprender tudo o que ele sabe sobre literatura, poesia, música, pintura...

– Quem diabos o sabe?, respondeu o capitão. Creio que ele já veio ao mundo dessa maneira. Certo é que não fui eu quem o ensinei.

– Sobre esse assunto, disse a minha mãe, creio ser possível presumir que a sua formação já estava concluída antes de ingressar no serviço [militar]. Eu o conheci quando ele tinha apenas dez anos, e ele já era extraordinariamente bem instruído para a sua idade. Possuía o equilíbrio e a confiança de um homem. Ele deve ter se desenvolvido excepcionalmente rápido.

– O capitão Jean tem certa razão, observou o Sr. Borel, quando ele diz que Jacques não pertence inteiramente à espécie humana. O seu corpo e o seu espírito são animados por um caráter férreo, forja cujo segredo, sem dúvida, perdeu-se para sempre. De modo que, até os vinte e cinco anos, ele parecia mais velho do que era de fato e, após aquela idade, ele parece mais jovem do que realmente é.^{lxvi} (SAND, 1854, p. 29-30, tradução nossa)

A excepcionalidade de Jacques relacionava o seu personagem às mesmas qualidades de que dispunham o Sr. de Wolmar, mas seria sobretudo ao personagem Rakhmiétov, de *O Que Fazer?*, que ele equivaleria. Como Rakhmiétov, Jacques levava uma vida exemplar e jamais perdia o controle de si: “Ele nunca se embriaga, nem mesmo se engolir água-forte [ácido nítrico diluído em água]. Nunca perde o seu sangue frio”^{lxvii} (SAND, 1854, p. 42, tradução nossa).¹⁰⁴ O verdadeiro *homem novo* de Tchernychévski corresponderia ao último degrau de perfectibilidade do *bom natural*. Seguindo o Sr. de Wolmar e Jacques, ele também dispunha de um conhecimento geral incomum e de um temperamento férreo, que o poderiam destacar para além da espécie humana.

Enquanto Fernande colhia informações de seu pretendente com os Borel, Jacques a despreveria para Sylvia. Ciente da sua própria excepcionalidade e da de sua meia-irmã, Jacques sabia que Fernande não era de tal maneira exemplar e que estava aquém deles. No entanto, ela tinha outros atributos do bom natural, como a beleza, a simplicidade e a franqueza: “Sim, Fernande é *uma selvagem*”^{lxviii} (SAND, 1854, p. 34, grifo do autor, tradução nossa). Apesar de não dispor da mesma grandeza de caráter e da mesma profundidade intelectual sua e de Sylvia,¹⁰⁵ Fernande poderia oferecer repouso para a sua alma, que já estava cansada de errar solitária. Jacques, como Saint-Preux ou Milord Édouard, havia vivido diversas aventuras amorosas durante a juventude, sempre esperando encontrar uma alma que correspondesse à sua, mas sempre se frustrando. Casar-se com Fernande inauguraria para ele o fim de suas ilusões romanescas e a sua

¹⁰⁴ O seu único vício era o fumo, assim como aquele do personagem de Tchernychévski.

¹⁰⁵ Sobre a inteligência de Fernande, comenta Jacques a Sylvia: “A sua testa não é muito alta, mas é perfeitamente desenhada, anunciando uma inteligência mais dócil que surpreendente, mais voltada à memória que à observação. De fato, ela arranja e emprega convenientemente o que já sabe, não descobrindo nada por ela mesma” (SAND, 1854, p. 35, tradução nossa). Como visto, a análise de características subjetivas a partir de atributos físicos também estariam presentes em *O Que Fazer?* quando, por exemplo, Tchernychévski exemplificaria a superioridade feminina em relação aos homens a partir da tese de que o seu sistema nervoso era mais “elástico” e “sólido”.

conformação a um casamento sereno ao lado de uma jovem mulher que, embora não lhe correspondesse plenamente, era ela também um bom natural e não poderia o “atormentar”. Casar-se com Fernande também seria uma forma de prestar-lhe auxílio, libertando-a das presas da sua mãe, que ele detestava desde a primeira vista: “é a única maneira de arrancar-lhe dos braços de uma mãe vil e de oferecer-lhe uma vida honrada e independente”¹⁰⁶ (SAND, 1854, p. 35, tradução nossa).¹⁰⁶ Para Jacques, o bom natural de Fernande deveria ser salvo da situação de opressão e de pobreza, e ele estava disposto a, através do casamento, subverter as próprias instituições sociais, restituindo à sua pretendente os direitos e a liberdade que a sociedade negava às mulheres. O militar reformado estava disposto a *sacrificar* tudo, dinheiro, honra e até mesmo o seu amor, desde que pudesse libertar Fernande e conservar o seu bom natural. Da mesma maneira, tanto Lopukhóv, quanto o próprio Tchernychévski também se casariam imbuídos da nobre intenção de libertarem as suas respectivas esposas, apesar de que, para o autor russo, tais atitudes fossem motivadas por seu interesse próprio, não admitindo a noção de sacrifício.

Ao agir daquela maneira, Jacques – como Lopukhóv – não nutria esperanças romanescas quanto ao seu casamento com Fernande. Ele reconhecia a diferença de idade e de experiências entre os dois, o que poderia perturbar a tranquilidade do “lago de amor” que previa para si. O casamento para ele serviria apenas como um meio para outro fim, que não necessariamente o romântico. Em carta a Sylvia, ele garante-lhe que não havia se dobrado às instituições sociais vigentes, e que o casamento em si constituía para ele uma instituição degenerada:

¹⁰⁶ Mais adiante, em um lance tipicamente romanesco (e que seria estranho ao romance de Rousseau), o leitor descobrirá que a aversão de Jacques pela Madame de Theursan era devido ao fato de esta ter tido um relacionamento proibido com o seu pai e de ter abandonado a criança fruto daquele romance. Esta segunda filha não seria ninguém menos que Sylvia, que havia sido entregue pelo pai de Jacques para um orfanato e que seria, portanto, a meia-irmã deste e também de Fernande. Jacques guardaria o segredo até o final da trama quando, em um momento de cólera, o revelaria para Sylvia e para Madame de Theursan. Fernande, no entanto, ignoraria aquela sororidade durante toda a trama.

Eu não mudei de ideia, eu não me reconciliei com a sociedade, e o casamento, para mim, será sempre uma das mais bárbaras instituições que esta sociedade vislumbrou. Eu não duvido que ele seja abolido, caso a espécie humana faça algum progresso em direção à justiça e à razão. Um laço mais humano e não menos sagrado substituirá este, e será capaz de garantir a existência das crianças que nascerão de um homem e de uma mulher sem jamais aprisionar a liberdade de um ou de outro. Mas os homens são muito rudes, e as mulheres, muito frouxas para exigirem uma lei mais nobre que a lei de ferro que os rege: aos seres sem consciência e sem virtude, pesados grilhões são necessários. As melhorias com as quais sonham alguns espíritos generosos são impossíveis de se realizar neste presente século; tais espíritos se esquecem que estão cem anos à frente de seus contemporâneos, e que antes de mudar a lei é necessário mudar o homem.^{lxx} (SAND, 1854, p. 36, tradução nossa)

Certamente, a crítica de Jacques ao casamento corresponderia àquela da própria escritora, visto que ela mesma passou boa parte da vida presa a um contrato matrimonial formal que mantinha com o seu esposo, François Casimir Dudevant (1795-1871), atrelado à administração do seu patrimônio, apesar de não existir mais nenhuma relação amorosa ou de intimidade entre os dois (Sand conseguiria reverter tal situação apenas anos após a separação de fato do casal). A contundência da sua crítica contra o casamento a colocava em choque frontal com o respeito às instituições consagradas que defendia Rousseau, ao passo que, por outro lado, abria uma via de comunicação literária e política com a geração de escritores russos de meados do século XIX, em especial aqueles mais sensíveis à questão da opressão feminina, como Turguêniev ou Tchernychévski. Em relação a este último, convém ressaltar que George Sand deixava patente uma “pista” de como se daria a reforma legal e social necessária para romper com aquela instituição, qual fosse através da mudança e da ação dos próprios indivíduos. O engajamento ético e comportamental que prescrevia Sand, seria aquele mesmo pregado pelos *raznotchintsy*, que defendiam a simultaneidade da mudança social com a mudança interior dos indivíduos. Não por acaso, o romance *O Que Fazer?*

ofereceria precisamente os modelos nos quais a juventude progressista russa da época deveria se espelhar. Concomitantemente, também apresentaria o casamento como um laço mais humano, como vislumbrara Jacques, e as instituições como passíveis de serem mudadas, ou subvertidas. Enquanto o protagonista de Sand acreditava ser impossíveis “melhorias” ainda naquele século, Tchernychévski representava a possibilidade efetiva delas, indicando “o que fazer” para alcançá-las. Portanto, tratava-se do aprofundamento e da radicalização da questão política apresentada por Sand na forma da proposição e da ação efetiva de seus personagens.

No entanto, apesar do que parecia uma boa intenção de Jacques em casar-se com Fernande, Sylvia acreditava que tal casamento só poderia trazer frustração para ele, e tristeza para a jovem. Por mais que Jacques considerasse que o amor coroaria ao final a sua relação com a sua futura esposa, Sylvia o advertiria de que a sobrevivência do amor em qualquer casamento necessitaria de uma cega obstinação do casal, o que seria estranho ao temperamento do seu meio-irmão. Segundo ela, não poderia haver amor que resistisse à intimidade ou que durasse para sempre, observação semelhante à que faria Rousseau quando enfim o Sr. de Wolmar havia conseguido converter em amizade o amor entre Julie e Saint-Preux.

Para Sylvia, a proposta libertadora de Jacques não convinha a nenhum dos futuros esposos, e não seria mais que um novo desafio amoroso – um capricho – ao qual ele se prestava. Fernande terminaria por aborrecê-lo, pois ela não saberia se livrar de suas ilusões amorosas, nem das expectativas que aquela alimentava em relação à vida de casada, as quais Jacques não saberia cumprir. Sylvia chamar-lhe-ia a atenção para que Fernande não era um ser excepcional como ele, que não havia recebido a sua formação, e que os preconceitos aos quais ela própria estava ligada a tornariam indigna do homem com quem se casaria. Por sua vez, a jovem e inocente Fernande não teria condições de

antecipar o que lhe guardava o casamento. Não poderia prever que as leis e os costumes atuariam como verdadeira prisão para ela, e que o casamento a impediria de buscar consolo nos braços de outro amor: “ela não sabe qual rochedo ela vai carregar sobre a sua pobre cabeça, nem a qual colosso de teimosa virtude se lança a sua tranquila e frágil inocência”^{lxxi} (SAND, 1854, p. 47, tradução nossa).

Assim, o que parecia altruísmo para Jacques, constituía uma crueldade para Sylvia, ou apenas mais uma ilusão amorosa a qual ele se entregaria. Estilisticamente, o seu casamento era apresentado para o leitor através de dois pontos de vista opostos e dialogados, de maneira que George Sand praticaria em seu romance o mesmo tom dialógico de Rousseau em *Julie ou a Nova Héloïse* e que, de resto, também seria utilizado por Tchernychévski, ao construir as conversas entre Vera Pávlovna e Lopukhóv, e entre este e o seu amigo Kirsánov sobre a amizade, a paixão, o amor e o casamento. Jacques, por exemplo, não se daria por vencido diante dos argumentos de Sylvia e os contra-argumentaria. Em sua tréplica, ele garantiria que a experiência amorosa sempre era capaz de renovar o espírito, e que o seu enlace com Fernande não se restringia simplesmente a mais uma ilusão amorosa. Ao contrário, ele atendia aos desejos e necessidades (reais) de seu coração, como bem autorizaria Rousseau: “eu sinto que ainda há alegrias para o meu coração, pois o meu coração ainda possui desejos e necessidades”^{lxxii} (SAND, 1854, p. 51, tradução nossa).

Nessa altura do romance, quando parecia já encaminhado o casamento dos protagonistas, surgiria o personagem Octave, antigo amante de Sylvia. Como de praxe, ele era também um jovem exemplo do bom natural, um “tesouro de sensibilidade”, embora ainda aquém dos dois grandes modelos do romance, Jacques e Sylvia. Esta já o amara, não por verdadeira afeição, mas porque não encontrara “homem melhor” entre os demais. Com o tempo, no entanto, Sylvia concluía que a força dos seus sentimentos

por Octave era mais adequada a uma amizade que a uma relação de amor. A intimidade do amor prejudicava-lhe a devoção da amizade, e Sylvia preferiria manter-se casta do que arriscar sacrificar a pureza ideal de seus sentimentos. Ela, então, tomaria Octave como um amigo, ou um irmão, ao qual antes havia se ligado romanticamente apenas porque estavam ambos sozinhos e tinham ambos necessidade de amar.

A dicotomia entre a intimidade do amor (e o seu risco) e a devoção da amizade (e a sua tranquilidade), voltaria a ser tratada pelo próprio Jacques, quando este escreve a Fernande para assegurar-lhe de suas intenções de casar-se com ela. Assim como já havia dito Clémence (e Julie, anteriormente), Jacques diria à sua futura esposa que o casamento e o amor não eram necessariamente intercambiáveis, e que apenas a amizade bastaria para unir o casal no cumprimento da promessa mútua feito no altar. Em mais uma crítica contundente ao casamento, Jacques a preveniria ainda de que o juramento sagrado que prestariam seria apenas um constrangimento social, um pacto de fidelidade e de obediência em si absurdo:

A sociedade irá vos impor um juramento. Vós ireis jurar ser-me fiel e submissa, ou seja, não amar nenhum outro e me obedecer em tudo. Um desses juramentos é um absurdo, o outro, uma baixeza. Vós não podeis responder por vosso coração, mesmo que eu fosse o maior e o mais perfeito dos homens. Vós não deveis prometer me obedecer, pois tal corresponderia a um e outro nos aviltarmos. (...) eu quero acrescentar outro [juramento], que os homens não julgaram necessário à santidade do casamento, mas sem o qual tu não deves me aceitar como esposo. Este juramento é o de te respeitar, e é a seus pés que eu o quero fazer, na presença de Deus, no dia em que você me aceitar como o seu amor. (...) Sim, Fernande, eu te respeitarei, porque você é frágil, porque você é pura e santa, porque você tem direito à felicidade ou, ao menos, ao repouso e à liberdade.^{lxxiii} (SAND, 1854, p. 67, tradução nossa)

Assim como Claire d'Orbe havia dito à sua prima Julie, o preço que as mulheres deveriam pagar por sua liberdade era o casamento, uma outra escravidão. Por mais que Jacques garantisse a Fernande que a relação entre os dois seria baseada no respeito e na liberdade – promessa que, de fato, cumpriria – a única alternativa para Fernande

conquistar aquela condição seria abrindo mão formalmente dela através do casamento. A consciência crítica de Jacques em relação à precariedade da condição da mulher vislumbrava como saída apenas aquela atitude protetora e paternalista, pois libertaria Fernande, e também idealizadora, pois a libertava apenas porque era “pura e santa”. Ora, não poderia haver outra fonte literária para as ideias equivalentes de Tchernychévski sobre o assunto. Como visto acima, o próprio escritor, enquanto fazia a corte à sua futura esposa, Olga Sokrátovna, dir-lhe-ia que pretendia se casar movido, sobretudo, pelo desejo de lhe *ajudar*. Em seguida, indicar-lhe-ia a leitura do próprio romance *Jacques*. Finalmente, aquela atitude idealizadora e paternalista – Tchernychévski, de fato, registrara que amaria a sua esposa como um pai – seria transferida ao seu personagem Lopukhóv, que também libertaria a sua heroína. Assim, a árvore genealógica daquele comportamento seria Rousseau – Claire d’Orbe – Sand – Jacques – Tchernychévski – Lopukhóv.

Não obstante, Fernande responderia a Jacques que não era tão indefesa quanto parecia: “Eu tenho horror à tirania (...) A minha mãe sempre me disse que um marido era um mestre, e que a virtude das mulheres era obedecer. Assim, eu estava bem decidida a não me casar, a menos se encontrasse um prodígio”^{lxxiv} (SAND, 1854, p. 68, tradução nossa). A firme resolução de Fernande de não se submeter a um senhor conferia-lhe certa independência que se chocava com o espírito protetor e benfazejo de Jacques. Mais tarde, Fernande acrescentaria que ela saberia trabalhar para prover a própria vida, o que também denotava que o altruísmo de Jacques não encontrava uma mulher tão indefesa quanto imaginava, assim como Lopukhóv encontrara uma Vera Pávlovna já bastante resoluta antes de seu primeiro casamento.

No entanto, quis o destino que o espírito determinado de Fernande não precisasse se valer de si mesmo, pois o homem-prodígio que ela esperava havia se

manifestado no personagem do seu pretendente. Fernande confessaria a Jacques que, para uma moça na sua condição – pobre e subjugada ao interesse de sua família –, os contos de fada forneciam as quimeras mais ilusórias a respeito de um casamento com um príncipe que a pudesse libertar. O aparecimento repentino de Jacques e o casamento com ele era-lhe como a história da própria Cinderela que, da noite para o dia, havia sido libertada de sua prisão: “Eu dormi em minha cela, e tive sonhos dourados os quais viestes transformar em realidade, tão rápido, que ainda não sei bem se eu sonho, ou se eu estou acordada”^{lxxv} (SAND, 1854, p. 69, tradução nossa).

Os sonhos dourados de Fernande repercutiriam nos sonhos de Vera Pávlovna, personagem também oprimido pela pobreza e pela família. De fato, o primeiro dos quatro sonhos da protagonista de *O Que Fazer?* representava uma entidade – a “Noiva dos seus noivos” – que soltava as correntes que aprisionavam a protagonista. Na vida real de Vera Pávlovna, o seu sonho também se concretizaria na forma de um casamento com um personagem justo e virtuoso, Dmitri Lopukhóv. No entanto, a relação dos dois personagens, apesar de sincera, careceria de amor, o que por sua vez também inquietava Fernande em relação ao comportamento de Jacques.

Ela insistiria para que Jacques declarasse o seu amor e este, não podendo enganá-la, nem a si mesmo, responder-lhe-ia com evasivas, garantindo-lhe amizade eterna, uma devoção sublime e um desinteresse e generosidade heroicos. Jacques sabia que o amor que porventura nutrisse por Fernande não era um sentimento incólume ao tempo e que ele próprio, apesar de seu caráter firme e honesto, era apenas um homem, e não um anjo. Para ele, não caberia ao casal estabelecer a força e longevidade do entusiasmo de seus sentimentos, mas reconhecer apenas a força das inclinações presentes, sem temer o que pudesse suceder no futuro. Por isso, exortava a sua noiva a fiar-se na constância da amizade, que sobreviveria a um eventual arrefecimento do

entusiasmo do amor, mais uma vez se revelando como o verdadeiro professor sentimental de Lopukhóv (e de seu criador), que também preconizara a perenidade da amizade entre si e Vera Pávlovna, mesmo quando o amor desta apontara em direção a Kirsánov.

As explicações e declarações que lhe cobrava Fernande, no entanto, apenas serviam para lembrar-lhe que, de fato, havia entre ele e a sua pretendente uma diferença de *maturidade* sentimental e intelectual que seria difícil de transpor após o casamento. Jacques relembra-se de que Fernande não era, e jamais poderia ser, como Sylvia, a qual ele próprio havia instruído após a morte de seu pai, de modo a preservar-lhe e estimular-lhe o bom natural. Inicialmente, Sylvia havia sido criada por uma família de montanheses, ela própria intocada pelos vícios da grande sociedade:

A tua inteligência e a tua sensibilidade faziam a admiração do vigário e do mestre de escola da vila. Tu aprendeste a ler e a escrever em menos tempo que os demais requisitavam apenas para soletrar. (...) Tu eras uma criança adorável, com o seu caráter franco, ousado e audacioso, com a sua doce candura e os seus caprichos insólitos. Mas já era tempo de ocupações mais elevadas e de ideias mais adequadas acomodarem a natureza impetuosa daquela jovem pertinaz. A educação fez-se indispensável, não para te tornar feliz, a tua organização superior jamais o permitiria, mas, ao menos, para que não regredisses do patamar elevado onde Deus havia disposto a tua inteligência. (...) Tu tornaste o que és, sem nada perder de tua graça selvagem e de tua rude franqueza. Tu viste a nossa civilização, mas restaste a criança das montanhas.^{lxxvi} (SAND, 1854, p. 81; 87, tradução nossa)¹⁰⁷

Assim como para Julie, Claire e Saint-Preux, o bom natural de Sylvia havia superado a prova de fogo dos estudos e da vida em sociedade sem se deixar influenciar, ou sem fazer concessões aos vícios e preconceitos sociais, apesar de que estes eram percebidos de forma distinta por Rousseau e por Sand. Mesmo que Fernande não

¹⁰⁷ Jacques instruíra a sua meia-irmã Sylvia da mesma maneira que Rousseau prescrevia, através de Julie e do Sr. de Wolmar, a educação das crianças. As suas reflexões e experiências teriam deixado livre os *movimentos da natureza* para que estes agissem sobre a formação de Sylvia, no sentido da qual Jacques teria apenas aberto o caminho para o seu bom desenvolvimento (SAND, 1854, p. 131).

possuísse o mesmo vigor *natural* de seus pares literários, Jacques casar-se-ia, enfim, com a jovem moça, após o que se mudariam para o campo, para a sua propriedade no vale de Saint-Léon, em Dauphiné. Assim como Julie e o Sr. de Wolmar haviam se retirado no campo após o casamento, no domínio de Clarens, o casal sandiano, graças à iniciativa de Jacques, refugiar-se-ia no campo para não ser perturbado pela agitação e pelos vícios da cidade.¹⁰⁸

3.2.3 UM GRÃO DE AREIA NO LAGO TRANQUILO DO AMOR

A efetivação do casamento abriria um período de grande contentamento para o casal, assim como o seriam os quatro primeiros anos da vida conjugal de Vera e Lopukhóv antes do reconhecimento do amor da protagonista por Kirsánov (ou assim como foram os primeiros anos de casamento de Krutsifiérski e Liubónka antes da chegada de Biéltov). Os primeiros e felizes dias de casada fizeram Fernande superar os receios anteriores, principalmente aqueles suscitados por sua prima Clémence, e a protagonista ver-se-ia cada dia mais apaixonada por seu marido. O amor para ela passaria a ser o que de mais belo poderia haver na vida de uma mulher, e ela diria à sua prima que teria passado a existir realmente apenas após o seu casamento. Jacques havia-lhe feito conhecer toda a propriedade de Dauphiné que, assim como os de Wolmar, fazia

¹⁰⁸ Mais tarde Jacques diria que, ao se mudarem para Dauphiné, também tinha por objetivo afastar Fernande de sua mãe. Ele o confessaria a Sylvia: “Tu sabes que eu trouxe Fernande para os confins de Dauphiné a fim de afastá-la o mais rápido possível de sua mãe, mulher vil e perigosa, que, particularmente, me odeia. Enquanto desejava garantir a fortuna de sua filha, bajulou-me sorratamente, passando, no entanto, a me afrontar, tão logo se assegurou do seu negócio. Pobre mulher! Se ela soubesse como, com apenas uma palavra, poderia lhe fazer desbotar!” (SAND, 1854, p. 98, tradução nossa). Como dito, a maneira que Jacques possuía de constrangê-la seria revelando o segredo da identidade de sua outra filha, Sylvia.

questão de que fosse tão mais selvagem quanto possível. Também lhe havia apresentado a criadagem e ensinado-lhe a se portar com eles de forma justa e indulgente. Assim como o Sr. de Wolmar, ele geria a sua vasta propriedade de maneira a criar um clima de harmonia entre senhores e criados, no sentido de promover o bem-estar geral daquela pequena comunidade:

A condução de seus negócios ocupa-o sem o absorver. Ele foi capaz de rodear-se de pessoas honestas, e apenas as supervisiona, sem as atormentar. Possui como princípio um sistema de estrita equidade: não se deixa deslumbrar pela incúria de uma generosidade romanesca (...) Jacques é um grande homem, liberal, o seu coração está repleto de justiça, e ele encara como um dever mitigar a miséria do próximo.^{lxxvii} (SAND, 1854, p. 95, tradução nossa)

Principalmente, o convívio com Jacques teria o papel de instruir Fernande, que tinha consciência de que era intelectualmente inferior ao seu amado. Curiosamente, ela diria à sua prima que o método de aprendizado que utilizariam seria aquele mesmo proposto por Saint-Preux a Julie, através de poucos livros, de muitos exemplos, conversas e reflexões. Fernande, inocentemente, acreditava que Jacques poderia instruí-la mais que todos os livros do mundo.¹⁰⁹

Por seu lado, Jacques também usufruiria dos primeiros dias de casado com verdadeira felicidade. Segundo o mesmo relataria a Sylvia, após um mês de enlace, nem sequer um grão de areia havia perturbado o lago límpido de seu amor por Fernande, e ele contava vigiar para que as condições de sua felicidade permanecessem como tais. No entanto, após três meses passados do idílio amoroso dos protagonistas, a despeito dos cuidados de Jacques, a relação entre eles começaria a provocar as primeiras ondas no que seria um lago tranquilo de amor.

¹⁰⁹ Como dito, as posturas de Saint-Preux e de Jacques em relação à formação intelectual de suas amadas diferiria daquela de Lopukhóv em relação à Vera Pávlovna. Este considerava importante não apenas conversar com a sua amada e provocar-lhe as reflexões necessárias, quanto também lhe fornecia diversos livros, como os de Ludwig Feuerbach e Victor Considerant.

Fernande começaria a perceber que ela não conhecia o seu marido e que, via de regra, as mulheres não os conheciam quando se casavam (problema para o qual Tchernychévski proporia a cômica e absurda solução de apenas as mulheres viúvas poderem se casar). Ela dá-se conta de que os três meses de amor que havia vivido com Jacques nada seriam perto dos vinte anos de experiências amorosas que ele já colecionava. O desconhecimento do passado do seu marido envenenava os seus planos de futuro com ele, e atormentava a sua certeza no seu amor. Ela passa a experimentar grande insegurança em relação aos sentimentos de Jacques, e pela primeira vez provaria o sabor das lágrimas de amor. Pequenos detalhes na vida conjugal faziam-na perder por completo o amor de si, fosse quando Jacques a tratasse de um modo ligeiramente diferente, fosse quando este se atrasasse para o jantar. A inexperiência de Fernande desordenava a harmonia precária que o casal havia conseguido naqueles primeiros meses e, apesar da paciência e compreensão de Jacques, este já começava a se incomodar com a imaginação “ativa e inquieta” de sua esposa. Para ele, a superfície do lago do amor já havia sido perturbada pelo primeiro grão de areia e indagar-se-ia junto a Sylvia se o “tempo de felicidade” já havia dado lugar ao “tempo da coragem”.

O leitor atento também não tardaria a perceber que, após o casamento, a vida dos protagonistas sandianos (assim como os rousseauianos) resumir-se-ia à experiência amorosa, não desempenhando nenhum deles alguma atividade de caráter contínuo fora do ambiente doméstico ou de suas propriedades. De modo que todo tempo que lhes era disponível seria dedicado ao exercício ou à reflexão sobre o amor e correlatos, o que não se poderia encontrar em *O Que Fazer?*, romance no qual os protagonistas trabalhavam em atividades – urbanas – as mais prosaicas, tornando a vivência e a discussão sobre o amor, apesar de também importante para o desenrolar da trama, uma atividade em meio a outras tantas, que também lhes causavam interesse e lhes

consumiam. Tal particularidade, qual seja, a diferença entre o amor aristocrático de Fernande, Jacques e Octave, e aquele amor *raznotchínets* entre Vera, Lopukhóv e Kirsánov, seria um fator importante para compreender-se as diferenças de enredo e o ponto a partir do qual Tchernykhévski se descolaria da matriz sandiana.

Primeiramente, Jacques responsabilizaria as primeiras turbulências de sua relação com Fernande à diferença de idade entre ambos, o que tornaria o comportamento dela bastante pueril se comparado ao seu. Clémence, por sua vez, responsabilizaria também as ilusões amorosas de sua prima que, apesar dos seus conselhos em contrário, quisera compatibilizar a paixão com as tarefas do casamento. Mais uma vez, ela exortaria Fernande a deixar de lado a fragilidade própria das mulheres que se deixam vencer por aquelas ilusões, o que seria a única maneira de salvar o seu casamento. Já Sylvia ponderaria a Jacques que apesar do amor não possuir um caráter eterno, não era de se esperar que um casal de qualidades tão nobres deixasse se abater apenas nos primeiros meses. Para ela, o seu meio-irmão não deveria esperar de Fernande a mesma clarividência que ela própria desposava, pois as duas haviam sido instruídas de formas diferentes e, até mesmo, opostas, o que não permitia que a fragilidade submissa de sua esposa adquirisse prontamente as suas firmeza de caráter e segurança de si.¹¹⁰

De um modo ou de outro, toda a responsabilidade sobre as primeiras perturbações daquele casamento recaía sobre Fernande que, apesar de tentar esboçar uma reação contra os comentários da sua prima, não conseguiria vencer a sua

¹¹⁰ O próprio Jacques compararia os caracteres de Sylvia e de Fernande em uma passagem posterior do romance, queixando-se de que a esta última teria faltado quem lhe ensinasse a verdadeira virtude, o “sacrifício eterno de si mesmo”: “Não a fizeram como tu: um corpo e uma alma de ferro. Falaram-lhe apenas de prudência, de razão, de certos cálculos para se prevenir certas dores, e de certas reflexões que a sociedade permite às mulheres de certas condições para se alcançar certo bem-estar. (...) Ninguém teve a sabedoria de lhe dizer: ‘a vida é terrível e árida, o repouso é uma quimera, a prudência é inútil. Sozinha, a razão serve apenas para ressequir o coração. Não há outra virtude que não seja o eterno sacrifício de si mesmo’” (SAND, 1854, p. 132, tradução nossa).

insegurança sentimental em relação ao amor de Jacques. O problema para ela estava em que percebia o seu marido como uma pessoa perfeita, sem defeitos ou fragilidades, inacessível à natureza humana. A perfeição de Jacques era a glória e a perdição do seu amor, pois ao passo que compreendia que não poderia amar qualquer outro homem, também reconhecia que jamais poderia se equivaler a ele: “Jacques é perfeito demais para mim, eis a verdade. Por mais que se esforce, ele não consegue dissimular a minha inferioridade. Ele sabe oferecer consolo ao meu coração, mas não é capaz de alentar o meu amor-próprio”^{lxxviii} (SAND, 1854, p. 138, tradução nossa). Assim, apesar de Sand prever uma atitude mais igualitária entre marido e mulher que aquela apresentada por Rousseau, a escritora não saberia se livrar daquela superioridade de Jacques, a não ser com a entrada de um novo personagem, tão “inferior” quanto Fernande, Octave. Para Sand, não obstante o seu vanguardismo, parecia não estar dada a possibilidade de Fernande alcançar o mesmo *status* intelectual e moral de seu marido, dilema que seria resolvido por Tchernychévski ao conceder que Vera Pávlovna conquistasse para si as mesmas oportunidades de desenvolvimento individual e de trabalho de seus dois esposos.

A situação ainda se complicaria mais a partir do momento em que Fernande descobre que estava grávida. Certa noite, não controlando a ansiedade em se desculpar com o seu marido por um acesso de melancolia que havia tido anteriormente, ela se lançaria aos seus joelhos para pedir-lhe perdão. No entanto, a reação de Jacques seria o contrário da que esperava. Em vez de acariciá-la e procurar acalmá-la, como de resto o fazia diante de seus acometimentos melancólicos, ele levantar-se-ia violentamente, exortando-a:

– Levantai-vos e jamais vos ajoelheis diante de mim!
Eu senti, então, a coragem que nasce do desespero:

– Eu ficarei assim, gritei, até que me tenhais dito o que fiz para perder o vosso amor.

– Tu estás fora de si, respondeu ele, acalmando-se: não fazes outra coisa a não ser te perder em imaginações que perturbam a nossa paz e estragam a nossa felicidade.^{lxxix} (SAND, 1854, p. 124, tradução nossa)

Jacques, relatando a sua rotina a Sylvia, desabafa que as cenas de sua esposa não passariam de coisas de jovens e inexperientes moças e que, ao confundir o amor que sentia com devoção ao ser amado, ela terminaria por os empurrar nos braços da amizade, apagando definitivamente os primeiros traços do amor que sentiram. Aterrorizara-lhe sobretudo a imagem de Fernande curvada aos seus joelhos pedindo-lhe perdão, posição que ele repudiava, pois não poderia conceber ser amado daquela forma, da mesma maneira que um escravo implorava os favores de seu senhor. Jacques tinha horror ao temperamento submisso que convencionalmente a sociedade impunha às mulheres e que, mesmo que a própria Fernande também o combatesse, por vezes não deixava de se entregar a ele.

Sobre aquela atitude de submissão das mulheres diante de seus esposos, Tchernychévski também revelaria a opinião de seus personagens, e logo no início da trama. Na primeira conversa entre os personagens Lopukhóv e Vera Pávlovna, na ocasião da festa de aniversário desta, aquele lhe confessaria que – como Jacques – não suportava as mulheres que se comportavam de maneira submissa. Aquela “confissão” seria justamente o que despertaria a admiração e o interesse imediatos de Vera pelo preceptor de seu irmão, pois ela própria também se indignava com o jugo a que eram submetidas as mulheres.

Jacques não encontraria outra solução para aliviar as inquietações de Fernande e as suas próprias que não fosse estimular Sylvia a deixar o convento onde vivia em Genebra e convidá-la para juntar-se a eles em Dauphiné, com a esperança de que a presença de sua meia-irmã pudesse distrai-lo de suas obrigações matrimoniais e afastá-

lo por alguns momentos da convivência cada vez menos agradável com a sua esposa. Como Fernande não soubesse que Jacques e Sylvia eram irmãos de sangue, o anúncio do convite para uma mulher residir na mesma residência que eles lhe causaria, inicialmente, suspeitas e ciúme. De fato, toda a comunidade vizinha, inclusive a longínqua Tours ficaria sabendo da convivência dos três em Dauphiné, o que constituiria o motivo de consternação pública e da indignação da mãe de Fernande, a qual retornaria no final da trama para cobrar explicações de seu genro, ocasião em que descobriria, enfim, a verdadeira identidade de Sylvia.

Antes que Sylvia chegasse para residir em Dauphiné, Fernande daria à luz um casal de gêmeos, que apesar de “fortes e bem constituídos”, faleceriam antes do final da trama. Logo em seguida, Sylvia chegaria na propriedade do casal para, enfim, estabelecerem uma vida em conjunto, que muito agradaria a Jacques, mas que levantaria suspeitas da comunidade do entorno. Para aquele, tratava-se da oportunidade de refugiar-se dos contratemplos do casamento nos braços de sua meia-irmã, e de unir enfim a família que apenas ele sabia existir: “Vivamos juntos, amemo-nos, amemo-nos! Fernande, eu te ofereço uma boa e verdadeira amiga, e a você, Sylvia, eu confio o que possuo de mais caro no mundo (...) Ó, minhas duas filhas, amai-vos, pelo amor deste velho Jacques que vos abençoa!^{lxxx} (SAND, 1854, p. 148, tradução nossa). Já para Clémence, que desaprovava aquela união, para a qual se tratava de uma “trindade romanesca”, que, sem dúvida, despertaria os preconceitos do mundo:

eu previ inconvenientes bastante graves com esta amizade tripla. (...) O menor deles será o julgamento que o mundo fará desta trindade romanesca. Eu já observei muitas coisas que escapam da ordem dos costumes, o suficiente para saber que as aparências podem enganar. Assim, tu vês que, de todo o meu coração, eu acredito na honestidade de vossa intimidade. Mas o mundo, ao qual não interessa as exceções, cobrir-vos-á de infâmia e de ridículo se não ficardes atentos.^{lxxx} (SAND, 1854, p. 150-151, tradução nossa)

Aos poucos, apesar dos preconceitos à espreita, a propriedade de Dauphiné transformar-se-ia na residência de todos os personagens principais, Jacques, Fernande, Sylvia e Octave, assim como a propriedade de Clarens abrigou Julie, o Sr. de Wolmar, Saint-Preux e Claire, em *Julie ou a Nova Héloïse*, e assim como também morariam praticamente juntos os dois casais, Vera Pávlovna e Kirsánov, Beaumont/Lopukhóv e Katerina Pólozova, em *O Que Fazer?*. Para os três autores, a vida em conjunto constituiria uma pequena comunidade na qual se efetivaria o ideal da comunhão das existências e ideias de seus personagens.

À medida que se conhecem, Fernande passaria a admirar Sylvia assim como admirava Jacques. A jovem esposa perderia, então, o ciúme que nutria pela nova hóspede, e descobriria nela uma companhia agradável e amável, que preencheria os espaços vazios de sua convivência com o seu marido. Rapidamente ela identificaria em Sylvia a sua excepcionalidade, o seu caráter ativo e decidido, e a sua profunda erudição. Diferentemente de Jacques, no entanto, a expansividade da sua meia-irmã deixaria Fernande mais à vontade para com ela conversar e se instruir.

O momento de aproximação dos dois personagens femininos, seria também aquele no qual George Sand exporia ao leitor a distância intelectual e de caráter que havia entre as duas. O personagem de Fernande, de formação tradicional e, apesar de certa ilustração, ainda atada aos sonhos romanescos e ao cumprimento dos papéis convencionais da mulher, apequenava-se diante da liberdade e da independência que Sylvia exalava. Fernande reconheceria a existência de certa inferioridade em relação a Sylvia, e a confessaria à sua prima Clémence: “Sylvia é bem mais razoável, bem mais corajosa e bem mais instruída que eu. A sua idade, a sua educação e o seu caráter a aproximam de Jacques (...) Eu sou apenas uma criança que não sabe de nada e que não

entende coisa alguma”^{lxxxii} (SAND, 1854, p. 160, tradução nossa). Para Sylvia, mais importante que o ideal de casamento ou de constituição de uma família, era a possibilidade de ir e vir livremente, sem estar presa a qualquer compromisso. Diferentemente de Fernande, que temia qualquer oscilação no amor de Jacques por ela, Sylvia era destemida, não necessitava do apoio de nenhuma outra pessoa, e tinha coragem o suficiente para enfrentar sozinha os desafios da sua vida.

As limitações do pensamento de Rousseau quanto ao papel da mulher na sociedade não poderiam lhe permitir conceber um personagem tal qual Sylvia, apresentado por Sand. Ela encarnava o modelo em negativo da heroína Julie, pois era uma mulher independente, que pensava por si e que não precisava de uma família para cumprir o seu papel social. Ou então, tratava-se de um aprofundamento do caráter de Claire d’Orbe, personagem rousseauiano no qual já se poderia distinguir vestígios daquele comportamento. Segundo Sylvia: “Sabendo que posso ir amanhã mesmo onde bem me aprouver, sou capaz de passar vinte anos em um eremitério. (...) Eu não tenho medo nem do futuro, nem do presente”^{lxxxiii} (SAND, 1854, p. 155-156, tradução nossa). Em seguida, com Vera Pávlovna, Tchernychévski uniria aquelas duas protagonistas anteriores em um só personagem, pois Vera encarnava inicialmente a jovem moça presa à família, como Julie, mas que se libertaria dela, trabalharia por conta própria e aspiraria a uma vida independente, como Sylvia.

Sylvia, no entanto, não serviria apenas como contramodelo exemplar da protagonista. Junto à convidada de Jacques, às escondidas, chegaria na propriedade o seu ex-amante Octave, que apesar das negativas de sua amada, continuava apaixonado por ela. Ele habitaria nas proximidades da propriedade e, misteriosamente, vagaria ao redor da residência e passaria a dar sinais furtivos de sua presença para Sylvia que, no entanto, seriam primeiramente percebidos por Fernande (que inicialmente o tomaria por

um fantasma). Octave corresponder-se-ia com o seu amigo Herbert,¹¹¹ e através dessas cartas, o leitor poderia acessar o pensamento e intenções do novo personagem.

Assim como Fernande opunha-se em caráter ao de Sylvia, o de Octave opor-se-ia ao de Jacques. Em tudo que este era grave, austero e sereno, Octave era leve, descomprometido e farsesco. Este não havia conseguido se desvencilhar de Sylvia, para ele uma mulher incomparável em inteligência, sensibilidade e nobreza, apesar de que encerrada em um mundo ideal que, segundo ele, a fazia desdenhar tudo que fosse humano e real. Para Octave, “a perfeição que ela procura e com a qual ela sonha existe apenas nos céus”¹¹¹ (SAND, 1854, p. 186, tradução nossa). A única maneira de “curar-se” do amor que nutria por Sylvia seria encontrar uma mulher menos excepcional que ela, mas superior às demais.

Certa noite, ocupada em aquietar a sua filha que chorava, Fernande ouviria do bosque em frente à sua janela o som de um oboé, que terminaria por acalmar a criança. Era Octave quem o tocava. Ele sobe ao quarto e, a partir de então, começa o intercâmbio de correspondência entre os dois. Após um curto período de galanteria com o qual ele buscava distrair-se com os sobressaltos de Fernande, ele revelar-lhe-ia o seu amor por Sylvia e pedir-lhe-ia que intercedesse em seu favor. Octave comportava-se a todo momento de maneira dúbia com Fernande, a um só tempo lhe solicitando o favor junto a Sylvia, e cortejando-a. O seu caráter era todo oposto ao de Jacques, de modo que não se preocupava em encaminhar a sua questão amorosa com “um pouco de adulação, um pouco de exagero, e um pouco de mentira”¹¹¹ (SAND, 1854, p. 181, tradução nossa).

Fernande deixar-se-ia sensibilizar pelo “drama” de Octave, qual fosse o seu amor não correspondido por Sylvia, e encararia a relação deles como semelhante à dela

¹¹¹ Herbert também se apaixonaria por Sylvia, chegando a pedir a Jacques a sua mão em casamento no final da trama. Ela, no entanto, recusaria o pretendente.

própria com Jacques. Ela se compadeceria com a sorte de Octave, pois percebia na sua história um espelho para a sua própria: “Sim, trata-se do mesmo sofrimento, do mesmo destino que o meu. Uma criatura jovem, confiante e inexperiente como eu tomada por um caráter forte, obstinado e sério como o de Jacques”^{lxxxvi} (SAND, 1854, p. 182, tradução nossa). Por sua vez, Octave também identificaria em Fernande o mesmo padecimento de que sofria diante da perfeição e indiferença de Sylvia: “Quando eu vos conto os meus sofrimentos, eles parecem encontrar um eco em vosso coração (...) Ó, esta aqui é minha irmã, dizia-me ao vos escutar. Como eu, ela pensa que nos resta apenas amar ou morrer”^{lxxxvii} (SAND, 1854, p. 185-186, tradução nossa). Não tardaria para que ambos, ao perceberem que o mundo em que se encerravam Jacques e Sylvia era-lhes inacessível, descobrissem um no outro a alternativa para a realização do amor romântico que aqueles seres excepcionais lhes negavam. Clémence, ao ler os relatos de sua prima, seria a primeira a alertá-la para o perigo que correria de se apaixonar por Octave e de perder-se em uma aventura romanesca que levaria ao fim o seu casamento e a sua honra.

Antes que Fernande se desse conta do amor que já despertava por Octave, no entanto, Jacques flagraria os dois jovens conversando às escondidas e, tomado de pavor pela suspeita de traição de sua esposa, partiria repentinamente de Dauphiné com planos de abandoná-la e tomar-lhe em seguida os filhos. Ele nada diria a Fernande, mas confessaria a Sylvia a sua descoberta que, por sua vez, se apressaria para desfazer o mal-entendido. Sylvia sabia que Octave andava à sua espreita e imaginou que este estivesse a tratar com Fernande de alguma maneira de se aproximar. Então, ela procura Fernande e obtém dela a confirmação final de que os dois jovens se encontravam tão somente na intenção de arquitetar um plano para reconciliá-la com Octave. Não obstante, Sylvia reencontrar-se-ia com este último, e o repreenderia por ter posto em

risco o repouso daquela família e a honra de Fernande. Na mesma ocasião, ela diria a Octave que não o amava e que não estava disposta a amar mais homem algum.

Ao receber a carta de Sylvia revelando-lhe o mal-entendido, Jacques cairia doente. Segundo ele próprio diria à sua meia-irmã, a sua doença moral – a suspeição da traição de Fernande – havia se transformado em doença física, e ele sofreria de acessos febris na distante fazenda de Blossé, aonde havia ido refugiar-se.

Apesar de aparentemente fortuitas, a partida de Jacques para Blossé e a doença da qual padeceria em seguida teria paralelos no romance de Rousseau e no de Tchernykhévski. Em relação ao distanciamento de sua residência em um momento de suspeição moral de sua companheira, esta teria sido a mesma atitude adotada pelo Sr. de Wolmar, quando se ausentaria repentinamente da propriedade de Clarens para testar a virtude de sua esposa e Saint-Preux, deixados a sós. Da mesma maneira, em *O Que Fazer?*, quando Dmitri Lopukhóv se dá conta de que a sua amada Vera Pávlovna havia se apaixonado por Kirsánov, aquele deixaria São Petersburgo e partiria para a casa de seus pais na província para que os dois amantes pudessem estar a sós. Não menos curioso, os três personagens ausentes, todos casados, quando retornam para a sua residência convidam o antigo amante (Saint-Preux), o pretense amante (Octave) e o futuro amante (Kirsánov), para viverem juntos sob o mesmo teto. De modo que os três escritores prescreviam não apenas a vida em comum daquelas pequenas *comunidades familiares*, como a incorporação de novos entes que a elas estivesse ligado por algum laço de amor, independentemente do compromisso formal de fidelidade ou do que poderia imaginar a opinião pública.

Em relação à transformação da doença moral em doença física, tal fenômeno também estaria presente nas três obras, talvez motivado pela crença ainda vigente nos séculos XVIII e XIX de que os males físicos corresponderiam aos males da alma. Em

Julie ou a Nova Héloïse, a protagonista agonizaria por duas vezes, tendo delírios e acessos de febre, sempre que lhe era colocada a possibilidade de afastar-se definitivamente de Saint-Preux, curando-se apenas quando este se aproximava. Em *Jacques*, o próprio personagem-título admitiria que o horror de imaginar a traição de sua esposa, criatura tão angelical, quanto casta, transmutar-se-ia em acessos febris ao descobrir que tudo não se passara de um engano. Mais adiante, inclusive, a própria Fernande, ao descobrir-se incuravelmente apaixonada por Octave, não conseguiria impedir que a sua convulsão moral invadisse e comprometesse a sua saúde física. Em *O Que Fazer?*, Kirsánov trataria da jovem Katerina Pólozova (futura esposa de Lopukhóv), quando esta estava à beira da morte e cujo mal desafiava o conhecimento dos médicos. Ele enfim descobriria que a sua paciente nutria um amor secreto por Solovtsóv, e que se deixava definhar por ter a certeza de que o seu pai jamais permitiria aquele enlace. A doente só se recuperaria ao descobrir que o seu pretendente não valia as suas dores de amor. Assim, as diversas vicissitudes possíveis do amor romântico levariam Rousseau, Sand e Tchernychévski a adotarem estratégias literárias semelhantes para solucioná-las que, de resto, compunham já parte do acervo de dispositivos estilísticos de que os escritores românticos se valeriam para narrar as suas histórias.

3.2.4 O SUICÍDIO COMO ALTERNATIVA AO DIVÓRCIO

O retorno de Jacques após a sua partida repentina para a fazenda de Blossé, uma vez afastada a sua suspeita de traição e tornado possível a aproximação de Octave da família, inauguraria um novo período idílico no relacionamento do casal. Fernande

sentir-se-ia mais do que nunca apaixonada por seu marido, ao passo que este também havia renovado os seus sentimentos por sua esposa. Finalmente, os quatro personagens reunir-se-iam em Dauphiné, constituindo a mesma pequena comunidade de amor de Clarens e do final do romance de Tchernykhévski. Tratar-se-ia, como diria Octave, de uma comunidade ideal, protegida dos riscos da vida mundana: “Jacques, Sylvia e Fernande são, certamente, amigos de elite: inteligências puras e livres de todos os preconceitos, de todas as opiniões estreitas e vulgares”^{lxxxviii} (SAND, 1854, p. 214, tradução nossa). No entanto, assim como duraria pouco a breve convivência idílica em conjunto na propriedade de Clarens, pois Julie morreria logo em seguida, a tranquilidade também reinaria por pouco tempo em Dauphiné.

Pouco a pouco, Octave descobriria que não mais sofria por Sylvia e que estava apaixonado por Fernande: “eu não durmo, sinto febre, estou como um homem que começa a se apaixonar. Mas por quem estarei apaixonado, se não for por Sylvia? Eu te confesso que começo a me sentir seriamente apaixonado por Fernande”^{lxxxix} (SAND, 1854, p. 212-213, tradução nossa). Exatamente como Saint-Preux escreveria a Julie na primeira carta do romance de Rousseau, Octave não conteria os seus sentimentos dentro de si, e os confessaria a Fernande, na mesma ocasião em que lhe sugeriria que a única alternativa diante da impossibilidade de realizá-los seria partir de Dauphiné. Como ele próprio diria, e à diferença do amor plácido e sereno de Jacques, ele nutria por ela um amor romanesco e inebriante.

A primeira reação de Fernande, ela própria ainda inconsciente de que também amava Octave, seria a de reafirmar a amizade e fraternidade entre eles e concordar com a sua partida para que ele pudesse se restabelecer. Como o casamento para ela constituía um laço indissolúvel, a não ser à custa da sua honra, ela demoraria mais que o seu novo amante para admitir a sua nova paixão. Da mesma maneira, Vera Pávlovna demoraria a

reconhecer e a admitir a sua nova paixão por Kirsánov, da qual só se daria conta após o seu terceiro sonho. Kirsánov, por sua vez, percebera-se apaixonado desde os seus primeiros encontros, mas, diferentemente de Octave, afastar-se-ia do casal a fim de não colocar em risco a honra de Vera.

Octave, no entanto, não deixaria Dauphiné, pois Jacques, antes disso, havia descoberto que o seu amigo se enamorara de sua esposa e seria ele próprio a deixar a sua propriedade em direção, mais uma vez, à fazenda de Blossé. Enquanto Jacques estava ausente, Fernande continuaria fiel ao seu amor por seu marido. Em uma atitude semelhante àquela em que Julie de Wolmar, após o seu casamento, exortaria Saint-Preux a converter o antigo amor em amizade e irmandade, ela solicitaria a Octave que este renunciasse às suas inclinações amorosas e que restabelecesse a sua virtude e a sua razão.

Inicialmente, Octave concordaria em converter o seu amor por Fernande em uma relação de amizade ou de fraternidade. Ele apenas lhe solicitaria que legasse uma lembrança do seu amor, pedindo a Fernande que deixasse consigo um bracelete que no passado ela havia jogado para ele através da janela de seu quarto, pensando se tratar de seu marido. Octave havia gravado as suas iniciais no bracelete ao lado das de Fernande. Enfim, ela concederia em deixar-lhe o bracelete, desde que ele também gravasse as iniciais do seu marido, pois desejava que aqueles dois corações estivessem entrelaçados ao dela.

O registro do triângulo amoroso em um bracelete de ouro representaria a prevalência da relação de amor entre os personagens sobre os eventuais infortúnios que pudessem lhe suceder. Em *Julie ou a Nova Héloïse*, tal marca de amor seria registrada na última carta que Julie de Wolmar escreveria a Saint-Preux, revelando-lhe antes de morrer que o seu amor pelo Sr. de Wolmar não havia apagado o seu primeiro amor por

ele. Em *O Que Fazer?*, o interesse de Lopukhóv em conhecer a vida de Vera Pávlovna após o seu casamento com Kirsánov também denotaria a continuidade de seus sentimentos pela protagonista. Nos três romances, a resolução do triângulo amoroso não seria o fim do amor – embora Rousseau o tenha tentado através do Sr. de Wolmar, e Sand tenha promovido o suicídio de Jacques – mas a permanência dele, apesar dos preconceitos que tais relações pudessem suscitar na opinião pública.

Em relação ao romance de Rousseau, no entanto, as semelhanças com o enredo de *Jacques* terminariam por aí. Apesar das exortações de Fernande para que Octave convertesse os seus sentimentos em amizade, os dois terminariam por se deixarem vencer e entregar-se-iam à paixão, ao contrário do que havia proposto Rousseau para os seus personagens. Há na verdade, tanto em *Jacques*, quanto em *O Que Fazer?*, uma inversão na ordem da aparição do verdadeiro amor para os personagens principais em relação ao romance de Rousseau. Neste, Julie e Saint-Preux apaixonam-se, mas tal paixão seria negada na forma do amor mais maduro, sereno e racional – e convencional – de Julie e do Sr. de Wolmar. Rousseau não permitia transgressões ao amor. Já nos outros dois romances, ao contrário, o amor plácido e racional dos protagonistas daria lugar ao amor passionai e, aparentemente, mais verdadeiro. Assim, Fernande ligar-se-ia ao seu igual Octave, através de uma relação de amor romântico, carnal e não sublimada, à revelia da perfeição excepcional de Jacques. Da mesma forma, Vera Pávlovna terminaria a trama ao lado de Kirsánov, com o qual experimentaria um amor mais sensual e menos sublime que aquele que desfrutara inicialmente com Lopukhóv. Assim, os dois escritores do século XIX não impediam por completo a realização do amor romântico, nem o colocavam em uma posição inferior ao amor sublime do período anterior. Em vez disso, preteriam o amor sublime e casto em nome do amor sensual, concreto e real. Se em Rousseau, era o jovem amante Saint-Preux quem havia de se

resignar, em Sand e em Tchernychévski seriam, respetivamente, o excepcional Jacques e o sereno e reservado Lopukhóv.

Voltando para a trama sandiana, Jacques partiria novamente para Blosse¹¹² ao descobrir a paixão de seu amigo Octave por sua esposa. Dessa vez, no entanto, não se consideraria traído por Fernande, que, afinal de contas, nem mesmo havia se dado conta de sua paixão por Octave. Em vez disso, Jacques considerar-se-ia culpado por se interpor entre aqueles bons naturais, impedindo a realização de seu amor puro e juvenil. Para ele, os laços indissolúveis do seu casamento com Fernande a tornariam necessariamente infeliz, uma vez que ela jamais poderia efetivar o seu amor por Octave. Pela primeira vez, este cogitaria o suicídio para que a felicidade de Fernande e Octave pudesse se concretizar.

Fernande, por sua vez, ao sentir ela própria o despontar de sua paixão por Octave, procuraria negá-la, buscando reaproximar-se ainda mais de seu marido. Ela retiraria as crianças do quarto para que pudessem voltar a se deitar juntos, tentaria novamente se unir ao seu esposo, sem êxito. Sem saber o que fazer, sem mesmo poder nominar para si o que estava sentindo, ela entregar-se-ia ao silêncio e à tristeza.

Fernande nada revelaria a Jacques, nem mesmo a Octave. Não obstante, o seu marido percebera que algo estava ocorrendo entre os dois jovens, o que o motivara a deixar Dauphiné. Jacques compreendera que nada poderia fazer para evitar aquele amor nascente:

¹¹² Ao chegar em Blosse, Jacques sente-se mais próximo da natureza selvagem, que acalma os seus sentimentos e o fazia resignar, mesmo efeito que Haut-Valais teria sobre os rompantes de paixão de Saint-Preux em *Julie ou a Nova Héloïse*. De Blosse, escreve Jacques a Sylvia: “Este lugar deserto e repleto de formas selvagens me agrada e me faz bem. Eu sinto como se uma mão implacável, mas ainda paternal em sua firmeza, atirasse-me ao fundo deste bosque silencioso para lá me insuflar a resignação. Sento-me ao pé de um destes seculares carvalhos que irrompem o musgo e, então, passo em revista a minha vida. Tudo isso me acalma” (SAND, 1854, p. 235, tradução nossa).

Ela já não possui mais amor por mim, e ela tem apenas dezenove anos, e ela é bonita como um anjo. Não é sua culpa, nem minha, se eu não lhe inspiro senão amizade. Poderia pedir-lhe ainda mais sacrifício, dedicação e afeição que os que, apesar de lutando contra si mesma, ela já demonstra? Poderia exigir-lhe que o seu coração se exaurisse, e que a sua vida terminasse por conta de nosso amor?^{xc} (SAND, 1854, p. 244, tradução nossa)

A sequência da descoberta de Fernande do seu amor por Octave, da sua tentativa de negá-lo entregando-se ao seu marido, e da atitude deste em se afastar para deixar o caminho livre para aquele novo amor corresponderia integralmente às vicissitudes sofridas por Vera Pávlovna e Lopukhóv em *O Que Fazer?*. Vera descobrir-se-ia apaixonada por Kirsánov em seu terceiro sonho. A princípio, ela negaria aquela paixão tentando aproximar-se intimamente de seu marido, Lopukhóv. No entanto, ela já não estava convencida de que o amava. Este, percebendo o sofrimento e a agonia de sua esposa, assim como compreendendo a inocência do seu amor por seu amigo, decidiria viajar para que ambos pudessem experimentar à vontade aquele novo sentimento. Vera pediria a Lopukhóv para viajar com ele e para afastá-la do tormento de se ver apaixonada por Kirsánov, da mesma maneira que Fernande pediria a Jacques para partirem de Dauphiné.

Jacques, compadecido do sofrimento de Fernande, parte com a sua mulher para Cerisy, propriedade da família Borel. Ao deixar Dauphiné, Fernande deixaria uma carta para Octave, primeira na qual confessaria a reciprocidade do seu amor pelo jovem. Ela revelaria que o motivo da sua partida não era o escândalo social que poderia suceder, caso porventura fossem descobertos os seus sentimentos. Fernande não temia as leis da sociedade, mas sobretudo não desejava sacrificar a felicidade de um homem tão perfeito como Jacques em nome do seu novo amor.

A partida do casal de Dauphiné seria o gatilho trágico do romance, a partir do qual Jacques perderia o aparente controle da situação, Fernande não mais procuraria

revestir de um caráter sublime e amigável o seu amor por Octave, e uma série de infortúnios suceder-se-iam, sem paralelo com os romances de Tchernychévski e de Rousseau, a não ser quando, no final da trama deste último, Julie de Wolmar morreria por ter salvado o seu filho do afogamento.

Logo após a partida de Jacques e Fernande, a filha do casal adoeceria, o que parecia ser tão somente uma indisposição passageira. Sylvia, que ficara em Dauphiné, cuidaria da criança. Ela também se disporia a “tratar” da paixão de Octave e evitar que ele fosse para Cerisy em busca de sua amada. Apesar disso, Octave relutaria em permanecer afastado, principalmente após a confissão de que Fernande também o amava. Ele não poderia compreender a virtude e a serenidade que Sylvia lhe prescrevia, diante da força dos seus sentimentos. Julgava que sublimar aquela paixão, como lhe pedia Sylvia, seria uma atitude de fraqueza, com a qual o seu caráter não se conciliava. Octave indignava-se com os arrazoados de Sylvia, que para ele eram próprios de quem nunca havia amado e de quem se satisfazia em pensar, em vez de agir: “Eles creem-se fortes, porque eles são frios. (...) Temos algo a ver com frios analistas que contemplam o nosso sofrimento com a tranquilidade do exame filosófico, e que testemunharão a nossa ruína com a magnífica indiferença de uma sabedoria egoísta?”^{xci} (SAND, 1854, p. 252-253, tradução nossa). Ele oferecia o contraponto humano, concreto, sensual, às aspirações sobre-humanas dos personagens Jacques e Sylvia, assim como seria o contraponto antifilosófico e antirracional aos personagens de Rousseau e de Tchernychévski. Para Octave, mais valeria viver um amor, responder às solicitações de seus desejos, que refletir sobre ele, sublimá-lo ou entroná-lo de modo a torná-lo inalcançável. Tudo o que parecia nobre para os dois irmãos, parecia-lhe apenas uma fantasia. O jovem amante preferia sentir as oscilações de seus rompantes a conter-se em um comportamento contemplativo e sereno: “eu sou um homem sem caráter e sem

convicções. Eu sinto que não sou nem medíocre, nem vil, nem covarde. Mas deixo-me guiar por qualquer onda que me balance, por qualquer vento que me leve^{”xcii} (SAND, 1854, p. 254, tradução nossa). A sua natureza contrária às pretensões de perfeição de Jacques e de Sylvia era o que, segundo ele, legitimava o seu amor por Fernande, pois evidenciava que a vulnerabilidade de suas almas era o traço em comum de suas naturezas, o que constituía prova o bastante de que haviam sido feitos um para o outro. Enfim, Octave interromperia o constrangimento que ele e Fernande sentiam ao lado de Jacques e Sylvia, afirmando que mais valeria ceder às paixões, à sensualidade e aos prazeres e dissabores da vida real que se entregar a uma existência idealizada e triste, porque agarrada em concepções abstratas de virtude, honestidade e perfeição. Conquistava orgulhosamente o seu lugar como anti-herói: “Eu não sou um herói nem da virtude, nem do vício: talvez seja por isso que estou sempre entediado, perturbado e infeliz em três quartos de todo tempo^{”xciii} (SAND, 1854, p. 262, tradução nossa).¹¹³ O sincero desabafo de Octave, que colocava em questão a legitimidade dos personagens ideais, não tinha paralelo em Rousseau, assim como não teria em Tchernychévski, para os quais o caráter dos bons naturais e das “novas pessoas” que retratavam permaneceriam inquestionáveis e inabaláveis. George Sand, através da rebeldia de seu personagem, seria a única entre os três a considerar a existência de indivíduos e de um mundo indiferente às concepções filosóficas que porventura ela mesma pudesse defender.

O estado de inquietação espiritual de Fernande logo tomaria a forma de uma doença física. Em Cerisy, ela entregar-se-ia a um severo estado de abatimento, vencido apenas pelos acessos de cólera que teria contra até mesmo o seu marido. Concomitantemente, o estado de saúde da filha do casal agravava-se em Dauphiné, e

¹¹³ Neste ponto, não seria exagero imaginar que Octave pudesse ter servido de inspiração para o personagem Biéltov, de Herzen, que compartilhava com ele aquelas “predisposições”.

Octave havia enfim partido ao encontro de sua amada. Ao chegar em Tours, ele escreveria a Fernande, comparando em tom irônico Jacques e Sylvia ao Sr. de Wolmar e a Claire, e exortando-a finalmente a abandonar o ideal de amor daqueles personagens “glaciais”:

Pobre Fernande, o teu marido é uma cópia malfeita do Sr. de Wolmar! Mas Sylvia, certamente, não se jacta de imitar o desinteresse e a delicadeza de Claire: trata-se de uma coquete fria e muito loquaz, nada mais. Para de alçar essas duas criaturas de gelo acima de tudo, para de sacrificar-lhes a sua felicidade e a minha. Lança-te nos braços daquele que te ama, refugia-te no único coração que te compreendeu.^{xciv}
(SAND, 1854, p. 260-261, tradução nossa)

Jacques, para Octave, não era mais que uma pessoa que não sabia amar nem ser amada, um “pedagogo afeminado” estrangeiro às vicissitudes dos seres humanos reais, uma “múmia” que substituíra pela razão e virtude a sua incapacidade de amar.

O estado de saúde da filha de Fernande e Jacques pioraria e este seria obrigado a retornar a Dauphiné. Fernande ignorava a doença de sua filha, pois Jacques a havia poupado da informação, tendo em vista a própria precariedade do seu estado. No entanto, o retorno de Jacques coincidiria com a chegada de Octave em Cerisy, e Fernande permitir-se-ia ter alguns encontros com o seu novo amor.¹¹⁴ Tais encontros seriam descobertos pelo seu anfitrião, o senhor Borel, e por toda a comunidade de Tours. Perseguida pelos maldizeres da cidade e pela suspeição do Sr. Borel, Fernande decidiria então partir para Tilly, onde morava a sua mãe e de lá retornar a Dauphiné, onde confessaria tudo a Jacques. Octave, às escondidas, a acompanharia em todo o percurso de volta, ao que ela se queixava de como haviam deixado aquele amor manchar a sua honra: “A que servirão esta solicitude e estas persecuções apaixonadas

¹¹⁴ Apesar dos encontros que teria com Octave em Cerisy, a paixão dos jovens enamorados não seria consumada até o momento, no futuro, em que Jacques faria com que vivessem juntos novamente em Dauphiné. Fernande, portanto, apesar do burburinho que logo correria a comunidade ao redor de Tours, não trairia Jacques.

que expõem a vossa vida e que arruinam a minha honra? Por que quereis me disputar dessa maneira contra uma sociedade que ri de nossos esforços, e para a qual a nossa afeição é motivo de escândalo e de galhofa?”^{xv} (SAND, 1854, p. 276, tradução nossa). Em um ato romântico exasperado e de bravura incomum, Octave dispõe-se a restabelecer a sua honra oferecendo-se em sacrifício a Jacques. De maneira ainda mais surpreendente, prometeria a Fernande que, por outro lado, se ela aceitasse fugir e viverem juntos, ele poderia até mesmo trabalhar (Octave sempre se confessou avesso ao trabalho), garantindo-lhe que poderiam compartilhar uma vida feliz na pobreza. Apesar de tratar tão somente de uma exagero romântico de Octave que, tendo em vista o caráter de seu personagem, ele jamais seria capaz de o realizar, a promessa de fuga e vida na pobreza também já havia aparecido em *Julie ou a Nova Héloïse*, quando Saint-Preux a havia sugerido a Julie e, de fato, efetivar-se-ia em *O Que Fazer?*, após o casamento clandestino e posterior vida de casal de Vera Pávlovna e Lopukhóv. Os dois iriam realmente trabalhar e construiriam uma modesta mas alegre vida juntos, ao menos até o momento em que se acende a paixão de Vera por Kirsánov.

Fernande, a sua mãe, Madame de Theursan, e Octave retornariam juntos à propriedade de Dauphiné, onde descobrem que a filha da primeira havia morrido. Além disso, Jacques teria uma grave altercação com Madame de Theursan, terminando por revelar o segredo de que esta era a verdadeira mãe de Sylvia. Enquanto se passava a cena seguinte entre Sylvia e a sua mãe, Jacques acalentava Fernande em seu quarto. Octave testemunharia o cuidado de Jacques por sua esposa, mesmo após a confirmação que o marido recebera de suas suspeitas em relação ao amor dos jovens. O caráter abnegado de Jacques chocaria Octave, que não poderia compreender a grandeza excepcional de sua personalidade. Ele admitia que Jacques era bom e nobre, mas plácido e frio:

Ele se impôs o estoicismo apenas para fazer como todos os homens, para desempenhar um papel. Mas de tal forma se identificou com algum tipo de antiguidade, que ele próprio se transformou em um herói antigo, que, neste século, ora é ridículo, ora é admirável. Mas o que lhe aconselhará o seu sonho de grandeza? Até onde vai essa estranha magnanimidade?^{xvii} (SAND, 1854, p. 290, tradução nossa)

O espírito heroico de Jacques não seria mais que uma afetação ridícula para o seu tempo. Para Octave, de nada serviria se sacrificar para servir de exemplo ao mundo e, além disso, aqueles tipos de heróis nada levariam consigo para a tumba. Em uma breve passagem, ele faria chacota de todo o esforço de construção de um tipo ideal que havia feito Rousseau um pouco mais de meio século antes, e sua crítica jocosa também poderia servir para os personagens de Tchernychévski, que seriam trazidos à luz apenas trinta anos depois. George Sand parecia esmagar entre as suas linhas a nobreza arcaica e ultrapassada de Jacques e Sylvia, que não seria mais válida para o século XIX francês, e não mais poderia servir de exemplo moral para os seus leitores, como haviam sido anteriormente os personagens de Rousseau. Na Rússia de meados do século XIX, no entanto, os personagens ideais de *O Que Fazer?*, as “novas pessoas”, ainda gozariam de uma força ética e moral que não se abalaria com o exemplo anti-heroico de Octave.

Em seguida, Jacques começaria a delinear a sua *solução final*. Silenciosamente, planejava o seu suicídio, para ele, única maneira de libertar a sua esposa do casamento, e abrir caminho para que ela construísse uma nova vida com Octave. Ele partiria novamente de Dauphiné, não sem antes fazer Octave jurar que nunca revelaria a Fernande que ele tinha conhecimento da relação de amor entre os dois – pois não queria que a sua esposa se sentisse culpada –, e que se encarregaria de prover o sustento dela caso ele se fizesse ausente. Após a sua partida, adoeceria o seu derradeiro filho.

Longe da antes idílica propriedade de Dauphiné, Jacques revelaria a sua intenção de matar-se a Sylvia. Ele confessa-lhe que era de tal forma devotado às afeições humanas e ao amor, que se via forçado a sacrificar tudo que possuía quando nada mais pudesse oferecer à pessoa amada. Por isso, com o amor de Fernande e Octave, a sua vida chegava naturalmente ao fim, pois a justiça natural e a retidão do seu caráter jamais lhe permitiriam se bater em duelo com outro homem para manter à força o seu amor. Convicto de que findara o seu papel na Terra, pois até mesmo o seu filho padecia de uma doença fatal, ele estava decidido a sair definitivamente de cena, para que ao menos a sua morte possibilitasse a realização do novo amor de Fernande. Ele faria registrar o seu testamento, assegurando dois terços de sua fortuna para a sua esposa, após a sua morte, e o terço restante para a sua meia-irmã.

No exílio que se impôs, enquanto errava e não se decidia a dar fim da própria vida, Jacques encontraria uma casa de campo abandonada, local em que se daria não a sua morte física, mas a morte simbólica do herói. As palavras ditas antes por Octave pareciam penetrar o espírito de Jacques, de modo que ele próprio naquele momento proclamaria a morte do seu caráter excepcional:

E tu também, velho Jacques, tu foste um sólido e puro mármore, e saíste altivo e sem mácula das mãos de Deus, assim como de seu ateliê se vê surgir uma nova estátua, que se paramenta em seu pedestal em uma atitude orgulhosa. Mas eis-lhe como uma dessas alegorias gastas e corroídas pelo tempo, mas que se mantém ainda de pé nos jardins abandonados. Tu ornamentas muito bem o deserto: por que pareces te entender com a solidão? (...) Tu te enaltecias de ser de uma matéria inatacável, e hoje invejas a sorte do junco ressequido que se despedaça nos dias de tempestade. Mas a geada fende os mármore, o frio te destruirá, aguarda-o!^{xcvii} (SAND, 1854, p. 319-320, tradução nossa)

Jacques morria porque não era mais útil o seu exemplo, por mais excelso que pudesse ter querido ser.¹¹⁵ Irônica e cruelmente, o sacrifício do herói viria seguido da reafirmação de Octave enquanto ser *egoísta*, e da legitimação do seu amor por Fernande também como um amor egoísta, indiferente às ruínas que pudessem deixar ao seu redor. O *egoísmo esclarecido*, para Octave, é o que faria de si um soldado corajoso e disposto a lutar cegamente por sua própria felicidade e por defender a de sua amada. Na forma do interesse individual, o egoísmo de Octave ligava-se em parentesco à obra de Rousseau, assim como o tema do *egoísmo filosófico/esclarecido* voltaria a aparecer em Tchernykhévski, não apenas em seu romance, como em seu tratado “O princípio antropológico na filosofia” (1860).

De inspiração rousseuniana e utilitarista, o egoísmo filosófico em *O Que Fazer?* seria tratado como o interesse particular dos personagens, que combatiam a noção de sacrifício. Dessa maneira que se poderia compreender que, se Jacques sacrificava a própria vida em prol da felicidade de Fernande ao se suicidar, Lopukhóv nada sacrificaria ao deixar Vera Pávlovna em favor de seu amigo. O seu próprio suicídio, diferentemente do de seu personagem prototípico, seria apenas fictício e, ao passo que liberaria Vera para viver um novo amor, também o liberaria para refazer a sua vida e amar novamente.

Enfim, o último filho de Jacques e Fernande também morreria, a sua esposa entraria em desespero e cairia novamente doente, ao que Sylvia escreveria ao seu meio-irmão implorando-lhe que voltasse a Dauphiné para apaziguá-la. Para Jacques, a morte do filho seria o evento final que o liberaria da vida, posto que não encontrava nela mais

¹¹⁵ Diferentemente do personagem Saint-Preux, Jacques queixava-se de que o fim de sua juventude não teria trazido consigo o tempo da filosofia. Ele não se via maduro o suficiente para abrir mão dos seus amores, nem jovem o suficiente para mais uma vez experimentar o amor. O paradoxo de seu drama pessoal não lhe deixaria alternativa que não fosse o suicídio. Saint-Preux, ao contrário, teria descoberto na sua maturidade e no acúmulo de experiências de sua juventude elementos bastantes para justificar a continuidade de sua vida e o seu ingresso na “idade da razão”.

nenhum compromisso. Ele concede em voltar pela última vez a Dauphiné para consolar a sua esposa que, durante a sua estadia, arranjará para que Octave deixasse a propriedade. Este atenderia aos apelos de sua amante, deixando-lhe uma carta na qual revelava ao leitor que Fernande estava grávida de um filho seu. Nesta carta, Octave projetava que os seus filhos com Fernande, à diferença dos filhos dela com Jacques, seriam fortes e sobreviveriam, pois seriam frutos do verdadeiro amor.

A relação de Fernande com os seus filhos marcava um contraponto em relação àquela de Julie de Wolmar com os seus no romance de Rousseau. No final da trama, a senhora de Wolmar daria a sua própria vida para que o seu filho não morresse. Deusa da virtude, a preservação dos valores familiares superava nela as inclinações amorosas do passado por Saint-Preux, que sufocaria até o momento da sua morte. Ao contrário, George Sand expressaria com o drama de Fernande o preço que uma jovem mulher deveria pagar para viver uma paixão. A efetivação de seu amor por Octave custaria a saúde, e em seguida a própria vida, de seus dois filhos. No entanto, menos atenta aos valores convencionais da virtude que prendiam Julie de Wolmar às suas obrigações de esposa e de mãe, ela estava disposta a pagar o preço da dissolução de sua família para realizar o seu amor. Apesar das tramas opostas, no entanto, nos dois autores o amor comparecia como uma entidade oposta à família: em Rousseau seria necessário sufocar o primeiro para preservar a segunda, e em Sand, ao contrário, seria necessário aniquilar a segunda para preservar o primeiro. Apenas em *O Que Fazer?*, a dicotomia entre a realização do amor e a constituição de uma família diluir-se-ia, tendo em vista que os dois casais que se constituiriam ao final da trama compartilhariam do amor uns dos outros ao tempo que também constituiriam uma pequena comunidade familiar. Tchernychévski, portanto, parecia ter se afastado do paradoxo romântico para o qual forneciam soluções opostas Rousseau e Sand. É provável que o escritor russo tenha

conseguido se esquivar daquela dicotomia literária clássica ao diminuir a relevância individual e social do amor e da família e ao incluir outras importantes instâncias na vida dos seus personagens, como o trabalho e a atividade política.

De retorno a Dauphiné, Jacques encontraria a carta de Octave e a resposta de Fernande sobre a escrivãzinha desta e, lendo-a, descobriria que o jovem casal esperava um filho. Nas correspondências, os jovens amantes discutiam também como criar o novo filho às escondidas da sociedade, pois Fernande não estava disposta a usurpar a confiança e a honra de Jacques sugerindo-lhe que o filho era dele. Para Jacques, o fruto do amor do jovem casal e a inocente preocupação deles em constituir uma pequena e oculta família constituiriam a sua sentença de morte. Ele concluiria que, definitivamente, a sua vida não era senão um empecilho à felicidade de Fernande e decide-se finalmente suicidar-se. Como ainda amasse a sua esposa, ele planejava para que tudo parecesse um mero (e fatal) acidente, a fim de que ela não se sentisse culpada nem repreendida por sua morte voluntária.

Sylvia, única destinatária de suas últimas correspondências, tentaria exercer o mesmo papel que Milord Édouard havia exercido diante dos primeiros acometimentos suicidas de Saint-Preux. Exatamente como o lorde inglês da trama de Rousseau, ela chamar-lhe-ia a atenção para que a vida não se reduziria ao amor e para que, sendo um homem dotado de inúmeros talentos, haveria diversas outras atividades às quais poderia se dedicar:

Deve haver outra coisa na vida para além do amor. Tu dizes que não. Como pode ser que um homem como tu, dotado de todos os talentos, sábio de todas as ciências, rico de todas as ideias, de todas as lembranças, nunca tenhas querido viver a não ser pelo coração? Não podes te refugiar na vida intelectual? És poeta, erudito, político, filósofo! São existências que a idade torna cada dia mais belas e mais plenas. Por que te é necessário morrer aos quarenta anos de um

desespero digno de um mancebo?^{xcviii} (SAND, 1854, p. 346, tradução nossa)

Também como Milord Édouard, ela o convidaria para partirem juntos para o Novo Mundo, e para lá se entregarem à vida em seu estado mais natural. Sylvia proporia até mesmo que, uma vez nas Américas, eles poderiam adotar duas crianças, um garoto e uma garota, e os criarem de modo a que eles pudessem ser justos e virtuosos e que pudessem se amar como nenhum outro casal sobre a Terra. Como novos deuses, eles reconstituíram o paraíso bíblico no Novo Mundo, assim como dariam vida a novos Adão e Eva, concretizando ao final os modelos máximos dos *bons naturels*, a realização de um projeto tipicamente rousseauiano.

No entanto, nem mesmo aquele convite à realização das aspirações divinas mais radicais demoveria Jacques de seu intento. Para Sylvia, Jacques conformava-se definitivamente à triste realidade de não mais encontrar um espaço para si naquela nova sociedade que prescindia de apóstolos, de mártires, e de heróis. A sociedade corrompida, a multidão estúpida e a mediocridade generalizada sufocavam-no, retirando-lhe tanto o ar quanto a força vital.

Para George Sand, a radical desilusão amorosa de Jacques, não seria mais que a representação da falta de fé na virtude da sociedade e do gênero humano. O suicídio do seu personagem simbolizava a morte das pretensões heroicas em uma sociedade (capitalista) cada vez mais indiferente aos valores tradicionais como a honra e a virtude pessoais, o que seria o mote principal da literatura romântica do século XIX (já renunciado por Rousseau desde o século XVIII). O seu personagem Sylvia culparia a razão fria e insensível por aquele estado de coisas, responsabilizando-a pela morte de Jacques, e pelo próprio esgotamento da predisposição heroica: “o mundo resta vil e odioso: é isso o que chamamos de o triunfo da razão humana”^{xcix} (SAND, 1854, p. 347,

tradução nossa). Apenas quando aquela desilusão romântica total encontrasse uma nova fonte de energia e vigor para enfrentar os “males do século”, os personagens literários poderiam adquirir uma atitude mais ativa e positiva em relação aos seus destinos.

Em *O Que Fazer?*, a presença de traços da literatura romântica do período anterior era acompanhada da assimilação de novos modos de pensar e de agir, por exemplo, a filosofia feuerbachiana e os movimentos políticos populares russos, que catalisavam o inconformismo de uma maneira ativa, e não apenas reflexiva. Por isso o suicídio fictício de Lopukhóv no romance russo seria *propositivo, útil*, e de certa forma político, pois subvertia a ordem da sociedade sem dela se abster, ao passo que o suicídio real de Jacques era *conformativo*, socialmente *inútil*, um sacrifício romântico próprio de quem se resignava à ordem social, posto que lhe parecia impossível contra ela se bater.

Exatamente como se sentia Saint-Preux diante da impossibilidade de realizar o seu amor por Julie, a vida de Jacques parecia-lhe inútil e, portanto, seria legítimo privar-se dela. Os dois personagens uniam-se de tal maneira naquele infortúnio, que George Sand daria a Jacques praticamente as mesmas palavras utilizadas por Saint-Preux para justificar o seu suicídio: “Quando a vida de um homem é prejudicial a algumas pessoas, depende apenas de si mesmo, e é inútil a todos, o suicídio é um ato legítimo e que se pode cometer, senão sem o remorso de uma vida fragorosa, ao menos sem o remorso de por-lhe um fim”^c (SAND, 1854, p. 347, tradução nossa). No entanto, se Rousseau salvaria o seu personagem de sua predisposição suicida, George Sand não faria o mesmo.

Em uma bela manhã, na qual a natureza comparecia de modo puro e sereno, Jacques lançar-se-ia de um abismo, clamando por justiça divina. O personagem de Sand, como ele próprio havia dito, não havia amadurecido o suficiente, como Saint-Preux, a ponto de encontrar justificativas para a continuidade da sua vida através da

atividade filosófica. A escritora não encontraria outras razões para a sua existência, e com a sua morte denunciava a degeneração do mundo em que vivia, impermeável à vida daquele excepcional bom natural, exemplo máximo de perfeição.

A sociedade capitalista abalava radicalmente as estruturas da Europa oitocentista, afrouxando os antigos e tradicionais valores sociais sem, no entanto, ainda ter forjado os novos. Jacques portava-se como vítima daquela realidade, e a sua personalidade forjada de acordo com os “velhos” valores não saberia ratificá-los naquele novo contexto, como faria Rousseau com Saint-Preux, nem os atualizar e subvertê-los, como faria Tchernychévski com Lopukhóv. Este último encontraria alternativas de ação e de transformação social que seriam estranhas aos seus modelos prototípicos. Para ele, diante das tarefas e das oportunidades que a sociedade russa colocava, o suicídio não poderia ser outra coisa senão uma farsa, uma distração, ou uma *tolice*, como Tchernychévski o designaria ironicamente na abertura de seu romance.

O crítico-escritor russo conferiria um contorno político ainda mais decisivo às vicissitudes românticas dos protagonistas sandianos. Para a escritora francesa, a realização da mulher estava inserida – e circunscrita – na realização de sua vida amorosa. Tanto que Fernande permaneceria paralisada diante da superioridade de Jacques, encontrando consolo apenas na forma de outro amor. Obviamente, tal representava um incremento em relação às possibilidades conferidas por Rousseau à sua protagonista Julie, a qual nem mesmo o amor pudera viver com Saint-Preux. No entanto, para Tchernychévski, a realização da mulher englobaria outros comportamentos e outras atividades, que não haviam sido vislumbrados anteriormente, em parte pelos próprios limites da reflexão social de cada época, e em parte pela posição social das protagonistas retratadas, as quais, tanto no romance de Rousseau, como no de Sand,

circulavam em um ambiente aristocrático no qual o papel da mulher era ainda mais rigidamente estabelecido e restrito que nas camadas populares.

Por isso, seria precisamente ao deslocar o seu romance para outro cenário social, em meio aos (às) trabalhadores (as) e aos (às) estudantes pobres de São Petersburgo, que Tchernychévski identificaria novas oportunidades para a sua protagonista, cuja realização plena também passaria a envolver a sua formação intelectual, o seu trabalho e a sua profissionalização. Para tal, no entanto, o escritor russo deveria proceder a uma crítica ainda mais contundente à sociedade russa que aquela feita por Sand à sociedade francesa. Da mesma forma, os dispositivos para alcançá-la não seriam restritos somente àqueles amorosos, mas os seus personagens ver-se-iam na contingência de articularem-se politicamente, constituírem as bases e estabelecerem um horizonte para a ação efetiva.

Assim, por mais que Sand – e o seu romance *Jacques* – fosse quem lhe fornecesse o conteúdo mais visível da ação política de seus personagens – a emancipação feminina – *O Que Fazer?* complexificaria aquela tarefa ao integrá-la a um processo de transformação social maior e mais radical, sem o qual a superação da questão feminina não seria possível. Por isso, pode-se afirmar que o caráter político do romance *político-filosófico* de Tchernychévski remontava as suas raízes na literatura popular e romântica francesa do século XIX, mas que se estendia para além dele, uma vez que incorporava novas abordagens e novos horizontes para a emancipação feminina e social. Um dos escritores que possibilitaria a Tchernychévski proceder àquela “descida” às camadas populares, onde encontraria e atualizaria as aspirações das mulheres de seu tempo, e quem também lhe permitiria aprofundar o tom político de seu romance, seria o inglês Charles Dickens, que será visto no próximo capítulo.

4 CHARLES DICKENS E *TEMPOS DIFÍCEIS*

4.1 DICKENS E TCHERNYCHÉVSKI

É possível que mesmo antes de sua partida para a Universidade de São Petersburgo, em 1846, Nikolai Tchernychévski já tivesse tido contato com a obra de Charles Dickens, principalmente através da biblioteca de seu pai, em Sarátov, que contava com exemplares das revistas *Anais da Pátria* e *O Contemporâneo*, onde se poderia encontrar traduções russas das obras do escritor inglês. No entanto, seria em São Petersburgo que Tchernychévski se aproximaria definitivamente da obra de Dickens, provavelmente por influência do seu colega Mikhail Illariónovitch Mikháilov (1829-1865), que lhe teria possibilitado maior acesso à literatura ocidental.

De acordo com o registro no diário de Tchernychévski de janeiro de 1850, Gógol, Dickens e George Sand já o “ocupavam” bastante. Para o então estudante, Dickens possuía, entre os demais, uma característica “importante – trata-se de um defensor das classes de baixo contra as de cima, de um verdugo [*karátel*] da mentira e da hipocrisia”^{ci} (TCHERNYCHÉVSKI, 1939a, p. 358, tradução nossa). Os anos na universidade serviriam para consolidar a relação literária entre o pensador russo e aqueles escritores que ele chamaria de “meus amigos”.

Após breve período em Sarátov, de 1851 a 1853, ano em que se casa com Olga Sokrátovna, Tchernychévski retornaria para São Petersburgo com a sua esposa, onde passaria a contribuir com artigos para diversas revistas, entre elas, os *Anais da Pátria* e *O Contemporâneo*. De janeiro a novembro de 1854, os *Anais da Pátria* publicou a

tradução russa de *Bleak House (A Casa Soturna)*, publicado originalmente por Dickens entre março de 1852 e setembro de 1853. A tradução, diretamente do inglês, era assinada por I. A. Bereliôv. O fim da publicação do livro de Dickens, entusiasmou Tchernychévski, pois, a partir de então, ele próprio ficaria encarregado das traduções inglesas na revista, o que faria aumentar os seus rendimentos. Em 16 de novembro de 1854, escreveria Tchernychévski aos seus pais:

Eu tive muito trabalho nesta semana, porque, uma vez terminada [a publicação de] *A Casa Soturna*, de Dickens, nos *Anais da Pátria*, eu tive êxito em trazer também esta seção para as minhas mãos. Comecei a traduzir romances ingleses, o que, espero, trarão como recompensa por 8 a 9 dias de trabalho, em torno de 70 rublos por mês. Sob esse aspecto, meus negócios resolveram-se bastante satisfatoriamente. [Apesar de] Num trabalho que não dá, é verdade, fama alguma, mas que traz alguma remuneração, nada me falta no momento.^{cii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1949b, p. 275, tradução nossa)

A Casa Soturna, de Dickens, foi o romance que antecedeu o seu *Tempos Difíceis*, este último publicado entre abril e agosto de 1854, em seu jornal *Household Words*. Ao mesmo tempo que publicava a tradução de *A Casa Soturna*, por I. A. Bereliôv, a revista *Anais da Pátria* publicava fragmentos comentados de *Tempos Difíceis*, traduzidos por Tchernychévski (nas edições de julho, setembro e outubro daquele ano). Curiosamente, no entanto, apesar de logo em seguida ser alçado ao posto de tradutor de romances ingleses na revista, a tradução dos trechos de *Tempos Difíceis* realizada por Tchernychévski tinha como fonte uma edição francesa. Entre 3 de junho e 23 de setembro de 1854⁸, o periódico francês *L'Illustration: journal universel* comentou e publicou trechos do romance de Dickens, concomitantemente à sua publicação inglesa original no *Household Words*. Valendo-se, portanto, daquela tradução francesa de fragmentos de *Tempos Difíceis*, Tchernychévski assinou a primeira tradução russa do romance – assim como traduziu os comentários do periódico francês sobre o mesmo –,

que seria publicado na íntegra na Rússia apenas no ano seguinte por *O Contemporâneo* (edições de maio a agosto de 1855), com tradução de V. Butuzov, e pela revista *Bibliotéka dliá tchtiénia* (*Biblioteca para Leitura*), com tradução de K. D. Uchinski.¹¹⁶

Para o tradutor francês de *L'Illustration*, Léon de Wailly, Charles Dickens era um grande e talentoso escritor. Segundo Wailly, que se propôs a realizar uma tradução comentada de *Tempos Difíceis* concomitante à sua publicação semanal no *Household Words*, a escrita de Dickens era elaborada de maneira tão fluente e preciosa que permitiria ao leitor, ao crítico e comentador a sua fruição e análise no momento mesmo de publicação de cada fragmento, sem colocar em risco o deleite artístico e a compreensão do conjunto da obra. De acordo com as palavras do tradutor francês, na edição de 3 de junho de 1854^s do *L'Illustration*,

nenhum outro [romancista], apenas com algumas pinceladas, melhor dá vida a uma cena ou a um quadro; nenhum outro apresenta uma variedade maior de cenas e quadros; nenhum outro, em uma palavra, é mais propício à decupagem, à análise de detalhes. Nós podemos, então, com toda a segurança, embarcar com um companheiro tão encantador, pois, aonde quer que ele nos leve, sua companhia será sempre mais atraente que o próprio caminho.^{ciii} (WAILLY, 1854, p. 350, tradução nossa)

Em julho de 1854, nos *Anais da Pátria*, por sua vez, Tchernychévski traduziria (do francês) a obra de Dickens e o comentário de Wailly, ratificando-o:

Além disso, Charles Dickens é um escritor tal que este tipo de crítica [simultânea] é bastante conveniente, pois ele cativa o leitor não com o enredo do romance, mas com cada cena, quadro e detalhe em particular, que oferecem os assuntos mais interessantes para estudo, sobre os quais importa refletir.^{civ} (TCHERNYCHÉVSKI, 1854, p. 51, tradução nossa)

¹¹⁶ De acordo com a tese de Irina Vladímirovna Kondárina, “*Retséptsia romanístiki Tch. Dikkensa v Rossii v 1850-1950-kh gg*” (“A recepção da obra de Charles Dickens na Rússia entre os anos 1850 e 1950”) (KONDÁRINA, 2004).

De maneira geral, Tchernychévski sempre estaria de acordo com os comentários do tradutor francês de *Tempos Difíceis*, tanto aqueles relacionados à obra quanto ao seu autor, e os reproduziria – de forma compacta – em sua própria tradução para a revista *Anais da Pátria*. Assim, Tchernychévski apresentaria para o leitor russo uma análise semelhante – e sobretudo entusiástica do escritor inglês –, assim como apresentaria o tema do romance dickensiano a partir de um ponto de vista crítico francês, que contrapunha a liberdade e graciosidade deste povo ao rigor e austeridade moral do povo inglês:

Desde a primeira cena, o leitor já percebe o objetivo do autor, que ele irá desenvolver gradualmente. Em um país reconhecido por sua enorme manufatura, por seu colossal sistema bancário, num povo o qual, como um infatigável judeu industrial, não conhece o cansaço, a poesia, em seu sentido geral, não pode ter muitos admiradores, a imaginação [a fantasia] é evitada por todos, pois faz perder tempo – o principal capital do inglês.^{cv} (TCHERNYCHÉVSKI, 1854, p. 53-54, tradução nossa)

Em 10 de junho de 1854^g, foi reinaugurado em Sydenham Hill, na Inglaterra, o *Crystal Palace* (Palácio de Cristal), estrutura que havia sediado a Grande Exposição de Londres, em 1851. A proeza arquitetônica do Palácio de Cristal foi noticiada nos jornais de todo o continente europeu e nas revistas russas. Tanto nos *Anais da Pátria* (edição de agosto de 1854), quanto em *O contemporâneo* (julho de 1854), Tchernychévski publicou artigos apresentando detalhes sobre a arquitetura do edifício erguido exclusivamente com vidro e ferro, símbolo maior do progresso científico em meados do século XIX.¹¹⁷

¹¹⁷ Antes mesmo da inauguração oficial do primeiro Palácio de Cristal em Londres, o jornal de Dickens, *Household Words* publicaria, em 18 de janeiro de 1851^g, artigo de William Wills intitulado “*The Private History of the Palace of Glass*” (“A história privada do Palácio de Cristal”), no qual o jornalista descreveria com detalhes e entusiasmo a estrutura da construção de vidro. Wills acreditava que aquela estrutura de ferro e de vidro se tornaria universal nas mais diversas construções do futuro, e agradecia, ao final, ao progresso da ciência e ao “espírito dos industriais” por terem colocado à disposição da humanidade aqueles formidáveis materiais (WILLS, 1851, p. 390).

Tchernychévski, para elaborar os seus artigos para as revistas russas, traduziu ou utilizou como fontes os jornais ingleses *The Athenaeum* e *The Illustrated London News*, que, entre diversos outros, fizeram a cobertura da reinauguração do Palácio de Cristal em Sydenham. Anos mais tarde, entre 26 e 30 de junho de 1859, quando visitou Aleksánder Herzen para tratar da polémica criada pela publicação da crítica “*Tchto takóie oblómovschina*” (“O que é oblomovismo”, 1859), de Nikolai Dobroliúbov, o próprio Tchernychévski visitaria o Palácio de Cristal em Sydenham, que também o impressionaria, levando-o a retratá-lo alguns anos mais tarde em seu romance *O Que Fazer?*.¹¹⁸

Para a revista *O contemporâneo*, Tchernychévski acrescentaria à sua descrição do acolhimento efusivo dos jornais ingleses ao palácio reinaugurado uma análise crítica sobre a falta de políticas públicas inglesas voltadas para o lazer (a reconstrução do Palácio de Cristal em Sydenham havia sido uma iniciativa privada). O crítico literário russo reproduziu em seu artigo o editorial do jornal inglês *The Illustrated London News*, de 10 de junho de 1854⁹, mesmo dia da reinauguração do palácio, que disparava contra o governo inglês, afirmando que a educação e, principalmente, o lazer popular não eram preocupação nacional do poder público britânico, que relegava tais empreendimentos a iniciativas de particulares. Por fim, o jornal esperava que o palácio reinaugurado pudesse proporcionar à classe trabalhadora uma “correção” ao espírito pragmático e individualista dos ingleses, através do “amor” à arte e à natureza, que seria proporcionado pelas exposições permanentes da construção. Em sintonia com o jornal inglês, Tchernychévski traduziria/publicaria na edição de julho de *O Contemporâneo*:

¹¹⁸ Outro escritor russo que também se impressionou com a construção teria sido Dostoiévski, que visitou o palácio quando viajou pela Europa no verão de 1862, registrando as suas lembranças em *Zimnie zamiétki o liétnikh vpetchatliéniakh* (*Notas de inverno sobre impressões de verão*, 1863), e mencionando-a crítica e ironicamente em *Memórias do Subsolo* (1864) (DOSTOIÉVSKI, 1985; 2009). Para mais detalhes sobre o impacto da construção do Palácio de Cristal, especialmente entre os escritores e pensadores russos, ver Michael Katz, “*But this building – what on earth is it?*” (KATZ, 2002).

Em muitos países, os divertimentos do povo comum são objeto da atenção do governo. Mas em nosso país livre, nossos legisladores não se interessaram em prestar a devida atenção às necessidades morais e intelectuais do povo. A nossa lei não concebe que cabe oferecer ao povo educação e divertimentos decentes; a preocupação tanto com uma, como com outro é relegada ao próprio povo.^{cvi} (TCHERNYCHÉVSKI, 1953b, p. 229, tradução nossa)¹¹⁹

Naquele artigo para *O Contemporâneo*, Tchernychévski ainda traria e comentaria os dados da educação inglesa extraídos do “*Census of Great Britain and Ireland, 1851*” (“Censo da Grã-Bretanha e da Irlanda, 1851”), publicado como suplemento da edição de 03 de junho de 1854^s do jornal *The Illustrated London News* (THE ILLUSTRATED, 1854a, p. 33-34) e, por fim, analisaria o projeto e o pretendido alcance da *Educational Exhibition* (Exposição Educacional) de Londres, aberta em 6 de julho de 1854^s. De acordo com o jornal inglês *The Athenaeum* (20 de maio de 1854^s), cujas informações são reproduzidas por Tchernychévski, na Exposição Educacional internacional, seria apresentada a situação da educação primária em países como, além da Inglaterra, a França, a Suíça, a Suécia e os Estados Unidos (THE ATHENAEUM, 1854a, p. 605-636). Segundo Tchernychévski, os expositores apresentariam, para efeito de comparação, diagramas, tabelas, trabalhos científicos, planos de aula e métodos de ensino, materiais elaborados pelos alunos ou utilizados pelos professores, entre outros. No entanto, o crítico russo advertiria ao fim do artigo para se tomar as devidas precauções “contra charlatães, tais quais os mantenedores e mantenedoras de internatos particulares dickensianos, estes arrogantes e estúpidos destruidores de crianças”^{cvii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1953b, p. 232, tradução nossa). O crítico referia-se ao

¹¹⁹ Baseado e traduzido do jornal *The Illustrated London News*, edição de 10 de junho de 1854^s, onde se lê, em inglês: “*In many countries the amusements of the people are an object of national concern. In our free country, where the course of legislation for the last forty years has been a simple undoing of the mischief done by the over legislation of past times, lawmakers have refused to give due attention to the moral and intellectual wants of the people. Law in this country has not insisted that the people should either be educated or amused*” (THE ILLUSTRATED, 1854b, p. 539).

personagem Sr. Toots, do romance de Dickens *Dealings with the Firm of Dombey and Son: Wholesail, Retail and Exportation (Dombey & Filho, 1846-1848)*. Toots, quando criança, havia sido colega de Paul Dombey (filho), tendo sido ambos submetidos a uma austera educação na escola do casal Blimber, instituição que teria vitimado a formação intelectual e humana do Sr. Toots (DICKENS, 1913).

A ocasião de reinauguração do Palácio de Cristal em 1854, portanto, favoreceria uma abordagem não apenas laudatória de Tchernychévski àquela grande obra da arquitetura e engenharia, mas também, em consonância com os periódicos ingleses aos quais tinha acesso e traduzia, uma análise crítica daquele acontecimento, tendo como pano de fundo a situação insatisfatória da educação e as escassas oportunidades de lazer dos trabalhadores ingleses à época. É provável que tanto o crítico russo, quanto os jornalistas ingleses responsáveis por *The Athenaeum* e *The Illustrated London News* baseassem a sua recepção crítica àquela acontecimento na própria obra de Dickens. O escritor inglês problematizava não apenas a situação social dos “de baixo”, como havia escrito Tchernychévski, como também a situação da educação – ou antes, a filosofia da educação – na Inglaterra vitoriana, pautada em um pensamento pragmático e utilitarista. De modo que não é sem propósito que Tchernychévski havia elegido o personagem dickensiano para alertar contra a perigo da presença de “charlatães” ou “destruidores de crianças” na Exposição Educacional de 1854. De resto, convém lembrar que o Palácio de Cristal foi reinaugurado na data de 10 de junho de 1854⁸, quando o jornal *Household Words* estava na metade da publicação de *Tempos Difíceis* (abril a agosto de 1854), o que pode ter contribuído para o debate público sobre a educação e o lazer do povo inglês, problematizado por Dickens naquele romance.

As traduções, os artigos e comentários de Tchernychévski naquele período também revelam que ele estava atento à circulação jornalística e literária europeia,

particularmente dos periódicos francês *L'Illustration* e dos ingleses *The Athenaeum* e *The Illustrated London News*, afinal, o crítico havia se tornado o responsável pelas traduções inglesas da revista *Anais da Pátria*, em novembro de 1854, e era encarregado da seção “*Inostránnye Izviéstia*” (“Notícias do Estrangeiro”) da revista *O Contemporâneo*. Através da leitura e da tradução dos periódicos da Europa Ocidental, Tchernychévski assimilava as suas informações e as análises, e também as selecionava criticamente.

Por exemplo, na data da publicação do último fragmento de *Tempos Difíceis*, 12 de agosto de 1854^g, o jornal inglês *The Athenaeum* publicou uma resenha sobre o romance de Dickens, criticando o autor por o mesmo ter frustrado os leitores por sua pouca capacidade imaginativa, pelo caráter prosaico de sua história e pela repulsividade e vulgaridade de seus personagens. Tchernychévski interromperia a tradução que realizava dos fragmentos do romance de Dickens publicados em *L'Illustration* para rebater a resenha crítica do jornal inglês. Assim, na edição de setembro dos *Anais da Pátria*, o crítico russo traduziria na íntegra a crítica do jornal inglês,¹²⁰ ao fim de que

¹²⁰ De acordo com a resenha crítica do jornal *The Athenaeum*, “A última história do Sr. Dickens, *Tempos Difíceis*, traz em si uma boa ideia, mas não se pode dizer que fora desenvolvida com a mesma inspiração habitual do escritor. O objetivo é mostrar que o Fato não constitui tudo para o homem, e que os anseios espirituais da nossa natureza não podem ser negligenciados impunemente. Em sua essência, trata-se de uma concepção poética, que requer, para a sua devida manifestação, uma estrutura ideal. No entanto, conveio ao Sr. Dickens conferir-lhe uma estrutura apenas prosaica, além de povoá-la com personagens bastante repulsivos e vulgares. Tomada como uma obra de arte, trata-se de um grande fracasso. A história, cuja forma era poética, e cujos personagens foram igualmente afastados dos lugares comuns em toda sua graça, temperamento e *pathos* – como, por exemplo, aqueles personagens de *A Tempestade* e de *Sonhos de uma noite de verão* – deveria ter sido criada por um verdadeiro artista literário, através do qual toda a moral proposta pelo Sr. Dickens, como parte necessária da educação dos jovens, pudesse ter sido estabelecida sem a deformação e a violência que muitas pessoas razoáveis poderiam refutar em *Tempos Difíceis*. A oposição entre a Fantasia *versus* o Fato é aqui estabelecida em prosa, mas sem fazer a devida justiça ao seu domínio. Um tratamento puramente ideal seria necessário para tal propósito. Muitas pessoas – e muitas as quais, certamente, reprovam a história – não se aperceberão que a educação com base no Fato, em oposição à educação com base na Fantasia, da razão, sem a devida atenção às emoções, do intelecto, sem referência à imaginação, necessariamente, conduz às consequências retratadas nos personagens Louisa e Tom Gradgrind. Não fosse em razão da necessidade, por que procurar substituir o geral pelo ocasional? A menos que o Sr. Dickens chegue ao ponto de afirmar que a garota chegou à beira da vergonha, e que o rapaz a teria ultrapassado, porque não lhes fora permitido ler contos de fadas, ou de assistir às trupes de saltimbancos em sua juventude – o que acreditamos que o escritor não se aventuraria em fazer –, a maioria [dos leitores] irá assinalar que a história não ensina nada de útil, e que a sua engrenagem moral não logra êxito. Não se pode negar que *Tempos Difíceis*, como tudo que escreve o

exporia a sua própria – e contrária – opinião sobre Dickens e sobre o seu último romance (ainda em fase de leitura e tradução pelo russo):

Não é necessário acrescentar que, mesmo sem ter lido todo o romance, nós não podemos concordar com a avaliação da crítica inglesa, e a citamos apenas para apresentar aos leitores um exemplo de que estranhas ideias, por vezes, coexistem na cabeça dos ingleses ao lado de outras radicalmente opostas, e para que o leitor possa rir ao ler esses arrazoados cômicos. *The Athenaeum*, que com frequência expressa muito [bom] gosto e juízos sóbrios em suas análises, fala de *Hard Times* [em inglês, no original] de maneira claramente enviesada. Vejamos: o pensamento poético requer trajes fantásticos, como em *A Tempestade*, de Shakespeare, onde existem Ariel, Caliban, mágicos, espíritos, etc. Dickens trouxe à tona personagens vivos [reais], como reconhece o próprio crítico; exatamente por isso o romance se torna vazio e trivial. Curiosa conclusão! Dickens possui pouca imaginação... Ao contrário, às vezes ele se empolga bastante com a sua imaginação, como o puderam notar os leitores, mesmo através da nossa síntese. Exigir elementos fantásticos na descrição da vida moderna é pura inconsistência. No que diz respeito aos demais pontos fracos identificados pelo crítico, nós podemos da mesma forma apenas achar graça de sua singela incoerência: como não enxergar que o egoísmo e a vileza de Tom são consequências inevitáveis dos métodos terríveis de sua formação? Como não enxergar que todo o destino de Louisa é consequência inevitável das regras egoístas do Sr. Gradgrind para a sua formação e o seu casamento? Ao que parece, nada poderia ser mais claro.^{cviii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1953b, p. 148-149, tradução nossa)

Apesar de traduzir e ratificar boa parte dos comentários dos jornais estrangeiros, Tchernychévski identificava, refutava e replicava as opiniões com as quais não concordava. Sobretudo, se se tratassem de uma crítica a um de seus ídolos literários, Dickens, no qual reconhecia não apenas talento e capacidade criativa, como, desde a juventude na Universidade de São Petersburgo, admirava-lhe a verve política e a sensibilidade aos problemas das camadas populares. A obra de Dickens seria uma das

Sr. Dickens, é repleto de humor, perspicácia e de conhecimento da humanidade. Ele carrega a beleza e os vícios de seu estilo. Abunda em passagens brilhantes e resplandecentes, delicadas em seu humor, e sutis em sua fantasia. No entanto, tais passagens são encontradas em estreita relação com outras rudes, violentas e embaraçosas. Tomada em seu conjunto, a história é legível, embora careça de algum interesse moral. As marionetes do enredo movem-se e dialogam tais quais criaturas vivas, embora recusemo-nos a conceber que elas sejam os mensageiros adequados da verdade poética, a qual parecem estar encarregados de transmitir. A Fantasia requer um advogado ideal” (THE ATHENAEUM, 1854b, p. 992, tradução nossa).

formas de acesso do crítico russo à realidade europeia, principalmente às transformações provocadas pelo capitalismo, às manifestações dos trabalhadores e às revoluções populares de meados do século XIX. A partir das notícias dos jornais franceses e ingleses, bem como da literatura dos dois países (além da alemã), Tchernychévski poderia elaborar as suas próprias análises sociais e políticas, em comparação com a realidade russa. Desse modo, da Primavera dos Povos de 1848 em diante, os acontecimentos da Europa Ocidental, assim como as ideias que por lá circulavam serviriam como um dos parâmetros para a sua compreensão e atuação jornalística na Rússia.

Por exemplo, na edição de julho de 1857 de *O Contemporâneo*, Tchernychévski analisaria em um artigo a sensível situação política da Europa Ocidental. O crítico russo discorreria sobre o processo de consolidação do capitalismo concorrencial, sobre o enriquecimento de alguns poucos industriais ao lado do empobrecimento e da proletarização em massa dos camponeses da Inglaterra. Em seguida, discorreria sobre as crises econômicas e sociais que afligiam as primeiras nações capitalistas, conclamando para que a Rússia evitasse aquele mesmo caminho de desenvolvimento. Como que adivinhando a eclosão da primeira grande crise internacional do capitalismo, que se daria em setembro de 1857, escreveria Tchernychévski:

Uma nova época na história mundial inicia-se no Ocidente e compreendê-la a bom tempo é de grande importância: neste momento, o destino do nosso povo nos próximos séculos ainda está em nossas mãos; [no entanto,] dentro de cinquenta, talvez, dentro de trinta anos, ou – quem sabe se o inevitável curso dos eventos será mais rápido ou devagar? – talvez mesmo antes, já será tarde para consertar as coisas. Um duro golpe abate-se sobre o Ocidente; na França, ele já causou algumas crises lentas e dolorosas, até o ponto de abalar o bem-estar da população; quem quiser se certificar que o mesmo também acontece na Inglaterra, pode ler ao menos *Tempos Difíceis*, de Dickens (o romance também está traduzido para o russo), se não quiser ler estudos sobre o cartismo. Mas, no futuro, esses países aguardam ainda mais longos, ainda mais duros sofrimentos. Salvar o nosso país dessas

provações depende agora de nossas precauções.^{cix}
(TCHERNYCHÉVSKI, 1948, p. 738, tradução nossa)

Naquele momento, Tchernychévski temia que o capitalismo na Rússia tomasse a mesma forma de desigualdade e convulsões sociais, tais quais a que observava na Europa Ocidental através dos jornais. Dickens surgiria em seus comentários, mais uma vez, como um escritor que poderia ajudar os leitores a compreenderem a própria história do desenvolvimento do capitalismo na Inglaterra e as questões sociais por ele engendradas. Em especial, o seu romance *Tempos Difíceis* poderia ajudar a compreender o movimento operário cartista inglês (1838-1857), visto que a sua história é ambientada em uma cidade industrial inglesa, e tem como pano de fundo a tentativa de organização dos trabalhadores para defenderem as suas condições de trabalho e de existência.

Verifica-se, portanto, que Tchernychévski havia estabelecido uma relação de admiração, e mesmo de cumplicidade com o escritor inglês, especialmente em relação à sensibilidade de ambos aos infortúnios da classe trabalhadora inglesa na era vitoriana. Desde a sua descoberta na juventude, por volta de 1846, quando deixava outros livros de lado para se dedicar às obras de Dickens, passando pelos anos após a sua saída da universidade, em 1850, quando posicionava o escritor ao lado de suas grandes referências filosóficas e literárias, como Feuerbach e George Sand e, finalmente, a partir de 1853, pelos anos de trabalho nas revistas *Anais da Pátria* e *O Contemporâneo*, nas quais traduziu e comentou obras do escritor, Tchernychévski conviveria longamente com a obra de Dickens não apenas como leitor e admirador, mas incorporando ativa e seletivamente as contribuições literárias, críticas e sociais do inglês.¹²¹ Mesmo quando preso na Fortaleza de São Pedro e São Paulo, entre 1862 e 1864, o escritor russo tinha à sua disposição em sua pequena biblioteca prisional sete obras de Dickens: *A Casa*

¹²¹ Apesar das revistas russas contarem com diversos tradutores de Dickens, incluindo o próprio Tchernychévski, aquele que mais se destacaria por suas traduções da obra do escritor inglês, e até mesmo por ter popularizado a sua obra na Rússia, seria o professor Irinárkh I. Vvediénski.

Soturna, *Little Dorrit* (*A Pequena Dorrit*, 1855-1857), *Hunted Down* (1859), *Great Expectations* (*Grandes Esperanças*, 1860-1861), *A Tale of Two Cities* (*Um Conto de Duas Cidades*, 1859), o periódico *Master Humphrey's Clock* (1840-1841) e *Christmas Stories* (*Contos de Natal*) (TCHERNYCHÉVSKI, 1949b, p. 488-489).¹²²

Apesar de não constar na lista de obras que mantinha consigo durante a prisão, o enredo de *Tempos Difíceis* ainda estava gravado na memória de Tchernychévski naquele período, pois havia traduzido trechos dele em 1854 e, como visto acima, indicado o romance para se compreender o cartismo e a realidade econômica inglesa, em 1857. Segundo Katz e Wagner, através do romance *Tempos Difíceis*, Tchernychévski teria assimilado a crítica política e social de Dickens à Inglaterra vitoriana à sua própria crítica à sociedade russa oitocentista, além de adaptado ou revisado o individualismo e o utilitarismo representados por Dickens na forma de seu “egoísmo racional”, como aparece em *O Que Fazer?* (KATZ; WAGNER, 1989, p. 25).

4.2 TEMPOS DIFÍCEIS

Em seu romance, Dickens narra as vicissitudes da família Gradgrind, com especial destaque para o destino de Louisa Gradgrind, a protagonista. Louisa e seus quatro irmãos, Thomas (Tom), Jane, Adam Smith e Malthus, são educados segundo as concepções filosóficas e pedagógicas de seu pai, o Sr. Thomas Gradgrind. Este

¹²² As obras estão relacionadas na mesma ordem em que aparecem na lista escrita por Tchernychévski em sua correspondência a Pypin de 1864. Para a indicação *Christmas Stories* (*Contos de Natal*), não é possível saber o ano da publicação, pois Tchernychévski não especifica a qual(is) história(s) se referia. O editor do tomo 14 das Obras Completas de Tchernychévski, no qual consta a lista acima, acrescenta outra obra de Dickens em posse do russo durante a prisão, *Pictures from Italy* (1846), de acordo com outras listas de obras trocada entre o crítico e o seu primo Pypin (TCHERNYCHÉVSKI, 1949b).

administra uma escola no distrito industrial de Coketown, na Inglaterra, de acordo com princípios pragmáticos e utilitaristas: para o Sr. Gradgrind, caberia ensinar às crianças apenas os “fatos”, distanciando-as da fantasia, da imaginação e da curiosidade. Assim o personagem aconselharia Sissy (Cecilia) Jupe, uma das jovens estudantes de sua escola:

Vocês deverão ser, em todos os aspectos, regulados e governados (...) pelos fatos. Esperamos ter em breve um conselho dos fatos, composto de comissários dos fatos, que forçarão o povo a ser um povo dos fatos, e nada além de fatos. Vocês devem descartar a palavra Imaginação [*Fancy*]. Vocês nada têm a ver com ela. (DICKENS, 2014, p. 19)

A sua própria residência, “*Stone Lodge*” (“Morada de Pedra”) era dividida em gabinetes de estudos, nos quais os seus filhos, tão logo eram capazes de falar e de andar, tinham acesso às mais diversas ciências e, evidentemente, nenhum contato com histórias fantásticas ou contos infantis. O pai “eminentemente prático” designava os próprios filhos através de epítetos técnicos ou científicos, por exemplo, “*metallurgical Louisa*” (a “metalúrgica Louisa”) e “*mathematical Thomas*” (o “matemático Thomas”), dados os caracteres que o mesmo atribuía a cada um.

O distrito onde viviam também era governado pelos fatos. Coketown era uma típica cidade industrial inglesa, repleta de construções fabris de tijolos vermelhos, as ironicamente designadas “*fairy palaces*” (“palácios de conto de fadas”), e coberta de cinzas e da fumaça expelidas pelas grandes chaminés. O ritmo de vida da cidade e de seus habitantes era dado pela cadência incessante e monótona dos pistões a vapor das fábricas, o que padronizava a rotina e uniformizava a vida de todos os trabalhadores/habitantes. Não havia espaço para preocupações com o conforto ou o com entretenimento, na cidade existia apenas o que era útil, e eram também os fatos que governavam a sua vida material e imaterial: “A escola (...) era toda fatos, e a escola

técnica era toda fatos, e as relações entre mestre e servo eram todas fatos, e tudo era fatos entre a maternidade e o cemitério” (DICKENS, 2014, p. 38).

Logo no início do romance, no entanto, o conjunto social aparentemente funcional e harmônico de Coketown, e o rigoroso sistema educacional do Sr. Gradgrind seriam confrontados com o surgimento de uma ameaça: um circo instala-se nas imediações da cidade. Certa tarde, ao retornar para casa, o Sr. Gradgrind encontraria os próprios filhos, Tom e Louisa, em meio às demais crianças que admiravam a chegada da nova atração e, consternado, ordenar-lhes-ia que se retirassem e retornassem com ele. O pai eminentemente prático não compreendia como as suas crianças, educadas rigorosamente de acordo com o seu sistema, pudessem ceder às tentações da fantasia e da imaginação.

Decidido a proteger os seus filhos e demais alunos daquele risco, o Sr. Gradgrind partiria com o seu amigo, o Sr. Bounderby, para as instalações dos artistas. Estavam convictos de que Tom e Louisa haviam sido influenciados pela aluna Sissy Jupe, filha do adestrador de animais, que fazia números ao lado de sua pequena cachorra, “*Merrylegs*”. Dessa maneira, cabia-lhes proibir a jovem de frequentar a escola.

No entanto, ao chegaram nas dependências dos artistas, descobrem que o seu pai a havia abandonado, desesperado por não ter condições de sustentá-la e de educá-la. Sensibilizado pela situação da jovem e sentindo-se desafiado pela possibilidade de testar nela a aplicabilidade e validade de seu sistema, “recuperando-a”, o Sr. Gradgrind a adotaria e a traria para o convívio de sua família. Antes de deixar a companhia dos artistas, ele ouve do Sr. Sleary, responsável pela companhia: “Af pefoas pefisam de divertimento, fenhor, de algum tipo (...) Não podem trabalhar fempre, e não podem eftudar fempre. Fafa de nóf o melhor, não o pior” (DICKENS, 2014, p. 57-58).¹²³ Esta

¹²³ A tradução brasileira (DICKENS, 2014) tenta reproduzir os “erros de linguagem” dos personagens Sr. Sleary e Stephen Blackpool, da mesma maneira como o faz o autor inglês.

será, em linhas gerais, a tese que confrontará o princípio do Sr. Gradgrind durante todo o romance.

A educação de Sissy não gera os resultados esperados pelo Sr. Gradgrind. A jovem aluna não logra compreender as lições escolares da maneira como estas lhe são repassadas, desconectadas da realidade na qual havia sido formada até então, na qual as dificuldades e a escassez eram remediadas pela solidariedade, criatividade e imaginação. O mundo frio, racional e prosaico dos fatos não fazia sentido para Sissy e, ao final, contrariando as concepções e práticas do pai eminentemente prático, Dickens faria daquele personagem – e dos demais artistas da trupe circense – a tábua de salvação de toda família Gradgrind, não através dos fatos, mas de sua ação afetuosa e gratuita (não-utilitarista).

À medida que seus filhos cresciam, o Sr. Gradgrind veria chegada a hora de providenciar o casamento de Louisa. Escolhe para marido daquela que era o modelo mais exitoso do seu sistema, um outro homem também inteiramente devotado aos fatos, o Sr. Bounderby. Rico banqueiro e industrial, Bounderby encarnava o exemplo maior do *self-made man*, homem que, graças às oportunidades abertas pela sociedade moderna, e baseando-se exclusivamente nos fatos, havia superado a sua infância pobre e alcançado o controle sobre a economia de toda a cidade. Louisa tinha aproximadamente vinte anos de idade, ao passo que o Sr. Bounderby, cinquenta. Diante da proposta de casamento, ela perguntaria ao seu pai se ele acreditava que ela amava o Sr. Bounderby, e se este esperava que ela o amasse, o que o pai não consegue responder, a não ser considerando os fatos. Apesar de tão grande diferença de idade, as estatísticas dos casamentos ingleses demonstravam que a maioria das uniões (três quartos) era feita com aquela mesma disparidade. Nada poderia ser mais simples e claro, ao que – a metalúrgica –

Louisa, resignada e conformada diante dos fatos, acederia e aceitaria a proposta de casamento.

Paralelamente, entre os operários das fábricas do Sr. Bounderby, outra situação ocorria. Stephen Blackpool, um dos seus mais zelosos e fiéis funcionários, viria até o patrão pedir-lhe conselho para a resolução de uma questão matrimonial. Após o casamento, a sua esposa entregara-se ao alcoolismo e afastara-se por completo dos compromissos que lhe eram exigidos como tal, sem fazer mais que o atormentar. Tendo em vista a falência do seu matrimônio e o seu apaixonamento por outra mulher, Rachael – também operária –, Stephen solicita o conselho do Sr. Bounderby sobre o que deveria fazer e se poderia demandar o divórcio, pois havia ouvido falar que pessoas ricas não precisavam se manter unidas “na alegria e na tristeza”, por muito tempo, podendo interromper-se casamentos infelizes. O seu patrão responder-lhe-ia que o casamento era um laço revestido de santidade e que não poderia ser desfeito. Mesmo que, realmente, existisse a prerrogativa do divórcio, ela não seria estendida a pessoas da classe de Stephen, pois custava muito caro acionar a justiça e arcar com os trâmites legais. Por fim, o Sr. Bounderby insinua ao operário que se a sua esposa não estava bem, seria responsabilidade dele, pois era seu o dever de zelar pelo casamento, palavras que, ironicamente, Dickens fará o próprio Bounderby escutar do Sr. Gradgrind, quando abandonado pela filha deste.

As pessoas da classe de Stephen, genericamente chamadas de “*the Hands*” (“as Mãos”), eram trabalhadores e trabalhadoras que viviam quase indiferenciadamente nas ruas estreitas das moradias operárias de Coketown. Segundo Stephen, eram em geral tratados por seus patrões como se fossem “números em uma soma, ou máquinas: sem amores e vontades, sem memórias e inclinações, sem alma para se cansar e ter esperança” (DICKENS, 2014, p. 174). O compasso intermitente dos pistões das fábricas

– designados por Dickens como “*melancholy mad elephants*” (“loucos elefantes melancólicos”) –, assim como os patrões e as leis, eram indiferentes às condições de trabalho e de existência daqueles trabalhadores, ignorando ou privando-lhes de suas características humanas elementares. Os operários, liderados pelo obscuro personagem Slackbridge, começavam a se organizar contra aquela situação, momento em que Dickens faria referência ao movimento cartista inglês.

No entanto, como que dando continuidade àquele processo de exploração e indiferenciação dos trabalhadores, o Sr. Gradgrind dedicava-se a difundir em sua escola os melhores preceitos econômicos e morais em acordo com aqueles fatos inquestionáveis. A substituição da alma pelo cálculo levaria Dickens a vaticinar:

Tantas centenas de mãos nessa fábrica; tantas centenas de cavalos-vapor. Sabe-se, com a força de uma única libra de peso, o que fará o motor; porém, nem todos os calculadores da dívida nacional poderão dizer-me a capacidade para o ódio e o amor, para o patriotismo ou o descontentamento, para a decomposição da virtude em vício, ou o inverso, em qualquer momento, na alma de seus silenciosos servos, de rostos compostos e ações reguladas. Não há mistério no motor; há um mistério insondável no mais ínfimo de seus servos, para sempre. Isso supondo que revertêssemos nossa aritmética dos objetos materiais, e governássemos de outra maneira essas terríveis quantidades desconhecidas! (DICKENS, 2014, p. 87)

Apesar da previsão do autor, o seu romance evolui de maneira menos pretensiosa, deixando-se entreter por algumas passagens folhetinescas. Após o casamento de Louisa, o seu pai seria eleito parlamentar, mudando-se para Londres. Lá, o Sr. Gradgrind conheceria um aristocrata que lhe indicaria o irmão, James Harthouse, para colher estatísticas oficiais em Coketown. Harthouse era um jovem aventureiro que vivia entendiado entre uma viagem e outra, sem se dedicar concreta e efetivamente a nenhum de seus objetivos. É recebido em Coketown pela Sra. Sparsit, viúva de origem nobre, que servia como governanta do Sr. Bounderby. Este acolheria o recém-chegado

no seio de sua família, tomando-o como hóspede em sua residência de campo. Aos poucos, Harthouse, que se autodesignava como um homem sórdido e para quem todo homem era um egoísta, entregar-se-ia ao capricho de conquistar a esposa de seu anfitrião. Louisa, que até então não consumara o casamento com Bounderby, vê-se, pela primeira vez, envolvida – e atormentada – por uma paixão. Desconfiada, a Sra. Sparsit, fiel escudeira de seu senhor e benfeitor, passaria a perseguir os passos de Louisa, buscando obsessivamente por evidências de sua descida até o último degrau na escada da dignidade e honestidade de uma esposa – da sua “queda moral”. Enfim, em um dia em que Bounderby se ausentara, a governanta flagra Harthouse declarando o seu amor para Louisa, perdendo-os de vista em seguida. Mesmo sem saber o destino do casal, a Sra. Sparsit denuncia-os ao marido “traído” assim que este chega de viagem.

Em visita à residência do Sr. Gradgrind para reclamar da traição e da ausência de Louisa, o Sr. Bounderby descobriria que, na verdade, a sua esposa estava com o pai desde a noite em que havia sido flagrada pela Sra. Sparsit, e que nada havia acontecido entre ela e Harthouse. Desesperada, atormentada por seus sentimentos amorosos, que até então desconhecia, e sem saber o que fazer, Louisa havia buscado refúgio na casa do pai. Seria na “Morada de Pedra”, residência da família, que Louisa implodiria os fundamentos do sistema do Sr. Gradgrind:

Como o senhor pôde dar-me a vida e tirar-me todas as coisas inestimáveis que a diferenciam de um estado de morte consciente? Onde estão as graças da minha alma? Onde estão os sentimentos do meu coração? O que o senhor fez, meu pai, o que o senhor fez com o jardim que deveria ter florescido neste deserto? (...) No entanto, pai, se eu fosse cega, se tivesse de encontrar meu caminho pelo tato e fosse livre, se conhecesse as formas e as superfícies das coisas, para exercitar a minha imaginação a respeito delas, eu teria sido um milhão de vezes mais sábia, feliz, amorosa, contente, inocente e humana do que sou agora, com os olhos que tenho. Ouça, então, o que vim lhe dizer. (...) o senhor propôs-me meu marido. Aceitei. Nunca fingi, diante do senhor ou dele, que o amava. (...) O acaso colocou no meu caminho uma nova amizade, um homem como nunca conheci:

acostumado ao mundo, leve, cortês, espontâneo, sem fingimentos (...) Parece haver uma afinidade entre nós. (...) Nesta noite, meu marido estando fora, ele esteve comigo e declarou seu amor. (...) Não sei se lamento, não sei se me envergonho, não sei se me rebaixei aos meus próprios olhos. Tudo que sei é que sua filosofia e seus ensinamentos não podem salvar-me, pai. O senhor me conduziu até aqui. Salve-me por qualquer meio que puder! (DICKENS, 2014, p. 244-247)

A metalúrgica Louisa, personagem modelo do sistema de seu pai, inexperiente e desabituada, havia desmoronado diante do sentimento amoroso, em face do qual não sabia como agir. A educação para os fatos privara-lhe dos seus recursos emocionais mais elementares. Por fim, para livrá-la do labirinto sentimental no qual se envolvera, a sua irmã adotiva Sissy Jupe iria até o hotel onde se hospedava Harthouse e pedir-lhe-ia para que partisse definitivamente, ao que este acede e deixa a trama. Paulatinamente, Sissy, para a qual não valera o sistema do Sr. Gradgrind, passa a exercer um papel fundamental para a salvação de sua família. Anteriormente, fora Sissy quem havia cuidado da mãe de Louisa até a sua morte, assim como era Sissy quem cuidava de sua irmã mais nova, Jane.

No entanto, o fracasso do sistema do Sr. Gradgrind não terminaria com a desventura amorosa de Louisa. Paralelamente ao seu drama, o seu irmão, o matemático Tom, também colocaria em xeque o sistema de seu pai. Apesar de toda a atenção e rigor dados à sua educação baseada nos fatos, Tom tornara-se um jovem vil e delinquente. Segundo ele mesmo explicaria – factualmente – para o seu pai no final da trama, as estatísticas demonstravam que sempre havia uma pequena porcentagem de casos do seu tipo.

Tom assaltara o banco do Sr. Bounderby, onde trabalhava, furtando uma pequena quantia para pagar dívidas de jogo. Para evitar suspeitas contra si, ele valeu-se da confiança, fragilidade e desespero do personagem Stephen, que acabara de ser demitido da fábrica onde trabalhava, para envolvê-lo em um ardil ao fim do qual todas

desconfianças cairiam sobre ele. Sem trabalho e acusado de um crime que não havia cometido, Stephen deixaria Coketown e, ao tentar retornar para esclarecer o mal-entendido, acidental-se-ia mortalmente. Antes de falecer, ele insinua ao Sr. Gradgrind que o seu filho teria tramado contra ele.

Mais uma vez, Sissy surgiria para salvar os Gradgrind. A filha do adestrador de animais, rapidamente, aconselha Tom a fugir para uma localidade vizinha, onde estava estacionado o circo no qual vivera. Em seguida, ao encontro de Tom, partiriam o seu pai, a sua irmã e a própria Sissy. Tom era protegido pelo proprietário do circo, Sr. Sleary, ao tempo em que o Sr. Gradgrind planejava a fuga do filho para a América, através de Liverpool. Assim que estava pronto para a fuga, surgiria o personagem Bitzer, ex-aluno destacado da escola do Sr. Gradgrind e colega de trabalho de Tom no banco do Sr. Bounderby, impedindo-lhe. A Bitzer interessava a captura de Tom, pois, agindo conforme o seu próprio interesse, como, de resto, havia sido ensinado, a prisão do colega levaria ao reconhecimento do Sr. Bounderby, o qual certamente o promoveria. O Sr. Gradgrind suplica-lhe que lhe devolva o filho, perguntando-lhe se não possuía coração, ao que responderia Bitzer: “A circulação, senhor (...) não funcionaria sem o coração. Ninguém que esteja familiarizado com os fatos estabelecidos por Harvey, senhor, pode duvidar de que eu tenha um coração. (...) [Ele] está aberto à razão, senhor (...) e nada mais” (DICKENS, 2014, p. 321).

O Sr. Gradgrind e o destino de seu filho encontravam-se encurralados entre as antípodas do seu sistema: de um lado, o Sr. Sleary, representante do mundo da fantasia, da imaginação e do entretenimento e, de outro, Bitzer, representante do interesse, da razão e do sistema utilitarista. Dickens resolveria o impasse, mais uma vez, com a ajuda dos que estavam ao lado da fantasia e da emoção: o Sr. Sleary assusta Bitzer com um de

seus cães, ao passo que outro integrante da trupe ajudaria Tom em sua fuga. Ao final, o Sr. Sleary mais uma vez advertiria o Sr. Gradgrind:

“Ifo parefe mostrar duaf coisaf, não é, fenhor?”, disse o Sr. Sleary, pensativo enquanto olhava para as profundezas de seu conhaque com água. “Uma é que há amor no mundo; nem tudo é interefe próprio, maf uma coisa muito diferente; outra é que o amor tem uma maneira própria de calcular, ou não calcular, que, de um jeito ou de outro, é tão difífil de denominar quanto a maneira dof cães de nof achar! (...) Af pefoaf devem fe divertir, não podem aprender fempre, nem podem trabalhar fempre, elaf não fãof feitaf para tanto. Vocêf prefisam de nóf, fenhor. Fafa a coisa ferta, e também a coisa boa, e fafa de nóf o melhor, não o pior! (DICKENS, 2014, p. 326-327)

A derrocada da família Gradgrind, bem como de todo o sistema filosófico e pedagógico empunhado por seu patriarca, teria sido completa não houvesse para a sua salvaguarda o “antissistema”, encarnado em Sissy Jupe e no Sr. Sleary. Dickens desafiava, com a sua obra, a pretensão educadora do sistema de ensino inglês, que previa formar os indivíduos tão somente para o trabalho e para a satisfação de seus próprios interesses. Ao apresentar o mundo da fantasia e da imaginação como redentores de um mundo pretensa e puramente racional e utilitarista, Dickens faria de sua literatura uma crítica ao sistema capitalista, que parecia não encontrar limites em seu afloramento na Inglaterra vitoriana. O seu romance propunha-se a negar o que identificava como os fundamentos filosóficos e psicológicos da sociedade e do indivíduo capitalista moderno, representados na escola e na fábrica, à medida que os contrapunha a outras atividades sociais e individuais humanas, como o ócio, o lazer, a imaginação, a criatividade, a fantasia, e as emoções.

Por fim, o autor revelaria que a fantasia não apenas agia como redentora, como também era, ela própria, o fundamento daquela sociedade aparentemente funcional e maquinal de Coketown: o leitor descobriria no fim da trama a verdade sobre a história

do banqueiro e industrial Sr. Bounderby. Ele forjara toda a sua personalidade burguesa em cima de uma mentira, a de que era órfão, que havia sido maltratado pela avó e que erguera todo o seu império sozinho e a partir do seu próprio esforço individual. Na verdade, o Sr. Bounderby tinha como origem uma família abastada, e a sua mãe surgiria para o revelar nas últimas linhas da trama. O valor do empreendimento e esforço individuais fomentados pela sociedade moderna, que daria possibilidades de ascensão e riqueza para quaisquer dos seus cidadãos, mesmo aquele que não dispusesse de nada de seu que não fosse o seu trabalho, o mito do *self-made man*, também desmoronava, uma vez revelada a verdadeira história do personagem. Dickens, assim, sugeria que a sociedade moderna, apesar de o tentar negar, também ela era baseada em uma fantasia (no caso do Sr. Bounderby, em uma farsa), não havendo assim por que rechaçar a sensibilidade humana na formação dos indivíduos, nem na formação da sociedade em geral.

4.3 TEMPOS DIFÍCEIS E O QUE FAZER?

4.3.1 TRANSFORMAÇÃO SOCIAL, UTILITARISMO E TRABALHO

Para Tchernychévski, Dickens alcançara uma boa percepção da sociedade capitalista moderna, pois identificara os seus problemas fundamentais e, através de seus romances, esperava disseminar o desejo de mudança. No entanto, o crítico e escritor russo, apesar de sua admiração pelo inglês, acreditava que Dickens era limitado em sua

ação efetiva de transformação social. O seu desejo de mudança satisfazia-se na própria esperança, uma vez que não propunha nem apresentava uma atitude ou um comportamento novos. Para Tchernychévski, era preciso ir além da demonstração e denúncia das contradições da sociedade moderna inglesa e apresentar ao leitor os novos sujeitos que a transformariam e a nova sociedade que estes poderiam construir.

Em *O Que Fazer?*, após a sua primeira conversa com Dmitri Lopukhóv, a protagonista Vera Pávlovna impressiona-se com o teor das suas ideias emancipadoras sobre a mulher, sobre o amor e as contradições sociais, e perguntar-se-ia se tais ideias não teriam vindo dos livros que ela já havia lido, ao que ela mesma se responde, refletindo:

Não, ali [nos livros] não tinha isso: ali tudo era dado com dúvidas, com reservas, e tudo visto como extraordinário, improvável. Como se fossem sonhos: bons, mas [que] não acontecerão. (...) Por exemplo, George Sand é tão correta e boa, mas nela é tudo sonho. Ou em nossos escritores... Não, em nossos escritores não há nada disso. E em Dickens? Ele tem isso, mas parece não ter grande esperança; deseja isso porque é bom, mas, no fundo, sabe que não vai acontecer. Como é que eles não sabem que sem isso não se pode passar, que, na verdade, se deve fazer isso e que isso obrigatoriamente será feito para que não haja pobres ou infelizes? Não é isso que dizem? Não, apenas pensam nisso, mas acham que, na verdade, tudo permanecerá como agora. Ficará um pouco melhor, mas nada mais. (...) Mas ele [Lopukhóv] diz que a sua noiva explicou a todos que a amam que vai ser exatamente assim como me parecia. E explicou tão bem que todos começaram a agir para que isso aconteça logo. Que noiva inteligente! Mas quem é ela? Eu vou descobrir com certeza. (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 101-102)

Partindo-se da observação de Tchernychévski sobre a obra de Sand e Dickens, pode-se constatar que o seu romance *O Que Fazer?* começa precisamente no ponto em que termina *Tempos Difíceis*, como uma espécie de resposta literária a alguns problemas sociais e filosóficos (apenas) apontados por Dickens. De fato, às intransponíveis questões apresentadas no romance inglês, como o casamento contra a vontade de

Louisa; o amor impossível entre os operários Stephen e Rachael devido à impraticabilidade do divórcio pelas classes populares; as precárias condições de vida dos trabalhadores de Coketown, submetidos ao tempo de trabalho das fábricas (à cadência incessante e monótona dos pistões); e a prevalência de um sistema educacional e filosófico utilitarista que estabelecia e disseminava a insuperabilidade dos fatos e do interesse próprio, em contradição com o desenvolvimento dos atributos propriamente humanos dos trabalhadores, Tchernychévski propunha e apresentava, sob a forma literária, *alternativas* institucionais, políticas, éticas e filosóficas. Para o russo, as realidades e subjetividades apresentadas por Dickens não eram insuperáveis, ou não se poderia com elas se conformar, passando, portanto, a descrever – a positivar – em seu romance novas subjetividades, pensamentos e realidades.

Ao completar dezesseis anos, Vera Pávlovna, começaria a ser preparada por sua mãe, Maria Aleksievna, para o casamento. Como esta pretendesse lhe arrumar um noivo de origem nobre, que pudesse prover o sustento e o status da filha e da família, ela urde, à revelia de sua filha, a aproximação de Vera com o jovem Mikhail Storiéchnikov, filho da proprietária da residência onde moravam. Vera era tão inexperiente em relação ao amor quanto a sua contraparte dickensiana, Louisa Gradgrind. No entanto, na primeira oportunidade que tem a sós com Storiéchnikov, ela revelaria um comportamento firme e decidido em relação ao tratamento grosseiro que o jovem lhe havia dispensado na noite anterior. Ela diz ao jovem:

Monsieur Storiéchnikov, tenho que falar sério com o senhor. Ontem o senhor reservou o camarote para me apresentar aos seus amigos como sua amante. Eu não vou lhe dizer que isso é desonesto. Se o senhor pudesse compreender isso, não [o] teria feito. Mas eu lhe aviso. Se o senhor tiver coragem de se aproximar de mim no teatro, na rua, onde quer que seja, eu lhe darei um tapa na cara. (...) Eu estou falando com o senhor como com alguém em quem não há nenhuma centelha de honra. Mas talvez ainda não esteja completamente corrompido. Se

assim for, eu lhe imploro que pare de nos visitar.
(TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 58)

A reação de Vera à afronta de Storiéchnikov em tudo se assemelhava à conversa dos personagens dickensianos Sissy e Harthouse, quando aquela procurou este último para lhe recomendar que se afastasse definitivamente de Louisa, pois havia posto em risco a sua tranquilidade e a sua honra:

O motivo principal de eu ter vindo até aqui, senhor, é garantir-lhe que deve acreditar que não há mais esperança de falar outra vez com a dama do que haveria se ela tivesse morrido ao chegar em casa, na noite passada. (...) a única reparação que lhe resta é partir imediatamente. Tenho plena certeza de que não há outro modo de corrigir os erros e danos que cometeu. Tenho plena certeza de que é a única compensação que ainda pode oferecer. Não digo que seja muita ou que seja suficiente; mas é alguma coisa, e ela é necessária (...) peço-lhe que parta esta noite, com o compromisso de jamais retornar.
(DICKENS, 2014, p. 263; 265)

Evidentemente, a metalúrgica Louisa, tão frágil e inábil diante de sua primeira paixão, jamais poderia repelir com tal firmeza o aventureiro Harthouse. Apenas Sissy, cuja personalidade havia sido forjada longe do sistema do Sr. Gradgrind, poderia oferecer aquela resistência. Como que reunindo a racionalidade de Louisa à sensibilidade e determinação de Sissy, Tchernychévski constrói o seu personagem de maneira não dicotomizada. Em Vera, a sensibilidade, a frieza do raciocínio e a firmeza da vontade não estavam em desacordo entre si, e assim surgiria a contraproposta ética do escritor russo: a razão, o cálculo e o interesse não eram incompatíveis com a vontade, nem com os sentimentos. Mais adiante, quando Vera se casa com o seu segundo marido, Aleksáedr Kirsánov, Tchernychévski acrescentaria que o amor fortalecia a razão, de modo que a personalidade de seus personagens surgia libertada do sistema dicotômico razão-fantasia representado por Dickens em *Tempos Difíceis*.

Enfim, apesar do rechaço inicial de Vera, Storiéchnikov reformaria o seu comportamento, prestar-lhe-ia a corte e terminaria por pedir a sua mão em casamento aos seus pais. Estes, contentes com a possibilidade de verem selada aquela união com um rapaz de origem nobre – apesar de empobrecido –, transmitem o pedido de casamento à filha, aconselhando-a a aceitar, pois poderia confiar na experiência e sagacidade de seus pais. No entanto, sem hesitar, Vera recusaria o pedido. Diante do tom ameaçador de sua mãe, ela revida:

Desculpe-me, mamãe – disse Vera, levantando-se. Se você me tocar, saio de casa. Se trancar a porta, eu me joga da janela. Eu sabia como receberiam a minha recusa e pensei em tudo em como agir. Sentem-se e fiquem sentados, senão vou-me embora. (...) Eu não fico com ele [Storiéchnikov]. Sem o meu consentimento, não há casamento. (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 72)

Os fatos baseados na experiência dos seus pais, que foram suficientes para Louisa quando diante das estatísticas dos casamentos ingleses que lhe foram apresentadas pelo Sr. Gradgrind, não seriam suficientes para Vera. A sua vontade prevaleceria sobre os fatos, dispositivo de que não dispunha o personagem dickensiano, presa ao sistema pragmático de seu pai. Sobretudo, Vera desejava ser independente e fazer o que bem quisesse, vontade tão forte que a levaria a querer fugir daquela proposta, da sua casa e da sua família. Então, Lopukhóv lhe faria a mesma série de perguntas que Louisa havia feito ao seu pai quando recebera a proposta de casamento do Sr. Bounderby: Storiéchnikov te ama? Quem você ama? O que é o amor? E passaria a explicar a Vera o significado do amor e da paixão de acordo com o jargão utilitarista do interesse, prazer e sacrifício, que, de resto, é o mesmo utilizado pelo Sr. Gradgrind. Para Lopukhóv, a paixão e o amor eram sentimentos tais quais a simples afeição, distintos apenas em intensidade. Da mesma maneira que o afeto não deveria permitir que um

amigo infligisse dano a outro, o amante não deveria exigir ao ser amado nada que lhe custasse o seu próprio prazer (um sacrifício), de maneira que os personagens tchernychevskianos concluiriam que Storiéchnikov não poderia amar Vera, se ele lhe demandava um sacrifício.

Os termos próprios do vocabulário filosófico utilitarista estão presentes em ambas as obras. No entanto, ao passo que Dickens os utiliza para criticá-los ou denunciá-los, naquilo que sugerem de racionalidade fria e calculista, Tchernychévski os apresentaria de outra maneira, sem negar a validade de alguns pontos do utilitarismo inglês, mas (re)interpretando-os de modo a tornar possível a combinação entre os atributos da razão, do interesse e do cálculo utilitarista àqueles da emoção, da afetividade e dos sentimentos.¹²⁴

[Vera:] – É verdade, então, o que dizem as pessoas práticas, frias: que o ser humano é governado apenas por cálculos de vantagens próprias?
[Lopukhóv:] – Elas dizem a verdade. O que chamam de elevação de espírito, aspirações ideais, tudo isso, no curso geral da vida, é totalmente desprezível em relação ao desejo de cada um obter vantagem para si e, na essência, são compostas, elas mesmas, por este próprio desejo de vantagem. (...)

– Suponhamos que esteja certo... Sim, está certo. Todos os atos que eu posso imaginar se explicam pela vantagem. Mas essa é uma teoria fria!

– A teoria, em si mesma, deve ser fria. O intelecto deve julgar as coisas friamente.

– Mas ela é implacável!

– Implacável contra as fantasias que são vazias e prejudiciais.

– Mas é prosaica...

– Para a ciência não existe forma poética.

– Então essa teoria, que eu não consigo refutar, condena as pessoas a uma vida fria, implacável, prosaica?

¹²⁴ De acordo com Katz e Wagner, Tchernychévski teria transformado o “grosseiro individualismo” do personagem Bounderby no “egoísmo racional” do seu “novo homem” (KATZ; WAGNER, 1989, p. 25). Apesar de o presente trabalho também considerar que há uma reapropriação das categorias e do pensamento utilitarista por Tchernychévski em *O Que Fazer?*, convém salientar que, diferentemente do que pode fazer inferir o comentário dos dois russistas norte-americanos, a expressão “egoísmo racional” não é mencionada no romance, nem mesmo em seu tratado “O princípio antropológico na filosofia”. Em *O Que Fazer?*, Tchernychévski utilizaria tão somente a expressão “teoria do egoísmo”, quando se refere tanto a Kirsánov (“*po kirsánovskoi teórii égoísma*”), quanto a Lopukhóv (“*pod ego teóriu égoísma*”).

– Não, Vera Pávlovna. Essa teoria é fria, mas ensina ao ser humano encontrar o calor (...) Essa teoria é prosaica, mas revela os verdadeiros motivos da vida, e é na verdade da vida que está a poesia. (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 113-114)

Quase sem retoques, o diálogo acima, entre Vera e Lopukhóv, poderia se dar entre o Sr. Gradgrind e Sissy. Em linhas gerais, Tchernychévski apresenta ao leitor os fundamentos da filosofia utilitarista, conforme a sua interpretação, que, apenas no fim do trecho acima, revelava-se distinta da de Dickens. O utilitarismo dickensiano é aquele tal como é compreendido por Vera: levaria a uma vida fria, impiedosa e prosaica. No entanto, para Tchernychévski, a frieza e o prosaísmo da teoria não se traduziriam na frieza da vida, mas em seu contrário, em calor e beleza (a poesia). A frieza da razão e do cálculo corresponderia à frieza e rigidez de um instrumento metálico, mas que, manejado por um médico, poderia auxiliar a salvar vidas.

A razão para Tchernychévski era apenas mais um atributo humano entre outros, ou um meio, não um fim em si mesmo, e essa seria a principal característica que o distinguiria dos utilitaristas clássicos, e o que o poderia salvar da crítica de Dickens. Finalmente, o interesse, para o escritor russo, também se diferiria daquele imediato e individualista de Bitzer, disposto a entregar o próprio amigo à polícia para satisfazer o seu interesse de promoção no trabalho. Quando o personagem Lopukhóv reflete sobre a preponderância da vantagem ou do interesse, o horizonte de Tchernychévski não é o indivíduo, mas o “bem geral”, como diria Bentham. No início do seu romance, o escritor forneceria a chave para compreender o interesse individual dentro da filosofia utilitarista: “A nossa felicidade não é possível sem a felicidade dos outros” (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 29).

A relação entre o interesse individual e o interesse coletivo é representada sobretudo na cooperativa de costureiras fundada por Vera Pávlovna, e que também está

em diálogo com *Tempos Difíceis*, especialmente com as suas fábricas e seus operários. O distrito industrial de Coketown, com os seus problemas apenas constatados, mas não superados – ao menos literariamente – por Dickens, é outro ponto de partida para a obra de Tchernychévski. Enquanto os operários de Coketown são submetidos a duras rotinas de trabalho, sem controle do próprio tempo, e sem usufruírem de condições adequadas de habitação e de lazer – sendo privados, inclusive, de direitos garantidos às camadas mais ricas da população, como o divórcio –, na cooperativa de Vera, denominada em seguida “*Au bon travail. Magasin des Nouveautés*” (“[Direito] Ao bom trabalho. Loja de novidades”), a organização do trabalho e a relação com as trabalhadoras dar-se-ia de maneira distinta. O interesse individual de cada uma das costureiras encontraria, ao final, o interesse do grupo em fazer prosperar o empreendimento, pois todas, além de receberem o devido salário, compartilhavam os seus lucros, afinal de contas, “o lucro não é recompensa do sucesso desse ou daquele trabalhador, mas, sim, resultado do caráter geral do coletivo de trabalhadores” (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 196). Em seguida, guiadas por aquela comunhão entre interesse individual e coletivo, as costureiras estabeleceriam um fundo de assistência e um fundo para compras em comum, até que enfim decidiriam todas dividir um mesmo alojamento, tendo em vista a racionalização das despesas. Em pouco tempo, a cooperativa também se constituiria como uma escola que ofereceria aulas às trabalhadoras e, diferentemente do rígido sistema do Sr. Gradgrind, para o qual o lazer (o circo) representava uma ameaça, também ofereceria entretenimento, com festas no próprio local ou passeios coletivos ao teatro ou no rio Nevá.

Após a simulação do seu suicídio, Lopukhóv enviaria uma carta de Berlim para a sua antiga esposa Vera, na qual expressava a relação que deveria haver entre o trabalho, o prazer e o repouso, bastante distinta daquela dos senhores Gradgrind e

Bounderby. Tchernychévski parece endereçar a passagem diretamente aos utilitaristas de Dickens:

O tempo de um ser humano que vive a vida como deveria se divide em três partes: trabalho, prazer e descanso (ou recreação). (...) No trabalho e no prazer, o elemento humano geral predomina sobre as especificidades pessoais. No trabalho, nós agimos segundo o motivo predominante das necessidades racionais externas. No prazer, sob o motivo predominante de outras necessidades (também gerais) da natureza humana. O descanso ou recreação é um elemento onde a personalidade individual busca recobrar forças desses estímulos que esgotam a reserva dos recursos humanos. (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 326)

Em *O Que Fazer?*, Tchernychévski também chamaria a atenção para a relação entre patrão (patroa) e trabalhadoras: o tratamento dispensado por Vera e Lopukhóv às costureiras era bem distinto daquele oferecido pelo Sr. Bounderby, para quem todos os operários eram indolentes, displicentes ou gananciosos. A jovem costureira Sáchenka Pribýtkova, por exemplo, faz um paralelo com o personagem Stephen, do romance de Dickens. Após ser despedido pelo Sr. Bounderby, Stephen torna-se suspeito do roubo praticado, na verdade, por Tom, sendo condenado tanto pelo patrão, como pela maioria de seus colegas de trabalho. A trama urdida por Tom acabaria levando à morte de Stephen. Sáchenka, por sua vez, também seria acusada injustamente de roubo por um jovem nobre do qual ela não correspondera os galanteios, chegando a ser presa. No entanto, diferentemente do Sr. Bounderby, Lopukhóv não suspeitaria da integridade da costureira, providenciando para que a mesma fosse libertada. A humanidade negada pelo Sr. Bounderby e pelo conjunto da sociedade de Coketown aos trabalhadores seria restabelecida por Lopukhóv no empreendimento de Vera Pávlovna.

No entanto, a representação da cooperativa de Vera não poderia corresponder inteiramente à representação das fábricas de Coketown, uma vez que a primeira não era

mecanizada. Não há menção ao uso de máquinas entre as costureiras, nem a uma sociedade verdadeiramente industrial, tal qual a representada por Dickens.¹²⁵ O aparecimento das máquinas dar-se-ia em *O Que Fazer?* apenas no quarto sonho de Vera Pávlovna. No sonho, ao lado do Palácio de Cristal, surgem campos cultivados por homens e mulheres com a ajuda de máquinas colheitadeiras e transportadoras, que faziam quase todo o seu trabalho. Eram os trabalhadores e as trabalhadoras que as dirigiam, e não o contrário, como se dava nas fábricas de Coketown, marcadas pelo tempo dos pistões a vapor. No sonho de Vera, só havia trabalho livre e voluntário, e reinava a abundância e o prazer.

Obviamente, a resolução dos “limites” da literatura de Dickens por Tchernychévski, conforme ele próprio apontava, encontrou em *O Que Fazer?* uma sociedade aparentemente menos realista que aquela representada pelo inglês em *Tempos Difíceis*. De fato, a cidade fictícia de Coketown parece corresponder mais à realidade dos distritos industriais da Inglaterra vitoriana que a sociedade do quarto sonho de Vera à Rússia oitocentista. A crítica de Tchernychévski à continência ética e política de Dickens em relação à sua história e aos seus personagens fez com que o russo imaginasse para os seus uma atividade, um comportamento e uma sociedade ainda não existente, por vir (*utópica*).

No entanto, para Tchernychévski, era exatamente o futuro que deveria ser mostrado, para que a geração já existente de novos homens e novas mulheres pudesse despertar para a tarefa emancipatória. No final do quarto sonho, a entidade fantástica chamada “Noiva dos seus noivos”, ou “Irmã das suas irmãs”, diria à protagonista: “Você

¹²⁵ Pode-se questionar por que motivo Tchernychévski optou por retratar uma cooperativa de trabalho manual, em vez de uma pequena fábrica, já que, à época do romance, São Petersburgo (e Moscou) já contava com um parque industrial comparável aos dos grandes centros urbanos da Europa Ocidental. Do mesmo modo, o modelo cooperativista, adotado por Vera em seu empreendimento, tinha validade sobretudo em grandes sociedades industriais. Para mais sobre o desenvolvimento industrial da Rússia no século XIX, ver Olga Crisp, “*Labor and Industrialization in Russia*” (CRISP, 1978).

sabe o futuro. Ele é radioso, lindo. Diga a todos: eis o futuro, e ele é radioso e lindo. Ame-o. Esforce-se por alcançá-lo. Trabalhe para ele. Faça-o ficar mais próximo. Transforme-o em presente tanto quanto possa” (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 398). Por isso, se Dickens não havia encontrado outro destino para o operário Stephen que não fosse a morte, posto que não haveria lugar para o seu caráter consciente, questionador e, de certa forma, sonhador, na cidade dos fatos Coketown, Tchernychévski encontrara uma saída para os seus personagens na reconfiguração de sua ética, de suas atitudes e de sua organização, na luta pela emancipação – o termo “revolução”, evidentemente, não poderia aparecer em *O Que Fazer?*, mas a sua ideia pode ser lida nas linhas pontilhadas da sétima seção do quarto sonho de Vera, onde o autor deixaria propositalmente um espaço em branco para demarcar a passagem da sociedade atual para a futura – e na construção de uma nova sociedade.¹²⁶

4.3.2 A QUESTÃO DO DIVÓRCIO E A “MULHER CAÍDA”

Por último, há ainda dois temas que aproximam *Tempos Difíceis* e *O Que Fazer?*. As questões do divórcio e da “mulher caída”.¹²⁷ No terceiro sonho do personagem Vera Pávlovna, a entidade onírica que a guia revelaria à protagonista a existência de um diário. De maneira mágica, durante o sonho, as páginas do diário eram

¹²⁶ Nas primeiras linhas de seu romance, Tchernychévski, através de uma canção entoada por Vera Pávlovna, parece falar diretamente com Stephen, como que reanimando o personagem morto de Dickens para a chegada de um futuro promissor: “Somos pobres, mas somos trabalhadores, temos *mãos* saudáveis. Estamos na obscuridade, mas não somos estúpidos, e queremos a luz. Vamos estudar. O conhecimento nos libertará. Vamos trabalhar. O trabalho nos enriquecerá. Isso vai acontecer. Quem viver, verá” (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 29, grifo nosso). Notar que Tchernychévski utiliza o mesmo termo “mãos” utilizado por Dickens para designar os trabalhadores de Coketown.

¹²⁷ A expressão no texto original em russo é “*jénschina poguíbchaia*”, que, literalmente significa “mulher morta”, mas também pode significar “mulher perdida”, “caída”, ou “arruinada”.

escritas diante de Vera, com a sua própria letra, e a sua leitura desvelaria, ao final, que ela não amava Lopukhóv, o seu primeiro marido. Desesperada, Vera acordaria e correria para o quarto do esposo, jurando-lhe amor e passando, a partir de então, a buscar construir uma maior intimidade entre ela e Lopukhóv, visto que até aquele momento não há registros no romance de que o casamento entre ambos havia se consumado. Em um primeiro momento, Lopukhóv participaria da tentativa de aproximação íntima de Vera, mas, em pouco tempo, vislumbraria que de nada valeria ir contra a paixão de sua esposa por seu (melhor) amigo, da qual ele próprio passara a desconfiar.

A sequência do aparecimento de Kirsánov, apaixonamento de Vera, revelação da inexistência de amor por Lopukhóv através do terceiro sonho, e a tentativa daquela de buscar ajuda contra as exigências da nova paixão no próprio marido, de quem antes era mais uma amiga que uma esposa, em tudo se parece com a sequência dickensiana, na qual o escritor faz aparecer o personagem Harthouse e, em seguida, Louisa por ele se apaixonar, descobre que não ama o seu primeiro marido (na verdade, odiava o Sr. Bounderby, com quem não consumara o casamento) e foge para a casa do pai, o Sr. Gradgrind, em busca de proteção e para que não cedesse às tentações do que parecia ser o seu primeiro amor. Tendo em vista que havia sido Lopukhóv quem formara Vera de acordo com seu sistema filosófico (e político), dando-lhe livros e verdadeiras aulas, assim como havia sido o Sr. Gradgrind que formara Louisa de acordo com os fatos e, tendo em vista que o casamento entre os personagens tchernychevskianos também não havia sido consumado, ambos vivendo, inclusive, em quartos separados e seguindo estrito protocolo para se encontrarem ou mesmo trocarem as mínimas carícias, pode-se ousar dizer que Lopukhóv estava para Vera assim como o Sr. Gradgrind estava para a Louisa, como um verdadeiro pai, que, se não lhe dera a vida originalmente, ao menos abria o caminho e as possibilidades para o seu renascimento. Convém lembrar que

Jacques também estava para Fernande como um pai, assim como o Sr. de Wolmar estava para Julie e, finalmente, da mesma maneira que Tchernykhévski se via em relação à sua esposa.

Kirsánov, também se sentindo apaixonado por Vera, resolvera afastar-se do casal, para não lhe causar problemas, nem arriscar a honra da sua amada. No entanto, assim que percebe os sentimentos entre ambos, Lopukhóv procuraria o amigo, exigindo-lhe que voltasse a frequentar a sua casa e a conviver com ambos. Dá-se então uma longa cena, intitulada por Tchernykhévski de “*Teoretícheski razgovór*” (“Uma conversa teórica”), na qual Lopukhóv e Kirsánov debateriam o triângulo amoroso que havia se formado com base nos procedimentos teóricos da “teoria do egoísmo”, segundo os quais nenhum indivíduo poderia se privar do prazer, nem ser obrigado a fazer algo que provocasse dor (não-satisfação).

Inicialmente, Kirsánov recusa o pedido do amigo, justificando que voltar a frequentar a sua residência lhe causaria dor, e ele não era obrigado a causar dor a si mesmo. De resto, a sociedade ainda não estava desenvolvida o suficiente para aceitar aquele tipo de relação – a efetivação do romance entre Kirsánov e Vera concomitante ao casamento desta com Lopukhóv –, que, a despeito de lhes parecer normal, poderia colocar em risco o destino de Vera, o que nenhum dos dois tinha o direito de fazer. Segundo Kirsánov, a sociedade deveria ser reeducada e reorganizada para admitir aquele amor, assim como todas as demais necessidades reais da natureza humana. Se Vera já gozava de algum nível de satisfação amorosa ao lado de Lopukhóv, não haveria por que arriscar a sua reputação em busca de uma satisfação maior, ao menos enquanto perdurassem aquelas regras sociais.

É interessante notar como os códigos religiosos, legais e morais do período não permitiam que o divórcio fosse sequer cogitado pelos personagens tchernychevskianos,

da mesma forma como, para o personagem Stephen, de Dickens, tal alternativa também se revelaria irrealizável.¹²⁸ Mesmo quando discutiu com o próprio Lopukhóv sobre o seu destino ao lado de seu segundo marido, Kirsánov, Vera disse-lhe que o seu desaparecimento não havia sido estritamente necessário, pois não era absolutamente incomum que casais russos, diante das dificuldades práticas do divórcio, concedessem a um dos cônjuges a liberdade de manter uma vida amorosa com outrem, enquanto guardariam as aparências de um matrimônio formal. No entanto, tal solução não se revelaria apropriada para os protagonistas de *O Que Fazer?*, dada a força de suas personalidades e caracteres, de modo que o falso suicídio de Lopukhóv, realmente, ter-se-

¹²⁸ De acordo com Gregory Freeze (FREEZE, 1990), até o fim do Antigo Regime na Rússia, em 1917, as questões relacionadas ao casamento e ao divórcio eram de responsabilidade da Igreja Ortodoxa. Segundo o autor, até a primeira metade do século XVIII, a Igreja permitia – até com certa liberalidade – a anulação do casamento e o divórcio em alguns casos específicos, como adultério, insanidade do cônjuge ou impotência sexual. No entanto, a partir de 1760, a ortodoxia restringiu as possibilidades de dissolução familiar, tanto por reação às reformas protestantes (em cujos países o assunto era regulado pelo Estado), como à politização do tema a partir da Revolução Francesa. Por isso, apesar de formalmente possível, o divórcio foi raro na Rússia entre 1760 e 1860 (período pré-reforma), tendo o Santo Sínodo recusado 70% dos pedidos de dissolução matrimonial entre 1848 e 1850, por exemplo. Entre 1836 e 1860 (lembrar que o falso suicídio de Lopukhóv se deu na madrugada de 11 de julho de 1856), houve apenas 58 divórcios por ano em todo o Império, e a maioria deles (88,7%) motivado ou pelo exílio do cônjuge na Sibéria, ou por abandono (o próprio Tchernychévski propôs à sua esposa o divórcio quando foi enviado para a Sibéria, em 1864, para que ela pudesse se casar novamente e ter uma fonte segura de sustento, o que foi recusado por ela). Para se ter uma ideia, o número de divórcios na Prússia (conservadora) entre 1849 e 1860 foi de 3.000 por ano. Para o período entre 1841 e 1850, os 58 casos anuais na Rússia conformaram uma taxa de apenas 8,62 divórcios por 10.000 casamentos. O custo do divórcio também era alto, chegando a 14.000 rublos, em 1870, para o pagamento do processo eclesiástico – incluindo propinas – o que permitia apenas aos ricos e nobres o acesso àquele dispositivo, e o que motivava o simples abandono do casamento por parte dos camponeses e da plebe urbana (para efeito de comparação, o personagem Pável Konstantínitch, pai de Vera Pávlovna, levaria 14 anos para acumular uma poupança de 10.000 rublos trabalhando como zelador). O divórcio consensual, o qual seria uma possível solução para Vera e Lopukhóv, era desencorajado pela Igreja, o que levava muitos casais a urdirem o adultério de um dos cônjuges – para o qual o Santo Sínodo exigia provas e evidências – para que, assim, fosse permitido o desenlace. Além disso, um novo casamento não era permitido ao adúltero em caso de divórcio. Por fim, o divórcio por não consumação do casamento, fosse por impotência sexual ou qualquer outro fator que a motivasse, deveria ser comprovado após um período mínimo de três anos sem intercorrência sexual, ao fim do qual deveria ser verificada a impotência do marido e a esposa deveria ser examinada para averiguar a sua virgindade. Como visto anteriormente, o divórcio também não era fácil de se realizar na Inglaterra vitoriana, uma vez que, além dos altos custos, dependia de aprovação parlamentar. Segundo Robert Chester (CHESTER, 1977), a Câmara dos Comuns autorizou apenas dois casos por ano entre o século XVI e 1857, quando foi aprovado o “*Matrimonial Causes Act of 1857*”. Ou seja, as condições para a realização de um divórcio consensual ou por não consumação do casamento eram desencorajadoras tanto para Vera e Lopukhóv, como para Stephen, o que teria levado o personagem de *O Que Fazer?* a tomar uma solução extrema. Para mais detalhes sobre a história do divórcio na Rússia imperial, ver Gregory Freeze, *Bringing Order to the Russian Family: Marriage and Divorce in Imperial Russia, 1760-1860*, (FREEZE, 1990). Já para mais informações sobre o divórcio da Inglaterra e País de Gales, ver Robert Chester, *Divorce in Europe*, (CHESTER, 1977).

ia apresentado como a única saída possível para aquele impasse, não porque lhes incomodasse individual ou moralmente, mas porque a sociedade assim o exigia.

Em *Tempos Difíceis*, a primeira esposa de Stephen “também” morre no final da trama. No entanto, o próprio Stephen já estava morto, o que impedia “factualmente” o seu novo enlace com Rachael. Em *O Que Fazer?*, ao contrário, a morte é apenas um artifício contra os fatos, uma espécie de drible fantástico a que Lopukhóv sujeita as restritas instituições que pretendiam regular o próprio amor, contornando-as. De modo que os problemas aparentemente insuperáveis apresentados por Dickens, ou silenciados radicalmente com a morte, encontrariam em Tchernykhévski soluções oníricas, como nos quatro sonhos da protagonista, ou fantásticas, como no suicídio fictício de Lopukhóv, removendo as barreiras da própria factualidade do Sr. Gradgrind, e apresentando aos novos homens e às novas mulheres novas relações entre o possível e o imaginado/sonhado, oferecendo-lhes um horizonte para o qual era necessária a *ação*.

Por fim, o tema da “mulher caída”, ou seja, do processo de queda moral a que estariam sujeitas as mulheres dada à volatilidade emocional e de caráter própria de seu sexo/gênero, de acordo com os preconceitos sociais das referidas épocas, também é comum aos dois romances em questão, apesar de, mais uma vez, os dois autores apresentarem soluções distintas para o mesmo.

A partir da chegada de Harthouse em Coketown, e da mudança de todo o círculo do Sr. Bounderby para a sua residência de campo, a Sra. Sparsit, incomodada com o espírito impenetrável de Louisa, passaria a imaginar uma grande escadaria moral alegórica, através da qual a protagonista desceria até a ruína da sua honra. A Sra. Sparsit presenciara alguns encontros entre Louisa e Harthouse e apostava que a esposa de seu senhor, seduzida pelo nobre inglês, dirigia-se paulatina e irremediavelmente para consumir a traição. A fantástica escada moral, na qual a direção descendente era a única

possível para Louisa, representava a típica trajetória da “mulher caída”, inexoravelmente atraída para a desonra, e inúmeras vezes retratadas nas obras do romantismo europeu. No entanto, Dickens driblaria as expectativas do seu personagem – e de seus leitores – ao não permitir que Louisa e Harthouse consumassem aquela nascente paixão. Ao contrário, a protagonista, como dito, fugiria para a casa do pai, restando à Sra. Sparsit ir ao encalço de outra mulher, a misteriosa Sra. Pegler, de quem suspeitava pela participação no assalto ao banco do Sr. Bounderby. Finalmente, a Sra. Sparsit encontraria a velha senhora, apenas para descobrir que se tratava da verdadeira mãe do seu senhor. Cômica e ironicamente, na busca obsessiva por desmascarar Louisa e a Sra. Pegler, a Sra. Sparsit terminaria por desmascarar o próprio Sr. Bounderby. Dickens vingava-se, então, do próprio personagem, ela mesma uma mulher, que alvejava outras mulheres em suas suspeitas e intrigas.

Em *O Que Fazer?*, Tchernychévski apresentaria dois casos distintos de “mulheres caídas”: Julie Letellier, cortesã francesa homônima do personagem-título do romance de Rousseau, *Julie ou a Nova Héloïse*, e Nastássia Boríssovna, ex-prostituta empregada por Vera, que terminaria por morrer de tuberculose. A primeira é quem salva Vera de um encontro planejado por Storiéchnikov com o objetivo de constrangê-la e de expô-la junto aos seus amigos. Julie revelar-se-ia mais digna e mais honrada que os nobres que lhe serviam de companhia, apesar de se esperar o contrário, dado que se presume que trabalhava como prostituta quando ainda morava em Paris. Mais adiante, tornar-se-ia a primeira cliente da cooperativa da protagonista, indicando-a a diversas de suas conhecidas da alta sociedade. Já Nastássia, segundo o romance, tornara-se prostituta por forças das circunstâncias. No entanto, certo dia, bastante doente, seria tratada por Kirsánov. A partir deste encontro, ela abandonaria a antiga profissão e ambos teriam um breve romance, ao fim do qual aquela se empregara como criada/governanta

em uma casa nobre. Finalmente, combatida pela tuberculose, seria empregada por Vera em sua cooperativa, na qual resistiria à doença por apenas durante um ano, apesar de todos os cuidados que lhe foram oferecidos.

Nos dois casos apresentados por Tchernychévski, o tema da “mulher caída” e o da “prostituição” não seriam tratados como um desvio moral, como aquele que motivou a perseguição do personagem de Dickens. O escritor descreve as duas situações como momentâneas e passageiras, uma vez removidas as condições sociais que as ocasionaram. As suas “mulheres caídas” não seguem uma trajetória de queda ou ruína moral, ao contrário, elas ascendem moral e socialmente, preservando em todo percurso a sua dignidade e integridade original (tais quais os bons naturais rousseauianos).

Finalmente, poder-se-ia fazer um paralelo entre a pretendida queda moral de Louisa na escadaria imaginária da Sra. Sparsit, uma vez que a protagonista apaixonar-se-ia por Harthouse, com o próprio percurso de apaixonamento de Vera por Kirsánov, de sorte que esta seria a terceira “mulher (potencialmente) caída” de Tchernychévski. Em primeiro lugar, assim como Louisa, Vera não cederia ao novo amor. Ambas hesitariam, atormentar-se-iam e buscariam refúgio em seus “pais” de fato, o Sr. Gradgrind, e ideológico, Lopukhóv. No entanto, a partir de então, a trajetória de ambas seria distinta. Louisa revisita-se e questiona o seu pai por que motivo a criara afastada dos sentimentos, da fantasia e da imaginação, o que poderia ter tornado a sua vida mais fácil. O personagem passa por um processo de negação de seu caráter, tal como fora forjado pelo sistema de seu pai. O amor por Harthouse, que a despertaria para si própria, seria também negado e impedido por Sissy, que exige que o amante deixe Coketown. No final, Dickens anunciaria que, no futuro, Louisa não teria uma nova família, nem filhos, para os quais pudesse ensinar tudo o que o seu pai lhe havia privado. O sistema do Sr. Gradgrind a havia condicionado definitivamente.

Vera, por outro lado, encontraria no amor de Kirsánov não a negação de sua formação anterior, nem o limite final do seu destino. Ao contrário, o personagem de Tchernychévski afirma-se no novo amor, fortalece-se, e a sua história apenas – pela segunda vez – recomeçaria, na medida em que ela passaria a dedicar-se ao estudo da medicina. Já vivendo juntos, Vera declarar-se-ia para Kirsánov: “Sacha, como o seu amor me dá apoio! Por meio dele eu me faço independente. Saio de toda dependência, mesmo da sua”, ao que o novo marido replicaria: “devido ao seu amor, forças intelectuais e morais se fortalecem em mim” (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 374).

O irreversível desmoronamento da personalidade de Louisa, e o abandono de seu destino por Dickens ao final, é contraposto ao revitalizante processo de formação da personalidade de Vera. O amor, terrível e impossível para a primeira, é o que torna a segunda ainda mais firme em seu propósito emancipatório. Para uma, o sentimento revela um limite, para a outra, um horizonte. Partindo de sistemas filosóficos enraizados no utilitarismo, os dois autores apresentariam interpretações e resoluções distintas, pois à medida que, para Louisa, a descoberta do amor é uma contradição com todo o seu sistema de pensamento, para Vera, a mesma descoberta seria uma reafirmação, de modo que o personagem não encontraria culpa no movimento dos seus sentimentos amorosos, não cabendo para a sua relação com Kirsánov a designação de “traição”.¹²⁹ Para Vera, se não havia instituições sociais que dessem conta da dinâmica de sua personalidade, do movimento do seu ser – no caso específico, o divórcio, ou a livre associação conjugal sem interferência do Estado ou da religião –, aquele era um problema da sociedade, e não seu: “o desejo de adequar meu relacionamento com Aleksáedr [Kirsánov] ao

¹²⁹ Sobre a possível volatilidade e mutabilidade do amor, provavelmente, era Rousseau quem informava as ideias de Tchernychévski. Lembrar que, em *Julie ou a Nova Héloïse*, o filósofo comenta em uma nota de rodapé que não se poderia esperar a constância nem do amor, nem dos amantes, posto que na natureza tudo muda e tudo segue um fluxo contínuo. Segundo o genebrino, o caráter do amor seria antes frívolo e passageiro e desejar fixá-lo seria ir de encontro à natureza daquilo que vive e se movimenta.

formato exigido pela sociedade não dependia nem um pouco de minha visão sobre o caso. Ele derivava das ideias da sociedade. [E] sobre ele eu não tinha controle” (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 339-340).

Enfim, *O Que Fazer?* poderia ser lido como a positivação daquilo que foi evitado ou negado em *Tempos Difíceis*, segundo Tchernychévski, devido às limitações (filosóficas e políticas) de Dickens. O romance do escritor russo retiraria os pontos finais dickensianos e encontraria alternativas para os personagens, os seus sentimentos e os diversos acontecimentos, aprofundando as críticas e a abordagem social e política do inglês. Tal processo se daria em prejuízo do realismo da obra tchernychevskiana em relação à de Dickens, mas também é possível se perguntar se o escritor russo projetava o seu romance como uma obra realista, ou antes como a apresentação de uma alternativa – futura, utópica – à própria realidade.

A título de curiosidade, convém lembrar que Tchernychévski teve acesso a outras obras de Dickens, algumas das quais, inclusive, tinha à mão durante o período em que ficou preso na Fortaleza de São Pedro e São Paulo, e que também poderiam ter servido de inspiração na elaboração de seu romance. Entre estas, chama atenção, especialmente, as “*Christmas Stories*” (“Contos de Natal”). Em um dos contos, “*A Christmas Carol*” (1843), Dickens narra a história de um austero vendedor, Ebenezer Scrooge, que, na véspera de Natal, receberia a visita de entidades fantasmagóricas, cujos rostos eram enigmáticos, e que o guiariam por seu passado, presente e futuro, fazendo-lhe, ao final, “despertar” para que fosse uma pessoa mais generosa e amorosa. Ora, nos quatro sonhos de Vera Pávlovna, ela também é acompanhada por entidades fantasmagóricas, cujos rostos são múltiplos e não perfeitamente decifráveis, e que são designadas por alcunhas como “Amor às pessoas”, “Noiva de seus noivos” ou “Irmã das suas irmãs”. Particularmente em seu último sonho, a deusa “Igualdade de direitos”,

além das entidades “Noiva de seus noivos” ou “Irmã das suas irmãs”,¹³⁰ guiariam a protagonista pelo passado, presente e futuro da humanidade, onde a mesma vislumbriaria, finalmente, o Palácio de Cristal, símbolo do progresso científico e tecnológico à época, enfim “despertando” como portadora da mensagem para organização e luta emancipatória dos demais indivíduos. De modo que, guardadas as diferenças de enredo, pode-se também considerar, como o faz William Woehrlin (WOEHLIN, 1971, p. 317), que Tchernychévski teve como inspiração para *O Que Fazer?* aquele conto de Dickens, ou ainda outros.

No entanto, como visto acima, o que ficaria mais evidente na relação crítico-literária de Tchernychévski com Dickens seria não a fantasia ou o sonho, apesar de também estarem presentes, mas a realidade social dos trabalhadores ingleses e a – aplicação da – filosofia utilitarista inglesa. A questão feminina também marcaria a relação entre os dois escritores, aprofundando o parentesco de *O Que Fazer?* com aquele tema, que vinha desde *Julie ou a Nova Héloïse*. Por último, ao lado de escritores russos como Gógol (novelas petersburguesas) e Dostoiévski (*Gente Pobre*), Dickens forneceria a Tchernychévski a possibilidade literária de situar o seu próprio romance em um ambiente urbano e operário, o que distinguiria *O Que Fazer?* dos romances de Rousseau e de Sand ora analisados. Levar os seus protagonistas, as “novas pessoas”, para a cidade, seria um dos dispositivos que permitiria a Tchernychévski fazê-las operar em uma atmosfera que lhes era própria – universitária, urbana e proletária – visto que Lopukhóv, Vera Pávlovna e Kirsánov eram, os três, *raznotchíntsy*. Ademais, a ambientação urbana do romance tchernychevskiano seria também um dispositivo crítico contra os *niilistas* de Turguêniev, que, em *Pais e Filhos*, haviam sido transplantados

¹³⁰ De acordo com Ingerfom, as entidades “Amor às pessoas”, “Noiva de seus noivos” e “Irmã das suas irmãs”, seriam as mesmas, enquanto que a última, que apareceria apenas no quarto sonho da protagonista, a “Igualdade de direitos”, seria distinta das demais. Tal distinção seria importante, segundo o autor, pois cada um portaria conteúdos distintos, o que terminaria por influenciar a compreensão geral do romance de Tchernychévski (INGERFLOM, 1988, p. 71).

para o campo, com prejuízo para o desenvolvimento dos seus heróis, segundo denunciariam os críticos de *O Contemporâneo* e *A Palavra Russa*. Ou seja, Dickens conferia atributos ao romance político-filosófico de Tchernychévski que também já transitavam em *Julie ou a Nova Héloïse* e em *Jacques*, como a discussão ética e filosófica, além da questão feminina, mas contribuía ainda com outros, como a representação do ambiente proletário urbano, e da questão das condições de vida dos trabalhadores, que Tchernychévski, por sua vez, representaria a partir de seus estudantes *raznotchintsy* empobrecidos e habitantes de bairros operários em São Petersburgo.

5 ALEKSÁNDR HERZEN E *QUEM É O CULPADO?*

Na análise das origens e da elaboração do romance *O Que Fazer?*, não se poderia negligenciar uma característica também presente nos romances filosóficos franceses do século XVIII, qual fosse, o diálogo que, através da obra literária, os pensadores-escritores estabeleciam com as demais ideias filosóficas circulantes, por meio de comentários e críticas inseridas na trama, bem como por meio de reconstruções narrativas de passagens de outras obras que estabelecessem alguma relação de concordância ou oposição às representações anteriores.

Rousseau, por exemplo, em *Julie ou a Nova Héloïse*, dialogaria com filósofos franceses e ingleses como Diderot, Voltaire e Hume, na maioria das vezes criticando o distanciamento daqueles das necessidades reais, fosse quando aqueles fomentassem os salões filosófico-literários – os quais Saint-Preux abominaria no romance –, fosse quando corroborassem o expansionismo territorial da Europa Moderna, fosse ainda quando cedessem às tentações de uma vida cercada de luxo e de necessidades artificiais. O genebrino também não pouparia crítica às artes parisienses, rebaixando a música francesa em relação à italiana, assim como desaprovando o teatro francês, pois, para ele, a tragédia parisiense era pobre e incapaz de instruir o povo, e tampouco a comédia poderia representar a sua moral.

Tchernykhévski, sendo crítico literário antes de ser romancista, obviamente, também não se privaria daquele diálogo filosófico-literário com os seus contemporâneos através de seu romance. Na verdade, pode-se mesmo aventar que a crítica literária, pela potência com que a praticava, constituiria um traço distintivo do *seu* romance político-filosófico, pois nem mesmo Rousseau incluiria em sua obra tantos canais de

comunicação com outros escritores, pensadores e críticos. Como adiantado, tal era devido ao fato de que *O Que Fazer?* se propunha a ser uma obra aglutinadora, pois daria conta de diversas frentes de diálogo e ação do crítico-escritor: a exposição de suas ideias filosóficas e estéticas, a divulgação de uma nova ética para a juventude *raznotchínets* radicalizada, o estímulo à ação política, a própria crítica e resposta literária aos romances contemporâneos, além do atendimento às necessidades financeiras elementares de sua família.

Assim, o seu trabalho como crítico, principalmente aquele imediatamente anterior à sua prisão e à escritura de *O Que Fazer?*, estava intimamente relacionado com o seu romance. Destacavam-se, sobretudo, a sua relação político-editorial com Herzen, Turguêniev e Aleksánder Drujínin, sem citar aqueles críticos que compunham a redação de *O Contemporâneo*. Por isso, devido ao papel destacado que a sua atividade de crítico literário teria nas origens de *O Que Fazer?*, convém estudar de perto a extensa e profícua relação política, crítica e editorial que Tchernychévski estabeleceu com Herzen e Turguêniev, os quais, além disso, também ofereciam inspiração literária para o crítico, através de seus romances *Quem É o Culpado?* e *Pais e Filhos*. Certamente, tal análise poderá acrescentar o componente da crítica literária à dimensão político-filosófica de seu romance, na medida em que incorporara toda a riqueza dialógica da relação entre críticos e escritores russos no século XIX em sua obra. Do mesmo modo, poderá destacar suficientemente a presença das questões políticas em seu romance, especialmente através da relação que Tchernychévski estabeleceria com a obra de Herzen.

5.1 HERZEN E TCHERNYCHÉVSKI

5.1.1 O “HERZEN MÍTICO”

A biblioteca particular do pai de Tchernychévski, Gavriil Ivánovitch Tchernychévski, em Sarátov, dispunha de um acervo de em torno de 3.000 volumes, contando inclusive com edições da revista *Anais da Pátria*, na qual Herzen publicaria “*Diletantízm v nauke*” (“O Diletantismo na Ciência”, em 1842), “*Písma ob izutchiénni priródy*” (“Cartas sobre o Estudo da Natureza”) e o romance *Quem É o Culpado?* (primeira parte), os dois últimos, entre 1845 e 1846. Por isso, provavelmente, o crítico Tchernychévski já tivesse contato com a obra de Herzen, antes mesmo de partir para estudar na Universidade de São Petersburgo.

A primeira e provável menção à obra de Herzen nos escritos do próprio Tchernychévski surgiria em uma carta redigida aos seus pais em 4 de janeiro de 1847, na qual lhes contaria, entre outros, que durante visita no dia anterior à residência de seu amigo Mikhail I. Mikháilov, “permaneceu lá até as nove horas; leram os *Anais da Pátria* e os apêndices de *O Contemporâneo*”^{cx} (TCHERNYCHÉVSKI, 1939a, p. 99, tradução nossa). Ora, naquele mesmo mês de janeiro de 1847, a convite de Bielínski, Herzen romperia acordo com os *Anais da Pátria* e publicaria pela primeira vez a versão integral de seu romance *Quem É o Culpado?* (primeira e segunda partes) na forma de um apêndice ao primeiro número da revista *O Contemporâneo* daquele ano.¹³¹ Decerto,

¹³¹ Herzen publicou a primeira parte de *Quem É o Culpado?* na revista *Anais da Pátria*, entre 1845 e 1846. Os capítulos I a IV foram publicados no número 12 da revista, em dezembro de 1845. Os capítulos V a VII foram publicados no número 4, em abril de 1846. Bielínski criticou bastante positivamente a continuação do romance, atraindo Herzen para que terminasse a publicação da obra em sua própria revista, *O Contemporâneo*. Assim, na edição de janeiro de 1847, tendo rompido com

teria sido este mesmo romance que Tchernychévski havia lido junto ao seu amigo Mikháilov naquela data, apesar de não constar comentários sobre a obra (WOEHLIN, 1971, p. 47). As entradas em seu diário, no entanto, deixam claro que *Quem É o Culpado?* transitava em seu círculo de convivência em São Petersburgo, sendo lido por seus colegas e amigos. Em 1º de setembro de 1848, por exemplo, o jovem estudante Tchernychévski registraria que recebera em sua residência alguns amigos, entre eles talvez aquele que fosse o seu predileto, Vassíli Petróvitch Lobodóvski (1823-1900), que, após jogar cartas por um breve instante, “se atracara com *Quem É o Culpado?*, sem mais pensar em nada”^{cx1} (TCHERNYCHÉVSKI, 1939a, p. 104, tradução nossa).

Em seguida, apenas um ano depois, Tchernychévski registraria nova menção – também indireta – ao romance de Herzen. Em 4 de novembro de 1849, ele registra em seu diário suas impressões sobre a sua relação de amizade com Lobodóvski, de quem fora muito próximo nos anos iniciais de universidade, inclusive ajudando-o financeiramente, mas do qual começava a se distanciar naquele momento. Lobodóvski havia se casado em 1848 com Nadiéjda Egórovna (Lobodóvskaia), e o casal enfrentava dificuldades financeiras para viver na capital.¹³² Em um encontro com o amigo, Tchernychévski pediu-lhe para que lesse os seus últimos escritos, ao que Lobodóvski fez a leitura do início de um texto no estilo gogoliano, “absurdo e grotesco”. Aquele,

o editor de *Anais da Pátria*, Andréi Aleksándrovitch Kraievski (1810-1889), Herzen publicaria o romance, pela primeira vez na íntegra (primeira e segunda partes), como apêndice à revista chefiada por Bielinski. As publicações seriam assinadas por “*Iskánder*” (“*Искандер*”), versão árabe do primeiro nome de Herzen (Aleksánder), que o mesmo utilizava como pseudônimo. Para mais detalhes sobre a publicação de *Quem É o Culpado?*, ver o tomo 4 de Aleksánder Herzen, *Sobránie Sotchiniéni v tridsatí tomákh*, 1955 (HERZEN, 1955, p. 320-322); e a introdução de Katz e Wagner à tradução do romance para o inglês de 1989 (KATZ; WAGNER, 1989, p. 23-24).

¹³² Nesta mesma entrada do diário, Tchernychévski registraria: “Nadiéjda Egórovna conseguiu o trabalho de costura da noiva de Slavinski, e a esposa de Orlóv prometeu providenciar para ela algumas costuras do instituto onde as suas filhas são internas. Vassíli Petróvitch está contente com isso, e acha que lhes renderá por volta de 6 rublos” (TCHERNYCHÉVSKI, 1939a, p. 336, tradução nossa). Não é demais lembrar que a protagonista de *O Que Fazer?*, Vera Pávlovna, também fundaria uma cooperativa de costureiras que empregava e ajudava mulheres em condição de vulnerabilidade social. Para além disso, alguns autores, como Woehrlin, com base nas entradas do diário do escritor, sugerem que Tchernychévski havia se apaixonado pela esposa de seu amigo, Lobodóvskaia, e que o triângulo amoroso vivido por ele também teria servido de inspiração para a trama de seu romance (WOEHLIN, 1971, p. 71).

apesar de não considerar o fragmento de seu amigo genial, registrou que achou “muito melhor que tudo que havia sido publicado desde *Obyknoviénnaiá Istória* [*Uma História Comum*, romance de Ivan Gontcharóv] e *Kto Vinóvat?*”^{cxii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1939a, p. 336, tradução nossa). O romance citado de Gontcharóv, também havia sido publicado em *O Contemporâneo*, nas edições de março e abril de 1847. Apesar de ainda não haver comentários sobre nenhuma das duas obras, a menção anterior permite o entendimento de que Tchernychévski as considerava como marcos da literatura russa, ainda não superados até o fim do ano de 1849. Apenas no ano seguinte Tchernychévski revelaria o seu entusiasmo com “*Iskándér*” (Herzen).

Em 19 de junho de 1850, o jovem registraria em seu diário um de seus encontros em Moscou com Aleksándra Grigórievna Kliéntova (1820-1895), filha de Grigóri Stepánovitch Kliéntov (1795-1871), amigo da família de Tchernychévski, na residência dos quais o jovem estudante se hospedava quando viajava entre São Petersburgo e Sarátov, para visitar os pais. As entradas no diário do escritor suscitam algum interesse amoroso de Tchernychévski por Kliéntova. Naquele dia, por exemplo, ele registrara que havia lhe “beijado a mão com sentimento”, que ela estava mais bonita e que havia “encorpado” (“*Oná pokhorochéla, tak tchto pokazálas mnié krassávitsei, i popolniéla*”).

O seu encanto pela jovem aumentaria ainda mais naquele encontro. Após um breve momento em que estiveram a sós, no qual Tchernychévski teve que satisfazer a curiosidade de Kliéntova sobre São Petersburgo, chegaria em casa o seu pai. Inibido, ou sem ter o que dizer diante da presença do Sr. Kliéntov, Tchernychévski pega o romance *Quem É o Culpado?*, que estava sobre a mesa, e começa a ler. Aquele lhe diz que Aleksándra havia ficado muito contente desde que haviam reencontrado aquele livro, que estivera sumido por alguns anos, e que lhe havia sido apresentado pela própria Natália Aleksándrovna Zakhárina (1817-1852), esposa de Herzen. Tchernychévski,

surpreso e admirado, pergunta a Kliéntova como a havia conhecido, ao que esta lhe responderia que haviam sido criadas juntas, até quando aquela se casara com Herzen, o qual, evidentemente, ela também conhecia. Neste momento, Tchernychévski interrompe a jovem para lhe confessar com entusiasmo: “Eu o respeito como a nenhum outro russo, e não há nada que eu não esteja disposto a fazer por ele”^{cxiii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1939a, p. 381, tradução nossa). O seu respeito por Herzen faria crescer a sua admiração por Kliéntova, devido ao fato de que esta o conhecia e havia sido próxima de sua esposa, e ambos conversariam sobre o célebre Iskánder, sobre a literatura russa e sobre assuntos familiares. Tchernychévski ver-se-ia transportado pelo seu “entusiasmo” com Kliéntova, falando-lhe palavras “de coração” e chegando a verter lágrimas de emoção. No entanto, ao final do seu relato, ele compadecer-se-ia do triste destino da jovem, tendo em vista que já contava 30 anos e, solteira, provavelmente, seguiria carreira religiosa. Aquela situação o comoveria a ponto de ter cogitado dedicar um romance àquela história.¹³³ Num último impulso, ele chegaria a dizer que “eu mesmo, talvez, estivesse pronto para me casar com ela, apenas para lhe salvar desta situação”^{cxiv} (TCHERNYCHÉVSKI, 1939a, p. 382, tradução nossa).

Eis, portanto, a primeira vez em que os registros do escritor russo trariam uma menção direta a Herzen e ao seu romance, assim como a primeira vez em que se poderia encontrar em seus escritos palavras de admiração e respeito pelo célebre emigrado. É curioso notar que tal menção é feita em um contexto de envolvimento amoroso de Tchernychévski, que, segundo o próprio, gostaria de retratar em um romance. Trata-se do tema do casamento em nome da salvação da mulher de uma situação ou destino ruim, desfavorável, ou mesmo opressor, o qual ele identificaria como sendo o próprio

¹³³ Tchernychévski, em seu diário, pergunta-se por que motivo estava tão entusiasmado com a sua conversa com Kliéntova, ao que, respondendo a si mesmo, diria que era devido ao triste destino da jovem: “Eu sempre converso com entusiasmo com ela. O que provoca esse entusiasmo? Com certeza, principalmente, o seu destino infeliz, que agora desejo retratar em um romance” (TCHERNYCHÉVSKI, 1939a, p. 382, tradução nossa).

destino de Kliéntova. O surgimento em conjunto, ainda no verão de 1850, dos registros em seu diário do romance *Quem É o Culpado?*, da sua admiração pelo célebre personagem de Herzen (ele sempre se refere ao emigrado como Iskánder), do seu breve envolvimento amoroso por Kliéntova, da disposição em dedicar-lhe um romance sobre o seu triste destino, e mesmo de casar-se com ela para salvá-la deste, constituiria o primeiro traço marcante ou prenúncio de como o seu futuro romance – que seria escrito apenas doze anos depois – articularia as contribuições políticas e literárias da obra de Herzen e de como se proporia a solucionar algumas das questões já adiantadas por este, como sobre o caráter do amor romântico e sobre o papel social da mulher/esposa na Rússia oitocentista.

Três meses depois, em 15 de setembro de 1850, outra entrada no diário de Tchernychévski faria menção a Herzen, desta vez de cunho político (e conspiratório). Desde dezembro de 1849, o jovem estudante frequentava o círculo de Vvediénski, mantido pelo professor e tradutor Irinárkh Ivánovitch Vvediénski (1813-1855) em sua residência, na qual se discutiam assuntos variados: literatura, filosofia e política. Naquela noite de setembro de 1850, sexta-feira, Tchernychévski dirigiu-se para a casa do professor e tradutor para, entre outros, saber notícias sobre a sua possível contratação para a Escola de Artilharia (que não se efetivaria). Tchernychévski foi recebido com empolgação pelos presentes, e o próprio Vvediénski fez do jovem conterrâneo (Vvediénski também havia nascido em Sarátov) o centro das atenções daquela reunião. Apesar de não ter se sentido à vontade com aquela situação, Tchernychévski registraria que retornara para casa de muito bom humor e que o tempo em companhia daquelas pessoas (especifica, “entre 13-14 homens e 3-4 damas”) transcorreria muito bem: “desde o início do encontro Mináiev¹³⁴ discorreu sobre a crueldade e brutalidade do czar, etc. e

¹³⁴ Refere-se ao oficial, poeta e tradutor russo Dmitri Ivánovitch Mináiev (1803-1876).

disse como seria bom encontrar algum temerário que se decidisse a sacrificar a sua vida para contê-lo. No final, leram Iskánder^{cxv} (TCHERNYCHÉVSKI, 1939a, p. 395, tradução nossa).

O registro da fala de Mináiev deixaria patente a maneira como as discussões literárias e políticas naquele círculo já tangenciavam sugestões conspiratórias contra as atitudes – ou a vida – do czar, manifestações que iriam se radicalizar e se objetivar no período subsequente da história russa, a partir de outros sujeitos e de outras organizações políticas, em certa medida herdeiras daqueles círculos clandestinos. Em seguida às palavras de Mináiev, a leitura de Herzen surgia como uma espécie de arremate para a discussão política, as “últimas palavras” daquelas reuniões, que poderiam servir ou como inspiração ou como forma de consolidação das ideias ali discutidas. Alguns dos participantes do círculo de Vvediénski se tornariam mesmo fiéis escudeiros do emigrado, como o jovem médico Gavriil Rodiónovitch Gorodkóv, que Tchernychévski descreveria para o seu amigo Mikháilov em carta de 25 de janeiro de 1851. Tratava-se de “uma pessoa maravilhosa, que muito me agrada. Admirador exaltado de Iskánder e Proudhon. Também venera Gógol com todas as forças da alma^{cxvi} (TCHERNYCHÉVSKI, 1949b, p. 215, tradução nossa). Naquelas reuniões, como se vê, a obra de Herzen surgia ao final de sugestões conspiratórias, ao lado de nomes como Proudhon, mas também de Gógol. O trânsito que operavam entre literatura e política dispunha de um salvo-conduto para transpor as fronteiras de uma e de outra com extrema facilidade, engendrando uma dinâmica ricamente criativa e produtiva, da qual tomaram parte Tchernychévski e outros jovens de sua geração.

Obviamente, neste trabalho, não se trata de questionar a precisão ou conveniência daqueles debates, de suas ideias e procedimentos, mas apenas de apresentar o universo literário, social e político no qual orbitava Tchernychévski e seus

colegas de juventude. Sobretudo, cabe evidenciar como Herzen, fosse através de seu romance, fosse através de suas ideias políticas e filosóficas, fazia-se (oni)presente na constelação de críticos e escritores que o jovem estudante lia e admirava para, em seguida, ser possível compreender o diálogo multifacetado entre ambos no romance *O Que Fazer?*. Da mesma forma, como discutido acima, convém demonstrar e analisar o caráter exemplar – ético, moral e sentimental – de Herzen para aquela geração, uma vez que a própria vida (amorosa, inclusive) do emigrado lhes serviria como referência, e fazer-se-ia retratada em suas obras.

Em 21 de fevereiro de 1853, pouco menos de um mês do primeiro encontro entre os dois, Tchernychévski revelaria à sua futura esposa Olga Sokrátovna, a sua preocupação em relação ao futuro desta, pois o seu destino, como aquele de Iskánder, estaria marcado pela perseguição política e policial e pelo exílio. Em seu *Diário da minha relação com aquela que agora constitui a minha felicidade*, Tchernychévski assim reproduziria o diálogo que tivera com Olga naquela data:

– Você se lembra do nome de Iskánder?

– Lembro-me.

– Ele era um homem bastante rico. Casou-se por amor com a jovem com quem foi criado [em 1838]. Após algum tempo, apareceu a polícia [gendarmeria], pegou-o, e ele foi preso na fortaleza por um ano [1840, em São Petersburgo, seguindo para o exílio em Nóvgorod, onde permaneceu entre 1841 e 1842]. A sua esposa (desculpe-me por dizer tais detalhes) estava grávida. Devido ao medo, ela dá à luz um filho surdo-mudo. A sua saúde debilita-se por toda a vida.¹³⁵ Enfim,

¹³⁵ É importante esclarecer esta sequência de eventos na vida de Herzen e da sua esposa citada por Tchernychévski, pois há algumas incongruências. De acordo com os registros, o casal teve ao todo nove filhos, sendo que a última, Olga, ao que tudo indica, não era filha de Herzen. O primeiro filho do casal, Aleksánder Aleksándrovitch Herzen, nasceu em 1839, tendo vivido até 1906. Em seguida, após a prisão de Herzen em 1840, a sua esposa daria à luz uma sequência de crianças natimortas ou de vida bastante breve. O primeiro, Ivan Aleksándrovitch Herzen, natimorto, em fevereiro de 1841. Depois disso, em dezembro do mesmo ano, o casal teria ainda outra filha, Natália Aleksándrovna Herzen, também natimorta. Em novembro de 1842, nasceria Ivan Aleksándrovitch Herzen, que teve menos de uma semana de vida. Nikolai Aleksándrovitch Herzen, o filho surdo-mudo de Herzen a quem se refere Tchernychévski, nasceria apenas em novembro de 1843. Em seguida, nasceria Natália Aleksándrovna Herzen (1844-1936). Em novembro de 1845, o casal também teria mais uma filha que viveria pouco tempo, apenas onze meses, Elizaviéta Aleksándrovna Herzen. Cinco anos depois, nasceria Olga Aleksándrovna Herzen (1850-1953) que, apesar de reconhecida por Herzen,

dão-lhe a liberdade [1842]. Finalmente, permitem-lhe sair da Rússia [1847]. O seu pretexto foi a doença da esposa (ela realmente necessitava de uma estação de águas) e o tratamento do filho. Lá ele continua a escrever ainda mais contra e sobre a Rússia. Vive em algum lugar nos domínios da Sardenha. De repente, Luís Napoleão, agora Imperador Napoleão [Napoleão III tornara-se imperador em 2 de dezembro de 1852^g, após um golpe de Estado no ano anterior], pensando prestar serviço a Nikolai Pávlovitch [Nicolau I], o detém e o envia à Rússia. A esposa, que vivia em algum lugar em Oostende [cidade belga banhada pelo mar do Norte] ou em Dieppe [comuna francesa na Normandia], ao ouvir sobre isso, cai morta. Eis o destino daqueles que unem a sua vida à vida de tais pessoas. Em meus pensamentos, eu não me equiparo, por exemplo, a Iskánder, mas devo dizer que não lhe sou inferior no rigor das ideias, e que devo esperar tal destino”^{exvii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1939a, p. 419, tradução nossa)

Tchernychévski refere-se, de maneira inexata e hiperbólica, à vida de Natália A. Zakhárina ao lado de seu marido, Herzen. Não se pode afirmar categoricamente se as inexatidões e exageros contidos no relato de Tchernychévski à sua amada tinham como objetivo apenas assustá-la, alertando-a para o perigo que correria ao se casar com ele (ou até mesmo, por meio deste expediente, seduzi-la); se eram devidos à sua própria imaginação ou possível inclinação ao heroísmo; ou ao superdimensionamento das histórias sobre o “mito” Herzen, que poderiam já circular no seio da juventude radical russa influenciada por suas ideias e pelo seu exemplo. Independentemente da exatidão

provavelmente era fruto do relacionamento entre a sua esposa e o seu amigo, o poeta alemão Georg Herwegh (1817-1875). Por último, nasceria Vladimir Aleksándrovitch Herzen, em 30 de abril de 1852, que morreria, junto com a sua mãe, três dias após. Portanto, quando Tchernychévski relata, na sua conversa com Olga Sokrátovna, que a prisão de Herzen em 1840, e o seu posterior exílio, em 1841, debilitaria para sempre a saúde de Natália, provocando inclusive o nascimento em seguida de um filho surdo-mudo, faz-se necessário ponderar que, em primeiro lugar, a saúde de sua esposa já era bastante frágil (tendo realmente se agravado a partir da perda do segundo filho, em 1841, mas não necessariamente devido à prisão e ao exílio do marido) e, em segundo lugar, que o filho surdo-mudo do casal, Nikolai, nasceria apenas três anos após a prisão de Herzen, e não logo em seguida, como sugerido acima. Por último, Tchernychévski diz que a notícia de deportação de Herzen por Napoleão III levaria a sua esposa à morte. No entanto, diferentemente do que aquele dissera, após a solicitação de Nicolau I, em 1849, Herzen não foi preso, nem extraditado para a Rússia. Ao contrário, mudou-se com a sua esposa para Genebra, onde viveram até 1850, retornando em seguida para Nice, onde viveram de 1850 a 1852. Na verdade, outras circunstâncias, não menos graves, seriam a causa direta da morte de Natália. Em primeiro lugar, em novembro de 1851, um naufrágio da embarcação que os trazia de volta a Nice vitimou a mãe de Herzen, Luiza Ivánova, o seu filho Nikolai, e o seu tutor. O trauma daquele acidente debilitou severamente a saúde de Natália. Em 2 de maio de 1852, três dias após dar à luz o último filho do casal, Vladimir, ambos iriam a óbito, sendo Natália enterrada em Nice (onde também seria enterrado o seu esposo, em 1870), e não na Bélgica ou na Normandia, como diz Tchernychévski. Para mais detalhes sobre a vida conjugal de Herzen e Natália, ver Martin Malia, *Alexander Herzen and the birth of Russian socialism* (MALIA, 1971); e Aileen Kelly, *The discovery of chance: the life and thought of Alexander Herzen* (KELLY, 2016).

ou não da sequência de fatos relatados acima, o fato é que, coincidentemente, Tchernychévski teria ele próprio um destino semelhante ao que descreveu: seria detido na Fortaleza de São Pedro e São Paulo em 1862 e, em seguida, condenado a trabalhos forçados e ao exílio até o fim da vida. A sua esposa, Olga Sokrátovna, no entanto, diferentemente do destino que narrara para Natália Zakhárina, sobreviveria às intempéries de sua vida, vindo a falecer apenas em 1918.

Do ponto de vista da evocação da vida conjugal de Herzen como exemplar para a sua própria, o trecho anterior deixa claro a força ética e comportamental que o “Herzen mítico” exercia sobre Tchernychévski (e sobre a sua geração). O matrimônio de Herzen e Natália era modelar para a juventude politicamente engajada na época, dada a autonomia e propalada inteligência de ambos os cônjuges e, sobretudo, dada a independência de que Natália gozava em família.

De acordo com Martin Malia (MALIA, 1971), Herzen começaria de fato a se relacionar (trocar correspondências) com a sua prima Natália – assim como ele, bastarda – na véspera de sua detenção e primeiro exílio, em julho de 1834. A relação entre eles começaria na forma de uma forte amizade entre dois espíritos inquietos e sensíveis que, aos poucos, via correspondência, se transformaria em uma relação amorosa. Os dois se casariam secretamente em 1838. Em 1849, às vésperas de deixarem Paris em direção à Genebra, Herzen e Natália iniciariam intensa correspondência com o casal emigrado alemão Georg e Emma Herwegh. Segundo Aileen Kelly (KELLY, 2016), Georg pressionava Herzen para ambos os casais deixarem a França, cada vez mais sufocada pela ascensão e repressão política de Luís Napoleão Bonaparte, e fundarem “uma vida comunal, pura e séria”, longe de Paris, que antecipasse a vida harmoniosa do futuro. Os dois casais passariam a viver juntos em Nice, a partir do fim de junho de 1850. Desde 1849, no entanto, Herwegh e Natália já mantinham correspondência amorosa e já

tinham, inclusive, declarado amor um pelo outro, em Zurique. Enfim, morando ambas as famílias em Nice, em janeiro de 1851, Herzen instaria a sua esposa a escolher entre ele e o poeta romântico-radical alemão. Natália optaria por seguir com o seu marido, apesar de, secretamente, continuar a trocar correspondências com Herwegh. Este chegaria a ameaçar cometer suicídio se Herzen não concedesse lhe permitir continuar o romance com a sua esposa. Por fim, no começo de 1852, Herwegh, movido pela fúria do afastamento de sua amante, denunciaria Herzen por sua tentativa de afastá-lo de Natália, desafiando-o para um duelo, que, no entanto, seria recusado. Grávida, doente, e abalada pelas reviravoltas de sua vida amorosa (além da reviravolta política na França em dezembro de 1851, com o golpe de Estado de Luís Bonaparte), Natália faleceria em maio de 1852.¹³⁶

Se a vida amorosa de Herzen parecia assemelhar-se a acontecimentos da ficção – em *Quem É o Culpado?*, a protagonista, Liubóv, filha natural, assim como Herzen e Natália, iniciaria através de uma relação de amizade o seu relacionamento amoroso com o amante Biéltov, o qual, ao se afastar, deixar-lhe-ia doente e, o que provavelmente, levaria à sua morte, assim como no desfecho da relação entre Herwegh e Natália –, por outro lado, a ficção de Tchernychévski também herdaria elementos tanto da vida quanto do romance de Herzen.¹³⁷ Em *O Que Fazer?*, como será visto adiante, a aproximação de Vera Pávlovna tanto com o seu primeiro marido, Dmitri Lopukhóv, quanto com o segundo, Aleksáedr Kirsánov, dá-se inicialmente através da amizade e sentimento de

¹³⁶ Para mais detalhes sobre a ameaça de suicídio de Georg Herwegh, ver carta de Pierre-Joseph Proudhon, publicada em Michel Mervaud, “*À propos du conflit Herzen-Herwegh : Un inédit de Proudhon*” (MERVAUD, 1973). Sobre a proposta de duelo entre Georg Herwegh e Herzen, ver Ulrich Schmid, “*Un duel entre deux romantiques : Herzen et Herwegh*” (SCHMID, 2012). Finalmente, para mais informações sobre a descrição, ou representação, feita por Herzen do caso entre Natália e Herwegh em seu *Bylóie i dúmy (Passado e Pensamentos)*, ver seção 3.7, “A ‘moldura Hegeliana’ na quinta parte de *Passado e Pensamentos*”, em Giuliana Almeida, “A Rússia na encruzilhada autobiográfica: *Passado e Pensamentos*, de Aleksandr Herzen” (ALMEIDA, 2019, p. 149-171).

¹³⁷ Sobre a maneira como, coincidentemente, a vida conjugal de Herzen e Natália mimetizaram alguns aspectos da ficção em *Quem É o Culpado?*, ver Svetlana Grenier, “*Кто виноват? (À qui la faute?) dans le drame familial des Herzen « Était-ce une prémonition de mon destin ? »*” (GRENIER, 2012).

identificação de dois espíritos inquietos e sensíveis; a vida conjugal de Vera com Lopukhóv é organizada de maneira a garantir a autonomia e liberdade de ambos os cônjuges; a alternativa do suicídio – apesar de fictício – também surgiria como solução para o triângulo amoroso; e, finalmente, aquele triângulo amoroso daria lugar à vida comunal dos dois casais formados ao longo do romance, assim como havia sugerido Herwegh, para quem o seu relacionamento com Natália constituía apenas uma etapa intermediária para a vida em comum dos dois casais (SCHMID, 2012, p. 174). De modo que Tchernychévski sorvia para a sua obra (assim como para a sua vida), não apenas as convicções políticas de Herzen, mas também os seus modos de vida real e ficcional, intimamente relacionados.

5.1.2 O PAPEL HISTÓRICO DA RÚSSIA: HERZEN X TCHERNYCHÉVSKI

Apesar de, inicialmente, os anos 1850 terem sido marcados por uma maior aproximação e mesmo certa admiração de Tchernychévski por Herzen, aquela década demarcaria, em seu conjunto, o afastamento político-ideológico de ambos. Nos anos 1860, o embate jornalístico e político entre os dois configuraria mais um exemplo da cisão entre a geração dos pais (geração de 1830 e 1840) e a dos filhos (geração de 1850 e 1860). A relação inicial de empatia e de adesão aos ideais e às propostas éticas de Herzen, que vinha se estabelecendo desde antes do período universitário, seria abalada pela radicalização política de Tchernychévski, ao que corresponderia, no campo da filosofia, à sua transição de Hegel para Feuerbach, e no campo da política, à sua transição da crítica jornalístico-literária para o terreno da crítica político-literária e da,

ao menos pretendida, ação política. No campo da literatura, entre outras evidências, o próprio título do romance do último, *O Que Fazer?*, sinalizaria uma mudança de atitude em direção à ação política efetiva, em relação à questão preponderantemente crítica e reflexiva do primeiro, também representada no título de seu romance, *Quem É o Culpado?*. De modo que, na relação editorial e política entre Tchernychévski e Herzen, os anos 1850 marcarão precisamente a passagem para uma troca intensamente crítica de artigos jornalísticos versando não apenas sobre literatura (na verdade, cada vez menos sobre literatura), como também sobre assuntos históricos e políticos que poderiam definir o futuro da Europa Ocidental e da Rússia. Aquele início, e posterior intensificação, da comunicação editorial entre ambos culminaria em um episódio histórico ainda controverso, qual fosse a detenção de Tchernychévski em 7 de julho de 1862, deflagrada a partir da interceptação pela Terceira Seção de uma correspondência de Herzen ao seu amigo Nikolai Aleksándrovitch Siérno-Soloviévitch (1834-1866), na qual manifestava o convite a Tchernychévski para publicar *O Contemporâneo* a partir de Londres, diante da suspensão temporária da revista em junho de 1862.

Pode-se escolher como marco para aquela mudança de atitude de Tchernychévski em relação a Herzen, a data de 22 de setembro de 1851^g, quando este último redigiria uma carta-réplica ao filósofo e historiador francês Jules Michelet (1798-1874), reivindicando certo papel histórico para a Rússia diante do fracasso das revoluções de 1848 e da ascensão conservadora de Luís Napoleão Bonaparte.

De 28 de agosto a 17 de setembro de 1851^g, Michelet publicara no jornal parisiense *L'Évenement* (fundado por Victor Hugo em 1848) a primeira parte de seu *Légendes démocratiques du nord* (Lendas democráticas do norte, publicado na íntegra em 1852), projeto através do qual pretendia sustentar o exemplo de grandes heróis europeus na luta contra o absolutismo e na defesa dos valores republicanos, na tentativa

de erguer um bastião dos valores democráticos após a derrota e forte repressão aos movimentos de 1848. O primeiro personagem daquela primeira parte, intitulada “Kościuszko”, seria o herói lituano-polonês Andrzej Tadeusz Kościuszko (1746-1817), grande líder político e militar da Guerra Russo-Polonesa de 1792, derrotado e capturado pelos russos após o levante que comandou em 1794. Movido pelo exemplo de coragem do comandante em chefe contra o Império Russo e sensível à derrota e terceira partição da Polônia em 1795, assim como à derrota da Insurreição de Novembro (1830-1831), que levaria Nicolau I a anexar parte da Polônia à Rússia, Michelet despreveria o Império czarista com certo sentimento de revanche. Para o historiador francês, apesar das sucessivas derrotas, a Polônia era o único Estado vivo do norte, ao passo que “a Rússia não vive (...) eu digo, eu afirmo e eu provarei que a Rússia não existe”^{cxviii} (MICHELET, 1893-1898, p. 12-13), tomando para si a tarefa de vingar histórica e politicamente o que denominou o “crime” fratricida do czarismo contra os eslavos do Ocidente.

Baseando-se nas impressões e nos estudos do agrônomo alemão Barão August von Haxthausen (1792-1866) sobre a agricultura e comuna russas, após viagem ao império em 1843 (publicados entre 1847 e 1852, sob o título *Studien über die innern Zustände, das Volksleben und insbesondere die ländlichen Einrichtungen Russlands, Estudos sobre as condições internas, sobre a vida da população e, especialmente, sobre os estabelecimentos rurais da Rússia*, que também marcaria as impressões do próprio Herzen sobre a sua nação de origem), Michelet identificaria o caráter “comunista” da comuna russa como sinal de seus atraso e barbarismo em relação à Europa Ocidental. Para o francês, apenas “uma palavra explica tudo, e esta palavra abrange a Rússia. A vida russa é o comunismo”^{cxix} (MICHELET, 1893-1898, p. 30, tradução nossa). Liberal republicano, Michelet não guardava nenhuma simpatia por aquele modo de vida, que

qualificava como “insolente” e “sonolento”, sinal de “improdutividade” e de “esterilidade”, e contrário ao trabalho, à responsabilidade e à propriedade. O comunismo agrário seria um sinal de barbarismo do povo russo, que não havia sequer atingido o seu caráter humano, vivendo presos a “uma condição natural devida à raça, ao clima, ao homem, à natureza”^{cxix} (MICHELET, 1893-1898, p. 34, tradução nossa). Retribuindo – com uma virulência tchaadaieviana – a violência histórica do Império Russo contra os poloneses, Michelet negava-lhe qualquer senso ético e moral, qualquer possibilidade de desenvolvimento ulterior: “nenhum passado, nenhum futuro; o presente lhes é tudo”^{cxixi} (MICHELET, 1893-1898, p. 35, tradução nossa) ou ainda “em três séculos, os mais brilhantes do mundo, quando a invenção multiplicou ao menos por duas vezes o patrimônio científico do gênero humano, a Rússia, sozinha, nada ofereceu. Ela restou muda nesta grande concertação de nações”^{cxixii} (MICHELET, 1893-1898, p. 95, tradução nossa).¹³⁸

Por fim, Michelet compararia a Rússia à Roma Antiga, um povo que – também – vivia apenas para combater e governar, apenas para concluir que nem mesmo aos romanos os russos poderiam ser comparados, pois aqueles haviam deixado grandes monumentos e elaborado um sistema de leis para a humanidade, ao passo que os últimos nada poderiam deixar após o seu desaparecimento. Nem mesmo a jovem e vigorosa literatura russa que começava a ingressar no mercado editorial francês seria capaz de honrar aquele povo, pois, para Michelet, “toda esta literatura (...) é uma obra de imitação”^{cxixiii} (MICHELET, 1893-1898, p. 13).

¹³⁸ As palavras de Michelet deixam evidente que este havia tido conhecimento do teor das cartas filosóficas de Piótr Tchaadáiev (1794-1856), escritas entre 1829 e 1831 e publicada, apenas a primeira, em 1836. No último capítulo (XV) de “Kościuszko”, o francês citaria nominalmente o pensador russo. De acordo com Michel Cadot (CADOT, 2007, p. 180), Michelet teria conhecido o pensamento de Tchaadáiev através do próprio Herzen, particularmente de sua obra *Du développement des idées révolutionnaires en Russie* (*Sobre o desenvolvimento das ideias revolucionárias na Rússia*), publicada em Paris na primeira quinzena de junho de 1851.

Herzen, apesar de grande admirador da obra histórica de Michelet, de quem se tornara amigo e correspondente em junho daquele mesmo ano (1851), não poderia ficar indiferente à caracterização do povo russo feita pelo francês, que lhe pareceu injusta e inapropriada, pois havia confundido as atitudes e a organização do camponês – o *mujique*, o verdadeiro povo russo – com as de seus senhores e governantes. Em 22 de setembro de 1851¹³⁹, após ter lido as sucessivas publicações dos capítulos de “Kościuszko”, Herzen concluiria uma carta aberta para Michelet, intitulada “*Le peuple russe et le socialisme, lettre à Monsieur J. Michelet, professeur au Collège de France*” (“O povo russo e o socialismo, carta ao Sr. J. Michelet, professor do *Collège de France*”), que circularia pela região de Nice (Piemont e Suíça), onde residia, chegando às mãos de Michelet, provavelmente, no dia 2 de novembro¹⁴⁰ (CADOT, 2007, p. 181).¹³⁹ Em sua carta-réplica, com a humildade própria de quem se endereçava a um já célebre historiador francês, Herzen “ousaria” reexaminar as considerações do professor do *Collège de France* valendo-se da analogia utilizada pelo próprio entre a Rússia e a Roma Antiga e, por final, faria a defesa da literatura russa, citando até mesmo trechos de poemas de Liérmontov e Púchkin.¹⁴⁰

A carta de Herzen, escrita originalmente em francês, seria iniciada com a afirmação da existência histórica ativa e efetiva da Rússia: “não é mais de um ausente, de um distante, ou de um mudo que falamos. Nós estamos presentes”¹⁴⁰ (HERZEN, 1956c, p. 272, tradução nossa). Diferentemente do que havia sentenciado Michelet, para Herzen, o povo russo era vivo, até mesmo jovem e, apesar de seu passado obscuro e do seu terrível presente, teria, sim, o direito a um futuro. A Rússia à que se referia Michelet

¹³⁹ O próprio Michelet, tocado pelas palavras e gentis advertências de Herzen, providenciaria para que a carta fosse publicada em grande tiragem, no jornal *L'Avènement du Peuple*, em 19 de novembro de 1851¹³⁹ (CADOT, 2007, p. 181).

¹⁴⁰ Para Herzen, Michelet teria incorrido em uma grande injustiça ao negligenciar a importância da literatura russa para o seu futuro histórico e político: “Depois do comunismo mujique, nada caracteriza mais a Rússia, nada prediz tanto o seu futuro quanto o seu movimento literário” (HERZEN, 1956c, p. 294, tradução nossa).

não era outra senão apenas a Rússia do czar, e não aquela do seu verdadeiro povo, a qual, esta sim, teria um destino promissor não apenas para si, como para toda a Europa, diante da derrota das forças revolucionárias em 1848.

O emigrado completaria que a Primavera de 1848, apesar da demonstração da vitalidade das revoluções políticas europeias, havia esgotado o papel histórico efetivo do velho continente, posto que a derrota para as forças conservadoras e reacionárias demarcara de forma crucial os seus limites. O mundo feudal havia sido posto abaixo, a Coroa havia perdido o seu prestígio, mas a liberdade não havia de fato sido alcançada. O trauma da derrota de 1848 suscitara em Herzen a descrença de que as forças políticas revolucionárias da “velha” Europa ainda dispusessem de energia e legitimidade para a realização dos “destinos sociais”: “nós nos questionamos se a Europa, este velho Proteu, este organismo gasto, poderá ainda encontrar força suficiente para operar a sua regeneração”^{cxv} (HERZEN, 1956c, p. 273-274, tradução nossa). Após a frustração de um novo surto de esperanças republicanas e democráticas, a Europa estava novamente nos braços da reação, fosse na França, na Áustria, na Alemanha, ou na Rússia, que se vangloriava de sua política de guardião da aristocracia europeia. Tal diagnóstico permitiria a Herzen aventar que, em primeiro lugar, tal qual o fim da Roma Antiga, a Europa estava à beira de se precipitar nas páginas da história e, em segundo lugar, seria apenas a Rússia – o povo russo – quem poderia lhe oferecer uma alternativa.

Herzen iniciaria o seu debate epistolar com Michelet opondo-se à sua tese de que os russos constituiriam um povo averso e inimigo de seus irmãos eslavos poloneses. O publicista russo apresenta alguns exemplos de cooperação histórica e de amizade entre os dois povos citando tanto o seu comprometimento particular com a causa nacional polonesa quanto, inclusive, o discurso proferido por Mikhail Bakúnin em 29 de novembro de 1847^s, no aniversário da Insurreição de 1830, em defesa dos poloneses.

Herzen defendia que o pan-eslavismo, liderado pela Rússia, posto que era o único Estado eslavo solidamente organizado naquele momento, e baseado na liberdade dos povos federados, seria a salvação para as populações eslavas de ambas as nações. Opor a Rússia à Polônia, como fizera Michelet, significava confundir a história imperialista do czarismo com a história cotidiana daquelas populações: “parece-me que as pessoas se ocupam por demais da Rússia do czar, da Rússia oficial, e bastante pouco da Rússia do povo, da Rússia oculta”^{cxvii} (HERZEN, 1956c, p. 273, tradução nossa).

Para Herzen, na medida em que Michelet salientava a luta imperialista da Rússia contra a Polônia, e identificava a primeira como a originadora, mantenedora e difusora das forças reacionárias na Europa, o historiador francês, para quem “a Rússia é a cólera”, teria incorrido no que chamou de “distração senil”, a mesma que sofreram os dirigentes romanos quando, “na véspera da revolução cristã, à véspera da vitória dos bárbaros, proclamavam a eternidade de Roma”^{cxviii} (HERZEN, 1956c, p. 276, tradução nossa). Para Herzen, as causas da derrota republicana e democrática da Europa em 1848 não se relacionavam a fatores externos, quais fossem, por exemplo, a diplomacia aristocrática ou absolutista russa, mas, assim como em Roma, eram devidas a fatores internos às nações do velho continente, da mesma forma que teria sido a fragilidade política e a incapacidade de controle militar do vasto Império da Roma Antiga que o teria levado ao colapso diante dos povos bárbaros. Diante daquele impasse histórico, a Europa, tendo esgotado as suas forças políticas democráticas, deveria encarar a Rússia e o seu povo não como ameaças, mas como reservas de energia e frescor revolucionários, dado o seu próprio “atraso” em relação às transformações políticas e econômicas do velho continente, que teria deixado intacta a sua capacidade de ação e de insurgência. O emigrado russo transformaria em bônus revolucionário o ônus aristocrático e

reacionário da Rússia czarista, baseando-se, sobretudo, em um pretense vigor e disposição para resistência e para a luta do camponês russo.¹⁴¹

O comunismo agrário, longe de ser um traço bestial do povo russo, como o teria descrito Michelet, seria, para Herzen, o trunfo revolucionário de sua nação e de todo o continente europeu: “a comuna salvou o homem do povo da barbárie mongol e do czarismo, dos senhores polidos à moda europeia e da burocracia alemã; o organismo comunal resistiu, apesar de fortemente molestado, às usurpações do poder”^{cxxviii} (HERZEN, 1956c, p. 288, tradução nossa). A comuna, portanto, passaria de uma nódoa retardatária a um elemento catalisador do socialismo russo e europeu, no qual, “o homem da Rússia futura é o mujique, assim como o homem da França regenerada será o operário”^{cxxix} (HERZEN, 1956c, p. 291, tradução nossa). O povo russo saberia absorver o que de proveitoso tivesse as experiências europeias, ao passo que a Europa gozaria de seu “frescor histórico”, de seu desapego à tradição, e de sua determinação para o futuro, visto que a sua história, apesar da aparente submissão e dos inúmeros sacrifícios, o teria forjado para a resistência e para a luta. Enfim, aos assombros provocados pelas derrotas de 1848, Herzen oferecia à “salvação” da Europa um povo russo tão mais disposto, quanto menos macerado pela experiência, de maneira que o futuro da nação e do continente estariam relacionados.

O russo emancipado é o homem mais independente da Europa. O quê o poderá conter? Talvez o respeito por seu passado?... Mas a história da nova Rússia não começa por uma negação absoluta de sua nacionalidade e de sua tradição? (...) o vosso passado, ocidentais, serve-nos de instrução, e isso é tudo; não nos consideramos os executores testamentários de vossa história. Vós duvidais, nós

¹⁴¹ De acordo com Almeida, em *Passado e Pensamentos*, Herzen voltaria a tratar do papel que a Rússia poderia assumir na história do continente europeu a partir da derrota dos levantes revolucionários de 1848: “Herzen aponta que o fato d[e] o seu país ter sido esmagado sob o jugo da autocracia, tornando-se inapto a desenvolver um Estado nos moldes dos Estados europeus modernos, não se trata de uma desvantagem histórica, mas de uma vantagem se o que estiver no horizonte for o porvir. A Rússia do futuro é a Rússia socialista, ao passo que a Europa, cada vez mais despótica e aburguesada, perdeu o bonde da revolução e está condenada a ficar presa ao passado” (ALMEIDA, 2019, p. 141).

aceitamos, vossa fé não nos comove. Vós sois para nós muito religiosos. Vossos ódios, nós os compartilhamos; vossa ligação à herança de vossos ancestrais, nós não a compreendemos; nós somos muito oprimidos, muito infelizes para nos contentarmos com uma meia liberdade. Vós tendes preocupações a conservar; escrúpulos vos retêm; nós outros, nós não temos nem preocupações, nem escrúpulos, no entanto, a força nos falta no momento...^{cxix} (HERZEN, 1956c, p. 298, tradução nossa)¹⁴²

Dez anos após, na edição de maio de 1861 da revista *O Contemporâneo*, seria a vez de Tchernychévski, enfim, entrar naquele debate. Em artigo intitulado “*O pritchínakh padiénia Ríma*” (“Sobre as causas da queda de Roma”), o crítico e escritor russo oferece uma réplica à carta aberta de Herzen, opondo-se radicalmente à maneira como este havia compreendido tanto o papel histórico da Rússia em relação à Europa, quanto o estado periclitante do velho continente pós-1848. Através de uma longa demonstração histórica sobre as causas da queda do Império Romano, Tchernychévski criticaria a tese de que Roma teria cedido às invasões bárbaras porque estava exaurida, em vias de perecimento e, portanto, sem forças para oferecer resistência ou para lutar. De acordo com aquela hipótese, corrente à época, teria sido o esgotamento das próprias forças internas do Império Romano que teria aberto caminho para as forças bárbaras e, em seguida, para a formação do que se denominaria Ocidente moderno. Além de considerar tal compreensão equivocada e sem confirmação histórica, Tchernychévski preocupava-se sobretudo com a transposição daquela tese para o presente, na medida em que grandes nomes da literatura e da política contemporâneas – entre eles, Herzen – pretendiam enxergar na Europa de 1848 a repetição do mesmo processo de arruinamento de Roma e, em seguida, a sua derrocada e superação pelas forças bárbaras

¹⁴² Ainda de acordo com a análise de Almeida sobre *Passado e Pensamentos*: “Herzen busca desconstruir o mito da superioridade europeia, porque ele está cada vez mais convencido de que a Rússia é o único país onde a revolução é possível. (...) Na visão de Herzen, as nações que haviam sido dominadas pela classe burguesa [a Europa Ocidental] tinham se afastado definitivamente do caminho da revolução. Seguindo essa premissa, ele analisa a questão nacional com vistas a identificar em que medida cada povo se encontrava próximo (ou longe) do movimento de libertação que o representa” (ALMEIDA, 2019, p. 133).

(os russos). No entanto, enquanto Herzen reconhecia no povo russo, por suas características históricas e culturais particulares, aquele novo e vigoroso germe (bárbaro?) para transformação da Europa, apesar do seu “atraso” relativo, Tchernychévski não vislumbrava o mesmo destino para aquelas “novas e frescas” tribos “*nóvye, sviéjie pliémny*” (Tchernychévski refere-se, ironicamente, aos termos utilizados por Herzen em sua carta a Michelet para caracterizar os camponeses russos).

De início, o crítico discutiria as noções de progresso e de civilização. Para ele, as forças determinantes do progresso repousavam no conhecimento: “a força elementar do progresso é a ciência, as conquistas do progresso são proporcionais aos graus de perfeição e de proeminência do conhecimento. Eis o que é o progresso – o resultado do conhecimento”^{cxxxii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1950b, p. 645, tradução nossa). Por contraposição, o bárbaro definir-se-ia por sua ignorância, por seu estado ainda “animal/selvagem”, “*jivótnoie sostoiánie*”.

O grau de progresso determinaria, por sua vez, o estado civilizacional de uma dada sociedade, de modo que não se poderia esperar que povos bárbaros, em estado *quasi*-selvagem, portanto, ignorantes e detentores de pouco ou nenhum conhecimento, pudessem incrementar o progresso de uma civilização mais humana e avançada. Para Tchernychévski, na medida em que Roma e a sua população representavam o ápice da civilização no período imediatamente anterior à sua queda, não se poderia esperar que aquela sociedade se deteriorasse por si, uma vez que tal processo seria um absurdo “*vzdor*”, pois ele não previa a possibilidade de os romanos regredirem intrinsecamente. O crítico russo não admitia a exaustão de uma sociedade que caminhava rumo ao progresso, pois tal processo seria sempre contínuo, e aquela sociedade, sempre próspera e imperecível:

em todos os ramos da vida civilizada, o Império Romano moveu-se para frente: a educação nas províncias propagou-se; as nacionalidades dirigiam-se rumo a uma existência independente; o componente eletivo passou a vigorar na administração; o direito das massas ampliou-se. Quais são os sinais de exaustão, quais são os germes de morte por esgotamento interno? Ao contrário, em todo lugar são visíveis os germes de uma vida mais plena em formas [ainda] melhores.^{cxxxii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1950b, p. 655, tradução nossa)

No entanto, diante do reconhecimento de que sociedades civilizadas como a romana, apesar daquele potencial contínuo e inesgotável rumo ao progresso, sucumbiram perante forças “menos” civilizadas, Tchernychévski justificaria que tal não se teria dado devido à fragilidade ou exaustão da primeira, posto que para ele isso era impossível, mas devido ao somatório das forças externas que, apesar de serem fracas individualmente, tornaram-se fortes coletivamente quando se uniram para tomar o Império Romano. Animadas pela expectativa da espoliação, as tribos nômades multiplicariam a sua força e poder de ameaça, e desceriam unidas “desde o rio Reno até o rio Amur”, devastando o indevastável.

A perspectiva da supremacia das forças externas (bárbaras) era frontalmente oposta à tese de que o Império Romano havia sucumbido por ter atingido o limite de seu desenvolvimento e de que o seu perecimento teria sido a única possibilidade de dar continuidade ao progresso humano. Tchernychévski negava qualquer contribuição que os bárbaros pudessem ter dado à extinta civilização do Império Romano. Após a sua queda, aqueles teriam promovido apenas saques, roubos e assassinatos. O vilipêndio bárbaro daria origem, enfim, ao feudalismo, período ao qual Tchernychévski também negaria qualquer relação com a civilização, servindo-lhe apenas como obstáculo histórico. Apenas com o processo de centralização burocrática das monarquias absolutistas, que o crítico situaria no início do século XVII, poder-se-ia novamente falar no mesmo processo civilizacional que vigorava já no século III, antes da queda do

Império Romano, de modo que todo o período após as invasões bárbaras até o fim do feudalismo “consistiu em que as partes mais avançadas do gênero humano foram lançadas no mais profundo abismo da selvageria, a partir de onde, após um esforço inacreditável de quatorze séculos, mal conseguiram alcançar a sua posição original”^{cxxxiii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1950b, p. 661, tradução nossa).

Se as tribos nômades bárbaras nada haviam contribuído para o esforço civilizacional, tendo, na verdade, o impedido, não se poderia esperar, por correspondência, que as comunidades agrárias russas pudessem partir em socorro da civilização europeia fragilizada. O que Herzen vislumbrava como provável contribuição, a comuna agrária ancestral russa, Tchernychévski via apenas como resquício do período patriarcal (selvagem) russo, “*patriarkhálnye (dikie) vremená*”. Para este, se algumas teorias revolucionárias que brotavam na Europa Ocidental propagavam o socialismo, tais teorias nada teriam a ver com o comunismo agrário das tribos russas, pois mesmo antes do Barão de Haxthausen levar à Europa as notícias sobre a comuna russa (1847-1852), os europeus já haviam desenvolvido aquelas ideias. De modo que, para Tchernychévski,

Não há o quê nem por quê a Europa tomar algo de empréstimo daqui; a Europa tem o seu juízo no lugar, e o seu juízo é muito mais desenvolvido que o nosso, não temos nada a ensiná-la, e ela não precisa de nossa ajuda; aquilo que subsiste em nós como costume [a comuna rural] é insuficiente para as suas necessidades mais desenvolvidas, para a sua técnica mais avançada. (...) Portanto, nós não temos absolutamente nada para reanimá-la. Não precisamos nos preocupar: ela não precisa de reanimadores. Ela é capaz de raciocinar por sua própria cabeça, e com as suas próprias forças é capaz de fazer o que lhe convier, e possui forças o suficiente para tudo o que for necessário fazer.^{cxxxiv} (TCHERNYCHÉVSKI, 1950b, p. 663-664, tradução nossa)

Tratava-se, portanto, de um ataque frontal à tese defendida dez anos antes por Herzen, segundo a qual a comuna russa poderia ser uma reserva histórica providencial

para a civilização europeia após o “colapso” de 1848.¹⁴³ Obviamente, Tchernychévski não nutria qualquer antipatia pelos camponeses russos, nem era indiferente à importância da comuna rural para a sociedade russa. Ao contrário, ao lado de Herzen, talvez ele tenha sido um dos grandes pensadores que se manifestaram publicamente (e contrariamente ao pagamento de indenizações) nos debates sobre a “*Krestíanskaia refórma*”, Emancipação dos Servos, que seria formalizada em 19 de fevereiro de 1861, dois meses antes da publicação do seu “Sobre as causas da queda de Roma”.

Então, por que motivo Tchernychévski expressaria uma opinião tão desfavorável ao comunismo agrário russo, negando-lhe qualquer possibilidade de maior abrangência territorial e histórica, como fez em seu artigo? Expressaria uma tendência ocidentalista radical, negando, à moda de Tchaadáiev, qualquer contribuição das particularidades culturais e históricas russas para o desenvolvimento da própria nação e da Europa?

Apesar de aparentemente incongruente, a contundência dos argumentos de Tchernychévski contra os de Herzen pode ser compreendida a partir de duas justificativas: em primeiro lugar, por sua frustração com o Manifesto de Emancipação, que obrigava os antigos servos a uma dívida de quarenta anos para pagarem pela terra que trabalhavam. Desiludido com o destino do camponês russo, livre da relação de servidão, mas preso a uma dívida muitas vezes impagável, o artigo de Tchernychévski

¹⁴³ A partir do século XXI, o (a) historiador (a) pode observar facilmente que tanto a tese defendida por Herzen, quanto aquela contraposta por Tchernychévski sofriam de importantes equívocos. Em relação aos do primeiro, pode-se concordar com Tchernychévski quando este afirma que a organização da tradicional comuna rural russa não correspondia historicamente à ambição das teorias socialistas europeias de meados do século XIX. A teoria socialista desenvolvida na Europa e a tradição comunal dos camponeses russos respondiam a processos históricos distintos e não necessariamente se enlaçariam para salvar o Império Russo e o velho continente das ameaças reacionárias pós-1848. Em relação aos equívocos de Tchernychévski, destaca-se, principalmente, a sua concepção marcadamente positivista de progresso e de civilização. Apesar de aquela ter sido uma corrente majoritária ao longo do século XIX, a historiografia contemporânea não dota as sociedades de um compromisso linear e inquebrantável com o progresso e, do mesmo modo, o termo “civilização” é extensamente problematizado a partir do contexto político em que se difundiu e dos interesses nacionais (e imperialistas) a que serviu. Por último, corolário das discussões anteriores, a perspectiva da “Idade Média” como período apenas intermediário, onde estiveram ausentes ou estacionadas quaisquer forças de desenvolvimento histórico, também é objeto de críticas e de problematizações da historiografia mais atual, fruto da descoberta de novas fontes e métodos de abordagem histórica.

poderia ser a expressão de seu descontentamento e falta de esperança naquela instituição “primitiva”, o comunismo agrário, que no passado também havia louvado como grande trunfo histórico russo em direção ao socialismo. Em segundo lugar, pode ser entendida como a manifestação do acirramento de sua relação editorial com Herzen, tendo em vista, principalmente, o feroz contra-ataque do emigrado desferido em junho de 1859 contra o jovem Dobroliúbov e, em conjunto, à revista *O Contemporâneo*. Durante o seu depoimento após ser detido em 1862, Tchernychévski revelaria que aquele episódio o machucara profundamente, principalmente por alvejar o seu jovem e debilitado companheiro de redação (Dobroliúbov sofria de tuberculose), suscitando a perda de seu respeito por Herzen, e até mesmo certo sentimento de vingança.

5.1.3 TCHERNYCHÉVSKI ENCONTRA-SE COM HERZEN

A entrada de Dobroliúbov na relação de Tchernychévski com Herzen seria de extrema importância para se compreender o desencadeamento posterior dos fatos até a detenção de Tchernychévski. Na edição de janeiro de 1859, a revista *O Contemporâneo* publicou o artigo “*Literatúrnye miélotch próchlogo góda*”, (“Miudezas literárias do ano que passou”), de Dobroliúbov. Sob o pretexto de elaborar uma resenha sobre a produção crítica e literária do ano de 1858, Dobroliúbov procederá, na verdade, a uma análise histórico-crítica das gerações literárias russas, desde o fim do século XVIII até aquela data, na qual incluirá longas e detalhadas considerações sobre a relação entre a realidade e a literatura, assim como tecerá alguns comentários críticos sobre a então chamada “literatura acusatória”, “*oblitchítelnaiá literatúra*”.

Sobre a história da literatura russa, o jovem crítico salientaria, sobretudo, as diferenças entre as gerações de 1830-1840 e as gerações de 1850-1860. Para Dobroliúbov, haviam ocorrido mudanças históricas e filosóficas entre as duas, que marcariam as suas respectivas atitudes. Em relação à mudança filosófica, chama a atenção para a passagem da filosofia de Hegel à de Feuerbach, o que expressaria uma guinada da reflexão à ação: “eles desceram das esferas ilimitadas do pensamento absoluto e entraram em contato mais próximo com a vida real. As ideias abstratas foram substituídas por conceitos vivos, os pormenores dos fatos concretos tornaram-se claros e herdaram muitas forças dos princípios gerais”^{cxv} (DOBROLIÚBOV, 1962c, p. 73, tradução nossa). No lugar de “belas abstrações e fantasmas”, a jovem geração via pessoas reais, de carne e osso, “*tcheloviék, sostoiáschi iz plóti i króvi*”. Tal mudança de perspectiva filosófica viria acompanhada de outra no contexto histórico e político russo, qual fosse o fim do reinado do czar Nicolau I (r. 1825-1855) e a subida ao trono de seu filho, Alexandre II (r. 1855-1881). Tal alternância de poder, junto à derrota russa na Guerra da Crimeia (1853-1856) levaria à adoção de uma série de reformas liberalizantes, inclusive, a um afrouxamento da rígida censura e da perseguição político-policia do período anterior. De modo que não se poderia falar, sob pena de se cometer uma injustiça histórica, da guinada da reflexão para ação em meio a setores (mais radicais) da *intelligentsia* literária russa, sem ter em mente a abertura de um maior campo de possibilidade para quaisquer ações políticas, antes severamente sufocadas pelo czar de ferro, Nicolau I.

Dobroliúbov não era indiferente àquela mudança de contexto histórico, tanto que repetidas vezes em seu artigo enfatizaria que a geração anterior de literatos havia dado contribuições essenciais à nova geração, não podendo ir além da reflexão filosófica “em consequência da força das circunstâncias gravitando em torno de sua geração”^{cxvi}

(DOBROLIÚBOV, 1962c, p. 72, tradução nossa). No entanto, as circunstâncias não teriam agido igualmente sobre todos os integrantes da geração de 1830-1840, uma vez que o jovem crítico isentaria, entre outros, Bielínski, Herzen e Ogarióv das (más) influências de seu tempo, pois estes teriam compreendido a filosofia hegeliana na sua integridade entre pensamento e ação, servindo de verdadeiras pontes para a nova geração.¹⁴⁴ Esta, com a ajuda de alguns expoentes da geração anterior, havia logrado realinhar pensamento e realidade, colocando a última em frente ao primeiro. Por isso, para Dobroliúbov, os jovens (radicais) da geração de 1850-1860 não se perdiam em sonhos abstratos em detrimento da experiência concreta, ou em esperanças irreais na realização de um princípio filosófico geral estranho ao momento particular preciso e, portanto, não poderiam conceber que a literatura – a imaginação, o pensamento – pudesse preceder a materialidade do mundo real. “A nossa literatura, salvo raras exceções, até o presente minuto sempre esteve não à frente, mas atrás da sociedade (...) Nós simplesmente compreendemos a literatura como expressão da sociedade e do povo”^{exxxvii} (DOBROLIÚBOV, 1962c, p. 78, tradução nossa). De tal afirmação categórica seria possível derivar a compreensão de que, contrariamente às posições laudatórias de outras revistas à produção jornalística e literária russa em 1858, Dobroliúbov poderia apenas lamentar que, em todo aquele ano, aquela não havia nem sequer acompanhado – como se poderia imaginar em uma relação de precedência da realidade em relação à produção literária – a variedade e a velocidade com que os fatos tomaram a agenda política e cultural russa. O jovem crítico listaria uma série de fatos,

¹⁴⁴ Dobroliúbov, devido à censura e à proibição de menção aos seus nomes, não podia citar explicitamente em seu artigo os exemplos de Herzen e de seu companheiro Ogarióv. Diferentemente de Bielínski, a menção a estes dois é feita de maneira velada: “Assim era Bielínski, assim eram ainda cinco ou seis outros, que souberam, em si mesmos, aproximar o princípio filosófico abstrato da vida real, da verdadeira e profunda paixão. (...) Essas pessoas adquiriram experiência de vida em sua luta contínua e souberam transformá-la através da força de suas ideias; por isso, elas sempre estiveram à altura dos acontecimentos, e sempre que novamente surgia a necessidade de agir, elas sempre cordial e conscienciosamente davam as mãos à jovem geração. Elas até hoje conservam o frescor e a juventude de suas forças, até hoje continuam sendo pessoas do futuro” (DOBROLIÚBOV, 1962c, p. 72, tradução e grifo nossos).

notícias e assuntos sobre os quais discorreram, e ainda discorriam, a imprensa russa desde o ano anterior, ausentes ainda na sua forma de representação literária, como a situação da comuna rural, a polêmica sobre a emancipação dos servos (com ou sem indenização aos senhores), a questão da propriedade de terras dos senhores e dos servos após a emancipação, da necessidade de expansão das ferrovias russas, da garantia de acesso à educação ginásial e universitária às mulheres, entre diversos outros. Atrasada e impotente diante da realidade, a literatura – conceitualmente – não poderia oferecer qualquer iniciativa em relação aos problemas colocados, mas apenas seguir em seu encaixe. Neste sentido, talvez apenas a “literatura acusatória”, que buscava retratar e denunciar desvios éticos e a corrupção na burocracia russa, destacadamente nas províncias, poderia suprir a sua vocação.

O efeito imediato na imprensa após o afrouxamento da censura com a ascensão de Alexandre II, período conhecido como “*óttepel*” ou “*glásnost*”, respectivamente, “degelo” e “publicidade/transparência”, foi o surgimento de uma literatura “engajada” com a publicidade dos atos administrativos do governo russo, principalmente no tocante aos desmandos e venalidade de pequenos funcionários. Seria este movimento que encarnaria a literatura dita “acusatória”. Apesar de demonstrar certo vigor produtivo e de estar em conformidade com a esperada sucessão da literatura em relação aos fatos concretos da realidade, Dobroliúbov, no entanto, não a tinha em boa estima. Para este, tratava-se tão somente de uma “miudeza” literária, entre outras. Apesar de ter sido importante no passado e de ter esboçado algum comprometimento social e político, contando até com o apoio de Bielínski, naquele momento, ele julgava aquele recente “gênero” de expressão literária insuficiente, pois jamais ia além da denúncia satírica dos pequenos delitos cometidos por funcionários de baixo escalão, na sua maioria das províncias, sem se aproximar dos centros decisórios de poder administrativo e político

nacionais, terminando por concluir que os problemas do Império Russo eram unicamente devidos à arraia-miúda da burocracia estatal. “Em nenhum lugar foi indicado o laço estreito e indissolúvel existente entre as diferentes instâncias, em nenhum lugar foram demonstradas de maneira coerente e conclusiva as relações recíprocas entre as diferentes patentes [*tchin*]”^{cxxxviii} (DOBROLIÚBOV, 1962c, p. 106, tradução nossa).

Dobroliúbov, apesar de reconhecer certo engajamento daquela literatura acusatória, escarneia do seu limite satírico e da falta de efetividade prática ou resolutiva da questão denunciada. Para ele, a literatura russa deveria iniciar o seu trabalho precisamente a partir daquele ponto de identificação dos problemas sociais, revelando as relações entre problemas particulares e o próprio funcionamento do Estado russo. No entanto, ao contrário, percebia que aquele desejado ponto de partida não era mais que o ponto final da literatura então produzida, o que o levaria a disparar que “a literatura russa não havia chegado a lugar nenhum”^{cxxxix} (DOBROLIÚBOV, 1962c, p. 106).

A partir de janeiro de 1859, mesmo mês em que foi publicado, em *O Contemporâneo*, as “Miudezas literárias do ano que passou”, até abril daquele mesmo ano, Ivan Gontcharóv publicaria o seu *Oblómov*, desta vez na revista *Anais da Pátria*. O romance de Gontcharóv daria oportunidade para que Dobroliúbov continuasse a sua análise histórico-crítica das gerações da *intelligentsia* russa, iniciada no artigo anterior. Assim, em maio de 1859, o jovem crítico publicaria, em *O Contemporâneo*, a sua resenha literária sobre “Oblómov”, intitulada “*Tchto takóie oblómovschina?*” (“O que é oblomovismo?”). O crítico inicia prestando reverência ao talento do autor do romance, “um artista capaz de expressar a plenitude dos fenômenos da vida”, ao passo que ironizava os admiradores do “gênero” acusatório, tendo em vista que “os leitores mais

afeitos ao teor acusatório não poderiam ficar satisfeitos [com a obra], uma vez que a nossa vida pública oficial se encontra intocada no romance” (DOBROLIÚBOV, 2013, p. 297; 292). Para Dobroliúbov, Oblómov, ao mesmo tempo herdeiro e representante mais bem-acabado de personagens como Oniéguin, Petchórin, Biéltov, e Rúdin,¹⁴⁵ constituía “um tipo russo contemporâneo”, e a substantivação do seu comportamento, o “oblomovismo”, designava em seu conjunto muitos fenômenos da vida russa, de modo que o romance de Gontcharóv possuía “um significado muito mais social do que aquele que possuem, juntas, todas as nossas novelas acusatórias” (DOBROLIÚBOV, 2013, p. 299).

Dobroliúbov faria da comparação entre Oblómov e os seus antecedentes um paralelo entre as gerações de 1830-1840 e a sua. Os personagens predecessores do protagonista de Gontcharóv ainda poderiam ser perdoados por terem sido trazidos à luz em condições sociais e políticas adversas, no entanto, Oblómov não poderia usufruir da mesma complacência, visto que surgira em circunstâncias mais favoráveis para a sua ação. Ainda assim, no entanto, se recusava a agir, pois, como os demais, “afundam igualmente na insignificância quando confrontados com alguma atividade legítima e séria” (DOBROLIÚBOV, 2013, p. 319). Através de uma alegoria bastante irônica, Dobroliúbov diz que “os pioneiros”, os integrantes da geração anterior, haviam subido em uma árvore para se protegerem das ameaças de um bosque desconhecido e, acomodados naquela posição, haviam esquecido os seus “seguidores”, a jovem geração, embaixo, a desbravar o caminho. Cabia aos últimos sacudir a árvore para derrubar os primeiros, que, absortos em suas “belas ideias”, não enxergavam as exigências de um novo tempo, “o tempo do trabalho social”. Oblómov, portanto, para Dobroliúbov, era a designação literária de um indivíduo e de um comportamento que viriam definir a

¹⁴⁵ Respectivamente, personagens clássicos de Púchkin (*Evguêni Oniéguin*, 1833), Liérmontov (*O herói do nosso tempo*, 1840), Herzen (*Quem É o Culpado?*, 1845-1847) e Turguêniev (*Rúdin*, 1856).

geração anterior da *intelligentsia* russa em relação às tarefas do presente. De uma maneira muito semelhante como os havia descrito em “Miudezas literárias do ano que passou”, Dobroliúbov dispara:

todos esses oblomovistas jamais converteram em carne e sangue os princípios de que se imbuíram; jamais os levaram às últimas consequências; não chegaram ao limiar, onde a palavra se torna ação, onde o princípio se funde à necessidade interior da alma, desmancha-se nela e se faz força única a mover o homem. (DOBROLIÚBOV, 2013, p. 326)

A resenha literária sobre o romance *Oblómov*, portanto, assim como o artigo que havia publicado quatro meses antes, reiteravam as posições críticas de Dobroliúbov e, pode-se ousar dizer, de toda revista *O Contemporâneo*, quanto à relação da literatura com a realidade,¹⁴⁶ quanto às mudanças de perspectivas filosóficas, estéticas e políticas ocorridas na camada mais radical da *intelligentsia* literária entre 1830 e 1860 e, por último, quanto ao caráter “inocente” da literatura acusatória, a qual, por sua vez, acusavam como limitada e, em última instância, incapaz de oferecer respostas efetivas para as questões russas contemporâneas.

A reunião daqueles três assuntos sensíveis aos escritores e jornalistas russos e a maneira como reiterada, crítica e ironicamente Dobroliúbov os trataria em janeiro e maio de 1859, logo convocaria outros nomes para aquela discussão, entre eles, o do eminente emigrado Aleksánder Herzen. De Londres, este último publicaria em seu jornal *Kólokol* (*O Sino*) um artigo de resposta a Dobroliúbov na edição de 1º de junho daquele ano⁸, intitulado “*Very Dangerous!!!*” (“Muito perigoso!!!”, título em inglês, no original).

¹⁴⁶ Em “O que é oblomovismo”, Dobroliúbov ratifica a concepção de que a realidade precede a arte, também presente na dissertação de Tchernychévski, “As relações estéticas da arte com a realidade”. Ao se referir ao papel do personagem Stolz na trama de Gontcharóv, o jovem crítico diz: “devemos mais uma vez reiterar a nossa opinião de que não é possível à literatura correr muito à frente da vida” (DOBROLIÚBOV, 2013, p. 331). No entanto, em relação a tal concepção, pode-se problematizar que, na Rússia, o ciclo de revoluções sociais decisivas, iniciado em 1905, teria se dado posteriormente à “revolução” na literatura e nas artes ocorrida desde o século XIX, de modo que, então, a arte teria precedido a vida.

Em um tom ainda mais ácido que aquele empregado por Dobroliúbov, Herzen chamaria a atenção dos redatores de *O Contemporâneo* quanto ao teor inadequado das críticas feitas à literatura acusatória e à desconsideração do papel crucial da geração de 1830-1840 na constituição de um ambiente de discussões literárias, filosóficas e políticas, apesar dos limites para a ação efetiva, dados pelas condições históricas da época.

Para Herzen, era contraditório que a revista *O Contemporâneo*, precisamente aquela que havia se destacado por sua simpatia pelos desfavorecidos, escarnecesse do jornalismo investigativo, da literatura acusatória e da tentativa de publicidade dos atos da burocracia estatal. Apesar de concordar que a literatura acusatória continha equívocos e limitações, Herzen defendia a legitimidade de, após tantos anos de silenciamento, as pessoas quererem e poderem escrever, ler e ouvir sobre as diversas autoridades que rotineiramente lhes roubavam ou vilipendiavam. O riso escarnecedor de *O Contemporâneo*, para o emigrado, demonstraria apenas a insensibilidade e o desconhecimento daquele mundo de pequenas vilanias que começava a vir à tona. Apesar dos reconhecidos limites, tratava-se dos primeiros sinais de uma incipiente livre expressão da imprensa russa, e combatê-los significava postar-se ao lado da censura, promovendo o cerceamento do pensamento, em vez de sua libertação. Categoricamente, esta era a acusação que Herzen fazia a *O Contemporâneo*: “Recentemente, uma corrente pestilenciosa passou a circular em nosso jornalismo, uma espécie de deboche da razão; nós de forma alguma os tomamos como expressão da opinião pública, mas como manifestação do triunvirato condutor e edificante da censura”^{cxl} (HERZEN, 1958, p. 116, tradução nossa).¹⁴⁷

¹⁴⁷ Herzen referia-se às três personalidades então à frente do *komitiét po delám knigopetchátania* (*Comitê de Edição de Livros*), estabelecido em 24 de janeiro de 1859 para supervisionar as atividades literárias, que duraria apenas um ano: Aleksánder von Adlerberg (1818-1888), Aleksánder Timáchev (1818-1893) e Pável Mukhánov (1797-1871). Também faria parte do comitê o ex-servo, literato e professor da Universidade de São Petersburgo, Aleksánder Nikitiénko, que fora orientador acadêmico de Tchernychévski (1853-1855).

Dando continuidade à sua contraofensiva, Herzen também replicaria a análise de Dobroliúbov sobre a pretendida superação histórica e filosófica da nova geração da *intelligentsia* em relação à anterior. Aquele salientaria que teriam sido, sobretudo, as condições históricas que impossibilitaram os integrantes da geração anterior de fazerem algo, de agirem efetivamente e de revisitarem os seus princípios filosóficos, ao passo que, naquele momento, ao contrário, mesmo uma tímida abertura política aparecia como um convite à ação enérgica e ao trabalho na esfera pública. De modo que a mudança de caráter de uma geração a outra poderia ser melhor compreendida como decorrente de uma exterioridade do que de uma renovação interior e moral da *intelligentsia*, apesar desta última também ter se operado, mas não sem relação com as novas circunstâncias sociais e políticas. Por isso, Herzen conclamaría ao final para que, sensíveis às novas possibilidades abertas pela história, em vez de esnoabar a literatura acusatória, talvez fosse “cem vezes” melhor ajudá-la a encontrar um caminho mais consequente de lidar com as questões da vida pública. Agindo ao contrário, *O Contemporâneo* estaria ajudando a pavimentar o caminho da censura.¹⁴⁸

Obviamente, os redatores de *O Contemporâneo* não receberam com entusiasmo a réplica de Herzen. De acordo com Kathleen Parthé, “ele [Nekrássov, editor-chefe de *O Contemporâneo*] e Dobroliúbov cogitaram viajar para Londres para exigir a retratação de Herzen e, no caso de Nekrássov, para possivelmente o desafiar a um duelo”^{cxli} (HERZEN, 2012, p. 90 [nota de edição], tradução nossa). Pesava sobre a moral atingida dos redatores da revista russa, sobretudo, a acusação de estarem a serviço da censura oficial. Imediatamente após ser informado do artigo de Herzen por Nekrássov, na madrugada do dia 05 de junho de 1859, Dobroliúbov escreveria uma pequena tréplica

¹⁴⁸ De acordo com Kathleen Parthé, Herzen teria em seguida, em seu artigo “*Lichnie liudi i jeltcheviki*” (“Os homens supérfluos e os biliosos”, publicado na edição de 15 de outubro de 1860⁸ em *O Sino*), retrocedido de sua posição e concordado com a crítica de Dobroliúbov sobre a literatura acusatória (HERZEN, 2012, p. 90 [nota de edição]).

que seria enxertada na edição de junho, já impressa, de *O Contemporâneo* (DOBROLIÚBOV, 1970, p. 591-592). Na tréplica, Dobroliúbov defender-se-ia da invectiva de Herzen, de que ele e os demais redatores da revista, seriam terminantemente contra a literatura acusatória. Ao contrário, “nós não ficamos atrás de ninguém em nosso fervoroso amor pela denúncia e publicidade, e dificilmente se poderia encontrar alguém que desejasse conferir-lhes mais ampla dimensão que nós”^{cxlii} (SOVREMIÉNNIK, 1859, p. 317, tradução nossa). Assim, se apontavam os limites daquele gênero, era porque eram movidos por um “amor” ainda mais profundo pela literatura.

A publicação do pequeno excerto-tréplica em *O Contemporâneo* não impediu os redatores de decidirem tomar uma medida mais séria para esclarecer devidamente aquela questão com Herzen e de reduzir o risco de, com aquela intriga, expor tanto os dois periódicos à censura czarista, quanto os seus redatores à perseguição político-policia. De modo que, ainda em 26 de junho, Tchernychévski chegaria em Londres para conversar pessoalmente com Herzen e elucidar aquelas questões. Há poucos registros das impressões que tiveram um do outro naquela breve estadia de apenas quatro dias na capital londrina. Mas o fato é que aquele primeiro e único encontro entre Tchernychévski e o seu ídolo de outrora se daria em uma atmosfera de muito menos admiração e, no limite, de grande tensão entre ambos. Herzen, obviamente, tinha conhecimento de que as opiniões de Dobroliúbov correspondiam, certamente, às do conjunto dos redatores de *O Contemporâneo* e que, portanto, Tchernychévski não havia ido a Londres simplesmente para se retratar, mas também para levar as exigências de Nekrássov de que o editor de *O Sino* revisse as suas posições a respeito de suas opiniões.

As impressões de Tchernychévski sobre o seu encontro com Herzen seriam registradas apenas em três (breves) momentos: em uma carta que escreveria a Dobroliúbov ainda de Londres; em seu depoimento durante o inquérito policial após ser detido em julho de 1862; e em suas memórias, anos depois, em 1888. Na primeira, datada do fim de junho de 1859, Tchernychévski revelaria o seu aborrecimento com a viagem e a sua insatisfação com o teor das conversas que teve que travar com Herzen. Ao final, bastante ironicamente, compararia Herzen a Konstantín Dmítrevitch Kaviélin (1818-1885), considerado um dos pais do liberalismo russo, uma atitude que não poderia denotar maior decepção e ofensa em relação ao emigrado:

Permanecer aqui por mais tempo seria entediante. Obviamente, a viagem não foi em vão, mas se soubesse que seria tão entediante, eu não a teria feito (...) meu Deus, que conversas tivemos que travar sobre o caso! (...) se quiserdes saber de antemão a minha impressão, peça a Nikolai Aleksêievitch [Nekrássov] para expor abertamente a sua opinião sobre os meus atuais interlocutores, e crede no que ele disser; ele enganar-se-á apenas em uma coisa: apesar de tudo, dirá algo melhor do que eu poderia dizer sobre o assunto. Kaviélin ao quadrado – eis tudo.^{exliiii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1949b, p. 379, tradução nossa)

Em 1º de junho de 1863, em mais um dos depoimentos do inquérito após a sua detenção, Tchernychévski seria instado a falar sobre a sua relação com Herzen, tendo em vista que constituiria um agravante caso fosse comprovado que mantinha contato com o emigrado, cuja simples menção do nome na imprensa russa havia sido proibida pela censura czarista. Neste depoimento, Tchernychévski apresenta razões e provas de seu “descontentamento pessoal”, “*lítchnoie neudovólstvie*” com Herzen, alegando, em particular, o episódio da publicação do artigo “Muito perigoso!!!”:

A primeira dentre elas [dentre as razões] era a minha afeição extremamente forte pelo falecido N. A. Dobroliúbov e os comentários maldosos de Herzen sobre ele, que se iniciaram na primavera de 1859,

quando, na edição nº 45 ou 47 de *O Sino* [na verdade, tratava-se da edição nº 44, de 1º de junho de 1859], foi publicado “*Very dangerous*” [em inglês, no original], artigo insultuoso de Herzen dirigido a Dobroliúbov (e também a mim, mas não falo sobre mim agora). Eu nunca pude perdoar aqueles comentários de Herzen sobre Dobroliúbov, principalmente após a morte deste. Quando eu perdi Dobroliúbov (em novembro de 1861), a aversão a Herzen cresceu em mim até o ponto que me levou a atos condenáveis pelas regras da controvérsia literária, que não permitiam repreender alguém que não se pudesse elogiar, caso assim o desejasse. (...) Esta minha grosseria causou então certo alvoroço em nossa literatura; e, em geral, nos últimos tempos anteriores à minha prisão, o mundo literário conhecia muito bem a minha aversão a Herzen.^{cxliv} (TCHERNYCHÉVSKI, 1949b, p. 734-735, tradução nossa)

O registro do depoimento acima revelava que Tchernychévski não apenas havia se sentido atingido pelo artigo de Herzen, devido à forte crítica ao seu colega e amigo, mas que o primeiro também se sentira pessoalmente atingido pela publicação, apesar de não dar mais detalhes ou motivos. Como dito anteriormente, Herzen alvejara tanto Dobroliúbov em “Muito perigoso!!!”, como a revista *O Contemporâneo*, e toda uma jovem geração de jornalistas e escritores de engajamento mais radical que previa um novo compromisso para a literatura, que desposava uma nova filosofia (apesar de herdeira da primeira) e que recomendava uma ação política efetiva em vez de publicação de denúncias literárias de pouca profundidade, como era caracterizada a literatura acusatória. Certamente, apesar de não ser mais tão jovem quanto aquela nova geração, Tchernychévski, por seu comprometimento pessoal e público com aquelas novas ideias e atitudes, também se sentiria atingido pelas palavras de Herzen.

Finalmente, em 26 de dezembro de 1888, em carta endereçada ao editor Kozmá Teriénteitch Soldatiónekov (1818-1901), Tchernychévski utilizaria um tom mais agressivo ao comentar aquele seu encontro com Herzen. Em uma longa carta em que lhe conta, sobretudo, sobre os gastos – sempre permitidos e comedidos – da sua esposa, o crítico russo lembraria o episódio de quase trinta anos atrás em uma rápida e briosa passagem:

Você sabe qual é o meu caráter na realidade. Eu sou gentil, delicado e complacente enquanto me convém desempenhar esses papéis. Mas – acaso uma mulher me detém em seus braços [com a sua força]? – Eu destruo qualquer um cujas costelas queira esmagar; eu sou um urso. Eu destruo gente que destrói tudo aquilo e todos aqueles que tocam; eu destruí Herzen (eu fui até ele para repreendê-lo pela agressão a Dobroliúbov; e ele se transformou em um colegial diante de mim); eu destruí Nékraśsov, que era muito mais forte que Herzen.^{cxlv} (TCHERNYCHÉVSKI, 1950a, p. 790, tradução nossa)

Apesar de ser algo surpreendente encontrar expressões de tal maneira agressivas e ameaçadoras nos registros de Tchernychévski e, até mesmo, de ser difícil de definir se o crítico russo utilizava as palavras (como “ломать”, “ломát”, ou seja, “quebrar”, “destruir”) em sentido estrito ou figurado, o que fica ao menos evidente é que a sua disposição na visita que fez a Herzen em 1859 não havia sido a mais cordial. Quanto ao fato narrado de ter repreendido Herzen a ponto de tê-lo feito parecer um colegial, é também pouco provável que Tchernychévski estivesse fielmente retratando a realidade, dado o temperamento pouco complacente de seu interlocutor.¹⁴⁹ Na maioria dos relatos de terceiros que se tem sobre Tchernychévski, a imagem que se pode fazer do personagem histórico é a de que ele era, em sua vida pessoal, diferentemente do que quis aparecer acima, sempre cordial e pronto a contemporizar, ao contrário do tom reiteradamente irônico de seus artigos. No entanto, como salientado, independentemente do quão verossímil fosse aquele brio inesperado de Tchernychévski, o envoltório emocional que marcava a sua lembrança do encontro com o emigrado, ocorrido quase trinta anos antes daquele relato, ratifica a compreensão de que o “Herzen mítico” dos seus anos iniciais da universidade já não desfrutava da mesma admiração e consideração no final dos anos 1850.

¹⁴⁹ De acordo com Woehrlin, a referência feita de que Herzen havia se comportado como um garoto colegial quando do seu encontro com Tchernychévski não poderia ser levada a sério (WOEHLIN, 1971, p. 254). Na verdade, teria se dado o contrário, como será visto em seguida.

Em suas memórias, o crítico literário Maksím Antonóvitch, que seria colega de Tchernychévski em *O Contemporâneo* a partir de 1861, narra as conversas que teria tido com este sobre a viagem a Londres, o que também pode auxiliar a elucidar o que de fato ocorrera no encontro entre Tchernychévski e Herzen. De acordo com Antonóvitch, o encontro dos dois não provera qualquer resultado para *O Contemporâneo*. Apesar do comportamento sempre evasivo de Tchernychévski sobre o assunto, este lhe teria dito, em duas ocasiões em que o tema surgiu de maneira fortuita, que a sua viagem a Londres havia sido uma “estupidez colossal”, “*kollossálnaia glúpost*”. Tchernychévski teria dito que lhe era desagradável a lembrança daquela viagem e que tentava com todas as forças esquecê-la. A única vez que teria relatado alguns pormenores do encontro, dissera ao seu colega:

Apresentando-me a ele, eu me abri francamente, revelei-lhe a minha alma e o meu coração, meus pensamentos e sentimentos mais íntimos, até que senti que tinha lágrimas nos olhos (...) Herzen tentou algumas vezes me conter e contestar, mas eu não me interrompi e falei que ainda não havia dito tudo, mas que logo concluiria. Quando concluí, Herzen mirou-me com o seu olímpico olhar e com um tom frio e didático pronunciou a seguinte resposta: “Sim, do estreito ponto de vista proselitista, é compreensível e pode ser justificável; mas do ponto de vista lógico geral, merece uma rigorosa reprovação e de modo algum pode ser justificável”.^{exlvi} (ANTONÓVITCH, 1933, p. 91, tradução nossa)

Ora, as memórias de seu amigo e colega de trabalho contradiziam e invertiam a “relação de forças” exposta anteriormente por Tchernychévski. Teria sido Herzen, e não ele, que se comportara de maneira altiva e que dera a palavra final. Tanto mais que Antonóvitch complementaria que após ouvir aquelas palavras de Herzen, Tchernychévski saíra rápida e desnorteadamente, evitando a continuidade daquela

conversa.¹⁵⁰ De todo modo, o relato de Antonóvitch deixava ainda mais claro que, fosse por iniciativa de um ou de outro, o clima entre os dois não era muito amistoso.

Da parte de Herzen, também não há informações detalhadas das suas impressões sobre Tchernychévski a partir daquele encontro no início do verão de 1859. No entanto, mesmo sem se conhecer a versão de Herzen sobre o caso, sem se saber exatamente o teor da conversa entre os dois, nem o estado preciso de espírito de ambos durante o encontro, o fato é que, na edição de 1º de agosto^s de *O Sino*, Herzen publicaria uma nota esclarecedora sobre o artigo “Muito perigoso!!!”, uma espécie de *mea-culpa* através da qual parecia pretender apaziguar os ânimos e encerrar aquela controvérsia. Herzen explicaria que, apesar do tom irônico dispensado em seu artigo, a advertência aos críticos que atacaram a literatura acusatória de que estes estavam atuando, conscientemente ou não, a serviço do comitê de censura, não poderia ser compreendida como um insulto. Afinal, “não se pode tomar uma *manière de dire* [em francês, no original], uma forma de expressão, especialmente irônica, no sentido literal”^{xlvi} (KÓLOKOL, 1962a, p. 160 [406], tradução nossa).

¹⁵⁰ De acordo com Adólf Andréievitch Diémtchenko, autor de *N. G. Tchernychévski: nauchnaia biográfia (1859-1889)*, *N. G. Tchernychévski: uma biografia intelectual (1859-1889)*, publicada em 2019, as lembranças de Antonóvitch não seriam inteiramente confiáveis, carecendo de rigorosa verificação, visto que não se tratava de um verdadeiro memorialista, que a sua relação com Tchernychévski não havia sido tão próxima quanto sugere, e que a viagem de Tchernychévski nunca havia sido o tema central de suas conversas, surgindo apenas lateralmente (DIÉMTCHENKO, 2019, p. 49-50).

5.1.4 REFORMA OU REVOLUÇÃO?

Apesar da tentativa de contemporização de Herzen, o debate entre *O Contemporâneo* e *O Sino* não terminaria por aí. Na edição de 1º de janeiro de 1860⁸ deste último, Herzen publicaria o seu artigo “1860 god”, “O ano de 1860”, no qual alertaria o czar Alexandre II sobre os perigos que este corria em seu esforço reformista, caso não atentasse para os interesses escusos daqueles que orbitavam o seu entorno. Para o emigrado, uma nova era de esperança abria-se sobre a Rússia, libertando o povo russo de seus grilhões do período *nikolaieviano* e apontando para um futuro de desenvolvimento possível e sem utopias, cuja iniciativa repousava nas mãos do soberano. Caberia a Alexandre II, segundo Herzen, tomar as decisões finais e zelar pela implementação do programa de reformas do Estado russo, principalmente, a emancipação dos servos, o fim da censura e o fim das punições sem julgamento. Aquela crença e entusiasmo na reforma pelo alto partia de seu entendimento de que “o povo russo e a Rússia instruída, as pessoas simples e os literatos, o jovem clero e os velhos crentes, a opinião de todo o mundo, dos maiores órgãos de imprensa às humildes páginas de *O Sino*”^{cxlviii} (HERZEN, 1958, p. 220, tradução nossa) estavam do lado do imperador. Não havia nenhuma força que o impedia, pois era difícil de se imaginar uma rebelião popular quando os camponeses seriam os principais beneficiados pela emancipação dos servos e, por outro lado, os funcionários da burocracia e os comerciantes não tinham motivo para se mobilizar, pois “em lugar nenhum havia sequer um elemento de revolta”. A única ameaça que poderia sofrer o czar era aquela proveniente da própria corte e de seus altos funcionários, preocupados em cederem os seus privilégios. Por isso, Herzen alertava o czar para que ele olhasse bem ao seu redor,

pois estaria rodeado por um “mundo inteiro de fantasmas” e de espiões, admoestando-o vigorosamente ao final:

Soberano, acordai, o novo ano deflagrou uma nova década, que, talvez, portará o vosso nome (...) enganam-vos, vós mesmos vos enganais – é época de Natal, todos estão fantasiados. Ordeneis que tirem as máscaras e vejais bem quem são os amigos da Rússia e quem ama tão somente a sua vantagem pessoal. Eis porque vos é duplamente importante que os [verdadeiros] amigos da Rússia ainda possam ser os vossos.^{cxlix} (HERZEN, 1958, p. 225, tradução nossa)

Os redatores de *O Contemporâneo* não concordariam com o tom conciliador de Herzen em relação ao autocrata, julgando ser ingênuos e irrealizáveis a proposta e o apelo feito a Alexandre II. Naquele mesmo mês de janeiro de 1860, enviariam uma carta a *O Sino*, em cuja assinatura constava apenas a designação “um homem russo”, “*rússki tcheloviék*”, solicitando para que fosse publicada naquele periódico. A autoria da carta ainda hoje é objeto de controvérsia, apesar de serem dois os principais “suspeitos”: Tchernychévski e Dobroliúbov. Em favor do primeiro, constava uma menção no final do texto, na qual o autor teria lembrado a Herzen sobre um assunto que já havia sido tratado por ele anteriormente, provavelmente em sua visita a Londres no ano anterior, qual fosse a necessidade de uma saída violenta para o povo russo libertar-se da autocracia. Em favor do segundo, constava uma menção na parte inicial do texto, quando o autor se referiu à sua vida nas províncias durante a Guerra da Crimeia (1853-1856), período em que Tchernychévski, por sua vez, morava em São Petersburgo. Apesar da contenda que até os dias atuais cerca os biógrafos e comentadores de ambos os críticos russos a respeito da verdadeira autoria, está claro que a carta enviada a *O Sino* partiu dos redatores de *O Contemporâneo* (um deles, dois, ou mais), e que a opinião manifestada no texto expressava, de fato, a opinião do conjunto dos

contribuidores da revista, da qual Tchernychévski era, desde 1859, editor-chefe, ao lado de Nekrássov.¹⁵¹

A resposta a “O ano de 1860” iniciaria prestando a devida reverência ao papel histórico de Herzen como porta-voz das ideias russas na Europa Ocidental, através dos periódicos que publicou no estrangeiro. O emigrado havia suscitado sinceras paixões na medida em que havia se colocado a serviço da denúncia do czarismo, no entanto, havia decepcionado o “homem russo” ao precipitar sobre a Rússia “hinos a Alexandre II”. A esperança nas aspirações progressistas do czar proviria de um engano: a fé nas boas intenções dos liberais e nos proprietários, em cujo poder residia a decisão sobre a perda de seus próprios privilégios, e que desde as primeiras promessas de Alexandre II, ou tergiversavam sobre a emancipação com terras, ou lhes atribuíam preços exorbitantes para os servos. No entanto, desde o fim do reinado de Nicolau I, os russos teriam aprendido que apenas a força os poderia libertar. O “homem russo”, desse modo, enfrentava abertamente a tese defendida por Herzen de melhor conveniência e possibilidade de uma reforma feita pelo alto, pois não acreditava que os interesses dos liberais e dos camponeses pudessem se encontrar, uma vez que trilhavam caminhos distintos. “Os camponeses, cujos senhores agora os tiranizam com especial obstinação,

¹⁵¹ De acordo com o escritor, historiador e biógrafo Mikhail Konstantínovitch Lemke (1872-1923), editor das primeiras obras completas de Dobroliúbov (1911-1912), teria sido, realmente, Tchernychévski quem escrevera a carta ao jornal *O Sino*: “Eu tenho evidências de que esta carta fora, realmente, escrita por Tchernychévski, através do testemunho do falecido A. A. Sleptsóv [1836-1906, escritor e publicista, era próximo a Tchernychévski, e foi um dos organizadores do movimento *Terra e Liberdade*], coletado a partir das próprias palavras de Tchernychévski, além de outros documentos” (DOBROLIÚBOV, 1912, p. 35-36). Por outro lado, os historiadores soviéticos Boris Pávlovitch Kozmin (1883-1958) e Milítsa Vassílievna Niétchkina (1901-1985), em artigos publicados, respectivamente, em 1936 e 1941, contestam a versão de Lemke, afirmando que teria sido Dobroliúbov o verdadeiro autor (HERZEN, 1958, p. 541-542). Dobroliúbov também havia publicado, em dezembro de 1858, outro artigo com título semelhante no encarte *Svistók (O Apito)*, o que pode sugerir que Herzen o estivesse designando quando nomeou a carta com o mesmo título em *O Sino*. Apesar da indefinição de tal controvérsia, a carta enviada a *O Sino* foi publicada no tomo 7 das obras completas de Tchernychévski, cuja equipe de edição foi composta pelo próprio Boris Kozmin, que negava a autoria do crítico russo (TCHERNYCHÉVSKI, 1950b, p. 1001-1004). Já em 1980, foi publicada uma seleção de artigos de Dobroliúbov, editada pelo historiador soviético Anatóli Filíppovitch Smirnov (1925-2009), na qual a carta a *O Sino* aparece como sendo de sua autoria (DOBROLIÚBOV, 1980, p. 290-295).

estão prontos para se lançarem ao machado com sofreguidão, enquanto os liberais pregam moderação, o progresso histórico gradual, e quem sabe mais o quê”^{cl} (TCHERNYCHÉVSKI, 1950b, p. 1002, tradução nossa).

O correspondente ainda ironizaria Herzen por sua tentativa de alertar o czar de suas “más companhias”, que o poderiam impedir de levar à frente as reformas. Segundo o “homem russo”, o czar era um autocrata, podia se desvencilhar de quem lhe impedisse o caminho da maneira como quisesse, não necessitava do zelo e da comiseração do emigrado. Seria mais um sinal de sua ingenuidade acreditar que o czar, “pobre criança”, não agia apenas por estar cercado de pessoas que o impediam. Apesar da pureza de suas ideias, vaticinava o “homem russo” ao emigrado, a sua condescendência para com o czar o levaria ao arrependimento, como o monarca já vinha demonstrando, ao determinar nova censura às publicações sobre a igreja e sobre as propriedades dos senhores de terras após o aparecimento dos artigos “*Mýsli sviétskogo tcheloviéka: o knígue ‘Opissánie siélskogo dukhoviénstva’*”, “Pensamentos de um homem laico: sobre o livro *Descrição do clero rural*”¹⁵² (DOBROLIÚBOV, 1962c, p. 405-409), na edição número 6 de 1859 de *O Contemporâneo* (no encarte *Svistók – O apito*); e “*Naródnoie diélo: o krestíánskikh volniéniakh v sviázi s otkupámi*”, “Questão popular: sobre as agitações camponesas e sua relação com as indenizações [pelas propriedades]”, ambos assinados por Dobroliúbov. Por fim, assim concluiria a sua carta, propondo a radicalização das posições políticas de Herzen e apelando não ao czar, como fizera este, mas ao povo russo:

Não, a nossa situação é terrível, intolerável, e apenas o machado pode nos salvar, nada, à exceção do machado, nos ajudará. Esta convicção, ao que parece, já vos foi exposta,¹⁵³ e ela é extraordinariamente verdadeira, não há outra saída. Vós fizestes tudo que podíeis para

¹⁵² Refere-se ao livro do escritor e padre da diocese de Tviér, Ioann Stefánovitch Bel[1]iustin (1819-1890), publicado em Berlim, em Paris e em Londres, em 1858.

encontrar uma solução pacífica para o caso, mudai vosso tom, e deixai o vosso *Sino* tocar não mais para o ofício religioso, mas soar o alarme. Chamai a Rus' ao machado. Por fim, lembrai que por séculos a fé nas boas intenções do czar arruína a nossa Rus'. Não cabe a vós reanimá-la.¹⁵³ (TCHERNYCHÉVSKI, 1950b, p. 1004, tradução nossa)

A carta enviada pelo “homem russo”, juntamente a uma réplica de Herzen, seria publicada na edição de 1º de março de 1860^s de *O Sino*, com o título “*Pismó iz províntsií*” (“Carta das províncias”). Na réplica, “*ot redáktssií*” (“da redação”), Herzen relembriaria o seu testemunho traumático da Primavera de 1848 na Europa Ocidental para refutar o apelo ao machado do seu correspondente. O emigrado não se posicionava, por princípio, contra uma insurreição violenta, mas a sua experiência, o seu acompanhamento *in loco*, além do seu estudo histórico sobre o mundo ocidental, segundo o próprio, fizeram-no ter aversão às “revoluções sangrentas”, “*krovávye perevoróty*”. O “sangue de junho” ainda estava vivo em suas memórias. Mesmo quando “necessárias”, contra-argumentava, as insurreições violentas seriam resultado de séculos de erros, por um lado, e do sentimento de ódio e de vingança, por outro, o que não era o caso russo, o qual julgava sem precedentes.

Herzen acreditava que o seu correspondente se precipitava como consequência da inexperiência história e política de quem não presenciara os mesmos eventos que ele. Recomendava-lhe que o apelo ao machado deveria ser o último recurso, não o primeiro, e que, de todo modo, demandaria uma organização maior do movimento de massa, além da existência de uma direção política legitimada e consciente, o que não considerava estar desenvolvida naquele momento na Rússia. Por isso, recomendava, ao final, que o “homem russo” deveria reconhecer e admitir que, de acordo com a conjuntura histórica descrita, e com a sua interpretação das condições políticas reais, possíveis e não-

¹⁵³ Como dito anteriormente, é precisamente esta passagem que leva a crer que a carta é de autoria de Tchernychévski, pois se cogita que, neste ponto, o autor estaria lembrando Herzen do teor da conversa que teriam tido em Londres no ano anterior.

violentas, o czar Alexandre II estava efetivamente trabalhando pelo desenvolvimento russo: “a César, o que é de César”^{clii} (HERZEN, 1958, p. 244, tradução nossa).

Finalmente, naquela tréplica escrita com intuito assumido de evitar desentendimentos entre aquelas duas correntes político-jornalísticas momentaneamente adversárias, apesar de dentro do mesmo campo ideológico geral, Herzen mais uma vez contemporizaria com o seu correspondente, o “homem russo”:

Nós divergimos de vocês não na intenção, mas nos meios; não nos pressupostos, mas nos modos de ação. Vocês representam uma das expressões extremas de nossa corrente; compreendemos a vossa parcialidade, ela nos toca o coração; a nossa indignação é tão jovem quanto a vossa, e o amor ao povo russo é tão vivo hoje quanto nos anos de [nossa] juventude. Mas, ao machado, a esta *ultima ratio* dos oprimidos, nós não chamaremos enquanto restar ao menos uma esperança razoável em uma saída sem o machado.^{cliii} (HERZEN, 1958, p. 239, tradução nossa)

Apesar do tom conciliador de Herzen, restava evidente a divergência dos “meios” políticos, reformadores ou revolucionários, defendidos pelos dois periódicos. De modo que fica claramente demonstrado que, durante a década de 1850, se operaria uma clivagem política decisiva entre Tchernychévski e Herzen, que teria repercussões nos futuros trabalhos do primeiro, inclusive na escrita de seu romance *O Que Fazer?*, em 1862.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Em *Passado e Pensamentos*, Herzen novamente registraria o embate entre as suas concepções políticas e “as expressões extremas de nossa corrente”, apresentando e comentando as suas próprias memórias, além de outros documentos. Na seção 4.11, “O declínio do Sino e da influência de Herzen”, de sua tese de doutorado, Almeida analisa e discute tais questões e como elas teriam concorrido para o declínio do jornal *O Sino*, mantido pelo emigrado (ALMEIDA, 2019, p. 215-225). Reis Filho também analisa o debate em torno do dilema entre reforma ou revolução, exemplificando com os casos de Herzen e Tchernychévski (REIS FILHO, 2006).

5.1.5 A PRISÃO DE TCHERNYCHÉVSKI

Pouco mais de um ano após a publicação da “Carta das províncias” em *O Sino*, no dia 17 de novembro de 1861, morreria Nikolai Dobroliúbov, após anos de enfrentamento contra a tuberculose. A morte de seu querido companheiro e colega de trabalho levaria Tchernychévski a iniciar a elaboração da sua biografia, publicando na edição de janeiro de 1862 de *O Contemporâneo*, o artigo “*Materiály dliá biográfi N. A. Dobroliúbova*”, “Materiais para a biografia de N. A. Dobroliúbov”, (TCHERNYCHÉVSKI, 1951, p. 5-59; SOVREMIÉNNIK, 1862, p. 259-319). Alguns meses depois, em 07 junho de 1862, o Ministro do Interior, Piótr Aleksándrovitch Valúiev (1815-1890) tomaria uma série de medidas repressivas, tendo em vista os incêndios ocorridos na capital em maio daquele ano, entre elas, o fechamento de universidades, das escolas dominicais e a suspensão temporária das revistas *A Palavra Russa* e *O Contemporâneo*. Em 19 de junho, seria oficialmente anunciada a suspensão dos dois periódicos pelo período de oito meses. O próprio Tchernychévski já vinha recebendo ameaças contra a continuidade do seu trabalho e da sua própria existência desde setembro de 1861, o que o teria levado a providenciar a mudança de sua família para Sarátov, a partir do dia 02 de julho de 1862, conforme depoimento do mesmo após a sua detenção. No entanto, cinco dias após, no dia 07 de julho, ele e Nikolai Siérno-Soloviévitch, inicialmente sem acusação formal, mas ambos sob suspeita de colaboração com o grupo de emigrados russos em Londres, seriam detidos pela polícia czarista e presos na Fortaleza de São Pedro e São Paulo.

Tchernychévski tomaria conhecimento da acusação formal que ensejara a sua prisão apenas oito meses após a sua detenção. Em seu primeiro interrogatório, em 30 de

outubro de 1862, os oficiais apenas lhe perguntaram se ele mantinha conexões com pessoas que, no estrangeiro, publicavam propaganda contra o czarismo, uma referência implícita a Herzen e a Ogarióv. Seria Tchernychévski quem os nomearia em sua resposta, dizendo que, exceto uma desavença pública que nutrira contra Ogarióv, devido às questões financeiras relacionadas à separação informal deste e de sua primeira esposa, Maria Lvóvna Ogarióva (c. 1817-1853), não mantinha nenhuma relação com os dois emigrados: “se possuiriam ou não cúmplices na Rússia os senhores Herzen e Ogarióv, não tenho conhecimento. (...) Saliento que, no caso do Sr. Ogarióv com a Sra. Panáieva [Avdótia Iákovlevna],¹⁵⁵ não tive nenhuma relação nem com o Sr. Ogarióv, nem com o Sr. Herzen”^{cliv} (TCHERNYCHÉVSKI, 1949b, p. 723, tradução nossa).

¹⁵⁵ Nikolai Ogarióv casara-se com Maria Lvóvna Roslavleva (Ogarióva) em 1838. No entanto, o casamento entre os dois seria breve, pois a sua esposa apaixonar-se-ia por outro homem, deixando-o em 1844. Antes de se separarem, contudo, firmaram uma espécie de acordo nupcial a partir do qual Ogarióv deveria pagar à sua esposa, anualmente, uma quantia de 18.000 rublos, o equivalente a 6% de rendimento anual sobre um montante de 300.000 rublos devidos à cônjuge, mas que ficaria sob a guarda do marido. Mesmo após a separação informal do casal (fosse por dificuldades legais, fosse pela recusa da ex-esposa, os dois não se divorciaram formalmente), Ogarióv continuou a entregar-lhe aquele rendimento anual. Em 1849, o jornalista encontraria a sua segunda companheira, Natália Aleksêievena Tutchkóva (1829-1913), com quem não poderia se casar devido à vigência legal da relação anterior. Apenas após a morte de sua primeira esposa, em 1853, Ogarióv pôde unir-se formalmente à Natália. No entanto, nesse ínterim, Maria Lvóvna, com a ajuda de sua amiga e procuradora, Avdótia Iákovlevna Panáieva (esposa de Ivan Panáiev, coeditor de *O Contemporâneo*), processou judicialmente Ogarióv, requerendo a integralidade do montante daqueles 300.000 rublos, sob guarda do ex-marido. Como Panáiev fosse amigo de Negrásov e, por sua vez, Ogarióv fosse amigo de Herzen, formou-se uma querela – também judicial – que contraporia os editores de *O Contemporâneo* aos futuros editores de *O Sino*. Obviamente, Tchernychévski ficaria do lado dos editores de sua revista, e esta seria a desavença que narra no trecho acima. Finalmente, após Ogarióv e Natália (sua segunda esposa) partirem para Londres, o casal viveria juntamente a Herzen, por quem, no entanto, esta se apaixonaria, abandonando o marido e casando-se com o seu melhor amigo em 1857. Natália faria o papel de mãe dos filhos de Herzen, e ainda teria com ele três filhos, Elizaviéta (1858-1875) e os gêmeos Elena e Aleksêi (1861-1864). Ogarióv ainda continuaria a viver juntamente ao casal e, posteriormente, ligar-se-ia a uma prostituta inglesa, Mary Sutherland, nos braços de quem morreria em 31 de maio de 1877. A relação entre Ogarióv, Herzen e Natália, bem como o aparecimento de uma prostituta, Mary Sutherland, podem ter servido como inspiração para Tchernychévski construir o seu triângulo amoroso em *O Que Fazer?*, como será visto adiante. Da mesma forma, o triângulo amoroso de inspiração “george-sandista” entre Ivan Panáiev, Nikolai Negrásov e Avdótia Panáieva também poderia lhe ter servido de mote. Por último, ainda alvo de controvérsias, um terceiro triângulo amoroso real também poderia ter inspirado *O que fazer?*, aquele entre os amigos de Tchernychévski, Piótr Ivánovitch Bókov (1835-1915), Iván Mikháilovitch Sétchenov (1829-1905) e Maria Aleksándrovna Bókova-Sétchenova (1839-1929), que viria a ser uma das primeiras médicas russas, e um protótipo para o personagem Vera Pávlovna (TCHERNYCHÉVSKI, 1939b, p. 703, 718; 1949b, p. 850). As informações sobre a vida conjugal de Ogarióv foram coletadas de *Архив Огаревых (Arquivo de Natália e Nikolai Orgarióv)* coletânea editada por M. O. Guerchenzon (OGARIÓV, 2018).

Apenas no interrogatório seguinte, em de 16 de março de 1863, Tchernychévski teria conhecimento da peça incriminatória que sustentava a sua acusação. O interrogador confrontaria as suas declarações anteriores de que não mantinha relações com russos no exterior com uma carta de Herzen a Siérno-Soloviévitch, na qual aquele propunha, de acordo com as palavras do oficial: “nós estamos prontos para publicar *O Contemporâneo* aqui com Tchernychévski, ou em Genebra”^{clv} (TCHERNYCHÉVSKI, 1949b, p. 725, tradução nossa). Para a surpresa de Tchernychévski, aquela correspondência de Herzen teria ensejado a sua detenção e prisão, apesar de negar em depoimento que tivesse conhecimento da mesma: “Eu confirmo o testemunho anterior e absolutamente não sei com que fundamento Herzen vislumbrou que eu pudesse concordar em publicar a revista com ele, pois com ele não mantinha nenhuma relação, nem direta, nem indiretamente”^{clvi} (TCHERNYCHÉVSKI, 1949b, p. 725, tradução nossa). Apesar da negativa de Tchernychévski, seria precisamente aquele trecho da correspondência que ofereceria à polícia czarista, já há alguns meses em seu encalço, o elemento que o incriminaria (além de um panfleto dirigido aos camponeses, cuja autoria lhe seria imputada).

Na verdade, a correspondência a que se referiu o interrogador não era de Herzen, mas, sim, de Ogarióv, endereçada a Siérno-Soloviévitch. No entanto, havia uma pequena nota de Herzen àquela missiva, na qual o emigrado, efetivamente, sugeria a possibilidade de publicação de *O Contemporâneo* no exterior, tendo em vista a suspensão da revista em 19 de junho: “Estamos prontos para publicar *O Contemporâneo* aqui [em Londres] com Tchernychévski ou em Genebra. Imprimir uma proposta sobre isso? O que pensais?”^{clvii} (HERZEN apud POROKH, 1968). Mas a simples menção ao nome de Tchernychévski em uma correspondência do emigrado era elemento bastante para incriminá-lo. Assim, através das informações de um agente secreto em Londres,

Grigóri Grigórievitch Perets (1823-1883), que conseguira se aproximar de Herzen, o chefe da Terceira Seção, Aleksánder Lvóvitch Potápov (1818-1886), conseguiu interceptar o portador das correspondências de Herzen, Ogarióv e Bakúnin, assim que aquele (Pável Aleksándrovitch Vetóchnikov, 1831-?) desembarcou em Kronstádt, no dia 03 de julho. Quatro dias após, na tarde de 07 de julho de 1862, Tchernychévski seria detido em seu apartamento e levado para a Fortaleza de São Pedro e São Paulo.¹⁵⁶

Após a detenção de Tchernychévski, oficiais da Terceira Seção fizeram busca em seu apartamento e encontraram outra correspondência, provavelmente, do próprio Herzen (e de Ogarióv), o qual citava mais uma vez o crítico russo e, particularmente, oferecia uma feroz tréplica ao seu artigo “Sobre as causas da queda de Roma”, apontando o “ceticismo” de Tchernychévski em relação às possibilidades de desenvolvimento social e político da Rússia (ver acima). Tchernychévski negou que fosse o destinatário daquela correspondência, apesar de haver indicações de alguma relação sua com Herzen, como, por exemplo, a aparição das iniciais de seu nome, como “Чер” (“Tcher”) ou “Черныш” (“Tchernych”).¹⁵⁷ Reveladora, aquela missiva indicava não apenas a existência de um canal de troca de correspondências e de críticas editoriais entre Herzen e Tchernychévski, como também a discussão de questões políticas entre ambos, como registraria o próprio Tchernychévski em depoimento, ao tentar explicar ao interrogador a sua relação política com Herzen:

A expressão “nós caminhamos juntos”¹⁵⁸ refere-se ao fato de que, assim como Herzen, eu defendia a nossa propriedade comunal da

¹⁵⁶ As informações referentes ao aprisionamento e processo de Tchernychévski são oriundas dos trabalhos de I. V. Porokh, *Diélo Tchernychévskogo – sbórník dokumiéntov (O caso Tchernychévski – Coletânea de documentos)*, 1968), e de Mikhail K. Lemke, *Politícheskie protséssy M. I. Mikháilova, D. I. Píssarieva i N. G. Tchernychévskogo (Os processos políticos de M. I. Mikháilov, D. I. Píssariev e N. G. Tchernychévski)*, 1907).

¹⁵⁷ Na verdade, a correspondência era endereçada, provavelmente, ao militar liberal Nikolai Nikoláievitch Óbrutchev (1830-1904), que teria sido próximo de Tchernychévski e de Dobroliúbov. O seu portador, por sua vez, teria sido um amigo comum entre Herzen e Tchernychévski, Mikhail I. Mikháilov (TCHERNYCHÉVKI, 1949b, p. 835).

terra. A incumbência de M. I. Mikháilov de reprovar Herzen pela implicação dos jovens em questões políticas, eu a baseei nos rumores bem conhecidos de que Herzen desejava promover agitações. Eu incumbi Mikháilov de dizer a Herzen que, sob qualquer ponto de vista, daquilo não poderia sair nada de bom, que aquilo acarretaria apenas o infortúnio dos próprios agitadores.^{clviii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1949b, p. 726, tradução nossa)

Obviamente, em relação ao envolvimento da juventude com as “questões políticas”, as perspectivas de ambos, naquele momento, eram contrárias àquela que alude Tchernychévski. É difícil conceber que o mesmo criticasse Herzen por este defender a participação política dos jovens, enquanto ele próprio se opusesse. Talvez o contrário fosse verdade, de modo que o seu depoimento revelava também as suas estratégias defensivas de distanciamento e descolamento político do emigrado, assim como de campanhas de agitação que o pudessem incriminar.¹⁵⁹ A Comissão de Inquérito voltaria ao mesmo assunto no interrogatório de 19 de março de 1863, sem conseguir colher novas informações de Tchernychévski. Este, em 1º de junho, entregaria ao Senado (que julgaria o seu caso) os seus “*Poiasniénia po obviniénii meniá v namiérenii uiékhhat za granítsu, tchtob izdavát jurnál vmiéste s Herzenom*” (“Esclarecimentos à acusação feita a mim sobre o propósito de sair do país a fim de publicar uma revista juntamente com Herzen”), relato espontâneo de todas as suas atividades desde o mês de julho do ano anterior até aquele momento, tentando, mais uma vez, e de maneira enfática, convencer os seus interrogadores da sua distância política em relação a Herzen. É nesse documento que Tchernychévski discorreria sobre a sua decisão de deixar São Petersburgo de volta a Sarátov, após a suspensão de *O Contemporâneo*, em junho de

¹⁵⁸ Em russo, a expressão é “*iékhali vmiéste*”, “*exali vmecme*”, que significa, literalmente, “[nós] fomos juntos”, com a ajuda de algum meio de locomoção. Portanto, a tradução “nós caminhamos juntos”, acima, é inexata, mas foi escolhida por melhor transmitir, em português, o sentido de engajamento político também presente naquelas palavras.

¹⁵⁹ Não obstante, Ingerfom sugere que Tchernychévski dedicava-se a uma atividade “puramente intelectual” e que, portanto, o crítico russo estaria em conflito com a geração de jovens que demandava a passagem à ação, refutada pelo mesmo (INGERFLOM, 1988, p. 67). A partir deste ponto de vista, pode-se cogitar que Tchernychévski respondia sinceramente à Comissão de Inquérito, quando disse que advertiu Herzen para não incitar a juventude.

1862. Ele informaria que a sua família já havia se mudado para a pequena cidade à beira do Volga, e ele apenas aguardava o encerramento de suas atividades para tomar o mesmo destino, quando foi surpreendido por sua prisão no início de julho. Tchernychévski ainda acrescenta que desde setembro de 1861, ele vinha sofrendo ameaças de prisão e que nunca antes havia cogitado se evadir da Rússia e que, mesmo se o fizesse, “Herzen, menos que qualquer outro publicista em todo o mundo, poderia se me apresentar como um parceiro na publicação de uma revista”^{clix} (TCHERNYCHÉVSKI, 1949b, p. 734, tradução nossa). Tchernychévski listaria alguns motivos por sua aversão àquela parceria, entre eles, os mencionados casos do casal Ogarióv e do artigo “Muito perigoso!!!”, crítico a Dobroliúbov. Sobretudo, àquela altura, Tchernychévski já era coeditor de *O Contemporâneo* e, apesar da afinidade de algumas ideias entre ambos, ele jamais aceitaria se colocar sob a direção editorial de Herzen, o que, para o primeiro, seria “uma coisa impossível”. Por isso, diria que “esta ideia de minha parceria com Herzen é um absurdo”^{clx} (TCHERNYCHÉVSKI, 1949b, p. 735, tradução nossa), acrescentando que ficara surpreso quando interrogado, em outubro de 1862, sobre suas possíveis relações com o emigrado e, mais ainda, em março de 1863, quando descobrira que o acusavam de planejar, juntamente a Herzen, a publicação de *O Contemporâneo* no exterior. Em nova comunicação ao Senado, em 25 de setembro de 1863, Tchernychévski enfatizaria que “eu sou uma pessoa com fortes convicções, as quais são distintas das convicções do Sr. Herzen (...) eu apenas quero dizer que eu sou uma pessoa de uma escola filosófica mais avançada que a do Sr. Herzen”^{clxi} (TCHERNYCHÉVSKI, 1949b, p. 765, tradução nossa).

Por mais que se revelasse acertada a sua estratégia de distanciamento político e filosófico de Herzen diante da Comissão de Inquérito e do Senado,¹⁶⁰ pois a sentença

¹⁶⁰ Notar que não se tratava exclusivamente de uma “estratégia” jurídica, pois, de fato, algumas de suas justificativas realmente se apoiavam em divergências entre ambos.

final, por escassez de provas, não se fundamentaria naquela acusação, Tchernychévski ainda assim seria condenado, graças à intervenção do agente colaborador Vsiévolod Kostomárov. Este o associara à publicação de um panfleto dirigido aos camponeses em 1862, o que, apesar de nunca comprovado, serviria como peça decisiva para a condenação. Assim, em 9 de maio de 1864, seria publicado no periódico *S.-Peterbúrgskie Viédomosti (Gazeta de São Petersburgo)*, o veredito do Senado no caso Tchernychévski, sendo condenado a 14 anos de trabalho penal (período revertido para 7 anos) e, em seguida, a exílio perpétuo na Sibéria.

Herzen, por seu lado, acompanhara todo o processo, desde a detenção de Tchernychévski até o cumprimento da sentença, de maneira bastante atenta, utilizando as páginas de *O Sino* para denunciar os abusos de poder do regime czarista na montagem da acusação, do julgamento e sentença do crítico russo. O emigrado tinha consciência que o seu círculo em Londres agira de maneira descuidada em relação aos espiões europeus da Terceira Seção.

O episódio que levaria à prisão de Tchernychévski começara em uma festa realizada em Londres, no dia 06 de junho de 1862^g, para comemorar os cinco anos do jornal *O Sino*, para cuja entrada não foi feito qualquer controle dos convidados. Displícites, os convivas falaram livremente entre si sobre o retorno de Pável Vetóchnikov a São Petersburgo, que estaria disposto a levar consigo o que fosse necessário. Em seguida, em uma reunião costumeira, no domingo seguinte, na residência de Herzen e Ogarióv, também eram muitos os convidados desconhecidos. Apesar disso, seria naquela ocasião que entregariam possíveis encomendas a Vetóchnikov. Já havia encomendas de Bakúnin e uma saudação de Ogarióv a Siérno-Soloviévitch, na qual, relembriaria o próprio Herzen, “Eu incluí as minhas saudações e lhe pedi para chamar a atenção de Tchernychévski (para o qual eu nunca escrevi) para a

nossa proposta de, em *O Sino*, ‘imprimir por nossa própria conta *O Contemporâneo* em Londres’¹⁶¹ (HERZEN, 1957, p. 327-328, tradução nossa). Herzen presentearia Vetóchnikov com uma foto sua, despedir-se-iam e aquele logo dormiria. Apenas após tomar conhecimento da sequência de eventos a partir da interceptação de Vetóchnikov em Kronstádt até a condenação de Tchernychévski, Herzen poderia lamentar a negligência daquela noite: “eu não pensei o quão caro custaria aquele minuto e quantas noites sem sono ele me traria. Todos juntos fomos estúpidos e imprudentes no mais alto grau”¹⁶² (HERZEN, 1957, p. 328, tradução nossa).

Herzen tentaria absolver-se de tal descuido através de uma campanha infatigável em *O Sino*, que, de agosto de 1862 até o seu último número, em 1867, publicou sucessivas denúncias contra o caso Tchernychévski.¹⁶¹ Assim, na edição de 15 agosto de 1862^g, Herzen noticiaria, em artigo intitulado “*Khrónika terróra*” (“Crônica do terror”), a prisão de Tchernychévski e Siérno-Soloviévitch no início de julho, assim como a instauração de duas comissões na Terceira Seção – uma para investigar os incêndios de maio em São Petersburgo, e a outra, a elaboração e divulgação de panfletos sediciosos – sob o comando do príncipe Aleksánder Fiódorovitch Golítsyn (1810-1898) (KÓLOKOL, 1962b, p. 194 [1168]; HERZEN, 1959a, p. 227-228). Outra denúncia sobre um “processo monstruoso” montado pelo príncipe Golítsyn para a glória de Alexandre II, apareceria na edição de 15 de fevereiro de 1863^g (KÓLOKOL, 1963, p. 37 [1300]; HERZEN, 1959b, p. 49). Três meses depois, na edição de 15 de maio^g, Herzen voltaria a denunciar todo aquele processo, ao tempo em que prestava homenagem a Tchernychévski:

¹⁶¹ De acordo com o historiador soviético Igor Vassílievitch Porokh (1922-1999), estudioso do processo judicial de Tchernychévski, o próprio Lênin havia reconhecido que Herzen havia sido o mais combativo expoente contra a prisão e condenação de Tchernychévski (POROKH, 1968).

Um homem, perseguido por suas opiniões, por sua palavra, mais uma vez firmemente se ergue perante o seu tribunal; através das paredes, ele fareja a comoção do coro, ele sabe que a sua palavra é atentamente escutada, ele sabe que o seu exemplo será uma grande prece.^{clxiv} (KÓLOKOL, 1963, p. 83 [1345]; HERZEN, 1959b, p. 109-110, tradução nossa)

Nas edições de 25 de maio e 15 de junho de 1864^g (números 44 e 45, respectivamente) da versão belga de *O Sino*, intitulada *La Cloche*, foi publicado em francês o ensaio de Herzen “*Nouvelle phase de la littérature russe*”, (“Nova fase da literatura russa”). Em um trabalho que visava a divulgar a nova literatura russa ao leitor europeu, Herzen fez um breve histórico sobre Tchernychévski, tecendo algumas considerações sobre a sua vida e obra (Tchernychévski já havia publicado o romance *O Que Fazer?*). Herzen caracterizaria Tchernychévski, como “notável homem de letras e o mais afortunadamente dotado dos herdeiros de Bielínski”^{clxv} (HERZEN, 1959c, p. 150, tradução nossa). Após receber a notícia da condenação do crítico russo, em 1º de junho de 1864^g, Herzen adicionaria uma nota ao seu ensaio, informando aos seus leitores sobre a pena, e denunciando ironicamente a “crueldade” cometida: “Este ato de barbárie, de injustiça, de crueldade, dá a medida do espírito liberal e benevolente do atual imperador”^{clxvi} (HERZEN, 1959c, p. 151, tradução nossa). Por fim, Herzen concluiria o seu ensaio dissertando sobre o movimento niilista na literatura russa, que, para o mesmo, teria se iniciado desde Bielínski e encontrado representantes nas obras de, entre outros, Tchernychévski. Como o emigrado fizesse uma relação entre o niilismo e a origem social daqueles críticos e escritores, e como analisava aspectos estéticos de suas obras, convém ler na íntegra um parágrafo de seu trabalho:

O filho do pequeno funcionário que não queria servir, como Bielínski, o filho laico do padre, como Tchernychévski e, enfim, o pobre cavalheiro da província, o *senhor-proletário*, como Gógol, iriam jogar um grande papel. Eles não representavam nem o terceiro estado, nem em geral uma classe qualquer, mas um estrato vivo, que recebia as

forças de baixo e as do alto. Mais nós prosseguimos, mais nós vemos que é esta camada metabólica, intermediária entre a crescente esterilidade do alto e a inculta fecundidade de baixo, que é chamada a salvar a civilização em nome do povo. Entre os elementos que estes *homens novos* [grifo do autor] introduziram na forma literária, há a rudeza, a irritação, algo de estilhaço, de inexorável, ausência de apuro, e às vezes até falta de elegância. Isso fere o gosto dos puristas, sem falar das suscetibilidades dos camareiros [*chambellans*] da literatura.^{clxvii} (HERZEN, 1959c, p. 167, tradução nossa)

Na edição de 15 de junho de 1864^s de *O Sino*, Herzen publicaria na primeira página um editorial intitulado, em grandes letras, “N. G. Tchernychévski”. Além de, mais uma vez, noticiar a condenação de Tchernychévski, Herzen também descreveria a cerimônia de “execução civil” do crítico russo, ocorrida em 19 de maio.¹⁶² Em tom áspero, Herzen denunciaria a perseguição policial e estatal que sofrera Tchernychévski, chegando a lamentar o dia em que saudou a chegada ao poder de Alexandre II, dez anos atrás, sobre quem depositara as suas esperanças de uma reforma democratizante pelo alto, mas que, naquele momento e de acordo com as suas próprias palavras, revelava a sua vileza, “*zlodíeistvo*”. Por fim, referindo-se a críticos como o conservador Mikhail Nikíforovitch Katkóv (1818-1887), bem como a toda sociedade russa que permaneceu indiferente ao caso Tchernychévski, dispararia violentamente: “danai-vos, danai – e, se possível, vingança”^{clxviii} (HERZEN, 1959c, p. 222, tradução nossa). A denúncia (implacável) de Herzen ainda ocuparia as páginas das edições de 15 de setembro^s e 15 de outubro^s de *O Sino*.

¹⁶² Nos dias 14, 16 e 25 de junho de 1864^s, Herzen publicaria cartas de igual teor, respectivamente, no periódico inglês *The Daily News*, nos periódicos franceses *Le Temps* e *Le Siècle*, e na edição belga de *O Sino*, *La Cloche*, nas quais denunciaria para os leitores europeus a arbitrariedade da prisão, do processo judicial e da condenação de Tchernychévski (HERZEN, 1959c, p. 231-237; ALMEIDA, 2019, p. 220). Na versão publicada no jornal *Le Temps* (a mais detalhada), Herzen assim descreve como se teria dado a cerimônia de execução civil do crítico russo: “No dia 19/31 de maio, ao meio-dia, Tchernychévski foi conduzido a uma praça pública em São Petersburgo. Leram-lhe a sentença, forçaram-lhe a se ajoelhar, [alçaram e] quebraram a espada sobre a sua cabeça, degradaram-no e, depois de tudo isso, amarraram-no a um pelourinho, permitindo que a multidão o contemplasse. Uma jovem moça lançou-lhe flores, ela foi presa. Um homem de letras bastante conhecido, P. Iakúchkin [Pável Ivánovitch Iakúchkin (1822-1872), escritor e etnógrafo russo], gritou para ele: ‘Adeus, amigo!’ – ele também foi preso. Parece que, como um bom filho, o imperador Alexandre II queria reabilitar a memória de seu pai. Eu não tenho conhecimento de nada mais odioso durante os trinta anos do reinado de Nicolau” (HERZEN, 1959c, p. 233, tradução nossa).

De acordo com Igor V. Porokh, da edição de 15 de junho de 1864^s a 15 de dezembro de 1866^s, o caso Tchernychévski foi mencionado em 24 edições do jornal, com frequência aproximada de uma vez a cada mês (POROKH, 1968). A última menção ao caso praticamente coincidiria com a última edição de *O Sino*, encerrado em 1º de julho de 1867^s. Dois meses antes, na edição de 1º maio, Herzen publicaria uma carta endereçada a Ivan Serguêievitch Aksákov (1823-1886), dando continuidade a uma discussão que ambos travavam nas páginas dos periódicos *O Sino* e *Moskvá* (*Moscou*, jornal eslavófilo editado por Ivan Aksákov), iniciada quando este último publicara que Herzen e Bakúnin eram membros de uma “sociedade incendiária”. Para se contrapor às convicções de seu oponente, Herzen referir-se-ia ao quão longe teria ido a “cruzada contra o materialismo, o niilismo e o socialismo”^{clxix} (KÓLOKOL, 1964, p. 240 [1958]; HERZEN, 1960b, p. 246, tradução nossa), ao condenar, de forma vergonhosa, Tchernychévski e Mikháilovski à servidão penal.

O início dos anos 1860, portanto, levaria a que Herzen e Tchernychévski estivessem constantemente ocupados um com o outro. Da beira do Tâmis a beira do Nevá, os dois críticos e escritores, sem nunca terem trocado uma correspondência direta (de acordo com os seus testemunhos), promoviam um intenso intercâmbio de ideias, que poderia ter como marco inicial a publicação da carta de Herzen a Michelet, “O povo russo e o socialismo”, em setembro de 1851. Ironicamente, a prisão de Tchernychévski estreitaria ainda mais aquela relação “virtual”, uma vez que, da Fortaleza de São Pedro e São Paulo, o crítico nunca estivera tão ocupado em esclarecer os seus laços com o emigrado e, por sua vez, da redação de *O Sino*, este nunca tivera tão empenhado em denunciar a arbitrariedade do processo judicial e da condenação de Tchernychévski. O período daquela radical “proximidade” entre ambos coincidiria com, talvez, o momento ápice da produção literária deste último: a redação de *O Que Fazer?*.

É notável que, no período em que escrevia o seu romance, Tchernychévski estivesse concomitante e insistentemente, respondendo às perguntas da Comissão de Inquérito, cuja maioria versava sobre suas possíveis ligações com Herzen e Ogarióv. É difícil de imaginar que do seu romance não surgissem traços daquele período ou que, de alguma forma, a sua tentativa de apagamento testemunhal de sua relação com o emigrado não repercutisse nas linhas de *O Que Fazer?*, fosse negando-a, fosse, ao contrário, como válvula de escape, reafirmando-a. Assim, percorrido praticamente vinte anos desde o seu contato inicial com a obra de Herzen até a escrita de seu romance, diversas questões orbitavam em torno daquela relação informal e constante entre ambos. Desde a admiração inicial de Tchernychévski pelo “Herzen mítico” e por seu romance *Quem É o Culpado?*, passando pelo surgimento das primeiras contradições literárias e políticas que despontariam e se radicalizariam (sobre a relação da realidade com a literatura, sobre a literatura acusatória, sobre a primazia da reflexão filosófica ou da ação política, sobre a prevalência da filosofia hegeliana ou feuerbachiana, ou, finalmente, sobre o reformismo “pelo alto” *versus* a ação “revolucionária”), até aquele novo encontro que a história os forçava a estabelecer entre si, inúmeras foram as zonas de possíveis diálogos entre ambos e que seriam materializadas no romance de Tchernychévski, como será visto a seguir.

5.2 QUEM É O CULPADO? E O QUE FAZER?

5.2.1 A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE, OS APARTES E O ESTILO REITERATIVO

O romance *Quem É o Culpado?* narra a história de um triângulo amoroso entre um jovem plebeu, Dmitri Iákovlevitch Krutsifiérski, uma jovem bastarda, filha de uma criada da propriedade de seu pai, Liubóv Aleksándrovna (Liubónka), e um jovem de origem nobre, apesar de também filho de uma serva, Vladímir Petróvitch Biéltov. A voz do narrador onisciente divide espaço com diálogos dos personagens, com o diário de Liubónka, e com apartes através dos quais o autor reflete sobre a trama e faz comentários diretamente ao seu leitor. Em linhas gerais, a história é dividida, inicialmente, em três grandes biografias dos personagens Aleksêi Abrámovitch Niégrov, grande proprietário de terras e de servos, pai natural de Liubónka; Dmitri Krutsifiérski; e Vladímir Biéltov, através das quais Herzen apresenta as histórias destes e dos demais personagens através de *flashbacks*. Tal procedimento toma aproximadamente dois terços da obra, a partir de quando passa a se desenrolar a ação principal, com a constituição, desenvolvimento, crise e desfazimento do triângulo amoroso.

No primeiro capítulo, é apresentado o círculo em torno do empobrecido senhor de terras e também general aposentado Niégrov,¹⁶³ a partir da chegada em sua propriedade de Krutsifiérski, que seria o tutor de seu filho Mikhail, então com 13 anos. O senhor advertiria a Krutsifiérski que o seu filho deveria aprender apenas o suficiente para ingressar no serviço militar, uma vez que, resmungaria, desde as reformas de

¹⁶³ Assim como Jacques, Niégrov servira na campanha de 1812, mas, obviamente, do lado contrário ao daquele, contra as forças de Napoleão.

Pedro, o Grande, “todo tipo de aritmética e gramática” era exigido para tal. Seria o próprio Krutsifiérski quem se apaixonaria, em seguida, pela filha natural de Niégrov, meia-irmã do jovem Mikhail, casando-se com ela e formando o núcleo romântico inicial que seria abalado no futuro, com o aparecimento de Biéltov. Apesar dos planos educacionais de Maria Aleksieévna para o seu caçula Fiédia (9 anos), em *O Que Fazer?*, serem mais ambiciosos, pretendendo que o mesmo ingressasse em um internato, seria também o personagem do tutor do seu filho, (o também Dmitri) Lopukhóv, quem se apaixonaria pela irmã daquele, a sua filha Vera Pávlovna, iniciando a história do futuro triângulo amoroso da trama. Lopukhóv encerraria, assim, a sequência de tutores apaixonados que estariam na esteira do romance de Tchernychévski, todos plebeus, iniciada com o jovem romântico e sonhador Saint-Preux, em Rousseau, passando pelos frágeis Krutsifiérski, em Herzen, e Vássia, em Dostoiévski (como sugere Drozd), até chegar nele próprio, mas que, por sua vez, se apresentaria desprovido de romantismo, de fragilidade e de sonhos. É Vera quem sonha em *O Que Fazer?*.

No mesmo capítulo, é apresentada a esposa do senhor Niégrov, Gláfira Lvóvna Niégrova, que se apaixonaria, desde o primeiro olhar, pelo jovem tutor, protagonizando no futuro uma cena cômica e farsesca entre ambos. A senhora Niégrova apresentar-se-ia na sacada de seu quarto, no escuro da noite, a Krutsifiérski, que lhe beijaria, pensando beijar a sua amada, Liubónka.¹⁶⁴ Finalmente, esta seria apresentada ao leitor e, apesar de, a princípio, indiferente ao tutor, logo identificaria nele um companheiro de infortúnio e de silêncio em meio àquela família e àquela propriedade no seio das quais não encontrava lugar para si. Passado o período inicial de desconfiança entre ambos, a ligação entre Liubónka e Krutsifiérski sedimentar-se-ia sobre os mesmos sentimentos de não pertencimento à sua família, de não comunicabilidade com o seu entorno, e de

¹⁶⁴ Convém lembrar que, no romance *Jacques*, o primeiro beijo entre Fernand e Octave também acontece em uma cena um tanto quanto farsesca, quando aquela, na verdade, imaginava beijar o seu esposo.

busca de superação daquela realidade que catalisariam a ação de Vera Pávlovna até a sua fuga de casa para se casar com Lopukhóv.

Feitas as apresentações iniciais, Herzen partiria para a primeira grande descrição biográfica de seu romance, aquela do senhor Niégrov e de sua família, “*Biográfia ikh prevoskhodítelstv*” (“A biografia de suas excelências”). No fim do capítulo anterior, ele assim advertiria o leitor: “Eu não sei escrever romances: talvez precisamente por isso me pareça de maneira nenhuma dispensável principiar a história com algumas informações biográficas, coletadas de fontes bastantes verdadeiras”^{clxx} (HERZEN, 1955, p. 15, tradução nossa). A confissão de Herzen de sua inabilidade para a escrita literária – ratificada em seu prefácio à edição de 1859 do romance – e a sua busca por tentar compensá-la ou minimizá-la através de biografias “verdadeiras” em tudo se pareceria com o que faz Tchernychévski no prefácio de *O Que Fazer?*: “Não tenho sombra de talento artístico. Mesmo a língua, eu domino mal (...) A verdade é uma coisa boa: ela compensa as deficiências do escritor que a serve (...) Agora você sabe que todo o valor do conto provém da verdade” (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 38).

Obviamente, apesar do aparente parentesco das confissões e concepções de ambos os escritores, os dois não desposavam os mesmos princípios estéticos e filosóficos. Ao requisitar as biografias como fontes verdadeiras para o seu romance, Herzen participava de certo jogo literário ficcional, pois valia-se daquela solicitação apenas como recurso estilístico, tendo em vista que não advogava a real existência de seus personagens, os quais representaria em sua obra. Tratava-se, principalmente, de uma tentativa de aproximação do seu leitor e de um apelo para que aquele não o julgasse sem comiseração. Era um principiante na literatura, e parecia apenas pedir licença para a publicação de sua obra inaugural (apesar de já ter publicado contos, que

tiveram até alguma repercussão, mas sem a mesma importância de *Quem É o Culpado?*).

Por outro lado, Tchernychévski procederia daquela maneira não apenas como um dispositivo literário, mas como expressão de um fundamento estético e político. Desde a sua dissertação “As relações estéticas da arte com a realidade”, Tchernychévski defendia uma necessária relação entre a realidade e a literatura, o que o levaria a considerar o seu compromisso com a pretendida verdade como um valor literário. Deste princípio, deduzia que o seu romance não poderia representar o que não fosse real (verdadeiro) – a menos que, deliberadamente, almejasse representar algum sonho, como, de fato, o faz –, nem se endereçar a um público qualquer. Em *O Que Fazer?*, ainda no prefácio, Tchernychévski, ao afrontar o leitor médio, confessaria que só escrevia o romance porque havia certo número, reduzido, mas em crescimento, de leitores “gentis e fortes, honestos e capazes, há não muito tempo começastes a surgir entre nós, mas já não sois poucos, em breve sereis ainda mais. (...) Vós ainda não sois todo o público, mas já existis em meio ao público, por isso eu ainda preciso e já posso vos escrever.”^{clxxi} (TCHERNYCHÉVSKI, 1939b, p. 11, tradução nossa). Esta permissão que se concederia é baseada na constatação da (pre)existência daqueles “novos” leitores, pois, de acordo com a sua concepção estético-filosófica, ele também não poderia se adiantar à realidade, escrevendo para escritores que ainda não existissem. Da mesma forma, não escrevia apenas para leitores “gentis” e “honestos”, qualidades que até mesmo o personagem Oblómov poderia ter, mas para aqueles que também fossem “fortes” e “capazes”, ou seja, que reunissem condições para agir. Tchernychévski tentaria, em *O Que Fazer?*, desde o início, materializar aqueles seus princípios na forma de uma obra literária (também, de certo modo, inaugural), o que não lhe seria possível sem confrontar as suas “novas” formas de representação artística com as da geração

anterior, as quais, no limite, segundo expôs Dobroliúbov, se aproximava apenas da denúncia e da acusação, sem propor uma ação efetiva.

O prefácio de Tchernychévski também remontava ao primeiro prefácio de Rousseau em *Julie ou a Nova Héloïse*. O escritor genebrino iniciaria o seu romance restringindo e selecionando o público de sua obra, e também confessando a sua falta de talento literário. Em primeiro lugar, assim como o romance de Tchernychévski deveria se comunicar privilegiadamente com aquelas “novas pessoas”, devotados a uma nova filosofia e a uma nova prática, Rousseau também selecionaria o seu público entre aqueles devotados à virtude: “Este livro não é feito para circular em todo o mundo, e convém a bem poucos leitores. O estilo desagradará as pessoas de bom gosto; o conteúdo alarmará as pessoas austeras; todos os sentimentos parecerão artificiais para aqueles que não creem na virtude”^{clxxii} (ROUSSEAU, 1843, p. 1, tradução nossa). Logo em seguida, Rousseau alertaria para as limitações ortográficas e de estilo das cartas que publicava: “Quem se resolver a ler estas cartas deve se munir de paciência para com os erros de linguagem, com o estilo empolado e monótono, com os pensamentos comuns tratados de forma pomposa”^{clxxiii} (ROUSSEAU, 1843, p. 1, tradução nossa). No entanto, diferentemente dos escritores russos, Rousseau atribuiria aquelas deficiências não a si próprio, mas a quem de fato havia trocado aquelas cartas, apenas jovens românticos provincianos, que nada tinham em comum com os *beaux-esprits* de sua época, nem com acadêmicos ou filósofos. Ora, como era de se esperar da crítica ao cosmopolitismo feita por Rousseau, a virtude à qual se referiu anteriormente e da qual trataria o seu romance não poderia ser aquela dos filósofos empolados, mas a dos jovens bons naturais protegidos das exigências da civilização. Portanto, como tão somente reproduzia as cartas daqueles jovens, os erros e pretensões que porventura nelas também se fizessem presentes seriam de responsabilidade de seus personagens (espécie de comutação de

responsabilidade literária autor-personagem, da qual não se valeriam os escritores russos). A identificação entre a virtude e os bons naturais em Rousseau, e a sua crítica a uma geração de filósofos e *beaux-esprits* entregue a “necessidades artificiais”, encontraria correspondência, em Tchernychévski, na identificação entre a moral e a força de suas “novas pessoas”, e na sua crítica à geração anterior de homens supérfluos, um dos momentos flagrantes em que a obra de Herzen se colocaria entre *Julie ou a Nova Héloïse* e *O Que Fazer?*.

A construção de uma linha filosófico-literária imaginária entre os três autores-pensadores rompe-se, no entanto, no momento em que Rousseau assume prescindir da verdade para escrever o seu romance, relação que os russos não abrirão mão e que, no caso de Tchernychévski, seria mesma a grande fiadora do seu projeto literário. Ainda no prefácio de seu romance, diria Rousseau:

Quanto à verdade dos fatos, eu declaro que, tendo estado diversas vezes no país dos dois amantes, eu nunca ouvi falar do barão d’Étange, nem da sua filha, nem de *Monsieur* d’Orbe, nem do lorde Édouard Bomston, nem de *Monsieur* de Wolmar. Eu saliento ainda que a geografia é grosseiramente modificada em várias passagens, seja para melhor ludibriar o leitor, seja porque, de fato, o autor melhor não a conhecesse. Eis tudo o que posso dizer. Que cada um pense como lhe convier.^{clxxiv} (ROUSSEAU, 1843, p. 1, tradução nossa)

O tom irônico de Rousseau – de resto, um traço que também seria característico das obras de Herzen e de Tchernychévski – não oculta as “verdadeiras” intenções do autor. O escritor genebrino não está a serviço da verdade quando escreve o seu romance, nem a relação estrita com aquela lhe parecia ser fundamental para compor a sua obra literária, ao contrário, ele confessa que nunca viu os seus personagens (que não estabelece uma relação de fidedignidade com eles), e que é capaz de modificar as paisagens de seu romance, com o intuito deliberado de “enganar”, “*donner le change*”,

o leitor. De modo que abraça conscientemente a ficção, opera deliberadamente com ela, ao passo que Herzen, ao menos como dispositivo discursivo e literário, e Tchernychévski, como filosofia e pressuposto estético, requisitam a “verdade” como companheira de suas obras.

Apesar de tal descompromisso discursivo com a verdade de Rousseau na elaboração de sua obra de ficção o distanciar das propostas literárias de Herzen e de Tchernychévski, há um último elemento que ainda seria capaz de identificar a obra dos três autores, qual seja, a utilização, como recurso estilístico comum entre escritores-filósofos, ou devido à sua falta de apuro literário, dos dispositivos da recorrência e dos diálogos diretos com o leitor, os apartes. Coincidentemente, tais procedimentos aparecem com frequência na obra dos três autores-pensadores, evidenciando uma necessidade de abrir, insistente e enfaticamente, um canal de comunicação direta com o leitor, para além da ficção ou da respectiva obra literária, como que atestando, ao final, a insuficiência desta. Em *Julie ou a Nova Héloïse*, é sobretudo através de notas de rodapé que Rousseau enfatizaria, explicaria, esclareceria, opinaria e, quando necessário, distanciar-se-ia dos seus personagens, por vezes os criticaria, como que para evitar que o leitor confundisse o seu pensamento com o de suas criaturas. Assim, o genebrino elogia a atitude de Julie d'Étange de casar-se com o Sr. de Wolmar, ao passo que, por vezes, adverte os personagens Saint-Preux, Madame d'Orbe, assim como também dispara contra o teatro parisiense, contra os ingleses, contra a igreja católica e o celibato, contra a perseguição aos ateus, contra a ilusão na constância do amor romântico, contra o luxo e as necessidades artificiais, contra o paisagismo artificial dos jardins franceses, entre outros temas. Vale-se dos apartes também para defender a simplicidade em oposição à riqueza, e a “ordem natural” das coisas. Quando Saint-Preux descreve, em carta para lorde Édouard Bomston, a mansão do casal de Wolmar, o

personagem salientaria, sobretudo, as noções de ordem, bom gosto e de felicidade. Rousseau completaria, na sua nota de rodapé: “a verdadeira magnificência é a ordem tornada sensível na grandiosidade, o que faz que, de todos os espetáculos imagináveis, o mais magnífico seja o da natureza”^{clxxv} (ROUSSEAU, 1843, p. 502, tradução nossa).

Uma última “nota filosófico-literária” do romance de Rousseau merece destaque por sua íntima relação com os comentários que Tchernychévski registraria em *O Que Fazer?*. Nela, o genebrino avisa ao leitor o que se passará no romance antes da ação efetiva, procedimento que também é manejado pelo russo. Com o seu costumeiro tom de ironia, Rousseau alerta o seu leitor logo no início da segunda parte do romance, depois que Saint-Preux e Julie se separam pela segunda e fatídica vez: “Acredito que seja desnecessário advertir que, nesta segunda parte e na próxima, os dois amantes separados outra coisa não fazem senão divagar e vagamundear; perderam as suas pobres cabeças”^{clxxvi} (ROUSSEAU, 1843, p. 167, tradução nossa). Tal recurso também seria utilizado por Tchernychévski, não com o intuito de satirizar o comportamento romântico de seus personagens (o que, de resto, não viria ao caso), mas de prevenir o leitor de que o seu não se tratava de um romance que se valeria de subterfúgios, como o suspense ou o recurso de uma trajetória crescente de expectativas em direção a um clímax, para capturá-lo.

Não haverá mais ar de mistério. Você verá o desfecho de cada episódio com umas vinte páginas de adiantamento. E, na primeira oportunidade, lhe passarei a conclusão do conto [*póvest*] todo. O final será feliz, com brindes e música. Não haverá nem efeitos teatrais, nem embelezamento. O autor não é dado a embelezamentos. (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 37)

Tchernychévski evitava o efeito de ilusão na literatura, do qual Rousseau, apesar de também crítico dos romances de seu tempo, não se afastava peremptoriamente. Ao

buscar distanciar-se, desde o início, das “cenas de efeito”, o crítico-escritor prevenia o seu leitor de que aquele se trataria de um romance “diferente”, e demarcava a sua concepção da literatura como uma expressão artística que preteria (ou que deveria preterir) a fantasia à realidade. Nesse sentido, ironicamente, o seu romance político-filosófico aproximava-se um pouco dos *fatos* do Sr. Gradgrind, de *Tempos Difíceis*, apesar de que o personagem dickensiano e o autor de *O Que Fazer?* tivessem abordagens distintas sobre a relação entre a arte, a imaginação e a realidade.

Herzen também lançaria mão dos apartes e da recorrência em seu romance, retirando-os das notas de rodapé e integrando-os ao próprio corpo da sua obra. Por exemplo, mais de uma vez, o autor dirige-se aos seus leitores para justificar a utilização do registro de biografias de personagens como recurso literário. Além do trecho mencionado acima, ele retornaria a um aparte sobre o assunto quando apresenta o personagem *Monsieur Joseph*, suíço que seria o tutor e mentor de Biéltov e, de resto, encarnação das próprias ideias de Rousseau em seu romance. Herzen comenta que era impossível conter o seu “impulso biográfico”, pois deixava-se facilmente conquistar pela individualidade e pela diversidade dos destinos das pessoas comuns (exceto, completaria o autor, acadêmicos, escritores, artistas, generais e burocratas, rejeição que, por sua vez, também revelaria o seu parentesco com Rousseau). Segundo o autor de *Bylóie i dúmy (Passado e pensamentos)*, “eu jamais evito as digressões biográficas: elas revelam todo o esplendor do mundo”¹⁶⁵ (HERZEN, 1955, p. 87, tradução nossa).¹⁶⁵ Outro tema que seria recorrente nos apartes do escritor seria a própria pergunta-título de sua obra: quem é o culpado? O autor volta a essa questão sempre que Biéltov se vê frustrado em suas expectativas e não consegue mais traçar para si um destino

¹⁶⁵ O “impulso biográfico” de Herzen não escaparia à pena crítica de Bielínski: “De modo geral, *Quem É o Culpado?* não é propriamente um romance, mas uma série de biografias, magistralmente escritas e habilmente ligadas num todo por uma imagem exterior, a saber, pelo pensamento que o autor não conseguiu desenvolver poeticamente” (BIELÍNSKI, 2018, p. 138).

recompensador, encontrando-se, por final, afundado no irresistível “tédio” ao qual teria se entregado (ou do qual teria sido vítima, afinal de contas, quem é o culpado?) toda uma geração.

Tchernychévski, por sua vez, se não por seu completo domínio daquele recurso, então, ao menos pelo tom ácido e marcante com que se dirigia ao leitor médio, o seu “leitor perspicaz”, até o ponto de “expulsá-lo” de sua obra, seria, entre os três escritores, aquele que mais visível e reiteradamente se utilizaria dos apartes. Fosse para espicaçar aquele tipo de leitor, fosse para adiantar o desenrolar da trama e destruir os pequenos vestígios de clímax que lhe escapulissessem furtivamente, fosse para, assim como Rousseau, discorrer sobre os atributos do amor, fosse, finalmente, para advertir ou explicar a Vera Pávlovna as diferenças filosóficas entre a nova e a anterior geração da *intelligentsia* russa, o escritor não economizaria na exibição de seu “estilo reiterativo”. Por exemplo, mais de uma vez, ele registraria: “Não sou um daqueles autores que esconde uma surpresa por trás de cada palavra. Eu narro apenas o que as pessoas fizeram e pensaram” (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 151), para reiterar que o guia de sua narrativa era a realidade, os eventos tais quais ocorreram, mesmo que se tratasse de uma obra ficcional. O evento narrado que carecesse de factualidade, particular ou geral, só poderia ser ilusão, a qual combatia, ou sonhos, nutridos pela realidade, e com os quais povoaria o sono da protagonista.

Sobre aquele “dispositivo de recorrência” ou “estilo reiterativo” identificado nas obras dos três autores em questão, vale, finalmente, pontuar, um dos apartes finais de *Julie ou a Nova Héloïse*, no qual Rousseau não pouparia nem a si mesmo de seus comentários irônicos. Cansado das inúmeras reiteraões amorosas nas cartas do seu romance epistolar, o genebrino não mais se conteria: “Por que o editor permite tais

continuadas repetições, das quais está repleta esta carta, assim como tantas outras?”^{clxxviii}
(ROUSSEAU, 1843, p. 584, tradução nossa).

5.2.2 O *RAZNOTCHÍNETS* E A REPRESENTAÇÃO DA VIDA URBANA E POBRE

Será a partir da biografia do senhor Niégrov, que Herzen trará ao conhecimento de seu leitor diversas passagens e personagens importantes do romance. General retirado do serviço militar após a campanha de 1812, Niégrov entregara-se a uma vida tediosa no campo, não encontrando aptidão alguma para desempenhar qualquer atividade. Segundo a sua descrição biográfica, “ele cumpria apenas uma regra de higiene: não perturbava a sua digestão em função de desgaste mental e, talvez, tal regra lhe reservasse o direito de não cumprir nenhuma das restantes”^{clxxix} (HERZEN, 1955, p. 15, tradução nossa). Até que um dia passa por sua janela a filha de um dos criados, uma jovem de “encantadores olhos azuis”, Avdótia Emeliánovna Barbách (Dúnia). O narrador, ironicamente, revela não saber como se houvera dado o encontro amoroso do casal, mas acrescenta que, em pouco tempo, estavam partindo para Moscou, levando uma filha com eles, a protagonista da trama, Liubónka.¹⁶⁶ Menos de dois anos se passariam, e a criança e os criados começaram a aborrecer Niégrov, o qual já se veria novamente tomado de um grande sentimento de tédio, “*khandrá*”, como quando vivia no campo. Para aplacar o enfado, ele decide casar Dúnia com o seu criado e entregar-lhes – devolver-lhes – a criança. Assim, estaria novamente desenredado e livre para fazer a corte à sobrinha da condessa Mavra Ilinichna, Glafira Lvóvna, que, aos 23 anos,

¹⁶⁶ Da mesma forma, em *Pais e Filhos*, Nikolai Kirsánov aproximar-se-ia da bela jovem Fiénetchka, tendo com ela um filho. Turguêniev, assim como Herzen, omitiria os detalhes daquele encontro, satisfazendo-se tão somente em dizer que o leitor poderia imaginar o que havia ocorrido.

também já enfrentava uma vida monótona e entediante ao lado da sua tia, e já estaria no limite da idade de se casar. A condessa Mavra permitiria que o senhor Niégrov fizesse a corte à sua sobrinha, apesar de aquele já ter idade para ser o pai da jovem Glafira. Niégrov também, apesar de reunir propriedades não muito vultosas, ainda era dono de uma grande herdade – com servos – na província. Glafira, finalmente instada a se posicionar sobre o futuro e arranjado enlace, responderia à sua tia: “se vos agrada, *maman*, (...) então eu (...) seguirei de bom grado”^{clxxx} (HERZEN, 1955, p. 25, tradução nossa).

As palavras da jovem Glafira reverberavam aquelas de Julie, quando convencida a deixar o seu amor pelo jovem Saint-Preux para casar-se com o senhor de Wolmar, também com idade para ser o seu pai; as de Fernande, que também cederia ao casamento arranjado por sua mãe com Jacques, igualmente com idade bastante superior à sua, apesar de dono de considerável fortuna; e, finalmente, às da jovem Louisa, que cederia ao zelo de seu pai em casá-la com o seu melhor amigo, o rico industrial senhor Bounderby, também de idade bastante mais avançada. A sequência de casamentos arranjados, a contragosto ou não inteiramente de acordo com o desejo das jovens nubentes (todas elas contavam entre 16 e 17 anos de idade), terminaria precisamente naquele matrimônio entre Niégrov e a jovem Glafira. O próximo casamento do romance de Herzen, entre Krutsifiérski e Liubónka, seria realizado de acordo com o sentimento mútuo de amor entre os noivos, apesar de, ainda assim, não o terem feito de maneira livre, pois Niégrov os forçaria a se casar. Apenas em *O Que Fazer?*, pela primeira vez, o sentimento, o desejo e a liberdade do casal para se casar, principalmente aqueles da mulher, surgiriam explícitos, respeitados, legitimados e possíveis. Por mais que Lopukhóv e Vera Pávlovna tivessem que fugir para tal, do início ao fim, a ligação entre ambos surgira de suas próprias inclinações, e a iniciativa do casamento, de suas próprias

vontades e considerações a respeito de seus futuros. Assim, quando a mãe de Vera, Maria Aleksievna, lhe recomenda e a convoca para se casar com Storiéchnikov, contra a sua vontade, a protagonista seria a primeira a recusar a proposta e a enfrentar a ira da matriarca, agindo de modo contrário às suas predecessoras – e musas inspiradoras – que aquiesceram em satisfazer ou agradar o desejo de outros que não o próprio. Tchernychévski registraria uma atitude nova, ousada e que ia para além de suas matrizes femininas que o poderiam ter inspirado. Vera era uma “nova mulher”, que agia em um “novo tempo”, e para a qual pareciam estar abertas “novas possibilidades”. Em seu personagem, talvez mais que naqueles de Lopukhóv e Kirsánov, Tchernychévski representava um novo e possível percurso para a mulher, em particular, e para todos jovens daquela nova geração, em geral, que poderiam passar a desejar, a trabalhar, a planejar e, sobretudo, a agir.

Após o casamento, Glafira descobriria a verdade sobre a filha bastarda de Niégrov, e pedir-lhe-ia para que deixasse a criança retornar para a propriedade do casal, para que pudessem educá-la. A pequena Liubónka, aos três anos, trocava mais uma vez de família, passando a morar com o casal Niégrov. Assim passariam dez anos vivendo em Moscou, até que o tédio invadissem mais uma vez a vida de cada um dos cônjuges, que então retornariam para o campo, com dois filhos, além da primeira filha de Niégrov. É neste cenário que chega na propriedade dos Niégrov, o jovem tutor Krutsifiérski, para cuidar da educação do filho mais velho do senhor e senhora Niégrov. Herzen passaria então ao seu segundo “bloco” biográfico, quando trata da origem do jovem preceptor, e dos personagens que orbitam a sua história.

O autor inicia a biografia de Krutsifiérski alertando que procederia a uma mudança de realidade, pois a família do personagem não provinha de uma mesma origem nobre como a do senhor Niégrov. Krutsifiérski era filho de um médico de

província, doutor Iákov Ivánovitch Krutsifiérski, casado com uma alemã, Margarita Karlóvna. A família vivia na cidade provinciana “NN” e levava uma vida bastante difícil, tendo três de seus filhos morrido de febre escarlate. O jovem Krutsifiérski conseguira dar continuidade aos seus estudos apenas graças à visita de um conselheiro à sua cidade, que o levara consigo para Moscou. Herzen salientaria que se tratava de um jovem esforçado, mas não brilhante, observação que, no futuro, ajudaria o leitor a compreender a atração mútua entre Liubónka e Biéltov.

Concluído os estudos, Krutsifiérski receberia a notícia do estado grave de saúde de sua mãe, o que o levaria a deixar a cidade e a aceitar a colocação como tutor na propriedade dos Niégrov, a fim de levantar recursos para o tratamento. A chegada do jovem tutor ao campo seria destacada por comentários irônicos de Herzen sobre a “mais perfeita e multifacetada vacuidade” que reinava naquela propriedade, e com a qual Krutsifiérski teria que lidar, assim como lidara Bazárov na propriedade dos Kirsánov, em *Márino*. Herzen olhava para a organização da vida daqueles proprietários no campo como uma série monótona e sem sentido de ações mecânicas e repetitivas, privadas de qualquer significação intelectual ou de qualquer pretensão à transcendência. “Estas boas pessoas vivem apenas porque nasceram, e continuam a viver por sentimento de autopreservação; quais propósitos ou intenções há por aqui... Tudo isso é coisa da filosofia alemã!”¹⁶⁷ (HERZEN, 1955, p. 38, tradução nossa). E passaria a descrever, com certo sarcasmo, as ações cotidianas, simplórias, mecânicas e vazias dos Niégrov.¹⁶⁷

¹⁶⁷ O sarcasmo e a ironia constituíam mais que um recurso meramente aleatório na escrita de Herzen. Tratava-se de um dispositivo do qual lançava mão conscientemente, o mesmo sendo utilizado também por Rousseau, em *Julie e a Nova Héloïse*, e por Tchernychévski, em *O que fazer? Comentar o Passado e Pensamentos*, Almeida afirma que a ironia seria um traço constitutivo dos contemporâneos do emigrado. Segundo a autora, “A saída irônica é uma marca do estilo de Herzen que está presente em toda a sua prosa e é especialmente recorrente na sua publicística, mas que atravessa *Passado e Pensamentos* do começo ao fim. Assim como a ironia, que é algo que leva o leitor a esboçar, em diversos momentos, um sorriso de canto de boca enquanto leva a cabo a sua leitura da autobiografia, o humor é algo muito particular da obra de Herzen, que por sua sutileza e inteligência marca a experiência de leitura dos que se aventuram por ela” (ALMEIDA, 2019, p. 99; 131-132). Bielínski também o notaria: “O principal instrumento de Iskander, que ele domina com uma maestria surpreendente, é a ironia, que não raro eleva-se ao sarcasmo, mas que, mais

Privar a vida no campo de atividade filosófica poderia ser uma atitude crítica de Herzen em relação ao reacionarismo provinciano (entre 1834 e 1838, o autor havia passado quatro anos cumprindo exílio interno na longínqua Viátka – atual Kírov –, onde se indispusera com os representantes da nobreza local, os quais não pouparia em seu romance), ou simplesmente expressão de seu preconceito em relação à grande parte da população rural mantida longe das grandes cidades e, conseqüentemente, dos grandes debates e discussões filosóficas. De modo que, para o escritor, seria um exagero atribuir aos seus personagens considerações mais profundas sobre os seus propósitos, que estivessem muito além da reprodução das tarefas do dia a dia.

É interessante notar que, exceto *Tempos Difíceis*, todos os romances até aqui analisados tem como cenário principal o campo. Diferentemente de Herzen, no entanto, Rousseau e George Sand não vinculam o campo à rarefação intelectual. Ao contrário, para o genebrino, é precisamente no campo que as ideias estariam preservadas dos males civilizacionais provocados pela vida na alta sociedade, e contaminados pela artificialidade dos desejos e pela falta de virtude. Menos enfática que Rousseau, mas ainda preservando algum fermento para a vida intelectual no campo, seria no domínio de Dauphiné que os personagens de Sand, em *Jacques*, se refugiriam para viverem, sofrerem e refletirem sobre os seus encontros e ocasos amorosos. Assim que se casou, Jacques sequestrou Fernande da vida na cidade, para que aquele bom natural não fosse exposto ao risco de contágio. Mesmo em *Tempos Difíceis* há uma divisão de cenários entre a cidade industrial Coketown, a residência dos Gradgrind na periferia da cidade e a propriedade de campo do Sr. Bounderby, onde Louisa descobriria a sua paixão por Harthouse, sem prejuízo para nenhum dos três distintos locais. Na verdade, é Coketown o alvo crítico preferido de Dickens, que não se cansa de representar/denunciar as

frequentemente, revela-se uma brincadeira leve, graciosa e de uma bonomia incomum” (BIELÍNSKI, 2018, p. 140).

serpentes de fumaça e os pistões-elefantes das inúmeras fábricas que cobriam o céu daquela pequena comunidade de fuligem. Ou seja, para Dickens, apesar de seu romance notadamente urbano, era também o campo o lugar privilegiado para o conhecimento (era fora da cidade que os filhos de Gradgrind tinham acesso aos seus laboratórios de estudos em sua residência), e para o repouso filosófico ativo, uma vez que seria na casa de campo que Louisa identificaria os seus verdadeiros desejos e a sua paixão.

Para Herzen, no entanto, o campo aparece, principalmente, como o terreno predileto do tédio, das relações patriarcais entre os senhores e suas famílias, bem como das relações corruptas entre os membros da nobreza encarregados da administração provincial (eis a presença do traço “acusatório” no romance herzeniano). Nas grandes cidades, em Moscou e em São Petersburgo, convém salientar, os seus personagens também sofreriam de tédio, como Niégrov e Biéltov, mas mais por uma predisposição dos personagens que por uma má influência da vida urbana. Ao contrário, as marcas de Moscou e de São Petersburgo (e da Europa), em seu romance, seriam aqueles do cosmopolitismo e do conhecimento vistos em seu sentido positivo, e não deletério, como enxergava Rousseau. Seria na Universidade de Moscou onde se formariam Krutsifiérski e Biéltov, e em São Petersburgo que a mãe deste último adquiriria o grau de governanta. Da mesma forma, seria nas cidades europeias que Biéltov iria conhecer “o mundo” (enquanto Saint-Preux conheceria “o mundo” a partir das colônias europeias na América e na África).

Assim, traçando-se uma linha literária imaginária das origens de *O Que Fazer?*, a passagem do centro de gravidade dos romances, bem como dos centros de legitimidade intelectual do campo para a cidade, dá-se, gradualmente, de *Julie ou a Nova Héloïse* até o romance *Quem É o Culpado?*. Se este ainda não havia mudado o seu cenário geográfico, ao menos legitimava a vida urbana em detrimento da vida rural. Tal

análise se faz necessária para elucidar a questão de por que Tchernychévski optou por situar o seu romance em São Petersburgo, quando o próprio autor nascera, crescera e até mesmo trabalhara na província e, no período imediatamente à sua prisão e escrita do romance, havia publicado diversos artigos sobre a propriedade fundiária, sobre a condição de vida dos camponeses e sobre a emancipação dos servos. Certo, Tchernychévski residia efetivamente em São Petersburgo quando redigiu o romance, mas Herzen, e tantos outros que ambientaram os seus romances no campo, também viviam em uma das duas grandes cidades. Por exemplo, dois romances imediatamente anteriores a *O Que Fazer?*, *Oblómov* e *Pais e Filhos*, são ambos ambientados no campo. Por que, então, Tchernychévski deslocara o seu cenário e eixo, tanto de reflexão, quanto de ação, para a cidade (São Petersburgo)?

Em primeiro lugar, as narrativas de *Julie ou a Nova Héloïse*, *Jacques* e *Quem É o Culpado?* orbitam em torno de famílias nobres ou nas franjas da nobreza (decadente ou não). Não por acaso, passam-se no campo, pois era onde ainda viviam, ou mantinham propriedades, naquelas diferentes épocas e regiões, a maioria das famílias aristocráticas. Ou seja, a vida no campo estava relacionada ao estrato social dos personagens protagonistas. Coincidentemente ou não, os seus autores também viveram, frequentaram ou tinha alguma familiaridade com aquele ambiente aristocrático.

Tchernychévski, no entanto, mesmo tendo nascido na província, provinha de uma família de tradição de ofício religioso, não possuía herdades e, apesar de seu pai ter adquirido título de nobreza, este não era hereditário, nem lhe atribuía a posse de alguma propriedade. Os limites da província onde vivia e circulava Tchernychévski, portanto, apesar de próxima de grandes domínios e propriedades de senhores aristocráticos na região sul do Volga, eram marcados, sobretudo, pelo pequeno aglomerado urbano de Sarátov, no qual tinha contato com pescadores, pequenos artesãos, professores, alguns

profissionais liberais, funcionários do Estado e, principalmente, da Igreja Ortodoxa. De maneira que Tchernychévski não poderia escrever ou ambientar o seu romance nas “aventuras” da vida aristocrática no campo, pois, de fato, ele a desconhecia.

Em segundo lugar, talvez como consequência da justificativa anterior, assim como Tchernychévski não conhecia de perto a vida dos senhores de terra e de suas famílias, ele também não conhecia o bastante os camponeses, nem os servos, para que pudesse sobre eles discorrer em *O Que Fazer?*. A sua formação educacional, desde muito cedo, constituiu boa parte de suas atividades, não apenas por sua própria aptidão, como pela presença intelectual constante de seu pai, o dirigente do seminário onde estudaria (que também o acompanharia em seus estudos em casa). Assim, desde a infância, além de ser relativamente preservado em uma residência na qual era o centro das atenções (Tchernychévski fora o único filho de sua família a sobreviver à infância), o futuro crítico aprendeu a olhar para o mundo através dos livros, dos jornais e revistas que circulavam na biblioteca de seu pai. Certamente, tal apropriação forneceria, até uma idade adulta, uma visão teórica para Tchernychévski sobre diversos assuntos, inclusive sobre a vida camponesa. No entanto, talvez tal tipo de aproximação intelectual não lhe bastasse para dotá-lo de imagens suficientes para se construir e narrar um romance protagonizado por camponeses. Tão menos conheceria da vida cotidiana destes últimos, quanto muito cedo, aos 17 anos, partiria para São Petersburgo para, de fato, aproximar-se definitivamente de um ambiente social e de uma comunidade de jovens estudantes que, estes sim, lhe ofereceriam imagens, personagens e situações para serem representadas. Principalmente, São Petersburgo oferecer-lhe-ia a possibilidade de união entre visão teórica e experiência prática de vida, uma vez que frequentaria sobretudo locais propícios para tal, como a universidade, os círculos político-literários e a redação de *O Contemporâneo*. Assim, também os pobres camponeses, apesar de todo o

engajamento futuro de Tchernychévski na causa da emancipação dos servos *com terra*, não poderiam ser representados literariamente pelo escritor.

Em terceiro lugar, a presença da pequena (Sarátov) ou da grande cidade (São Petersburgo) na vida de Tchernychévski seria o que, de fato, povoaria as suas possíveis lembranças e a sua imaginação, fornecendo-lhes elementos criativos para qualquer possível representação literária. Mais que isso, a cidade, para Tchernychévski, talvez de modo diverso de Rousseau, esteve sempre vinculada ao conhecimento, fosse na pequena Sarátov (onde, além de iniciar os seus estudos, trabalharia como professor), fosse na cosmopolita São Petersburgo, onde se estabelecera finalmente como universitário, crítico, jornalista e escritor. Assim, a partir de 1846, quando chegaria na capital, o universo social de Tchernychévski seria de tal maneira ocupado pelos mais diferentes, inusitados e interessantes sujeitos e situações, e ele de tal maneira a eles se integraria e se dedicaria, que, rapidamente, aquele mundo tomaria *quase* todo o seu universo simbólico.

Por último, mesmo a São Petersburgo representada por Tchernychévski em *O Que Fazer?*, e os personagens que nela habitavam e circulavam não provinham da mesma esfera social daqueles dos demais escritores. Ou eram famílias urbanas pobres, que, de maneira alguma, estavam no centro da sociedade da qual faziam parte, ou apenas jovens estudantes que habitavam as cidades, com a ajuda de sua família provinciana, e com bastante dificuldade. Estes últimos, efetivamente, faziam parte da pequena comunidade de Tchernychévski em São Petersburgo, e seria o estrato de onde proviria boa parte dos *raznotchíntsy*. Assim, pode-se admitir que a passagem operada por Tchernychévski de uma representação literária tradicional ambientada em cenários, acontecimentos e com personagens integrantes ou satélites da aristocracia rural (russa ou europeia), para a representação da vida da família de um zelador e de uma agiota (a

de Vera Pávlovna); ou para a representação da vida de um casal recém-casado que se vê na contingência de alugar um apartamento no subúrbio proletário da cidade (Vera e Lopukhóv); ou dos percalços de dois jovens estudantes de medicina (Lopukhóv e Kirsánov) que têm que trabalhar para se manterem, ou optarem entre o estudo e o sustento do lar, foi possível graças às suas leituras de escritores russos, como Gógol, Dostoiévski ou Turguêniev, que já representavam a vida russa urbana e pobre, além de escritores estrangeiros, com destaque para o inglês Charles Dickens.

A Coketown industrial de Dickens era habitada por operários das fábricas do Sr. Bounderby. As suas vidas eram ritmadas pela cadência dos pistões a vapor e pelo ir e vir dos teares. O ritmo das máquinas organizava as suas vidas, assim como o senhor Gradgrind desejava organizar a educação de seus alunos apenas a partir dos fatos. A maioria da “população” do romance, os trabalhadores das fábricas e do circo, bem como os seus filhos, é pobre, e vive no limite da sobrevivência humana. Tudo em suas vidas – as suas moradias, os seus trajés, os seus horários, o seu lazer, o seu vocabulário – estava em relação com o trabalho que realizavam e com o pouco que dele extraíam. As suas ações, por mais que o autor lhes preservasse alguma humanidade ou subjetividade, também estavam em relação com o trabalho. O mergulho na pobreza e nas condições de vida dos trabalhadores ingleses realizado por Dickens em *Tempos Difíceis* pode, assim, ter estimulado Tchernychévski a voltar-se para uma Rússia urbana e pobre.

No entanto, se a indústria era o grande motor que animava a ficção de Dickens, ela estaria ausente em *O Que Fazer?*. Obviamente, São Petersburgo já contava com indústrias à época, inclusive bastante concentradas em torno da cidade. Já havia, portanto, operários na capital do Império Russo (assim como também já os havia nas províncias). Mas, novamente, a falta de familiaridade de Tchernychévski com aquele outro universo, levaria o autor a representar famílias e sujeitos em condição de pobreza

– e de trabalho – em torno de atividades outras, como o comércio, no caso do pequeno negócio de usura e penhora da senhora Maria Aleksievna e da loja de roupas estabelecida pela cooperativa organizada por Vera Pávlovna; ou como a educação, no caso dos jovens estudantes e preceptores Lopukhóv e Kirsánov. Era este, de fato, o ambiente social que estava ou que poderia estar mais próximo de Tchernychévski. As fábricas, que pareciam fugir do alcance de sua visão em São Petersburgo, apareceriam apenas nos sonhos de sua protagonista. A realidade da fuligem que cobria a Coketown de Dickens, deixando indistintos os seus habitantes, seria transubstanciada no quarto sonho de Vera, no qual as máquinas e a indústria libertavam e propiciavam uma vida melhor a todos, em vez de os limitarem à condição de pobreza. Naquele sonho, a cidade, o trabalho, as máquinas e o campo surgiriam integrados em uma única e harmônica *sociosfera*, cujos elementos, no entanto, não estavam todos presentes na “vida real” de seus personagens. Na cooperativa de costureiras, por exemplo, o autor não relataria o emprego de máquinas e, mesmo quando progredia o empreendimento, em vez de aumentar a escala da produção ou introduzir teares para fabricação dos próprios tecidos, ou seja, de transformá-la em uma indústria, a protagonista “simplesmente” opta por mudar de ramo e exercer a medicina. Naquilo que Dickens talvez pudesse ser acusado de essencializar a sociedade industrial, através de uma representação tentacular da indústria moderna, que animaria o próprio *modus vivendi* dos operários, Tchernychévski talvez merecesse a advertência contrária, de prescindir da indústria na “vida real” de sua narrativa, e estabelecê-la – dentro de uma convivência social harmônica estranha à obra de Dickens – apenas no sonho da sua protagonista, catapultando-a da não existência “real” à sua realização “onírica” total.

Resta saber se a projeção de uma sociedade industrial em um universo onírico, ou em um porvir, se se considerar que o quarto sonho de Vera Pávlovna prescrevia ações

ou representava uma sociedade futura, está em conformidade ou não com o princípio estético de Tchernychévski segundo o qual a realidade deve preceder a representação. Ora, fora dos seus sonhos, a sociedade em que habitava Vera Pávlovna parecia, de fato, corresponder à São Petersburgo estudantil, de poucos recursos, e de um intenso comércio lojista, como aquela frequentada por Tchernychévski, e nas cercanias da qual vivia. Na verdade, mesmo se se considerar apenas os três primeiros sonhos do personagem, todos eles se referiam a representações do passado ou do presente, seja em relação à vida pessoal de Vera, seja em relação ao conjunto da sociedade. Assim, quando no seu primeiro sonho é representada a libertação da protagonista dos seus grilhões, há uma referência a um fato presente imediato, qual fosse, a sua saída da casa dos pais. Da mesma forma, no segundo e no terceiro sonhos, são representados, respectivamente, o passado de sua mãe e o seu próprio passado, o que a ajudaria a compreender a sua atração pelo amigo de seu primeiro marido, Kirsánov. Ou seja, até então, as representações oníricas tchernychevskianas estão em conformidade com a sua tese: são posteriores à realidade.

No quarto sonho, dividido em onze seções, até a sétima seção (que seria a representação esópica da emancipação/transição social/revolução), as imagens que invadem o sono de Vera também são representações do passado, no caso, do longo passado da humanidade e de suas religiões, como concebido e representado por Tchernychévski. A partir da sétima seção, no entanto, têm lugar acontecimentos e realidades que, de fato, escapavam naquele momento à sua realidade, em particular, e à realidade humana, em geral. Como dito, é “representada” a emancipação/transição social/revolução e, em seguida, uma sociedade “nova”, ao menos, “distinta” da que se poderia efetivamente constatar nos tempos passado e presente do autor, apesar de conter elementos emprestados da realidade, como o *Crystal Palace* inglês. É inegável,

portanto, que, especificamente nas cinco últimas seções do quarto sonho de Vera Pávlovna, Tchernychévski representaria o (ainda) não-real, ou o futuro, como dariam a entender as entidades que acompanhavam a protagonista naquele sonho.¹⁶⁸ Estar-se-ia, portanto, diante de uma incongruência estético-filosófica cometida pelo escritor, não fosse o quarto sonho do seu personagem precisamente o que era, ou seja, um *sonho*. Conscientemente ou não, e parece que o era, Tchernychévski evitara entrar em contradição com os seus próprios pressupostos estéticos e filosóficos, dispondo a representação do futuro em um terreno separado daquele da ação presente de seus personagens, criando, assim, dois planos de ação possíveis e congruentes com o seu pensamento, apesar de a relação entre eles parecer, ao final, pouco orgânica.

Através de *Quem É o Culpado?*, Herzen também ofereceria a Tchernychévski acesso à possibilidade e a outra maneira de representação das camadas mais pobres da sociedade russa oitocentista. Precisamente na biografia de Krutsifíerski, o escritor exporia as dificuldades da vida de seus pais, sempre oscilando entre um lado e outro da fronteira da miséria, e o percurso de limitações e modestas realizações daquele *raznotchínets*. Quando o personagem deixa a modesta casa de sua família para continuar os seus estudos em Moscou, as palavras de despedida de seu pai revelariam em que condições de pobreza viviam: “Vá, meu garoto, buscar pelo seu pão; e já não posso fazer mais nada por você; construa o seu próprio caminho e lembre-se de nós!”^{clxxxii} (HERZEN, 1955, p. 33, tradução nossa). Os seus pais não o puderam dotar senão de itens básicos e essenciais para a viagem. Em Moscou, Krutsifíerski viveria quatro anos nas dependências reservadas à família do mordomo do nobre conselheiro que o apoiara, por ter se comovido por sua frágil e debilitada aparência. Após graduar-se, o jovem

¹⁶⁸ Ingerflom problematiza as possíveis representações feitas por Tchernychévski na parte final do quarto sonho de Vera Pávlovna, se seria o socialismo, a revolução ou a emancipação individual e, ainda, se o sonho representaria uma visão utópica ou antiutópica da sociedade pelo autor (INGERFLOM, 1988, p. 68-77).

tentaria uma posição na universidade, ou como preceptor, sem, no entanto, conseguir, até que seria contratado pelos Niégrov.

Apesar de sua família não ter tido condições de vida tão duras quanto a do personagem de Herzen, a história de Lopukhóv, em *O Que Fazer?*, até o momento em que se estabelece em São Petersburgo para estudar, assemelhava-se bastante à do seu antecessor. Desde os quinze anos de idade, dava lições a fim de amealhar alguma contribuição para o sustento da sua família. Quando terminou o ginásio e partiu para São Petersburgo para estudar medicina, viu-se obrigado a trabalhar para completar a modesta quantia que o seu pai lhe enviava. Trabalhava fazendo cópias de documentos e, em seguida, como preceptor, da mesma maneira que Krutsifiérski havia feito. De acordo com Tchernychévski, “Em relação à situação financeira, Lopukhóv pertencia àquela minoria de estudantes sem bolsa de estudos que não passa fome ou frio. Como e com que meios a maioria vive, só Deus sabe: é totalmente incompreensível para os mortais comuns” (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 88). Fazendo-se poucos ajustes, poder-se-ia mesmo acreditar que os dois autores se referiam a uma mesma realidade.

5.2.3 BIÉLTOV, AS QUESTÕES SOBRE O TRABALHO E O TÉDIO

Após descrever a procedência de Krutsifiérski, Herzen trataria dos primeiros dias do jovem preceptor na propriedade dos Niégrov até o seu apaixonamento e casamento com Liubónka. Krutsifiérski e Liubónka descobrir-se-iam em situação semelhante entre os Niégrov, e unir-se-iam, finalmente, por se sentirem ambos isolados e deslocados naquela propriedade. A protagonista, inclusive, convivia com frequentes

agressões verbais de seu pai natural (retrato familiar que Tchernychévski, em seu romance, representaria com as admoestações de Maria Aleksieévna à sua filha Vera), e com a indiferença e aversão da criadagem da casa, que projetava na filha bastarda a insatisfação por seus trabalhos penosos e por sua condição servil. Por isso, Liubónka fora criada em um ambiente pouco amistoso e, apesar de ter sido reintegrada ao núcleo familiar do senhor Niégrov, não tivera acesso às mesmas condições de formação que teria os seus filhos legítimos, tendo lhe servido como educação, segundo Herzen, apenas cinquenta romances franceses (uma alusão, provavelmente, à obra romântica de escritores como George Sand, de quem Herzen também era admirador). A solidão e o romantismo da protagonista encontrariam, por outro lado, o romantismo exacerbado de Krutsifiérski, e ambos rapidamente se apaixonariam.

No caminho do enlace entre os dois personagens, no entanto, surgiria a senhora Niégrova, que, apoiada pela governanta de seus filhos, a francesa Eliza Avgústovna, tentaria fazer do jovem preceptor o seu amante, mas sem sucesso. Em uma tentativa cômica e frustrada de declarar-se para Liubónka, Krutsifiérski entregaria, sem o saber, para a senhora Niégrova, a carta em que confessava o seu amor pela jovem. Assim, fingindo-se alarmada pela iniciativa do jovem preceptor, e dissimulando a frustração de seu adultério, a senhora Niégrova entregaria aquela carta ao marido, cobrando-lhe represálias para aquela iniciativa desrespeitosa e imoral em direção a Liubónka. Como “punição”, o senhor Niégrov obrigaria Krutsifiérski a casar-se com a sua amada, e ambos o fariam, tragicomicamente, com verdadeiros sentimento e cometimento amoroso. Se faltara-lhes a liberdade para tal, não lhes faltara o amor que sentiam um pelo outro, o que, como dito anteriormente, os aproximava do futuro casal Vera e Lopukhóv.

No entanto, os sentimentos que ligavam Krutsifiérski a Liubónka, em sua carga romântica, não equivaliam àqueles que nutria o primeiro casal tchernychevskiano. Tanto a carta de amor de Krutsifiérski, quanto o seu pedido de casamento, caracterizado por Gláfira Lvóvna como próprio de *Julie ou a Nova Héloïse*, revelavam o extremo romantismo do personagem, o que não seria encontrado em *O Que Fazer?*. Mesmo quando Vera e Lopukhóv se casaram, não havia uma grande declaração de amor, e o pedido de casamento, inusitadamente, seria feito de maneira dissimulada, para que não despertasse a atenção da senhora Maria Aleksiévna. Em uma noite em que, após várias tentativas, os dois se dão conta de que seria impossível para Vera abandonar a casa dos pais, e que esta já planejava o próprio suicídio, Lopukhóv iria até a casa de sua família, onde proporia um grande jantar em nome do noivado de Vera. No entanto, enquanto a senhora Aleksiévna acreditava brindar ao casamento da filha com o nobre Storiéchnikov, era, na verdade, o casamento de Vera e Lopukhóv que estava sendo selado diante de si. Sem nenhuma declaração ou palavra de amor, ambos se casariam a partir de uma iniciativa inesperada e um tanto desesperada de Lopukhóv de salvar a protagonista de sua família. A cena na qual se casaram era uma farsa, assim como havia sido farsesco o enlace “punitivo” entre Krutsifiérski e Liubónka.

A força do amor romântico que uniria inicialmente o jovem casal Herzeniano não teria correspondente no casamento fictício do primeiro casal de *O Que Fazer?*. Curiosamente, na sequência dos dois romances, ambos os primeiros enlaces seriam abalados quando levados ao encontro do que faltava em cada um deles. O primeiro amor romântico entre os personagens Herzenianos deparar-se-ia com o amor filosófico entre Liubónka e Biéltov, enquanto o primeiro amor filosófico entre Vera e Lopukhóv, com o amor romântico daquela por Kirsánov. Tchernychévski procederá a um entrelaçamento de contrários em relação ao romance de Herzen, concluindo ao final, de

maneira positiva, que o casamento poderia constituir um laço equilibrado entre emoção e razão, desde que selado entre “novas pessoas”.

Vladimir Biéltov é o terceiro e último grande personagem biografado por Herzen em seu romance. Trata-se de uma das célebres representações russas do “homem supérfluo”, cujo ponto culminante, segundo Dobroliúbov, seria o personagem Oblómov, de Gontcharóv. Biéltov era o filho legítimo do rico senhor Biéltov e da ex-serva Sófia Aleksêievna Biéltova, por quem seu pai se apaixonara na juventude e que, apesar de a ter aviltado, a tomara em matrimônio por dever de consciência. Por isso, apesar de legítimo, aquele protagonista era o fruto de um casamento malvisto pela sociedade aristocrática.¹⁶⁹

A serva Sófia fora educada pela tia-avó de Biéltov para tornar-se governanta, o que lhe poderia render algum lucro com a sua venda. Nesse ínterim, Biéltov, o seu sobrinho, apaixonar-se-ia pela criada, que contava apenas vinte anos, investindo-se sobre ela. Esta repeliria a tentativa do jovem, o qual, sentindo-se afrontado, passaria a persegui-la até o ponto de oferecer uma grande soma para a sua tia, a fim de adquirir-lhe a criada. Sófia, no entanto, contando com a compreensão e a ajuda de sua antiga benfeitora, foge para São Petersburgo. No entanto, na capital, todas oportunidades de trabalho seriam fechadas para a governanta, pois Biéltov havia feito chegar à cidade o boato de que Sófia estava grávida e que lhe arruinara. Na pensão onde esta se alojara funcionava um prostíbulo disfarçado de oficina de costura, e o personagem, ludibriado, chegaria a tentar uma posição no estabelecimento, quando se dera conta da sua

¹⁶⁹ Na biografia de Biéltov, encerrar-se-ia o registro das histórias progressas dos três principais personagens que, em conjunto, traziam traços da própria história familiar de Herzen. Preservadas algumas particularidades, o escritor era filho ilegítimo, assim como Liubónka; a sua mãe era alemã, assim como a mãe de Krutsifiérski; e a união de seus pais, Ivan Aleksêievitch Iákovlev e Henriette Wilhelmina Luisa Haag, não era bem-vista pela sociedade do entorno, como aconteceria com os pais de Biéltov, pois a sua mãe, luterana, recusara-se a desfazer-se dos seus votos para casar-se com o seu pai. Por final, assim como Biéltov, Herzen herdaria uma imensa fortuna de seu pai, o que lhe permitira, inclusive, emigrar e estabelecer-se na Europa.

verdadeira natureza. Sem mais saídas e sem mais recursos, ela escreveria uma carta para Biéltov discorrendo sobre a sua deplorável situação e imputando-lhe a responsabilidade por ela, ao que aquele, comovido e sentindo-se culpado, iria resgatá-la em São Petersburgo, casando-se com ela em seguida, e passando a viver novamente na província.

Apesar de a relação entre Biéltov (pai) e Sófia não ter paralelo em *O Que Fazer?*, há uma circunstância da vida desta última que também seria representada neste romance. A pensão-prostíbulo-oficina de costura onde se alojara Sófia, que denotava a dureza das condições de vida na capital, especialmente para as mulheres pobres e solteiras, encontraria um correspondente positivo na cooperativa de costureiras de Vera Pávlovna. O seu empreendimento subvertia a “casa de negócios” anterior, pois, de fato, tratava-se de uma oficina de costura, na qual, em vez de exploração sexual, as trabalhadoras encontravam refúgio contra tal. Entre as costureiras admitidas por Vera Pávlovna havia aquelas que, por um motivo ou outro, haviam abandonado a prostituição, e não o contrário, como a falsa oficina de costureiras encontrada por Sófia em São Petersburgo. Com o sucesso da cooperativa, as costureiras e demais trabalhadoras, inclusive, morariam em acomodações contíguas ao local de trabalho, o que faria do empreendimento de Vera uma verdadeira casa de acolhimento, ao contrário da casa petersburguesa do romance de Herzen, dedicada à privação e à exploração. Mas este seria apenas o primeiro exemplo de como Tchernychévski *positivava* o que seu antecessor – *acusando* – representava.

Biéltov (pai) morreria poucos anos após o casamento, deixando viúva e um filho, de apenas dois anos. Sófia decidiria partir com o jovem Biéltov para Moscou, onde contrataria para a educação do filho o suíço *Monsieur Joseph*, então com 40 anos, um sonhador “frio” e, portanto, “incorrigível”, que aplicaria na formação daquela

criança os ensinamentos de *Emílio*, alusão evidente – e crítica – ao pensador genebrino.¹⁷⁰ O jovem Biéltov tornar-se-ia um homem de notável nobreza de caráter, franqueza, coragem e de grande pendor para os grandes ideais. Cultivava até mesmo certo amor pela burocracia, o que o levaria a iniciar a sua carreira no serviço civil na capital. No entanto, após apenas três meses de trabalho, frustrar-se-ia, retirando-se da repartição. Tentaria em seguida a medicina, a pintura, desistindo de uma em seguida da outra. Nada parecia se conformar às suas expectativas e à sua aptidão e, ao final, Herzen não contemporizaria:

O que fez Biéltov no decorrer desses dez anos?
Tudo, ou praticamente tudo.
O que ele alcançou?
Nada, ou praticamente nada.^{clxxxiii}
(HERZEN, 1955, p. 103, tradução nossa).

Mais cedo que tarde, o tédio também estenderia os seus tentáculos sobre a sua vida, de modo que nem no campo, nem na cidade, nem mesmo na Europa Ocidental, onde reclamaria da sua condição de mero espectador, o personagem encontraria alguma atividade ou interesse por onde pudesse fluir todo o vigor de suas energias. Herzen procuraria explicações para decifrar o óbice que tão caprichosamente se prostraria sobre o auspicioso destino daquele jovem de formação inigualável, audaz e sonhador. Para o escritor, as pistas estavam no zelo de sua mãe, “infelizmente, não se pode discordar que ela era um dos principais motivos de todos os fracassos na carreira do seu filho”^{clxxxiv} (HERZEN, 1955, p. 78, tradução nossa); no despreparo para a vida real, com que, apesar de tudo, o maculara o seu preceptor, “Faltava-lhe aquele senso prático que ensina

¹⁷⁰ Ao descrever *Monsieur Joseph*, Herzen, após listar todo o seu cabedal filosófico, arremataria, ironicamente: “Um sonhador frio é incorrigível: ele permanecerá para sempre uma criança”. Obviamente, tal observação não poderia dizer respeito a Tchernychévski, que mal havia entrado na Universidade de São Petersburgo quando Herzen escrevera aquelas linhas. No entanto, de acordo com os comentários e advertências do emigrado escritos anos depois a respeito dos redatores de *O Contemporâneo*, pode-se ousar dizer que aquelas palavras satisfariam a imagem que teria do crítico russo no futuro.

as pessoas a decifrar a caligrafia da vida real; ele era por demais alheio ao mundo ao seu redor (...) Joseph fez dele um homem em geral, como Rousseau fez de Emílio”^{clxxxv} (HERZEN, 1955, p. 120, tradução nossa); e na própria personalidade de Biéltov,

apesar da maturidade de seu pensamento, ele não alcançara a maioridade; em uma palavra, apenas agora, mais de trinta anos passados desde o seu nascimento, ele, como um garoto de 16 anos, preparava-se para iniciar a sua vida (...) – ‘Com certeza, o próprio Biéltov é culpado por muito de tudo isso’ – Eu concordo inteiramente convosco; mas outros pensam que existem certas culpas melhores que qualquer virtude. De tal maneira que tudo no mundo está fora de lugar.^{clxxxvi} (HERZEN, 1955, p. 122, tradução nossa)

Apesar de não ser nesta passagem que Herzen interpelaria diretamente o seu leitor sobre *Quem É o Culpado?*, a descrição biográfica de Biéltov já expunha uma série de problemáticas que constituiriam, em conjunto, a questão-título daquela obra. Subjacente ao estupendo fracasso de Biéltov – o qual, não obstante, reunia todas as condições para realizar-se individual e socialmente –, e à irresistível atração da atmosfera tediosa que logo o envolveria e o absorveria residia e nutria-se o enigma político e filosófico sobre ao quê, ou a quem, caberia a responsabilidade por aquele desvio inconcebível, mas provável. Inicialmente, Herzen dividir-se-ia entre justificativas que apontavam a responsabilidade para a própria personalidade do seu personagem (caracteres internos), ou para a sua formação intelectual (circunstâncias externas). Além disso, o leitor também se daria conta que a própria realidade que frequentaria Biéltov, principalmente no exercício de sua carreira burocrática e nas posteriores tentativas nos campos da ciência e da arte, apresentar-se-ia pouco propícia para que o personagem desempenhasse as suas (imaginadas) aptidões. Como disse o autor, tudo lhe parecia fora do lugar. Ou seja, a própria organização social do Império Russo também despontava como uma possível responsável pelo malogro do

protagonista. No entanto, entre caracteres internos e circunstâncias externas, Herzen não seria taxativo em acusar nenhum culpado em particular, o que implicava que o escritor suscitava, sobretudo, uma reflexão sobre o destino possível do seu herói, naufragado entre as suas possibilidades e limitações, ambas de ordem tanto individual, quanto social.¹⁷¹

Caberia a Tchernychévski, ao menos literalmente, não decifrar, mas subverter o enigma herzeniano. Para o crítico-escritor, a resposta àquela questão, qualquer que fosse ela, não carregava consigo a chave para a superação de quaisquer obstáculos ao desenvolvimento da pessoa ou da sociedade. Demorar-se na investigação sobre a responsabilidade do indivíduo, da sua formação ou da própria Rússia sobre os seus destinos significaria prolongar-se em um debate que, embora não fosse inócuo, não reuniria forças materiais bastantes para o seu efetivo sobrepujamento. Para Tchernychévski, significaria tão somente se deixar conquistar por uma atitude “meramente” reflexiva e pouco propositiva, característica da geração anterior da *intelligentsia*. Por exemplo, em um comentário à recente descoberta que fizera o seu personagem Vera Pávlovna sobre a possibilidade efetiva de transformação da realidade social, o autor do romance assim lhe explicaria:

Não é estranho que você entendeu e guardou no coração esses pensamentos que seus livros não podiam [lhe] descrever claramente. Seus livros foram escritos por pessoas que estudaram esses pensamentos quando eles ainda eram [apenas] pensamentos. (...) Eles pareciam surpreendentes, maravilhosos, e só. Mas agora esses pensamentos são visíveis na vida real e foram escritos outros livros por outras pessoas que [os] acham (...) bons, mas que não há nada de surpreendente neles. E agora, Verinha, esses pensamentos estão no ar, como aroma nos campos quando as flores desabrocham. Penetram em toda parte. (...) O que há de estranho em você querer ser uma pessoa livre e feliz? Isso é um desejo, não uma descoberta estonteante da ciência ou um grande feito heroico. (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 102)

¹⁷¹ Ver nota 38.

O que se lê acima é precisamente a explicação de Tchernychévski sobre as diferenças entre a antiga e a nova geração da *intelligentsia* russa. Para os primeiros, os pensamentos não eram senão boas ideias sem objetivação, não palpáveis. Para os últimos, aqueles pensamentos haviam se corporificado, “eram visíveis”, “penetravam” e, sobretudo, eram uma força, “um desejo”. É dessa forma que o crítico e escritor russo subverteria o enigma de Herzen, ressignificando o seu próprio conteúdo. Para Tchernychévski, a própria questão “quem é o culpado?” já não cabia mais, havia sido superada não porque respondida, mas porque as ideias haviam ganhado nova forma, e tinham se aproximado da ação, afastando-se, concomitantemente, do terreno da reflexão. O trecho acima era a representação literária daquilo que expunha tanto os seus artigos, como os de seus companheiros em *O Contemporâneo* sobre a superação da filosofia hegeliana (com a qual identificava Herzen) pela feuerbachiana.

A discussão sobre o caráter do tédio – na representação literária ou na vida real russa – também comporia o debate entre os dois romances. Em *Quem É o Culpado?*, o tédio ao qual sucumbem Niégrov (e a sua esposa) e Biéltov era a representação do coroamento de seus “fracassos”, a fase final de sua agonia *idiossocial*, mesmo desconhecendo a sua primeira causa. Em *O Que Fazer?*, ao contrário, não há espaço para o tédio, nem mesmo semanticamente, uma vez que o termo raras vezes surge no romance, e quando o faz, é apenas para destacar o seu caráter negativo, letárgico, não produtivo, contrário à ação.

Na primeira vez que aparece a palavra “*khandrá*”, “tédio, enfado”, em *O Que Fazer?*, trata-se apenas de uma desculpa de Kirsánov, que alega indisposição, para assim poder se retirar da companhia do casal Vera e Lopukhóv, quando se descobre pela primeira vez apaixonado pela esposa de seu amigo. Portanto, a palavra não denotava

efetivamente aquilo que manifestava o seu locutor. Em seguida, na carta de Lopukhóv entregue por Rakhmiétov a Vera, na qual aquele tenta explicar os motivos da necessária separação do casal, o personagem utiliza tanto o termo “*khandrá*”, quanto “*skúka, skútchno*”, de significado semelhante, apesar de denotar uma sensação mais pontual, passageira. Lopukhóv registraria que, apesar de prezar pelos momentos de solidão, não era afetado, como algumas pessoas, por certa disposição para se entediar: “*Iá gotóv být vsegdá viéssel i vovsié ne khandríu*”, “Estou sempre pronto para estar alegre e nunca me deixo entediar”. No entanto, estar ao lado de Vera, satisfazê-la, e não haver entre eles um verdadeiro sentimento de amor, era-lhe maçante, tedioso, “*mnié býlo skútchno*”. O que seria um dos motivos para que cogitasse se separar dela. Ou seja, o “tédio” e o “enfado”, aqui, não eram irresistíveis, incontornáveis, ou limitadores da ação, ao contrário, eram sentimentos propulsores da ação, precisamente, da ação de libertar-se deles. Por fim, o “tédio” seria combatido mortalmente pelo senhor Charles Beaumont, pseudônimo com o qual Lopukhóv retornaria à trama, após ter simulado o próprio suicídio, a fim de possibilitar o casamento de Vera e Kirsánov. Beaumont encarnava um comerciante americano que estaria fazendo aquisições em São Petersburgo, onde encontraria a jovem Katerina Vassílievna Pólozova (Kátia), com quem se casaria. Em uma das primeiras conversas entre ambos, intermediada pelo pai de Kátia, o velho homem de negócios Pólozov, com quem tratava Beaumont, aquela revelaria para este que “sofria” de tédio, encontrando nele uma severa reprovação:

– Não, papai. (...) Você sabe que eu simplesmente não tenho um caráter alegre e fico entediada [*Iá skutcháiu*].

– Não ser alegre é opção de cada um – disse Beaumont. – Mas ficar com tédio [*skutchát*] é imperdoável, em minha opinião. O tédio [*skúka*] está na moda entre os ingleses, nossos irmãos. Mas nós, americanos, não o conhecemos. Não temos tempo para ficar entediados [*skutchát*]: temos sempre muita coisa para fazer. Eu considero, aliás, parece-me que (...) os russos deveriam se ver assim

também. Em minha opinião, também têm um monte de coisas para fazer. Mas, na realidade, vejo nos russos exatamente o contrário: têm tendência à melancolia [*khandrít*]. (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 437)

Eis, portanto, a problemática-título do romance de Tchernychévski, que surgia como uma subversão àquela de Herzen. A resposta à questão *O Que Fazer?* viria logo em seguida, quando Pólozov revela a Beaumont que Kátia educava crianças para afastar o tédio, e o negociante observaria que era precisamente assim que faziam os americanos (e que deveriam fazer os russos). Mirando-se no pragmatismo dos novos ingleses, a resposta de Beaumont/Tchernychévski surgiria de maneira enfática: deve-se agir, há muito para se fazer. Entender-se é imperdoável, não há tempo para isso.

Definitivamente, os personagens de *O Que Fazer?* agem, e até mesmo a breve formação político-intelectual de Vera Pávlovna seria rapidamente colocada em prática na organização da cooperativa de costureiras. A ação, no romance, dá-se sobretudo na forma de trabalho (contínuo, diferente do trabalho episódico ou esporádico de Biéltov). De fato, *O Que Fazer?* é o primeiro entre os romances analisados até então, em que todos os personagens trabalham, inclusive as mulheres, o que – excetuando-se o trabalho doméstico – não ocorre com as heroínas Julie, Fernande, Louisa e Liubónka. Talvez este seja mais um resultado da “opção” de Tchernychévski em ambientar o romance em uma cidade, e povoado a mesma com pessoas pobres ou bastante modestas. Para aquelas pessoas, o trabalho era um imperativo anterior – ou concomitante – à reflexão sobre a sua própria realidade, de modo que a ação delas se tornava imediata, óbvia, necessária, independentemente das explicações para as suas duras condições sociais.¹⁷² No percurso da ação individual e cotidiana à ação política, Tchernychévski

¹⁷² Seria Dmitri Ivánovitch Píssariev quem primeiro alertaria para o tratamento privilegiado da questão do trabalho em *O Que Fazer?*. Em seu artigo que ficaria conhecido como “*Mýsliaschi proletariát*” (“O proletariado pensante”, 1867), o jovem crítico destacaria aquele elemento na comparação entre o romance de Tchernychévski e *Pais e Filhos*, análise que será retomada no próximo capítulo.

prescindiria do refinamento da filosofia alemã e da discussão em profundidade de suas ideias, a não ser as contribuições daquele que, na sua compreensão, uniria pensamento e prática: Ludwig Feuerbach. A profunda reflexão filosófica, e a apatia diante da impossibilidade *histórica* de ação, que resultaria no tédio de personagens como Biéltov, não poderiam estar contidos no romance, em comparação, bastante *prosaico* de Tchernychévski. Para o crítico e escritor, a ação era tão urgente quanto a leitura, e a representação de personagens como Biéltov deveria ser superada através dos seus “novos” personagens, de uma nova filosofia, de novas realidades sociais, de novos comportamentos e de uma nova atitude.

Herzen encerraria a recapitulação biográfica de Biéltov quando o personagem chega à cidade de NN para disputar as eleições provinciais, proveniente de uma temporada na Europa. Em viagem pelo velho continente, o protagonista tentara distrair o próprio tédio, entregara-se a frivolidades e a jogos de azar. Por fim, num golpe do acaso, reencontraria o seu velho preceptor Joseph, ocasião na qual também presenciaria alguns cidadãos suíços discutindo as futuras eleições do cantão. Mirando-se naquele exemplo, Biéltov retornaria com novo entusiasmo para a Rússia, com o objetivo de também se dedicar à vida pública. Àquela altura, para a pequena cidade de NN também havia retornado Krutsifiérski, juntamente à sua esposa, Liubónka. Aquele trabalhava na escola local, além de dar aulas particulares, e o casal já tinha junto de si o pequeno Iácha, então com três anos. Viviam verdadeiramente felizes como, advertiria Herzen, não vivia a maioria das famílias russas, habituadas à hipocrisia da boa aparência. O círculo de amigos do casal era bastante reduzido, sendo frequentado exclusivamente pelo doutor Krúpov, o mesmo que havia indicado Krutsifiérski como tutor do filho do senhor Niégrov. Seria Krúpov quem apresentaria o entediado Biéltov ao casal, chegando-se, enfim, ao tempo presente da ação herzeniana.

5.2.4 O TRIÂNGULO AMOROSO E A CULPA

Antes mesmo da chegada de Biéltov, o leitor encontraria um Krutsifiérski tão feliz quanto inseguro com o seu casamento. Para o jovem esposo e professor, ele próprio havia sido o instrumento para libertar Liubónka, aquela “sublime e pura criatura”, “*vyssókoie, tchístoie suschestvó*”, da sua família (assim como Lopukhóv faria em relação a Vera em *O Que Fazer?*, e assim como fizera Jacques em relação a Fernande). Ele era de tal maneira devotado à sua esposa, e a sua felicidade era tamanha de viver ao lado dela, que jamais conseguia a desfrutar sem temer a sua perda. De modo que vivia, a um só tempo, realizado e atormentado, e o desenrolar da trama exporia cada vez mais duramente a sua fragilidade, a sua superficialidade intelectual e o seu ingênuo romantismo. Por outro lado, Herzen apresentaria a esposa Liubónka como uma mulher, apesar de discreta, enérgica, altiva ou, como diria Biéltov, era como estar diante da “força moral, apresentada na linda imagem de uma jovem mulher”^{clxxxvii} (HERZEN, 1955, p. 159, tradução nossa).

Biéltov aproximar-se-ia do casal Krutsifiérski em um momento em que o tédio o consumia a ponto de levá-lo à depressão e, além disso, logo se veria abalado pela morte de seu preceptor. O personagem encontrara-se, de repente, sozinho na trama, com nenhuma outra conexão que não fosse aquela sanguínea com a sua mãe, Sófia: “Ah, como tudo isso é duro! Certamente, se as circunstâncias fossem ditas de antemão, poucos seriam os tolos que decidiriam por viver”^{clxxxviii} (HERZEN, 1955, p. 152, tradução nossa). Biéltov sentir-se-ia esmagado pelas circunstâncias de sua vida e, sem saber como recomeçar, assim como desprovido de novas esperanças (havia perdido as eleições provinciais), decidiria apenas se divertir, apesar das admoestações em contrário

do pragmático doutor Krúpov. A família Krutsifiérski surgir-lhe-ia, assim, como um ambiente de passatempo e contemplação, onde encontraria a realização de uma vida simples, completamente distinta daquelas que planejara para si, sem lograr êxito em nenhuma. Segundo Herzen, seria a sua primeira experiência com o lado prático da vida, pois “tudo que ele sabia provinha dos livros e, por isso, conhecia de maneira inapropriada, apenas romanticamente, retoricamente”^{clxxxix} (HERZEN, 1955, p. 156, tradução nossa).

À medida que se aproximava daquela família, a disposição enciclopédica e intelectual de Biéltov, o seu temperamento mentalmente crítico e ativo, apesar de, na prática, improdutivo, sublinharia, por contraposição, a “letargia espiritual”, “*duchévnaia dremóta*”, do jovem Krutsifiérski, cuja existência estava apaixonada e timidamente enraizada na de Liubónka. Concomitantemente, o forte caráter desta, aliado ao seu espírito sensível e luminoso, não apenas tornaria possível o surgimento de uma empatia com Biéltov, como a levaria a dar-se conta do seu próprio tédio e dos tormentos de sua alma. Biéltov, que não opusera obstáculo algum àquele novo sentimento em gestação, seria o primeiro a nomear a paixão entre os dois, e a declará-la para Liubónka, investindo vivo interesse na jovem esposa. Esta, após ter se esquivado em um primeiro momento, também terminaria por ceder e, enfim, os amantes trocariam o primeiro – e único – beijo, após o que Liubónka passaria mal. Liubónka, que acreditara inicialmente ser impossível amar dois homens simultaneamente, via-se, ao final, prontamente disposta a aceitar aquela dupla paixão, até o momento em que Krúpov e o seu próprio marido passariam a desconfiar da relação entre os dois. O pequeno Iácha adoeceria gravemente, como quem sofresse as penas do adultério de sua mãe, assim como adoeceram e morreram os filhos de Fernande, em *Jacques*, a partir de quando ela assumiu a sua paixão por seu amante, Octave. Iácha, no entanto, sobreviveria.

Krutsifiérski também sobreviveria, apesar de, pela primeira vez em sua vida, entregar-se a uma noite de embriaguez, ocasião na qual as suas suspeitas daquele outro relacionamento da sua esposa seriam corroboradas pelos burburinhos de seus colegas de trabalho. Liubónka, por sua vez, cada vez mais submersa e perdida nos sentimentos que sentia crescer por Biéltov, concluiria por questionar o próprio amor que por quatro anos nutrira por seu marido, e que lhe servira anteriormente de sustentáculo bastante para a vida em família: “hoje me passou pela cabeça que o amor abnegado é a suprema forma do egoísmo, que a mais resignada humildade, que a submissão é o orgulho mais terrível, a crueldade disfarçada”^{exc} (HERZEN, 1955, p. 186, tradução nossa). Assim, a família Krutsifiérski, que, de fato, protagonizaria a história presente narrada por Herzen, paulatinamente se dissolveria. No entanto, Biéltov, instado por Krúpov a poupar a precária harmonia daquele jovem casal, sensibilizar-se-ia, mas apenas depois que a situação se apresentara incontornável. Se, anteriormente, Herzen registrara alguns indícios das causas do fracasso *pessoal* de Biéltov, naquele momento ele questionaria diretamente o seu leitor sobre quem seria o culpado pelo infortúnio que o personagem causara a *outrem*:

Se Biéltov não tivesse ido a NN, certamente, a serena família de Dmitri Iákovlevitch [Krutsifiérski] passaria muitos anos felizes e tranquilos – mas isso não serve de consolo (...) a nossa história, de fato, terminou; nós podemos encerrar e deixar o leitor decidir: quem é o culpado?^{exci} (HERZEN, 1955, p. 188, tradução nossa)

Como diria Tchernychévski, mas sem a carga de ironia que o crítico emprestava ao termo, o “leitor perspicaz” notaria que esta última pergunta – direta – não equivalia inteiramente aos comentários anteriores de Herzen sobre a responsabilidade do fracasso individual de Biéltov. Lá atrás, tratava-se, sobretudo, de uma questão de ordem filosófica e política, pois estaria implícita na pergunta a complexa relação entre o

indivíduo e o seu meio. Aqui, apesar de também conter elementos filosóficos, pois tratava-se da formação de um triângulo amoroso entre pessoas com graus aparentemente distintos de desenvolvimento intelectual, e cuja diferença concorreria para tal, a questão revestia-se de um caráter eminentemente moral, pois o autor opunha um indivíduo cuja descrição sugere um caráter mimado, egoísta e insensível, a uma família que, antes da chegada daquele, era serena e feliz.

Da mesma forma como Tchernychévski esquivara-se da provocação anterior (ao subverter a díade reflexão/ação), em vez de oferecer uma resposta ao enigma herzeniano, ele responderia à pergunta-desafio do emigrado, novamente, através da renovação do seu conteúdo. Em *O Que Fazer?*, o crítico-escritor também narraria o desenvolvimento de um triângulo amoroso, mas, surpreendentemente, sem circunstâncias traumáticas incontornáveis para os personagens, sem um persistente sentimento de culpa, e sem grandes transbordamentos de romantismo. Se se quiser, em comparação retrospectiva com as obras de Rousseau, Sand, mesmo de Dickens, e Herzen, Tchernychévski construíra um triângulo amoroso *amoral*, ou preservado da culpabilidade por um viés *racional*, que não previa a responsabilização de dois amantes por algum sentimento que, porventura, pudesse entre eles surgir. O *desejo* em *O Que Fazer?*, herança do pensamento de Rousseau, é preservado. Assim, quando Kirsánov e Vera se apaixonam, Tchernychévski não pergunta ao seu leitor, “quem é o culpado?”, mas, “o que fazer” para desvencilhar a protagonista de seu primeiro casamento? A solução, a simulação da morte do primeiro marido, seria tão mais chocante quanto menos se compreendesse a proposta do autor de subverter a questão moral levantada por Herzen.

Não obstante, há outras considerações importantes para compreender-se a relação entre as resoluções literárias encontradas por Herzen e Tchernychévski para os

seus respectivos triângulos amorosos. Em primeiro lugar, exceto algumas trocas de palavras afetuosas entre Vera e o seu segundo marido, não há grandes acometimentos românticos entre os protagonistas em *O Que Fazer?*. O que os une é um sentimento de afeto e de amor, como diria Tchernychévski, calmo, sem arroubos, e através do qual eles acessariam a mesma afetividade em relação aos demais seres humanos. Por exemplo, Vera admirar-se-ia e sentir-se-ia confusa com a sua própria tranquilidade quando se percebeu, pela primeira vez, apaixonada por Lopukhóv. Tchernychévski iria em seu socorro, interpelando-a:

Verinha, o que é realmente estranho (apesar de não para mim, nem para você) é que você esteja tão calma. Afinal de contas, considera-se que o amor é um sentimento inquietante. Mas você dormirá como uma criança e nenhum sonho vai perturbá-la ou preocupá-la (...) Se há ansiedade no amor, então não é amor. Se há ansiedade, então há algo errado, pois o amor mesmo é alegre e despreocupado. (...) “Eu sinto alegria e felicidade” quer dizer: “Eu quero que todas as pessoas sejam alegres e felizes”. Humanamente, Verinha, esses dois pensamentos são o mesmo. (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 101; 103)

Os sentimentos do primeiro casal do romance de Tchernychévski estavam bastante distantes do romantismo que orbitaria em torno da primeira – e, comicamente, frustrada – declaração de amor de Krutsifiérski por Liubónka, e que os acompanharia nos primeiros anos de casamento até a chegada de Biéltov (que o atualizaria, com nova forma).¹⁷³ No trecho acima, por exemplo, Tchernychévski parecia se dirigir a, entre outros, o próprio Krutsifiérski, que não conseguira jamais vencer a grande ansiedade e insegurança do seu sentimento por sua esposa. Por outro lado, o autor parecia concordar com Liubónka quando aquela, no ápice de sua paixão por Biéltov, chegaria a colocar em questão o amor abnegado de seu marido, concluindo que o autossacrifício,

¹⁷³ Pode-se observar, não sem razão, que Tchernychévski subtraía o romantismo *amoroso* do casal Krutsifiérski-Liubónka em nome do romantismo ou humanismo *filosófico* mais geral do casal Lopukhóv-Vera Pávlovna, de modo que o crítico-escritor não romperia, efetivamente, com uma concepção essencial e persistentemente romântica da sociedade e dos indivíduos.

“*samootviérjenneichaia liubóv*”, corresponderia, antes, ao “supremo egoísmo” e ao “orgulho mais terrível”. Seria daquela mesma forma que Lopukhóv explicaria para Vera o que é o amor: “Antes morrer que exigir, pedir, ou mesmo permitir, que essa pessoa [amada] faça por mim algo que não lhe seja agradável. Antes morrer que ela faça algo por mim que a pressione ou atrapalhe” (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 100). Ou seja, ao lado do afeto e do desejo, o que credenciaria o amor, para o autor, era a noção de liberdade, ou *não-sacrifício*.

Em segundo lugar, Tchernychévski, diferentemente de Herzen, não diferenciaria tão marcadamente os graus de desenvolvimento intelectual dos seus protagonistas. Não havia, especificamente entre Lopukhóv e Kirsánov, a mesma diferença de espírito e de intelecto que havia entre Krutsifiérski e Biéltov, que Herzen salientaria como que para justificar a atração entre este e a esposa daquele, sua semelhante. Ao contrário, os dois vértices masculinos do triângulo amoroso de Tchernychévski possuíam entre eles tantas semelhanças que, “se os encontrassem separadamente, pareceriam pessoas com a mesma personalidade. Mas se os encontrassem juntos, notar-se-ia que (...) Lopukhov era um pouco mais reservado e seu amigo um pouco mais expansivo” (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 89). Intelectualmente, dividiam, de partida, até os mesmos planos de dedicação à carreira médico-científica, e as suas concepções e preocupações sociais e filosóficas eram as mesmas. O que os distinguiu, como salientado acima, era aquele pequeno traço comportamental, o que, de fato, seria decisivo no apaixonamento de Vera por Kirsánov. Assim como a protagonista, este era mais expansivo, gostava de tocar piano, cantar e ir ao teatro, e não era dado à solidão como o seu amigo. De modo que o segundo apaixonamento do romance de Tchernychévski não se daria entre duas pessoas intelectualmente superiores ao cônjuge preterido. Pode-se até mesmo observar que, para o autor, Lopukhóv fosse sutilmente

mais arrojado, do ponto de vista intelectual e político, que o novo casal. Não se tratava, portanto, de um novo relacionamento que se justificava por uma mais precisa concatenação intelectual, o que reduziria um dos vértices a uma situação de menosprezo. Os três representavam “pessoas comuns” da nova geração. Tal equiparação intelectual e espiritual possibilitaria a Tchernychévski eliminar o sentimento de culpa, que Herzen construiria em seu romance desde a descrição dos traços biográficos e das personalidades de seus protagonistas, culminando na formação de um triângulo amoroso *imoral*, posto que baseado na vil e descomprometida aproximação de Biéltov de um casal desigual, tão feliz, quanto frágil.

A vileza de Biéltov ficaria ainda mais aparente quando confrontado o seu comportamento a partir do momento que se descobrira apaixonado por Liubónka, com aquele de Kirsánov, quando percebeu pela primeira vez a sua paixão por Vera. Enquanto o primeiro não conteve o seu arrebatamento, arriscando não apenas a felicidade do casal, como a honra da esposa, que seria o objeto de burburinhos naquela cidade provinciana da Rússia oitocentista, o segundo afastar-se-ia imediatamente do casal de amigos, não retornando à trama a não ser por insistência destes. Apenas quando ficara claro para os três últimos que não valeria a pena obstar o sentimento, o *desejo*, de Vera e Kirsánov, nem que caberia ao antigo casal se sacrificar um às custas da realização amorosa do outro, apenas após aquelas constatações, é que se desfez então o primeiro enlace, através da única solução possível para que Vera legitimasse e legalizasse a sua união com o seu segundo amor, que seria a morte, ou melhor, o suicídio fictício de Lopukhóv. As noções de *desejo* e de *virtude*, e da aversão ao *autossacrifício*¹⁷⁴ impregnariam a moral daquelas pessoas comuns da nova geração, impedindo-as de entregarem-se a um processo longo e penoso de culpabilização, apesar de também não

¹⁷⁴ Tratava-se, na verdade, de um amálgama filosófico entre as noções de *vontade* e de *virtude* rousseauianas, como visto anteriormente, com as noções do utilitarismo inglês de *busca do prazer* e de *aversão ao sacrifício*.

ter sido curta a jornada que fariam no romance para alcançar aquela compreensão e solução. Finalmente, em relação à questão moral de quem seria o culpado pelo infortúnio da família Krutsifiérski, a resposta de Tchernychévski seria, claramente, *ninguém* que não fosse a armadilha moral e romântica à qual se aprisionara Herzen em seu romance. Para o crítico e escritor russo, tratava-se de uma questão ultrapassada, exemplar da superação da filosofia e da ética da antiga geração.

Uma das últimas cenas de *Quem É o Culpado?* seria a conversa entre Krúpov e Biéltov, na qual o primeiro interpelaria o último para que este deixasse a cidade e desistisse daquela paixão que estava destruindo, inclusive fisicamente, o casal Krutsifiérski e Liubónka, atingindo até mesmo o pequeno Iácha. Tratar-se-ia de uma conversa ético-filosófica, que transitaria entre os tons agressivos e compreensivos de seus interlocutores, mas cujo ápice seria a pergunta de Krúpov sobre por que Biéltov não havia parado as suas investidas e se distanciado do casal quando percebera que estava colocando em risco a integridade física e moral de sua amada. O amante responderia que, apesar de suas aventuras românticas anteriores, Liubónka havia sido o seu primeiro amor, e não havia como retroceder diante daquele sentimento. Além disso, confessaria o personagem, “eu não possuo tamanha sensatez. E, depois, ela também não seria necessária. Quando eu me dei conta, quando eu mesmo compreendi, já era tarde demais”^{xcii} (HERZEN, 1955, p. 202, tradução nossa). Para Biéltov, seria inadmissível, ou mesmo impossível, obstar ou postergar o amor que sentira por Liubónka, em função de uma atitude racional. A razão não poderia ser manejada, como fariam os personagens tchernychevskianos, de forma a propiciar a realização amorosa sem provocar grandes traumas ou danos à vida dos envolvidos. O amor de Biéltov e Liubónka não se submeteria a qualquer interferência da razão, “ele possui direitos”, “*egó liubóv imiéiet práva*”, e aquele que o impedisse é quem seria o verdadeiro culpado. Assim,

curiosamente, Krúpov e Biéltov chegariam à conclusão que o primeiro responsável por todo aquele contratempo amoroso teria sido o próprio Krutsifiérski que, movido por um amor sincero, mas espiritualmente modesto, havia se casado com uma mulher de envergadura moral e de força de caráter muito maiores que as suas. Mais cedo ou mais tarde, independentemente do surgimento de um terceiro, a felicidade do casal iria se esgotar, por deficiência de suas próprias forças internas, leia-se, de Krutsifiérski. De acordo com Bielínski,

Krutsiferski realmente não se tornou um marido, mas uma esposa; não casou, foi casado. Sua esposa estava demasiado acima dele, assim ela o excedia em muito. É natural que ele fosse completamente feliz com ela, mas não é natural que ela fosse pacatamente feliz, sem sonhos preocupantes, sem ensimesmar-se durante o dia. Ela podia respeitar e até amar seu marido, como um ser de pureza e dignidade juvenis, que, além disso, arrancara-a do inferno da casa paterna; mas é esse o amor que podia satisfazer uma mulher, preencher suas exigências, aqueles desejos de sua natureza, que quanto mais atizados, mais indefinidos e incôscios? A relação com Beltov, logo convertida em amor, devia apenas abrir-lhe os olhos para a sua situação, despertar nela a consciência de que ela não podia ser feliz com um homem como Krutsiferski. (BIELÍNSKI, 2018, p. 135-136)

5.2.5 HERÓI NEGATIVO X HERÓI POSITIVO

De certo modo isento de responsabilidade, Biéltov sai de cena, *à la Petchórin*, deixando atrás de si um casal em vias de desintegração e sem possibilidade de reabilitação – Liubónka consumia-se penosa e fisicamente após a partida do amante, ao passo que Krutsifiérski se entregara definitivamente ao alcoolismo –, e também a sua própria mãe, que se mudara para a cidade de NN para prestar auxílio àquela jovem esposa e unir-se, finalmente, àquele pequeno séquito de abandonados pelo protagonista.

Todos amavam Biéltov, inclusive o confessaria o próprio Krutsifiérski e o doutor Krúpov, no entanto, Biéltov não desfrutava de um caráter que lhe facultasse a permanência. Ele passava pela vida daqueles personagens como passava pela sua própria, sem se ater a nada, sem nada lograr que não fosse o fracasso, sem se realizar, ou seja, constituindo-se apenas quando *não* o era: um grande homem de Estado que não fora sequer um burocrata (desistira), um homem apaixonado que não vivera amor algum (destruíra), um filho pródigo que não retornara ao lar (partira). Eis o herói *negativo* de Herzen, com cujos abandonos ele encerraria o seu romance.

A resposta de Tchernychévski situar-se-ia no outro limite do espectro de “realizações” do protagonista herzeniano. Em sua trama, após um longo período de discussões filosóficas, políticas e morais que sucederia ao suicídio fictício de Lopukhóv, e a partir de quando surge na trama o personagem Rakhmiétov – este, sim, superior aos demais –, estabelece-se, enfim, o novo casal Vera e Kirsánov. Pouco tempo depois, este último seria chamado para atender Katerina V. Pólozova, que, na verdade, adoecera por ter se apaixonado por um homem, Solovtsóv, cujo caráter, no entanto, revelar-se-ia pouco sólido. Uma vez “curada”, o seu pai, Pólozov, receberia a visita do homem de negócios Charles Beaumont, que não seria outro senão o próprio Lopukhóv, que havia mudado de nome e recém-chegado dos Estados Unidos. Katerina e Lopukhóv apaixonar-se-iam e, à medida que aquela se aproximara da cooperativa organizada por Vera Pávlovna, os dois casais seriam apresentados. As afinidades entre os três protagonistas seriam revividas de maneira não-traumática, e o aprofundamento da relação entre os quatro os levaria a decidir viverem em residências contíguas e de livre acesso uma a outra. Beaumont/Lopukhóv daria continuidade às suas atividades como homem de negócios, ao passo que continuaria a frequentar os piqueniques das (os) trabalhadoras (es) da cooperativa (tratava-se também de reuniões políticas entre

correligionários radicais). A sua esposa, Katerina, abriria uma nova cooperativa de costureiras. Kirsánov seria um destacado cientista e professor de medicina e, finalmente, Vera, deixaria o trabalho na cooperativa para exercer uma profissão que lhe possibilitasse desenvolver todas as suas potencialidades tal como o faziam os homens: ingressaria na faculdade de medicina, apoiada por seu novo marido.

Os quatro heróis e heroínas finais de Tchernychévski realizariam não apenas qualquer atividade, como, efetivamente, aquela atividade que *desejavam*. Constituíam exemplos de superação de uma dura realidade – afinal, todos os personagens haviam ultrapassado barreiras sociais e culturais para se estabelecerem – e de *positivação* individual, na medida em que cumpriram o seu destino, ou ao menos as suas expectativas. A coleção de infortúnios da vida de Biéltov, coroada com a desagregação familiar dos Krutsifiérski, seria disposta, *em negativo*, com a coleção de realizações dos personagens tchernychevskianos. Tudo que para o primeiro parecera impossível, tendo em vista a contradição – ou o distanciamento – entre as suas ideias e a realidade, entre a teoria e prática, para os demais seria plenamente alcançável, pois os seus pensamentos não sofriam daquela “distorção” idealista, havendo uma acoplagem harmônica entre a filosofia e a ação. Para Tchernychévski, deve-se acrescentar, tal pressuposto, ou tal comportamento, operaria como um verdadeiro elixir para as desventuras romanescas, inaugurando-lhes novas possibilidades de resolução estranhas ao tradicional jogo moral. Da magnânima inércia idealista de Biéltov ao poderoso prosaísmo filosófico dos protagonistas de *O Que Fazer?*, do *herói negativo* à *heroína positiva*, enfim, de paroxismo a paroxismo, Tchernychévski tentaria catalisar em seu romance, e fomentar em seus leitores, os elementos de uma nova filosofia, uma nova ética e um novo comportamento moral e político, que despontavam, ao menos inicialmente, em franco

diálogo crítico-literário com aqueles da geração anterior, como fica demonstrado na sua interação com a obra jornalística e literária de Aleksándr Herzen.

Por último, há um interessante cruzamento entre a obra de Tchernychévski e a vida de Herzen, que merece ser destacado a título de exemplo de como aquele assimilava os eventos da vida real em sua literatura. Em 8 de agosto de 1828, nasceu, na província de Sarátov, Pável Aleksándrovitch Bakhmiétev (menos de um mês após o nascimento de Tchernychévski).¹⁷⁵ Filho de um dos ramos empobrecidos da nobre linhagem Bakhmiétev, cujos domínios se estendiam pela região de Piénza e Sarátov, o jovem Pável estudaria entre 1845 e 1851 no seminário desta cidade, sendo colega e amigo de Tchernychévski e do seu primo, Aleksándr Pypin. No último ano de ginásio de Bakhmiétev, o próprio Tchernychévski, que retornaria graduado de São Petersburgo em abril de 1851, seria o seu professor de literatura (apesar de ambos terem a mesma idade), indicando que poderia continuar a existir um laço de amizade entre os dois.¹⁷⁶ Pouco se sabe, mas após concluir o seminário, no período entre 1851 e 1857, Pável Bakhmiétev passaria por uma transformação radical. Em 1852, entraria no Instituto de Agricultura Gorygoriétski (na atual Belarus), onde desenvolveria a sua paixão pela agricultura e, provavelmente, onde nasceria a ideia de estabelecer uma colônia agrícola “fraternal” na Nova Zelândia. O jovem sonhador deixaria o instituto no ano seguinte e, em 1856, encontraria Tchernychévski em São Petersburgo, após o que há registros do mesmo apenas no ano de 1857, desta vez em Londres, com Herzen. Acredita-se que Bakhmiétev, que desejava doar parte de sua herança, teria a oferecido a Tchernychévski

¹⁷⁵ Também pode ser encontrada a grafia “Bakhmiétiév”.

¹⁷⁶ Segundo registros do filho mais novo de Tchernychévski, Mikhail N. Tchernychévski, baseado em relatos da prima do escritor, Evguiênia N. Pypina, além de registros de Ekaterína Nikoláievna Pypina (1847-1933), sua parente em segundo grau, Tchernychévski, ao partir de Sarátov em 1853 para estabelecer-se definitivamente em São Petersburgo ao lado de sua esposa, deixara para trás alguns papéis, entre eles um possível rascunho de trechos do que seria o futuro romance *O Que Fazer?*, publicado dez anos depois (TCHERNYCHÉVSKI, 1939b, p. 703). No entanto, esta tese carece de confirmação, pois não consta, nos registros do próprio autor, qualquer comentário sobre aquela provável iniciativa literária. Caso, no entanto, prevaleça o entendimento de seus parentes, pode-se cogitar que, já em 1853, Bakhmiétev poderia lhe figurar como inspiração para o seu Rakhmiétoev.

como contribuição para a sua revista, o qual teria recusado e indicado-lhe a *Vólnaia rússkaia tipográfia* (Tipografia Livre Russa), estabelecida por Herzen em Londres, no ano de 1853. O emigrado, inicialmente, também recusaria a oferta, mas em seguida seria convencido por Ogarióv a recebê-la. Assim, no final de agosto de 1857, Pável Bakhmiétev doaria a Herzen, sob a condição de ser aplicada em um fundo (o fundo Bakhmiétev, sob a supervisão de ninguém menos que o banqueiro inglês Rothschild), a quantia de 5.000 rublos, ou 20.000 francos. Em *Passado e pensamentos* (sétima parte, terceiro capítulo), o próprio Herzen narraria aquele encontro e a oferta que lhe havia sido feita por Bakhmiétev:

- Eu nunca retornarei à Rússia... Não, não, decididamente, eu nunca mais retornarei à Rússia...
- Sede paciente, você é tão jovem...
- Eu amo a Rússia, amo muito; mas lá as pessoas... Lá não há lugar para mim. Eu quero fundar uma colônia com bases plenamente sociais; eu já refleti sobre isso tudo e agora parto diretamente para lá.
- Então já há um destino?
- No Arquipélago das Marquesas. (...) uma ideia me ocorreu: ao deixar a Rússia para sempre, [gostaria de] fazer algo útil para ela, então eu me decidi a... mas antes queria saber a situação de vossos negócios... sim, meu senhor, então eu me decidi a deixar algum dinheiro convosco. Em caso de necessidade de vossa tipografia, ou para a propaganda russa em geral, vós o teríeis à disposição. (...)
- Nem a tipografia, nem a propaganda, nem eu precisamos de dinheiro; ao contrário, os negócios estão crescendo, para que eu pegaria o seu dinheiro? Recusando-o, no entanto, permita-me, de todo coração, agradecer a boa intenção.
- Não, meu senhor, o negócio está decidido. Eu disponho de cinquenta mil francos; trinta eu levarei comigo para o arquipélago, vinte vos darei para a propaganda.
- E onde o vou colocar?
- Ora, não havendo necessidade, vós me devolveis, caso eu retorne; mas, se não retornar em dez anos ou se morrer, empregai-o para fortalecer vossa propaganda. Apenas – acrescentou ele, pensativo –, fazei o que quiserdes, mas... mas não deis nada aos meus herdeiros. (...)
- Conduzi-me, por gentileza, ao banco e até o senhor Rothschild; eu não conheço nada, não falo inglês, e muito mal francês. Eu quero o quanto antes me desembaraçar dos vinte mil francos e partir.
- Como quiserdes, eu pego o dinheiro, mas sob as seguintes condições: eu vos dou um recibo...
- Não preciso de nenhum recibo...

– Tudo bem, mas eu preciso dar, e sem isso não aceito o vosso dinheiro. Escutai-me. Em primeiro lugar, no recibo será registrado que o vosso dinheiro será confiado não apenas a mim, mas a mim e a Ogarióv. (...) Então, eu vos dou minha palavra que, a não ser por incontestável necessidade para a propaganda, nós não tocaremos em vosso dinheiro; vós podeis contar com ele em qualquer ocasião, a não ser em caso de falência da Inglaterra. (...)

Assim, ele partiu. Nos primeiros dias, pensei: “certamente, irão matá-lo, e sobre mim recairá a suspeita de tê-lo enviado para morrer”. Desde então, não houve mais nenhuma notícia sobre ele. Eu depusitei o seu dinheiro em um fundo com a firme intenção de não o tocar sem que fosse por extrema necessidade da tipografia ou da propaganda.^{cxiii} (HERZEN, 1957, p. 345-346; 348, tradução nossa)

Em 1º de setembro de 1857^s, o benfeitor partiria para o Arquipélago das Marquesas (Polinésia Francesa) ou para a Nova Zelândia, para nunca mais sobre ele haver notícias.¹⁷⁷ O presente caso, até mesmo em função dos contornos cômicos registrados por Herzen, seria conhecido pelos membros da *intelligentsia* próximos ao emigrado, inclusive pelos mais radicais, como Tchernychévski. Este, como também conhecia, desde a infância, Pável Bakhmiétev, utilizar-se-ia da história do seu amigo

¹⁷⁷ As informações biográficas sobre Pável Aleksándrovitch Bakhmiétev foram coletadas de N. Ia. Eidelman, “*Revoliútsiõnnaia situátsia v Rossii v 1859-1861 gg*” (“A situação revolucionária na Rússia entre os anos de 1859 e 1861”) (EIDELMAN, 1965). Sobre o destino do “Fundo Bakhmiétev”, os editores das obras completas de Herzen (30 volumes), comentam que, entre 1862 e 1863, com o recrudescimento da reação na Rússia, após os incêndios da primavera de 1862 em São Petersburgo, e da qual foi vítima, inclusive, a revista *O Contemporâneo* e o próprio Tchernychévski, uma onda de jovens russos desembarcaria na Suíça. Os “jovens emigrados”, como registraria Herzen, apesar de repletos de disposição para o enfrentamento político – revolucionário –, careciam de recursos financeiros ou de condições de trabalho para se sustentarem. Próximos fisicamente da antiga geração de emigrados em Londres, da qual fazia parte Herzen, eles começaram a demandar, e mesmo a pressionar o emigrado, para que os ajudasse a se estabelecerem, além de financiar os seus planos políticos. Chegaram a tentar fazer de *O Sino* um órgão de arrecadação e de financiamento. Herzen, apesar de efetivamente ter apoiado o jovem grupo, questionava alguns limites de seu pensamento e ação políticas, chamando a atenção, sobretudo, para certo voluntarismo, para a superficialidade da apropriação teórica e para o distanciamento das camadas populares, que diziam representar. Finalmente, o grupo de jovens emigrados descobriria a existência do “Fundo Bakhmiétev”, que nada mais era que o depósito que Herzen havia feito em 1857 da doação do jovem colega e amigo de Tchernychévski. Tal fundo, por sua vez, passaria a ser o alvo de solicitações financeiras, uma vez que, alegavam os jovens, aquela doação havia sido feita precisamente para aquele objetivo. Apesar de inicialmente resistente a desfazer-se dos recursos do fundo, e reticente quanto à real eficácia de sua utilização, Herzen, convencido por Ogarióv, terminaria sacando todo o valor a partir de 1869, sendo parte utilizada para financiar as atividades do jovem revolucionário Serguêi Guennádievitch Netcháiev (1847-1882). Esgotado os recursos do fundo, Herzen atestaria finalmente que as suas desconfianças iniciais haviam sido corretas, tendo em vista o pouco alcance das ações por ele financiadas (HERZEN, 1957, p. 341-352; 713-716).

como uma das fontes de inspiração, talvez a principal, para o seu Rakhmiétov, em *O Que Fazer?*.

Assim como Bakhmiétev, Rakhmiétov descendia de um ramo empobrecido de uma linhagem nobre, cujos últimos membros teriam sido destacados oficiais militares em São Petersburgo, e era o penúltimo de oito irmãos. Como herança, o personagem havia recebido 400 “almas” e 7.000 “dessiatínas” de terra (em torno de 7.600 hectares), da qual auferia uma renda anual de 3.000 rublos, que lhe permitia ajudar financeiramente sete colegas nas universidades de Kazán e de Moscou. Assim como o Bakhmiétev real, o personagem era apaixonado pela natureza e pelas ciências naturais, e interromperia os seus estudos para viajar pela Rússia, conhecer os seus rincões, e trabalhar nos mais diversos ofícios manuais. Entre as suas andanças e o seu curso na Faculdade de Filologia, em São Petersburgo, Rakhmiétov conheceria as pessoas e os pensadores que o ajudariam a forjar as suas convicções políticas e filosóficas, entre elas, o próprio personagem Kirsánov. No romance, Tchernychévski informa que encontrara o personagem pela primeira vez por volta de 1857, que seria, aproximadamente, o período no qual o Bakhmiétev real teria passado por São Petersburgo, encontrando-se, provavelmente, com Tchernychévski, e partindo em seguida para Londres, onde se encontraria com Herzen, em agosto daquele ano. Em seguida, por volta de 1859, o Rakhmiétov personagem venderia os seus bens, amealhando a quantia de 35.000 rublos, dos quais distribuiria 5.000 rublos ao sete estudantes que ajudava, ao que partiria de São Petersburgo sem deixar mais notícias, a não ser o rumor de que

um jovem russo, ex-proprietário rural, apareceu na casa de um dos maiores pensadores [europeus] do século XIX, um alemão fundador de uma nova filosofia, e disse-lhe o seguinte: “Tenho 30 mil táleres. Preciso apenas de 5 mil. Peça que fique com o resto” (o filósofo era muito pobre).

– Para quê?

– Para a publicação de suas obras.

O filósofo, naturalmente, não ficou com o dinheiro. Mas o russo deixou o dinheiro com um banqueiro no nome dele e escreveu-lhe o seguinte: “Use o dinheiro como quiser. Pode até jogar fora, mas devolver-me já não pode, pois não terá como me encontrar”. Parece que o dinheiro ainda está com o banqueiro até hoje. Se esse rumor for verdadeiro, então não há dúvida [de] que foi Rakhmiétov quem encontrou o filósofo. (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 297)

Ora, o parentesco entre Bakhmiétev e Rakhmiétov era evidente, e Tchernychévski, efetivamente, adaptara o conhecido episódio entre o primeiro e Herzen, a fim de inclui-lo em seu romance. Proscrito em território russo, era proibido mencionar o nome do emigrado fosse na imprensa, fosse na literatura, de modo que Tchernychévski poderia tê-lo substituído por outro pensador em sua obra para render-lhe uma homenagem em estilo esópico, que escaparia aos auspícios da censura. No entanto, o outro pensador escolhido por Tchernychévski seria ninguém menos que Feuerbach, como indicam as referências acima, o que pode também suscitar a interpretação de que se tratava não de uma reverência a Herzen, mas de uma refinada crítica, na medida em que o substituíra pelo “pai” da nova filosofia, que teria superado o pensamento hegeliano da geração anterior, à qual pertencia o emigrado. De todo modo, o cruzamento da representação de seu personagem-símbolo das “novas pessoas” com passagens da biografia de Herzen, revelava o quanto o crítico e escritor russo estava atento aos escritos, aos pensamentos e aos passos do emigrado, e como deles se apropriaria de maneira tanto crítica, quanto literária.¹⁷⁸

Herzen, por sua vez, deixaria alguns interessantes registros sobre a sua leitura de *O Que Fazer?*. O emigrado leria, pela primeira vez, o romance de Tchernychévski entre o final de julho e o final de agosto de 1867 (Herzen havia recebido o romance em 24 de

¹⁷⁸ Para uma análise mais profunda sobre o papel do personagem Rakhmiétov em *O Que Fazer?* e sobre como, através do mesmo, Tchernychévski problematizaria a relação entre as “novas pessoas” (Vera Pávlovna, Lopukhóv e Kirsánov, as pessoas emancipadas individual e socialmente) e o “homem especial” (o revolucionário Rakhmiétov), ver Ingerflom (1988, p. 78-101).

julho⁸). Enquanto o lia, registraria alguns comentários em quatro cartas que enviou no período a Ogarióv, datadas de 29 de julho, 30/31 de julho, 08 de agosto e 27 de agosto daquele ano⁸. Na primeira, ele escreveria:

Estou lendo o romance de Tchernych[évski]. Senhor, como é detestavelmente escrito, quanta momice e [trecho ilegível], que estilo! Que geração de merda, cuja estética com isso é satisfeita. (...) As ideias são excelentes, até mesmo alguns posicionamentos – e tudo é regado com o urinol filisteu-seminarista-peterburguês.^{cxciiv} (HERZEN, 1963b, p. 157, tradução nossa)

Já na correspondência do dia 08 de agosto, Herzen modularia as suas más impressões com o que considerava ser o “lado bom” dos niilistas:

Quando você começará [a ler] o romance de Tchernych[évski]? É algo bastante notável – nele há um sem fim de suposições, e há tanto o lado bom, quanto o lado ruim dos ultraniilistas: o jargão, o desleixo, a rudeza, o desdém pela forma, a frieza, a comédia da mediocridade e, do outro lado, muito de bom, de salutar, de instrutivo. Ele termina com um falanstério, com um bordel – com ousadia. Mas, meu Deus, que estilo, que prosa na poesia (os sonhos de Vera Páv[lovna]), que representante do seminário e da ilha Vassílievski!¹⁷⁹ Como ele bajula os niilistas! Sim, e isto, assim como o hebertismo de 1794,¹⁸⁰ é uma fase, e deverá passar.^{cxcev} (HERZEN, 1963b, p. 167-168, tradução nossa)

Finalmente, em 27 de agosto, o emigrado escreveria a Ogarióv informando que havia cogitado redigir um artigo sobre o romance, mas que desistira, para não “incitar a sua turba”. No entanto, Herzen reafirmaria que “nele há muito de bom. Trata-se de um extraordinário comentário de tudo que se passou entre os anos 1860-67, e os rudimentos dos erros também estão lá”^{cxcvi} (HERZEN, 1963b, p. 185, tradução nossa).

¹⁷⁹ Herzen, provavelmente, referia-se à Universidade de São Petersburgo, localizada naquela ilha, e onde estudara Tchernychévski.

¹⁸⁰ Movimento radical durante a Revolução Francesa, liderado pelo jornalista Jacques Hébert (1757-1794).

Assim, percebe-se que a opinião de Herzen quanto ao romance variava desde uma grande aversão pela forma até mesmo alguma consideração por seu conteúdo, o que, no entanto, não pôde ser confrontado por Tchernychévski, por ter se tratado de correspondência pessoal do emigrado. No entanto, a menção de Herzen de que *O Que Fazer?* se tratava de um “extraordinário comentário” sobre os anos 1860 na Rússia ratifica a compreensão de que a obra tchernychevskiana abarcara um amplo conjunto de ideias, discussões e situações da época, característica que também é própria de um romance político-filosófico.

Talvez por nunca ter tomado ciência dos comentários críticos e jocosos do emigrado em relação ao seu romance, ou simplesmente pelo longo passar dos anos, o crítico russo, no período final de sua vida, confessaria ao seu primo Aleksánder Pypin que havia perdoado o editor de *O Sino* – morto em 1870 – pelas injustiças que este teria cometido contra Dobroliúbov anos atrás, e que não guardava nenhum rancor pelo mesmo, nem lhe atribuía a responsabilidade por sua prisão. Em carta datada de 09 de dezembro de 1883, Tchernychévski revelaria a seu primo:

Com nenhum dos célebres poetas ou homens de letras eu tive sequer um contratempo desagradável; a única exceção foi uma pessoa, e um incidente na vida desta pessoa (você sabe sobre o quê e sobre quem eu falo?); mas a conduta dela não se referia a mim; e a minha reprovação à sua conduta consistiu na reprovação de uma pessoa que, estranha ao fato, falou apenas pelo dever de dizer o que lhe foi dito; e, há muito tempo, eu me reconciliei com esta pessoa (reconciliei-me em meu espírito, naturalmente; eu não tive mais oportunidade de encontrá-lo, nem de me corresponder com ele). (...) O passado foi há muito superado, e há muito tempo eu parei de culpar aquela pessoa por aquela sua atitude. Ele não foi o culpado, o culpado foi Dobroliúbov. Por que foi culpado Dobroliúbov neste caso, em algum momento, alguém contará, mas dificilmente será eu. A questão essencial é que Dobroliúbov confiou neste homem mais do que deveria. Mas isso não me atingiu de maneira nenhuma. Eu era uma pessoa estranha ao caso e à sua repercussão. Engana-se quem pensa de modo distinto. Aquilo não me afetou de maneira nenhuma.^{cxvii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1950a, p. 432, tradução nossa)

No fim de 1883, Tchernychévski contava 55 anos de idade, e residia – ainda exilado – na cidade de Ástrakhan, pois o czar Alexandre III não lhe havia permitido retornar da Sibéria para a sua cidade natal. Já bastante distante dos movimentos políticos que tomavam a Rússia naquele momento, pois já estava há 21 anos preso ou exilado pelo regime czarista, o crítico russo referir-se-ia ao emigrado sem a mesma energia de suas convicções políticas de outrora, quando, em depoimento quando foi detido, dissera que jamais o perdoaria. O mais curioso é que, ironicamente, o destino faria que, em uma de suas últimas menções a Herzen em suas correspondências, Tchernychévski respondesse precisamente à questão *Quem É o Culpado?* por seu desentendimento com o emigrado. De maneira inusitada, responsabilizaria por aquele contratempo, finalmente, aquele que havia elegido para vítima no início, Dobroliúbov, por considerar que este agira de modo ingênuo ao confiar nos ensinamentos de Herzen. Convém lembrar que, de maneira não menos inesperada, ao final de *Quem É o Culpado?*, o seu autor fizera os seus personagens elegerem como responsável pelo infortúnio da família Krutsifiérski o próprio marido traído, também por sua ingenuidade, além de por sua superficialidade espiritual e intelectual. A coincidência daqueles dois desfechos encerraria, assim, um tanto ironicamente, o diálogo que o crítico estabelecera com Herzen ao longo de sua vida produtiva e criativa, personalidade esta que também seria a “culpada” – talvez um dos mais importantes responsáveis – pelo estímulo e pela proficuidade dos trabalhos jornalísticos, críticos e literários de Tchernychévski e pelo desenvolvimento, por oposição, de suas novas ideias políticas, éticas, estéticas e filosóficas que seriam representadas em seu romance.

6 IVAN TURGUÊNIEV E *PAIS E FILHOS*

Assim como a relação que desenvolveu com a obra e o pensamento de Herzen, a aproximação e admiração de Tchernychévski pela obra de Ivan Turguêniev também passaria por momentos de maior identificação e por aqueles de frustração e de afastamento. No entanto, diferentemente da sua distante relação com Herzen – Tchernychévski apenas o encontraria uma única vez –, o crítico russo estabeleceria, de fato, contatos mais frequentes com Turguêniev, uma vez que, em certo momento, trabalhavam para a mesma revista e participavam do mesmo fundo para apoio a jovens escritores. Se eram sobretudo as questões políticas e literárias que animavam a sua relação com a obra de Herzen, além dessas, sobressairia a relação editorial e de crítica jornalística em sua relação com Turguêniev.

Ambos tratariam de questões rotineiras relativas às publicações de *O Contemporâneo* e, esporadicamente, de temas estéticos e políticos que, via de regra, os posicionavam em campos distintos ou opostos no debate. Tanto na ocasião da publicação da dissertação de Tchernychévski, “As relações estéticas da arte com a realidade”, em 1855, quanto quando foi publicado o romance *Pais e Filhos*, de Turguêniev, em 1862, a indisposição entre ambos chegou a limites extremos e provocou reações intranquilas de parte a parte. Em 1855, Turguêniev utilizou-se sobretudo de suas correspondências a outros escritores e críticos para manifestar a sua insatisfação com o tratado estético de Tchernychévski e, este último, por sua vez, em 1862, responderia à sua insatisfação com a obra do célebre escritor através de seu próprio romance, *O Que Fazer?*. Através dele, Tchernychévski buscava contrapor o herói niilista *negativo* de Turguêniev, Bazárov, aos seus heróis *positivos*, Vera Pávlovna, Dmitri Lopukhóv e

Aleksánder Kirsánov. O crítico-escritor não apenas ofereceria uma contraposição de personagens, como, principalmente, de princípios, atitudes e comportamentos que, para ele, teriam passado ao largo da escrita de Turguêniev, fosse porque este as ignorasse por completo, fosse porque com elas discordasse.

No entanto, até o escritor e o crítico chegarem a suas obras primas, um longo percurso seria percorrido por ambos, ora amistoso, ora animoso, que deixaria registros tanto na imprensa, como em suas correspondências privadas. Percorrê-lo novamente se torna um passo imprescindível a fim de conhecer-se o elo final que levaria ao romance de Tchernychévski, e de estabelecer-se a maneira como as relações crítico-editoriais também estiveram presentes, de maneira fundamental, na constituição de seu romance político-filosófico. Se, até o momento, a relação do crítico e escritor com os seus “precursores” era quase que exclusivamente unidirecional, partindo de Tchernychévski em direção àqueles, e do presente em direção ao passado, a relação do crítico com Turguêniev mostrar-se-ia mais presencial, uma vez que havia, de fato, certo convívio entre ambos. Tal particularidade, inclusive, é o que permite observar que Tchernychévski não constituía meramente um sujeito “a ser influenciado” pelos demais, como, de resto, pode-se ter a impressão até o momento. Tendo havido uma efetiva e presente relação de troca – disputa – de ideias e de opiniões entre os dois, torna-se mais evidente e pulsante o ambiente intelectual e político de circulação de teorias, conceitos e posicionamentos no qual ambos agiam e dialogavam. Além disso, como trabalharam, por um breve momento, para a mesma revista, aquela relação também seria trespassada por questões editoriais e interesses comerciais e financeiros, temas que, até então, estavam ausentes ou não-arentes nas demais relações de Tchernychévski, e que contribuem para a aterrissagem de seu pensamento no terreno de sua vida e de seu trabalho cotidianos. Tal compreensão, finalmente, é a que permite identificar as origens

de *O Que Fazer?* não apenas no campo teórico do pensamento, ou na seara da inspiração e do talento artísticos, mas também, e principalmente, na atividade diária e prosaica de Tchernychévski, a qual, de resto, seria igualmente representada em seu romance.

Por último, apesar de não ser este o escopo deste trabalho, o cotejo histórico, político e literário entre Turguêniev e Tchernychévski também torna possível vislumbrar de que maneira o trabalho e as ideias deste podem ter agido sobre aquele. De modo que o presente trabalho de “reconstituição histórica” de suas relações deixa “escapar” o caráter dialógico e dialético daquela interação particular. Ver-se-á, por exemplo, que não fora apenas *Pais e Filhos* que contribuíra para o aparecimento de *O Que Fazer?*, mas que, antes, o artigo “O novo romance do senhor Turguêniev”, de 1860 (conhecido como “Quando afinal chegará o verdadeiro dia?”), de Dobroliúbov, também havia contribuído para o surgimento de *Pais e Filhos*. Por sua vez, fora o romance anterior de Turguêniev, *A Véspera*, que levava ao artigo de Dobroliúbov, e assim *ad infinitum*. De modo que se descobre uma cadeia de inúmeros elos críticos e literários, cuja recuperação é precisamente o que permite decifrar que não era apenas com a *inspiração* que lidavam os escritores russos daquele período, mas, sobretudo, com a *comunicação* entre si, na qual transitavam – e disputavam-se – concepções estéticas, filosóficas e políticas que, concomitantemente, iam adquirindo forma artística através da representação literária. Assim, esta recuperação da dialogicidade da relação entre a crítica e a literatura russas da metade do século XIX, apesar de não profundamente teorizada neste trabalho, é o que permite e legitima o próprio acesso e estudo da obra *O Que Fazer?*, que, extremamente marginal no acervo canônico do período, compareceria como elo crucial para se compreender o conjunto das demais obras críticas e literárias de seu tempo,

exatamente por se situar, de maneira consciente, na encruzilhada do vivo debate filosófico, político, crítico e literário.

6.1 TURGUÊNIEV E TCHERNYCHÉVSKI

6.1.1 A CRÍTICA DE TURGUÊNIEV A “AS RELAÇÕES ESTÉTICAS DA ARTE COM A REALIDADE”

Turguêniev começou a sua colaboração permanente com *O Contemporâneo* no ano de 1847, precisamente no momento em que os editores Nekrássov e Ivan Ivánovitch Panáiev (1812-1862) assumiram a revista, levando consigo boa parte dos jovens escritores e críticos dos *Anais da Pátria*, então sob direção de Andréi Aleksándrovitch Kraiéovski (1810-1889), amigo e próximo de Turguêniev por toda a vida. De 1847 a 1851, o escritor publicaria em *O Contemporâneo* a sua primeira obra de grande popularidade e repercussão na literatura russa, *Zapíski Okhótnika (Memórias de um Caçador)*, coletânea de pequenas histórias publicadas seriadamente, e reunidas em um único volume em 1852.¹⁸¹ A partir de então, publicaria ainda naquela revista, os seus romances *Mumú* (1854), *Rúdin* (1856), *Ássia* (1858), *Dvoriánskoie Gnezdó (Ninho de Fidalgos, 1859)* e o seu famoso discurso *Gámlet i Don-Kikhót (Hamlet e Dom Quixote, 1860)*. Apesar de alguns dos seus mais importantes romances, como *Dnevník Líchnego Tcheloviéka (Diário de um Homem Supérfluo, publicado em 1850, nos Anais da Pátria)*, *Nakanúne (A Véspera, publicado em 1860, em Rússki Viéstnik, O Mensageiro Russo)*,

¹⁸¹ De acordo com Esteves, a tradução *Notas de um Caçador* é mais adequada, devido ao próprio gênero da obra, uma vez que não se trata de um volume de memórias (ESTEVES, 2018, p. 161).

Piérvaia Liubóv (*O Primeiro Amor*, publicado em 1860, *Biblioteca para Leitura*) e *Pais e Filhos* (publicado em *O Mensageiro Russo*), não terem sido publicados em *O Contemporâneo*, esta revista marcaria a mais extensa e frutífera colaboração de Turguêniev ao longo de sua carreira literária, com destaque para sua boa relação com o seu editor principal, Nekrássov. Tal relação seria abalada, ao longo do tempo, apenas a partir da entrada de novos críticos literários em *O Contemporâneo*, principalmente de Tchernychévski, em 1853, de Dobroliúbov, em 1857, e de Maksím Antonóvitch, em 1861. À medida que Nekrássov passaria a pender mais sob a influência daquela nova geração, a colaboração de Turguêniev seria ameaçada, até o momento de seu total rompimento com o editor e com a revista, em 1860.

Tchernychévski passaria a ser um colaborador de *O Contemporâneo* apenas a partir de 1853, após retornar para São Petersburgo. Mesmo assim, naquele primeiro período, faria contribuições também para a revista *Anais da Pátria*, tendo se tornado um colaborador exclusivo e permanente da primeira revista apenas em abril de 1855. Também naquele período, Tchernychévski teria a sua dissertação, finalmente, aprovada por seu orientador (no dia 11 de abril), e publicada pela editora da Universidade de São Petersburgo no dia 03 de maio (TCHERNYCHÉVSKI, 1949c, p. 821). A defesa de seu trabalho seria marcada para o dia 10 de maio, contando com a presença da sua esposa, Olga Sokrátovna, além de editores, críticos literários, familiares e amigos, entre eles, o seu primo Aleksánder Pypin, o crítico literário Pável Ánnenkov, o professor Irinárkh Vvediénski, o editor de *O Contemporâneo*, Ivan Panáiev e o jornalista e crítico literário Nikolai Chelgunóv (1824-1891), cujas memórias seriam as principais a guardar as reminiscências daquele evento. Para este último, a defesa da dissertação de Tchernychévski teria sido a primeira “proclamação” da jovem geração dos anos 1860 (TCHERNYCHÉVSKI, 1949c, p. 822).

No entanto, os críticos literários e escritores que não estavam alinhados com o pensamento estético e filosófico de *O Contemporâneo* não compartilharam o mesmo entusiasmo de Chelgunóv em relação à dissertação de Tchernychévski. Logo após a publicação da primeira edição, em maio de 1855, a imprensa registraria poucos comentários e resenhas críticas sobre o trabalho. Apenas duas revistas comentariam a dissertação. Os *Anais da Pátria*, na edição de junho de 1855, publicaria uma análise não assinada (provavelmente do crítico Stepán Semiônovitch Dudýchkin, 1821-1866) e desaprovadora de “As relações estéticas da arte com a realidade”, para quem se tratava de um “autêntico horror”, “*nepoddiélny újas*”. Em seguida, a revista *Biblioteca para Leitura* publicaria outra análise anônima (provavelmente escrita por Aleksánder Drujínin), que referendava as palavras dos *Anais da Pátria* (TCHERNYCHÉVSKI, 1949c, p. 823). Tendo em vista a repercussão negativa de seu trabalho na imprensa, e a ausência de uma crítica mais profunda de suas ideias estéticas, Tchernychévski, ele próprio, publicaria, sob a assinatura de “N. P.”, uma resenha crítica à sua dissertação na edição de junho de 1855 de *O Contemporâneo*. Esta “autorresenha” tornaria o seu trabalho mais conhecido e acenderia um vivo debate, principalmente por correspondências, de críticos e escritores à época, especialmente daqueles que se opunham à tese defendida por Tchernychévski, contrária ao imperativo predominante da “arte pela arte”.

Assim, entre os dias 1º e 25 de julho de 1855, após tomar conhecimento da dissertação e da resenha publicadas em *O Contemporâneo*, Turguêniev dispararia quase uma dezena de cartas a editores e críticos literários condenando o trabalho de Tchernychévski, bem como a própria revista, por ter permitido tal publicação. Dessa maneira, não muito amistosa, que o ousado crítico literário debutaria nas correspondências do célebre escritor. No dia 1º de julho, Turguêniev escreveria a

Ánnenkov, o qual, diferentemente daquele, havia tido uma boa impressão inicial de “As relações estéticas da arte com a realidade”: “Tchernychévski deve ser publicamente execrado por seu livro. Tal abjeção e insolência é sem precedente”^{excviii} (TURGUÊNIEV, 1987b, p. 38, tradução nossa). No dia 10 de julho, enviaria outra carta, desta vez a Drujínin e ao escritor Dmitri Vassílievitch Grigoróvitch (1822-1900), o qual havia criado a alcunha “percevejo fedorento”, “*pákhnuschi klop*” para Tchernychévski, a partir de então utilizada por Turguêniev. Nesta carta, Turguêniev desculpar-se-ia por ter até então defendido o “percevejo fedorento” e juraria, “a partir de agora, persegui-lo, desprezá-lo e destruí-lo com todos os meios permitidos ou não permitidos! Eu li o seu livro repugnante, esta carniça asquerosa, que *O Contemporâneo* não se constrangeu de levar a sério”^{excix} (TURGUÊNIEV, 1987b, p. 42-43, tradução nossa).

Turguêniev ainda escreveria para o próprio Negrásov, seu amigo e editor de *O Contemporâneo*, revelando-lhe a sua insatisfação e indignação com a publicação da resenha sobre a dissertação de Tchernychévski na revista.¹⁸² Também no dia 10 de julho, assim escreveria a Negrásov: “Devo confessar que estou um tanto decepcionado por *O Contemporâneo* não ter devidamente dado fim à carniça de Tchernychévski. A sua hostilidade mal disfarçada à arte é deplorável em qualquer parte, ainda mais entre nós”^{cc} (TURGUÊNIEV, 1987b, p. 46, tradução nossa). Por fim, escreveria uma última carta tratando do assunto novamente a Negrásov e ao crítico literário Vassíli Petróvitch Bótkin (1812-1869),¹⁸³ em 25 de julho, na qual revelaria o conteúdo central de sua

¹⁸² Como revelaria em outra carta do mesmo dia 10 de julho de 1855 a Panáiev, Turguêniev não sabia que o autor da resenha publicada por *O Contemporâneo* havia sido o próprio Tchernychévski. Como este havia assinado a sua “autorresenha” apenas com as iniciais “N. P.”, Turguêniev julgou, equivocadamente, tratar-se de Aleksáedr Pypin (TURGUÊNIEV, 1987b, p. 46).

¹⁸³ Bótkin, ao menos inicialmente, não ficaria em completo desacordo com as ideias desposadas por Tchernychévski, acreditando, como o crítico russo, que a definição de arte deveria ser de alguma maneira atualizada. De acordo com Soares, “Bótkin veio em defesa da dissertação de Tchernichévski *Relações estéticas da arte com a realidade* (1855), que havia provocado imensa celeuma ao afirmar que a obra de arte não era uma questão de beleza transcendental, mas de mera reprodução da realidade. Enquanto Turguêniev denunciava essa ideia, Bótkin sugeria que os conceitos estéticos que Tchernichévski atacava estavam de fato ultrapassados, já que a visão do homem sobre a natureza e a realidade estava mudando” (SOARES, 2014, p. 74-75).

oposição ao crítico russo: “aos seus olhos, como ele próprio diz, a arte é apenas um sucedâneo da realidade, da vida e, essencialmente, convém apenas a pessoas imaturas. Por mais que se dê voltas, esta sua ideia repousa na base de tudo. E isso, para mim, é um absurdo”¹⁸⁴ (TURGUÊNIEV, 1987b, p. 49, tradução nossa).¹⁸⁴

Turguêniev realmente se indignara com as ideias presentes em “As relações estéticas da arte com a realidade”, levando em frente uma verdadeira campanha epistolar entre críticos, escritores e editores (dos *Anais da Pátria* e de *O Contemporâneo*) para combater a disseminação daqueles novos e, no seu entendimento, precários princípios estéticos. De fato, como notara na correspondência anterior, Tchernychévski havia listado em sua dissertação uma série de considerações sobre um “novo pensamento estético”, com base em sua interpretação e aplicação de princípios filosóficos rousseauianos, hegelianos e feuerbachianos, que, além de ainda não dispor de uma elaboração filosófica refinada e acurada, atingiria de frente e com certa ousadia, os paradigmas estéticos prevalentes, mesmo entre aqueles não completamente identificados com a máxima da “arte pela arte”, cujo principal expoente crítico à época seria Drujínin. Apesar disso, vale lembrar que o próprio Turguêniev, por exemplo, quando fizera o seu “juramento de Aníbal”,¹⁸⁵ assumia que a sua atividade literária

¹⁸⁴ As demais correspondências de Turguêniev que tratariam do assunto, com semelhante teor, seriam aquelas datadas de 09 de julho de 1855, endereçada a Vassíli Bótkin; e de 10 de julho, endereçada a Andréi Kraiévski (TURGUÊNIEV, 1987b, p. 40-46).

¹⁸⁵ Na introdução às suas *Literatúrnye Vospominánia (Memórias Literárias)*, que começou a escrever ainda no final de 1867, em Baden-Baden, Turguêniev revelaria que, concluído o curso na Faculdade de Filosofia de São Petersburgo, em 1837, ele partira em direção à Alemanha para continuar os seus estudos no ano seguinte, onde fora colega de, entre outros, Nikolai Stankiévitch e Mikhail Bakúnin. O contato com a civilização europeia ocidental, além de tê-lo convertido definitivamente em um *ocidentalista*, ter-lhe-ia feito declarar para si mesmo que lutaria até o fim contra a servidão russa: “Aos meus olhos, aquele inimigo tinha uma imagem definida, um nome bem conhecido: aquele inimigo era a servidão. Sob esse nome eu reuni e concentrei tudo aquilo contra o quê eu havia decidido lutar até o fim, com o quê eu jurei jamais me reconciliar. Esse foi o meu juramento de Aníbal, e não apenas eu o havia prestado. Eu parti para o Ocidente a fim de melhor cumpri-lo” (TURGUÊNIEV, 1983, p. 9, tradução nossa). A menção ao “juramento de Aníbal”, referia-se ao juramento de Aníbal Barca, que, diante da derrota de Cartago para Roma na Primeira Guerra Púnica (264-241 a. C.), jurou ao seu pai, o general Amílcar Barca, ser para sempre inimigo de Roma. Já a menção ao juramento feito por outras pessoas, dizia respeito àquele prestado, provavelmente em 1827, por Aleksánder Herzen e Nikolai Ogarióv, na “*Vorobióvy góry*” (“Colina dos Pardais”). Segundo relata Herzen no quarto capítulo da primeira parte de seu *Passado e Pensamentos*, tendo à vista a

estaria a serviço não apenas de uma descomprometida elaboração e fruição estética, mas também da causa pelo fim da servidão na Rússia. Prova disso seria a sua primeira obra de sucesso, a série de pequenas histórias *Memórias de um Caçador* (1847-1851), na qual retrata e denuncia a precária situação dos camponeses russos.

No entanto, “As relações estéticas da arte com a realidade” estava um passo adiante daquilo que Turguêniev poderia admitir, pois, segundo o próprio, trataria a arte apenas como um substituto para a realidade e para a vida. De fato, Tchernychévski, apesar de ter proposto em seu trabalho uma discussão dos conceitos filosóficos do belo, do sublime e do trágico, passando por compreensões que transitavam desde o pensamento de Rousseau ao de Feuerbach (incluindo a duvidosa teoria estética do alemão Friedrich Theodor Vischer, 1807-1887), não evitaria afirmações polêmicas e taxativas. Na sua tentativa de afastar o conceito de belo de acepções abstratas e idealistas, como a “perfeição”, ou a “verdade”, ele o aproximaria de um conceito mais “concreto”, a própria vida, que não teria um compromisso estrito com a ideia de perfeição ou de realização do Espírito (hegeliano). Segundo o crítico, ao contrário da predominante noção de *perfectibilidade*, a arte poderia apenas se aproximar da perfeição, sendo tão mais verdadeira quanto mais também se aproximasse da *simplicidade*. No entanto, ele tentaria realizar tal *virada estética* de uma maneira que deixaria pouco claro aos seus leitores e críticos o inteiro teor de seu percurso filosófico, ou melhor, de uma maneira que os fundamentos de uma estética materialista, que parecia querer desenvolver e implementar, ainda surgiam apenas de maneira primitiva, senão rudemente.

Parece que a definição: “o belo é a vida”; “belo é o ser no qual distinguimos a vida tal qual ela deveria ser de acordo com a nossa

cidade de Moscou, os dois amigos abraçaram-se e juraram dedicar a vida à luta contra a servidão/czarismo (HERZEN, 1856b, p. 81; ALMEIDA, 2019, p. 84-85).

concepção; belo é o objeto que manifesta em si a vida ou nos faz lembrar dela”, – parece que esta definição explica satisfatoriamente todos os casos que nos suscitam o sentimento do belo.^{ccii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1949c, p. 10, tradução nossa)

Apesar de a definição acima não despontar de maneira imediatamente chocante, como fazem parecer as correspondências de Turguêniev, as conclusões que Tchernychévski derivaria dela realmente pareciam conferir alguma razão à indignação do célebre escritor. Ao estabelecer como limite para o belo a representação da própria vida (como ela deveria ser) ou dos fenômenos reais, Tchernychévski arriscava-se no limite extremo do paroxismo ao privar a atividade artística de qualquer autonomia subjetiva, criativa ou representativa, não sendo mais que um sucedâneo para a realidade. Após analisar a diferença entre a beleza do mar (real) e a representação artística – necessariamente, inferior – do mar, o crítico concluiria:

Eis o único objetivo e significado de muitas obras de arte (de sua maior parte): oferecer a oportunidade de entrar em contato com o belo na realidade, ao menos em algum grau, àquelas pessoas que não têm condições de desfrutá-lo na vida real; servir como uma lembrança, estimular e reavivar a memória do belo na realidade naquelas pessoas que o conhecem por experiência própria e gostam de recordá-lo. (...) Assim, o primeiro significado da arte, que pertence a todas as suas obras, sem exceção, é a reprodução da natureza e da vida. (...) tal é o objetivo e o significado das obras de arte: elas não corrigem a realidade, não a adornam, mas reproduzem-na, servem-na como sucedâneo.^{cciii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1949c, p. 77-78, tradução nossa)

Obviamente, não se poderia contar com a complacência de Turguêniev em relação àquele ousado, arriscado e apenas rasante voo estético-filosófico de Tchernychévski, por mais que se contemporizasse sobre as demais questões e concepções tratadas pelo crítico em sua dissertação, como tentaram fazer, ao menos inicialmente, Ánnenkov e Bótkin. Movidos por semelhante incômodo com as proposições de Tchernychévski, não apenas o já célebre autor de *Memórias de um*

Caçador levantaria a sua voz contra o crítico de *O Contemporâneo*: para Liev Tolstói, Tchernychévski “mais que qualquer outro, não lhe descia”;^{cciv} e Dostoiévski, por sua vez, em maio de 1864, publicaria em sua revista *Época*, o romance *Schedrodarov*, que, apesar de dedicado a parodiar o escritor satírico Mikhail Evgráfovitch Saltykóv-Schedrín (1826-1889), também ridicularizava a dissertação “As relações estéticas da arte com a realidade” (TCHERNYCHÉVSKI, 1949c, p. 824, tradução nossa). Apenas em 1865, com a publicação da segunda edição da dissertação, organizada por Aleksánder Pypin, Tchernychévski receberia críticas positivas ao seu trabalho. Elas viriam ambas, não sem algumas observações e discordâncias, de críticos que tinham o pensamento alinhado ao do autor: Maksím Antonóvitch e Dmitri Píssariev. O primeiro, substituto de Dobroliúbov em *O Contemporâneo* após a sua morte, publicaria na edição de março de 1865 da revista, o artigo “*Sovremiennaia ésteticheskaia teória*”, “Teoria estética contemporânea”, no qual saudava a reedição da dissertação, que haveria inaugurado uma nova era para as concepções estético-literárias russas^{ccv} (SOVREMIÉNNIK, 1865, p. 37). Já o segundo, publicaria na edição de maio de 1865 de *A Palavra Russa*, o seu famoso “*Razruchénie éstétiki*”, “A destruição da estética”, no qual também apreciaria e comentaria as ideias do crítico russo, que cumpria pena na Sibéria (PÍSSARIEV, 2013, p. 365-386). Finalmente, do outro extremo crítico, surgiriam as resenhas do jovem Varfoloméi Aleksándrovitch Záitsev (1842-1882), em artigo também intitulado “As relações estéticas da arte com a realidade”, publicado em *A Palavra Russa* (abril, 1865), no qual argumentaria que Tchernychévski não faria mais que negar a estética e a arte, uma vez que este propunha a inexistência do belo fora da realidade^{ccvi} (ZÁITSEV, 1934, p. 328); e a crítica ácida e satírica de Konstantín Konstantínovitch Slutchiévski (1837-1904), que lançaria no final de 1866, o segundo volume de sua brochura *Iavliénia rússkoi jízni pod kriticóiu éstétiki* (*Fenômenos da Vida Russa sob a Crítica Estética*),

cujo subtítulo era “*Ésteticheskie otnochénia iskússtva k deistvítnosti, gospodína Tch*” (“As relações estéticas da arte com a realidade, do senhor Tchernychévski”). Através de uma leitura satírica da análise comparativa que Tchernychévski fez entre a beleza das mulheres do campo e aquelas da cidade, Slutchiévski concluiria, levando-a ao absurdo, que o crítico propunha que uma bela mulher não deveria possuir cabelo, nem nariz, “*jénschina krassívaia, po nióm, búdet bezvolóssoiu i beznóssoiu*” (SLUTCHIÉVSKI, 1866, p. 2, tradução nossa). Conclui-se, portanto, que, mesmo dez anos após a primeira aparição da dissertação, a crítica indignada de Turguêniev, e mesmo as tiradas satíricas com as quais o escritor designaria Tchernychévski então, não constituiriam um fato isolado, acompanhando as seguintes publicações do trabalho ao longo do tempo.

6.1.2 OS ENSAIOS SOBRE O PERÍODO GOGOLIANO DA LITERATURA RUSSA

Em 1856, graças a uma série de ensaios publicados por Tchernychévski em sua revista, a disposição de Turguêniev para com o crítico tomaria outra forma, pacificando o anterior estranhamento provocado por “As relações estéticas da arte com a realidade”. Nas edições de janeiro a dezembro de 1856 de *O Contemporâneo*, não de maneira ininterrupta, Tchernychévski publicaria oito dos nove ensaios de sua longa série “Ensaios sobre o período gogoliano da literatura russa”.¹⁸⁶ Como Turguêniev tivesse especial admiração pela obra de Gógol – para quem, inclusive, havia dedicado um necrológio em 1852, que lhe valeria uma prisão por um mês e exílio interno em Oriól, sua província de origem, por dois anos, por ter desrespeitado a proibição da censura de

¹⁸⁶ Os ensaios foram publicados nas edições de dezembro de 1855, e de janeiro, fevereiro, abril, julho, setembro, outubro, novembro e dezembro de 1856, de *O Contemporâneo*.

São Petersburgo –, o escritor receberia bem os ensaios de Tchernychévski.¹⁸⁷ De 21 de setembro a 26 de novembro de 1856, o escritor mobilizaria os mesmos correspondentes com os quais havia criticado Tchernychévski e a sua dissertação “As relações estéticas da arte com a realidade”, mas, desta vez, para divulgar a sua satisfação – se bem que, com ressalvas – com os “Ensaio sobre o período gogoliano da literatura russa”, e enviar cumprimentos a Tchernychévski por aquele último trabalho (Turguêniev residia então no domínio de Courtavenel, nos arredores de Paris). Tais reverências se iniciariam modestamente, apenas com cumprimentos ao crítico russo enviados através de correspondência a Ivan Panáiev (em 21 de setembro e 03 de outubro de 1856), até alcançar a forma de um grande e inusitado elogio.

No dia 19 de outubro, Turguêniev remeteria carta ao seu amigo, escritor e crítico literário, Elissiéi Iákovlevitch Kolbássin (1831-1885), na qual revelaria um entusiasmo incomum com o, até então, “percevejo fedorento”: “Fui tocado pelo artigo de Tchernychévski, cumprimente-o por isso. Tchernychévski, sem qualquer dúvida, é o nosso melhor crítico e mais que ninguém compreende aquilo que é necessário. Ao retornar para a Rússia, tentarei me aproximar mais dele”^{ccvii} (TURGUÊNIEV, 1987b, p. 131, tradução nossa).¹⁸⁸ Kolbássin, de fato, levaria as palavras do escritor a

¹⁸⁷ Paula Vaz de Almeida e Ekaterina Vólkova Américo comentam, em uma das edições brasileiras de *A Véspera*, que o principal motivo para a detenção do escritor teria sido, na verdade, a publicação em *O Contemporâneo*, em 1852, de uma edição em separado com todos os contos de *Memórias de um Caçador*, que possuíam um tom crítico à servidão (TURGUÊNIEV, 2019, p. 194).

¹⁸⁸ Nesta mesma correspondência, Turguêniev também elogiaria o artigo “*Sobessiédnik liubítelei rossískogo slóva*” (“O interlocutor dos amantes da palavra russa”), publicado nos números 8 e 9 de *O Contemporâneo* de 1856, e perguntaria a Kolbássin quem era o seu autor, de pseudônimo “*Laibóv*” (“*Лаибов*”). Tratava-se de ninguém menos do que o jovem Niko-lai Dobroliú-*bov*, que, ao reunir as partes finais de seu nome, dera origem ao pseudônimo “*Laibóv*”. Com aquele artigo, que gozou de boa repercussão geral na imprensa especializada, Dobroliúbov ingressaria definitivamente no rol da crítica literária russa, firmando, desde então, a sua amizade e aliança com Tchernychévski. Ironicamente, no entanto, aquele mesmo jovem escritor saudado por Turguêniev em 1856, seria o responsável por um dos estopins do fim da colaboração deste com *O Contemporâneo*: a crítica intitulada “*Nóvaia póvest g. Turguênieva – ‘Nakanúne’, póvest I. S. Turguênieva, ‘Rússki viéstnik’, 1860, Nº 1-2*” (“O novo romance do senhor Turguêniev – *A Véspera*, romance de I. S. Turguêniev, *O Mensageiro Russo*, 1860, n. 1-2), publicada na edição número 3 da edição de 1860 de *O Contemporâneo*, em resposta ao romance *A Véspera*, publicado conforme indicações no título acima. Notar que, apesar do título do artigo efetivamente publicado por Dobroliúbov ter sido o mencionado acima, este ficaria mais conhecido pelo título original, censurado e posteriormente recuperado por

Tchernychévski, que solicitaria a Nekrássov, no dia 05 de novembro seguinte, para que retribuísse o seu elogio: “Quando escreverdes a ele [Turguêniev], dissei-lhe que eu o agradeço profundamente pelas suas palavras sobre mim, que me foram transmitidas por Kolbássin”^{ccviii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1949b, p. 328, tradução nossa).

Não contente, Turguêniev ainda relataria a sua nova boa impressão sobre Tchernychévski novamente a Panáiev, a Drujínin e a Tolstói, três dos mesmos com os quais ele havia trocado correspondências para criticá-lo um pouco mais de um ano antes. Obviamente, tratava-se de um sentimento sincero de admiração que passara a ter pelo crítico a partir da publicação dos ensaios gogolianos, uma espécie de extensão da admiração que nutria por Gógol. Não obstante, era como se Turguêniev procedesse a uma retratação – momentânea – pela maneira como se dirigira a Tchernychévski no ano anterior, ao criticar a sua dissertação. Havia, por último, uma identificação da verve e do caráter do crítico com aquele de Bielínski, a quem também admirava, o que não lhe permitia ter uma atitude negativa mais decisiva em relação ao seu “colega” em *O Contemporâneo*, diferentemente de outros escritores e críticos, como Tolstói e Drujínin.

Assim, para Panáiev (29 de outubro), apesar de criticar o estilo sem cerimônias de Tchernychévski, Turguêniev chegaria a dizer que o ensaio lhe havia agradado e que “o artigo é belo, e algumas páginas verdadeiramente me tocaram”^{ccix} (TURGUÊNIEV, 1987b, p. 136, tradução nossa). Para Drujínin (30 de outubro), com quem também salientara o seu incômodo com o estilo seco e sem cerimônias de Tchernychévski para com os críticos “vivos”, acrescentaria que

no entanto, não vejo *carniça* nele [grifo do autor]. Ao contrário, eu sinto nele uma manante viva, embora não seja aquela que gostaríeis de encontrar na crítica. Ele compreende mal a poesia, mas sabeis que isso não é um grande problema: o crítico não faz poetas e não os leva à

Tchernychévski em 1862, “*Kogdá je pridiót nastoiáschi dién?*” (“Quando afinal chegará o verdadeiro dia?”).

morte. Mas ele compreende – como dizer? – as exigências da vida real contemporânea. E não se trata de uma manifestação de uma desordem do fígado, como disse certa vez nosso caro [Dmitri Vassílievitch] Grigoróvitch, mas do próprio cerne de toda a sua existência. Eu considero Tchernychévski útil, o tempo revelará se eu estou certo.^{ccx} (TURGUÊNIEV, 1987b, p. 138, tradução nossa)

Tal mudança inusitada de tom em relação a Tchernychévski, defendido até mesmo diante de um dos seus principais adversários, Drujínin, seria melhor explicada nas cartas que Turguêniev enviaria em seguida a Tolstói, também tentando o convencer de que a sua animosidade em relação ao crítico era um tanto exagerada. Em 16 de novembro de 1856, Turguêniev escrever-lhe-ia que, apesar de suas reservas em relação ao tom dos ensaios gogolianos, ele estava contente com a aparição deles, especialmente porque traziam à tona as memórias de Bielínski, cujo “nome finalmente é pronunciado com respeito”. Finalmente, em cartas datadas de 16 e 23 de dezembro, Turguêniev lembraria a Tolstói que a recuperação da memória de Bielínski por Tchernychévski em seus ensaios não denotava simplesmente uma atitude de “fetichismo”,¹⁸⁹ mas seria em vasta medida justificável, dada a importância do resgate da vida e da obra do crítico dos anos 1840 para a literatura russa contemporânea.

mas, lembrai-vos, que o caso se refere ao nome de uma pessoa que foi por toda a vida, não digo um mártir (vós não gostais de palavras sonoras), mas um trabalhador, um empregado daquele explorador,¹⁹⁰

¹⁸⁹ Ao contrário do entusiasmo de Turguêniev com os “Ensaio sobre o período gogoliano na literatura russa”, Drujínin demarcaria a posição contrária na apreciação do trabalho de Tchernychévski. Em artigo publicado nos números 11 e 12 da revista *Biblioteca para Leitura*, em 1856, intitulado “*Kritika gógolevskogo períoda rússkoi literatúry i náchi k níei otnochénia*” (“Crítica ao período gogoliano na literatura russa e nossa relação com ela”), ele criticaria o que denominou de “*kritícheski fetichizm*” (“fetichismo crítico”), ou seja, a recorrência, ou até mesmo, a dependência, da crítica russa contemporânea aos expoentes da década de 1840, especialmente, aos trabalhos e aos paradigmas erguidos por Bielínski. Obviamente, tal crítica se dirigia naquele momento, sobretudo, aos ensaios de Tchernychévski, que reproduziam aquele “fetichismo” (DRUJÍNIN, 1865, p. 189-242). Assim, o termo “fetichismo”, inaugurado por Drujínin, tomaria alguns setores da crítica russa e, passando por Tolstói, chegaria à carta-resposta de Turguêniev.

¹⁹⁰ Em russo, “*spekuliátor*” (“*спекулятор*”), que significa, literalmente, “especulador” (em uma acepção mais antiga, também pode significar “executor”, ou “escudeiro”). “*Spekuliátor*” era o epíteto com que Turguêniev designava Andréi Kraievski, editor dos *Anais da Pátria*, revista na qual trabalhava Bielínski. A fim de não se comprometer a compreensão do trecho acima, optou-se por traduzi-lo

que, com as suas próprias mãos, lhe extraía dinheiro e, frequentemente, atribuía o mérito a si mesmo (eu mesmo fui testemunha disso não poucas vezes); lembrai-vos que o pobre Bielínski, por toda a sua vida, desconheceu não somente a felicidade e a paz, como também as satisfações e comodidades as mais ordinárias (...) [tratava-se de um] homem que se contentou, sofreu e viveu por força de suas convicções.^{ccxi} (TCHERNYCHÉVSKI, 1987b, p. 150, tradução nossa)

A tão dura quanto precária trajetória de Bielínski, para Turguêniev, sem contar a relevância de suas contribuições para a crítica e a literatura russas, legitimaria o resgate histórico-literário de seu legado, pretendido por Tchernychévski em seus ensaios. Vale ainda destacar que, apesar de o escritor não o citar expressamente, a vocação ao “martírio” profissional e ideológico de Bielínski era semelhante àquele distinguível no próprio Tchernychévski, o que poderia ter colaborado para que Turguêniev reconsiderasse algumas das críticas que lhe havia feito anteriormente, elogiasse aquele seu trabalho, recomendasse ponderação aos seus críticos tradicionais e, inclusive, cogitasse uma maior aproximação com o autor daqueles ensaios. Ao lado deste aspecto “crítico-emocional” que poderia ter aproximado Turguêniev de Tchernychévski naquele período (sem nunca se desprezar as reservas do escritor ao estilo e ao tom do crítico), haveria ainda outro aspecto, este de natureza “crítico-editorial”, que se faria presente a partir do final de 1856.

como “explorador”, o que não prejudica o sentido sugerido pelo remetente daquela missiva.

6.1.3 O ACORDO DE EXCLUSIVIDADE E A DEFESA DE TURGUÊNIEV

Desde o início de 1856, Negrásov e Panáiev conversavam com Turguêniev sobre a realização de um acordo de exclusividade entre quatro dos principais escritores russos com *O Contemporâneo* (TURGUÊNIEV, 1987b, p. 514). Além de Turguêniev, o acordo com a revista envolveria Grigoróvitch, o dramaturgo Aleksánder Nikoláievitch Ostróvski (1823-1886) e Liev Tolstói. Após longas conversas e a elaboração de alguns rascunhos dos termos do negócio, o célebre e polêmico “*obiazátelnoie soglachénie*” (“acordo de exclusividade”) seria, enfim, publicado em uma brochura em separado de *O Contemporâneo*, em novembro de 1856, na seção “*Ob izdánii ‘Sovremiennika’ v 1857 godú*” (“Sobre a edição de *O Contemporâneo* em 1857”).¹⁹¹ Neste anúncio, escrito em linguagem claramente propagandística, na medida em que se afirmava que *O Contemporâneo* colhia a satisfação de ter introduzido as obras de Turguêniev e Ostróvski ao grande público, a revista proclamava, a partir de então, o compromisso de não mais obrigar o público, os quatro grandes escritores russos e os seus críticos a buscarem os seus respectivos textos nos mais diversos periódicos, garantindo, através do acordo de exclusividade, a comodidade de podê-los encontrar em uma única revista (TCHERNYCHÉVSKI, 1953b, p. 285-286; NEKRÁSSOV, 1997, p. 142-145).

¹⁹¹ O anúncio do acordo entre *O Contemporâneo* e os escritores também foi estampado na primeira página da revista no mês de dezembro de 1856 e em todo ano de 1857. Há controvérsias sobre a autoria de tal anúncio. Em cartas de 30 de agosto e de 7 de setembro de 1856, Panáiev havia informado a Ostróvski que os redatores do anúncio público do acordo seriam Negrásov e Turguêniev. No entanto, de acordo com a neta de Tchernychévski, a escritora e pesquisadora Nina Mikháilovna Tchernychévskaja (1896-1975), há evidências de que o texto houvesse sido escrito pelo próprio Tchernychévski, dadas a grafia, as correções e marcas ao lado do original. Segundo Tchernychévskaja, Panáiev teria omitido a verdadeira autoria do anúncio nas cartas a Ostróvski, tendo em vista que, exceto Turguêniev, os demais escritores subscritos tinham uma relação hostil com Tchernychévski, o que poderia prejudicar o fechamento do negócio. Assim, o texto do acordo aparece tanto nas obras completas de Tchernychévski (TCHERNYCHÉVSKI, 1953b, p. 285-286), quanto nas de Negrásov, apesar de, nestas últimas, estar assinalado que o título do anúncio, “*Obiavlénie o Sovremiennike 1857 góda*” (“Anúncio sobre *O Contemporâneo* em 1857”), fora dado por Panáiev; que as primeiras linhas do primeiro parágrafo foram escritas por Negrásov; e o restante do anúncio, por Tchernychévski (NEKRÁSSOV, 1997, p. 142-145; 428).

Tratava-se, evidentemente, de uma grande aposta comercial dos editores de *O Contemporâneo*, que poderia garantir a qualquer revista russa à época grandes chances de sucesso editorial e vultosos retornos financeiros. No entanto, Nekrássov e Panáiev também deveriam contar com as dificuldades de acomodar em uma mesma redação nomes ideologicamente tão divergentes quanto Grigoróvitch e Tolstói, de um lado, e Tchernychévski e Dobroliúbov, de outro. Tal concertação, em pouco tempo, se revelaria pouco eficaz, e o acordo, inicialmente previsto para quatro anos de duração, já no ano seguinte contaria com a insatisfação dos novos colaboradores exclusivos da revista. Inicialmente, no entanto, o embate crítico-editorial ficaria circunscrito ao nível das chefias das revistas.

Com o anúncio público do acordo em novembro de 1856, a revista *Anais da Pátria*, que contava até então com a colaboração dos escritores que assinaram o acordo de exclusividade, voltar-se-ia contra o *O Contemporâneo* e contra os próprios autores. Tchernychévski, por exemplo, na edição número 11 desta revista, responderia às investidas crítica dos *Anais da Pátria*, defendendo o acordo e os escritores (TCHERNYCHÉVSKI, 1949b, p. 806). A querela com os *Anais da Pátria*, no entanto, continuaria até o ano seguinte.

Ainda em outubro de 1856, *O Contemporâneo* havia lançado, em separado, uma coletânea em três volumes de contos e pequenas histórias de Turguêniev, nos quais, segundo Tchernychévski, “há tamanha inteligência, uma perspicácia e uma poesia refinadas”¹⁹² (TCHERNYCHÉVSKI, 1953b, p. 656, tradução nossa).¹⁹² Respondendo à publicação das obras de Turguêniev, Dudýchkin escreveria duas críticas para os *Anais da Pátria*, que seriam publicados nos meses de janeiro e de fevereiro de 1857 e que, em

¹⁹² Trata-se do artigo “*Póvesti i rasskázky, I. S. Turguênieva. Tri tchásti. 1856*” (“Contos e estórias de I. S. Turguêniev. Três volumes. 1856”), da edição de outubro de 1856 de *O Contemporâneo*, cuja autoria ainda é alvo de controvérsias, apesar de ser atribuída a Tchernychévski. Por isso, consta na seção “DUBIA”, no tomo 16 de suas obras completas (TCHERNYCHÉVSKI, 1953b).

certa medida, também dariam o tom de como aquela revista reagiria ao acordo de exclusividade de sua concorrente (e rival). Em seu artigo de janeiro, Dudýchkin criticaria Turguêniev por romper o sistema estético hegeliano em suas obras, especialmente em Rúdin, uma vez que não promoveria a “reconciliação do ideal com o real”. De acordo com o crítico, “o desacordo entre a ideia abstrata e a vida real”, deveria ser solucionado em benefício da primeira, o que o levaria a criticar a tentativa dos escritores russos contemporâneos, entre os quais Turguêniev, de construir relações entre a “ideia” e a “realidade” russa. Assim, o crítico concluiria que, apesar de Rúdin integrar uma linhagem de personagens ideais, que se originaria em Oniéguin, passando por Petchórin e Biéltov, o personagem de Turguêniev, diferentemente destes, não harmonizaria o ideal (a ficção) com o real (a situação).

Certamente, aquela expectativa ou concepção estética estava em dissonância com o pensamento de Tchernychévski. Este último, se pregasse a reconciliação do ideal com o real, como propunha Dudýchkin, claramente, o faria em nome do último, do concreto. Tchernychévski, então, rebateria as observações do crítico dos *Anais da Pátria*, em artigo intitulado “*Otiétchestvennye zapíski (Dudýchkin) o Turguênieve*” (“Os *Anais da Pátria* – Dudýchkin – sobre Turguêniev”), na edição número 2 de 1857 de *O Contemporâneo*, assinalando os seus “equivocos”, defendendo e afirmando que os personagens de Turguêniev eram tão menos ideais, quanto correspondiam, na verdade, a pessoa simples, realmente existentes, contraditórias, e não saídas simplesmente da imaginação do escritor. Tchernychévski, provavelmente, movido pela disputa editorial que ocorria entre as duas revistas, chegaria mesmo a assinalar que os personagens Oniéguin, Petchórin, Biéltov e Rúdin destacavam-se pelas diferenças que guardavam uns com os outros, e não por suas semelhanças, em uma clara tentativa de se contrapor aos argumentos da linhagem ideal de Dudýchkin (TCHERNYCHÉVSKI, 1948, p. 696-

701). No entanto, tal “exasperação crítica” de Tchernychévski não se confirmaria nem nos artigos futuros de *O Contemporâneo*, como bem representaria a crítica “O que é oblomovismo?” (1859), de Dobroliúbov, na qual o autor também estabeleceria uma linhagem literária entre aqueles personagens (apesar de a partir de uma concepção diversa da de Dudýchkin), nem mesmo nos futuros trabalhos do próprio Tchernychévski, especialmente após o rompimento de Turguêniev com *O Contemporâneo* em 1860.¹⁹³ O que ficaria mais evidente naquela sua disputa com Dudýchkin, seria, sobretudo, o imperativo da defesa de Turguêniev, o que poderia ser justificado ou a partir do ponto de vista do negócio editorial, afinal de contas, Tchernychévski tinha que preservar o escritor “recém-contratado” de seus críticos, ou a partir de uma tentativa de, efetivamente, diferenciar o caráter de Turguêniev dos demais escritores e críticos, a fim de atrai-lo na direção dos pressupostos estéticos, filosóficos e políticos de sua revista e de sua equipe editorial.

Por exemplo, a coletânea dos três volumes de Turguêniev publicada por *O Contemporâneo* em outubro de 1856 incluía o seu romance “*Fáust – rasskáz v deviatí písmakh*” (“Fausto – uma história em nove cartas”), uma breve releitura feita pelo escritor russo do *Faust* (1808-1832), de Goethe. A publicação deste breve romance epistolar, na esteira do processo de fechamento do acordo de exclusividade, fez tornar pública a ira de Katkóv contra Turguêniev. Isso porque, no outono de 1855, Turguêniev

¹⁹³ Em artigo de *O Contemporâneo*, intitulado “*Stikhotvoriénia N. Ogarióva*” (“Poemas de N. Ogarióv”), de setembro de 1856, Tchernychévski também já havia estabelecido uma relação entre aqueles quatro personagens. Na ocasião, o crítico afirmaria que a hora de Rúdin já havia passado, e que os leitores aguardavam o seu sucessor, e que este, enfim, tivesse uma postura mais decisiva e “acostumada com a verdade”: “Oniéguin foi substituído por Petchórin, este, por sua vez, por Biéltov e Rúdin. Nós ouvimos do próprio Rúdin que o seu tempo já passou; mas ele não nos apontou ninguém que o substituísse, de modo que nós ainda não sabemos se esperaremos por seu sucessor em breve. Nós aguardamos por um sucessor, que, acostumado com a verdade desde a infância, encare-a não com um êxtase vacilante, mas com um amor rejubilante. Nós aguardamos uma pessoa com um discurso mais investido de ânimo, um discurso ao mesmo tempo mais calmo e mais decidido, do qual se ouvisse não o acanhamento de uma teoria diante da vida, mas a prova de que a razão pode prevalecer sobre ela, e de que o indivíduo pode, em sua própria vida, estar de acordo com as suas convicções” (TCHERNYCHÉVSKI, 1947, p. 561-568, tradução nossa). Finalmente, as reivindicações que Tchernychévski faria para este novo herói viriam representadas em suas “novas pessoas” em *O Que Fazer?*, publicado sete anos depois.

já havia prometido ao futuro editor da revista *O Mensageiro Russo*, um romance para o ano de sua inauguração, em 1856. Em dezembro de 1855, Turguêniev chegaria a informar a Katkóv que estava escrevendo o conto *Prizraki (Fantasmas)* para a sua revista, e que o entregaria no ano seguinte.¹⁹⁴ Dessa maneira, Katkóv fez o anúncio público de que a sua revista publicaria tal conto em 1856. No entanto, Turguêniev não apenas não o finalizaria, como entregaria o referido *Fausto* para *O Contemporâneo*, o que fez Katkóv pensar que este último se tratava, na verdade, do romance que o escritor havia lhe prometido. Sentindo-se enganado, Katkóv foi a público denunciar o “ardil” do qual havia sido vítima, publicando, em 22 de novembro de 1856, no jornal *Moskóvskie Viédomosti (Gazeta de Moscou, número 140)*, o anúncio que havia feito anteriormente sobre as futuras publicações de *O Mensageiro Russo*. Por sua vez, sentindo-se ofendido com a acusação pública de Katkóv, Turguêniev responderia à *Gazeta de Moscou* (18 de dezembro, número 151), tentando explicar o mal-entendido e, ao mesmo tempo, anunciando o fim da sua colaboração com o editor de *O Mensageiro Russo*. Logo em seguida, no número 152 da *Gazeta de Moscou*, Katkóv publicaria uma carta de desculpas ao escritor (TURGUÊNIEV, 1987b, p. 156; 508). Apesar de aparentemente solucionada a questão, Tchernychévski entraria no debate a partir de 1857.

Na seção “*Zamiétki o jurnálakh*”, “Notas sobre as revistas”, de janeiro de 1857, de *O Contemporâneo*, Tchernychévski republicaria a resposta de Turguêniev e o pedido de desculpas de Katkóv, admoestando-lhe por suas suspeitas e “alusões insultantes” contra o escritor, e ironizando a situação “embaraçosa e lamentável” em que havia se colocado, por ter criado um falso problema e ter tido que se desculpar publicamente (TCHERNYCHÉVSKI, 1948, p. 694-695). Aquele tom áspero de Tchernychévski em relação às críticas que receberia *O Contemporâneo* após o acordo de exclusividade,

¹⁹⁴ O romance *Fantasmas* seria concluído apenas em 1863, e publicado em março do ano seguinte, na revista *Época*, dos irmãos Dostoiévski.

especialmente aquelas dirigidas a Turguêniev, que havia se tornado alvo dos *Anais da Pátria* e de *O Mensageiro Russo*, também se reproduziria em suas correspondências. Tchernychévski tornar-se-ia um “fiel escudeiro” do escritor, e tal situação daria ensejo a que escrevesse duas cartas diretamente a Turguêniev, as únicas das quais ficariam preservadas da correspondência entre ambos.

Em carta enviada a Nekrássov em 05 novembro de 1856, Tchernychévski faria notar a sua insatisfação com as críticas aos seus próprios artigos (provavelmente, aos “Ensaio sobre o período gogoliano na literatura russa”), que os *Anais da Pátria* estavam publicando. No entanto, afirma ao editor que não daria continuidade às polêmicas entre as revistas envolvendo ele próprio. Não obstante, não se furtaria à defesa dos novos “empregados” de *O Contemporâneo*:

Mas quando for necessário defender Grigoróvitch, Ostróvski, Tolstói e Turguêniev, eu escreverei com toda virulência e inclemência possíveis. Além das razões jornalísticas, há ainda uma razão moral: como ousar difamar uma pessoa tão nobre quanto Turguêniev? Isso é vil e estúpido. Grigoróvitch e Tolstói também merecem respeito, e defendê-los é um dever consciencioso, não uma questão de cálculo.^{ccxiii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1949b, p. 327, tradução nossa)

Em seguida, inaugurada a polêmica entre Katkóv e Turguêniev por *Fausto/Fantasma*, Tchernychévski voltaria a escrever a Nekrássov para defender o escritor e, ao que as suas palavras indicavam, teria pedido permissão àquele para abrir polêmica com o editor de *O Mensageiro Russo* (o que, efetivamente, o faria na edição número 1 de 1857 de *O Contemporâneo*, acima). No entanto, o que impressionaria naquela correspondência é o zelo que Tchernychévski parecia manter pela imagem de Turguêniev, a ponto de tomar-lhe as dores das suspeitas levantadas por Katkóv:

confesso que fui ofendido pelo insulto a Turguêniev mais que se ele fosse infligido a mim próprio. Que eles reprochem quem eles queiram, mas como se atrever a insultar Turguêniev, que é melhor que todos nós (...) o mais honesto e mais nobre homem entre todos os literatos?^{ccxiv} (TCHERNYCHÉVSKI, 1949b, p. 330, tradução nossa)

Preocupado com a repercussão que as críticas das demais revistas poderiam ter sobre o próprio Turguêniev, Tchernychévski não tardaria a escrever diretamente ao escritor, com o intuito de reconfortá-lo, além de evitar que elas abalasse a – exclusiva – relação do escritor com *O Contemporâneo*. Em 07 de janeiro de 1857, enviar-lhe-ia uma carta a pretexto de lhe pedir que enviasse algum material – o romance *Dva Pokoliénia (As Duas Gerações)*¹⁹⁵ – para publicar nas próximas edições de *O Contemporâneo*. No corpo da missiva, no entanto, revelar-se-ia o verdadeiro intuito de Tchernychévski, qual fosse o de defender o escritor do ataque de Katkóv.

À primeira vista, impressiona o tom extremamente respeitoso, cerimonioso e um tanto empolado empregado pelo crítico para se dirigir ao escritor. Tratando-se de uma relação que também era editorial, o primeiro deixava escapar certo tom de “bajulação” comercial, uma vez que a revista dependia da contribuição do escritor para garantir o sucesso de sua tiragem: “eu vos imploro, enviai o vosso romance”, “*umoliáiu vas: prichlíte vach román*”. Munido desta investidura a um só tempo literária e editorial, Tchernychévski logo também passaria à questão política, na medida em que, ao escrever, tentava claramente atrair Turguêniev para o seu (de Nekrássov) círculo de influência, afastando-o das inspirações “liberais” e “tradicionalistas” dos demais novos e exclusivos colaboradores da revista:

Vós deveis saber que, pela natureza de vosso talento e de outras qualidades, não podeis escrever algo que não seja superior a tudo escrito pelos outros, sem excluir o vosso *protégé* Tolstói [em francês, no original], que escreverá apenas mediocridades e imbecilidades,

¹⁹⁵ O romance havia sido iniciado ainda nos anos 1840, mas jamais seria publicado. Parte dele teria dado origem ao célebre *Rúdin* (1856) (TCHERNYCHÉVSKI, 1949b, p. 807).

caso ele não abandone a sua conduta de se meter em encrencas e não pare de se comportar como um garoto quanto à sua visão de vida. (...) lede o seu *Juventude!* [1857, *O Contemporâneo*] Vós vereis que tamanho absurdo, que afetação (exceto por três ou quatro capítulos)! Eis os frutos dos conselhos dos aristarcos: eles se contentam com esta taramelagem, da qual nove décimos se compõem de mediocridade, chatice e incoerência (...) eu não me encarrego de defender nem Tolstói, nem Ostróvski, (...) mas, quando alguém ousa dizer algo contra vós, meu coração se ressentir (...) quem se atreve a dizer sequer uma palavra contra vós, no sentido pessoal, deve ser coberto de ignomínia, como um convicto caluniador. (...) Quem quer que levante a voz contra o autor de *Memórias de um Caçador*, *Mumu*, *Rúdin*, *Dois Amigos*, *Postoiáli Dvor*, etc., etc., insulta todas as pessoas decentes da Rússia. Você não é qualquer Ostróvski ou Tolstói, você é a nossa honra.^{ccxv} (TCHERNYCHÉVSKI, 1949b, p. 332-334, tradução nossa)

Poder-se-ia perguntar por que, se um dos intuitos de Tchernychévski era o de proteger os novos colaboradores de *O Contemporâneo* das críticas eventuais das outras revistas, ele distinguiu e exaltava Turguêniev entre os demais assinantes do acordo. Havia, de fato, uma sincera admiração do crítico pelo autor de *Memórias de um Caçador* e de *Rúdin*, fosse por representar em suas obras a pungente questão camponesa russa, tomando o lado dos servos (lembrar de seu “juramento de Aníbal”), fosse por – apesar das críticas do próprio Tchernychévski – o escritor ter retratado Bakúnin na figura do seu herói Rúdin, em 1856. Ou seja, por mais que Tchernychévski já pudesse identificar, assim como Turguêniev, que havia divergências de fundo entre ambos, havia também afinidades tanto em algumas questões políticas, como a luta comum contra a servidão, quanto em questões crítico-literárias, como a veneração de ambos à obra de Bielínski, evidenciada durante todo o ano de 1856, com repetidos elogios do próprio escritor, quando o crítico lançara a série de ensaios gogolianos. Grigoróvitch, Ostróvski e Tolstói poderiam parecer a Tchernychévski, por outro lado, mais liberais ou aristocráticos e, claramente, não gozavam nem mesmo de frágeis pontos em comum entre si, como o crítico compartilhava com Turguêniev. A recíproca, evidentemente, era verdadeira, visto que ainda no final de 1856, mal concluído o delicado acordo de

exclusividade, Turguêniev já teria que interceder junto a Tolstói para que este não abandonasse aquela “união”, por sua insatisfação quanto a Tchernychévski (TURGUÊNIEV, 1987b, p. 166).

Precisamente por prevalecer tal divergência mútua e mais radicalmente explícita entre Tchernychévski e os demais subscritores do acordo de exclusividade, pode-se aventar a hipótese de que o crítico almejasse exercer uma influência efetiva e preventiva sobre Turguêniev, através de seus elogios e de sua firme defesa do escritor, contra o possível contágio dos pressupostos políticos e estéticos daqueles, e a favor de sua aproximação com os seus próprios princípios. Além disso, como já assinalado, também estava em jogo um complexo – e melindroso – negócio editorial, sem sombra de dúvidas, comandado por Nekrássov, mas que Tchernychévski também tinha que, vez ou outra, operar. Assim, defender, preservar – e mimar – Turguêniev respondia não apenas a um interesse, nem ao interesse de apenas um, mas a uma inextricável rede de interesses individuais e editoriais, estéticos e políticos, que dispunham os editores e colaboradores de *O Contemporâneo* em uma espécie de corda bamba que tendia ao desequilíbrio, que não tardaria a se concretizar.

Turguêniev recebera a correspondência de Tchernychévski, mas respondera-lhe, agradecendo, somente através de Nekrássov, em carta de 7 de fevereiro de 1857.¹⁹⁶ Tchernychévski remeter-lhe-ia nova correspondência entre o fim de abril e início de maio, a fim de devolver-lhe o agradecimento e a sua “boa opinião” sobre ele. É provável que Panáiev tivesse transmitido a Tchernychévski o tom das últimas cartas que lhe havia enviado Turguêniev, pois o crítico sabia, de antemão, que o escritor estava algo triste por conta das críticas que havia recebido. Mais uma vez, neste segundo e último registro de uma correspondência direta entre o crítico e o escritor, aquele

¹⁹⁶ Curiosamente e, talvez, sintomaticamente, toda comunicação epistolar do escritor com o crítico era feita através de intermediários, não tendo sido preservada nenhuma carta escrita diretamente do primeiro para o último.

apontaria a sua artilharia crítica contra Bótkin, Drujínin e Dudýchkin, a fim de defender o seu “preferido”. Tchernychévski lembraria a Turguêniev que ele ocupava uma posição única na literatura russa, a qual poderia dividir, em honra e prestígio, apenas com Negrásov. Sobre os críticos, Tchernychévski aconselhava ao escritor nem sequer ouvi-los, pois eles poderiam ser considerados bons apenas quando Bielínski ainda era vivo, visto que este exercia alguma autoridade literária sobre eles. No entanto, após a morte de Bielínski,

Agora, eles perderam o fôlego. Tendo, a princípio, começado a “exprimirem-se em respeito ao desejo incontinente de suas entranhas”, terminariam como estúpidos. Eles são ótimas pessoas, mas, em matéria de arte e afins, não entendem sequer um copeque. Tomai os artigos de Dudýchkin: salvo nas passagens onde ele repete Bielínski, vós encontras apenas banalidades. A inteligência dessas pessoas pode ser até muito refinada e sofisticada, mas é por demais superficial. Você é muito gentil com eles. Quando chegardes aqui, em São Petersburgo, caso queirais conversar comigo, eu vos pedirei para me apontar, em tudo que foi escrito por Bótkin, Drujínin e Dudýchkin (não sobre vós, isso já é um outro caso, mas sobre quem ou o que quer que seja), uma ideia sequer, que não seja ou uma medíocre banalidade, ou um plágio estulto.^{ccxvi} (TCHERNYCHÉVSKI, 1949b, p. 345, tradução nossa)

Por outro lado, a defesa de Turguêniev por Tchernychévski não apenas miraria a crítica das outras revistas, de seus editores e colaboradores, ou seja, não seria apenas uma crítica *negativa* contra aqueles, como também teria a sua versão *positiva*, na medida em que o crítico de *O Contemporâneo* passaria a, decidida e efetivamente, salientar as boas qualidades literárias do escritor nos mais diversos artigos, inclusive naqueles que não diziam respeito diretamente à sua obra. Assim, na edição número 4 de *O Contemporâneo* de 1857, a pretexto de elaborar uma resenha sobre a coletânea de histórias *Ótcherki iz Krestíánskogo Býta* (*Ensaio da Vida Camponesa*), do escritor e dramaturgo Aleksêi Feofiláktovitch Píssemiski (1821-1881), (re)publicados em 1856,¹⁹⁷

¹⁹⁷ Tratava-se da reunião das histórias *Piterschik*, publicada na revista *O Moscovita* (número 23, 1852); *Lechi*, publicada em *O Contemporâneo* (número 11, 1853); e *Plótnitchia Artiél* (*A Sociedade dos Carpinteiros*), publicada nos *Anais da Pátria* (número 9, 1855).

Tchernychévski tanto rebateria as críticas anteriores à obra,¹⁹⁸ quanto encontraria novo espaço para ressaltar as qualidades de Turguêniev. Drujínin, Ánnenkov, Apollón A. Grigóriev (1822-1864) e Dudýchkin, que já haviam resenhado fosse apenas uma das histórias, fosse toda a coletânea, salientavam o traço realista único de Píssemiski, que o diferenciava – com vantagem – de escritores como Turguêniev e Gontcharóv, e superava os pressupostos “didáticos” de Bielínski e a “ultrapassada” estética gogoliana. Diante de Píssemiski, os demais escritores das “vidas comuns” retratariam apenas personagens sem energia e monótonos. Para Drujínin, o escritor era um dos “mais novos representantes da escola da criatividade pura e independente”^{ccxvii} (DRUJÍNIN, 1865, p. 263, tradução nossa).

Além de, evidentemente, refutar as passagens críticas sobre Bielínski e sobre Gógol, Tchernychévski destacaria que, ainda antes do surgimento das histórias de Píssemiski sobre as “pessoas comuns”, já havia outros autores, tão ou mais capazes que este, que se dedicariam àquela missão. Obviamente, entre estes, listava Turguêniev:

Antes de *Piterschik* já haviam surgido inúmeros dos mais diversos tipos de pessoas comuns [na literatura russa], entre os quais, muitos homens altivos, astutos, enérgicos. Isso é facilmente constatável ao se verificar os contos sobre a vida comum escritos pelos senhores Turguêniev e Grigoróvitch até os anos 1850. Por exemplo, *Memórias de um Caçador* inicia-se com um retrato de Khor e seus filhos, esta família consiste inteiramente de pessoas alegres, altivas e saudáveis.^{ccxviii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1948, p. 563-564, tradução nossa)

¹⁹⁸ Tchernychévski rebateria, especialmente, as críticas feitas por Drujínin, sob o título “‘Ótchierki iz krestíánskogo býta’ A. F. Píssemnskogo, SPB., 1856” (“Ensaio da Vida Camponesa, de A. F. Píssemiski, São Petersburgo, 1856”), publicada na edição número 1 de 1857, da *Biblioteca para Leitura*; por Ánnenkov, relacionada apenas à história *Lechi*, e publicada sob o título “Po póvodu románov i rasskázov iz prostonaródnogo býta” (“Sobre romances e contos sobre pessoas comuns”), na edição número 2 de *O Contemporâneo*, de 1854; por Apollón Aleksándrovitch Grigóriev (1822-1864), sob o título de “Obozriénie nalítchnykh literatúrnykh díiatelei” (“Revisão das atuais personalidades literárias”), nas edições número 15 e 16 de *O Moscovita*; e por Dudýchkin, sob o título “‘Ótchierki iz krestíánskogo býta’ A. F. Píssemnskogo, SPB., 1856” (“Ensaio da Vida Camponesa, de A. F. Píssemiski, São Petersburgo, 1856”), na edição número 12 de 1856 dos *Anais da Pátria*. O artigo de Tchernychévski, contendo a sua resenha de *Ensaio da Vida Camponesa* e contrapondo-se às críticas anteriores, foi publicado em abril de 1857, e traria o mesmo título da resenha de Dudýchkin.

Alguns meses depois, na edição de junho de 1857 de *O Contemporâneo*, Tchernychévski escreveria a resenha crítica intitulada “*Gubiérnskie ótcherki – iz zapíssok otstavnógo nadvórnogo soviétnika Schedrína*” (“*Ensaio Provinciano – a partir das anotações do conselheiro reformado Schedrín*”), bastante laudatória da obra *Gubiérnskie Ótcherki (Ensaio Provinciano, 1856-1857)*, de Saltykóv-Schedrín. Os ensaios satíricos deste autor, publicados a partir de 1856 – fim da Guerra da Crimeia – tornar-se-iam possíveis graças à maior “abertura” da censura sob os anos iniciais de Alexandre II, e teriam como pano de fundo, principalmente, os casos de corrupção e de propina nos rincões da Rússia. *Ensaio Provinciano*, assim, ensejaria a popularização da “literatura acusatória”, uma vez que outras iniciativas literárias passariam a reproduzir a receita satírica de Schedrín. Tchernychévski, que recebera bem os ensaios deste precursor, pois considerara que “neles havia muitas verdades, muito vívidas e muito importantes”, iria, em seguida, criticar a reprodução em série daquela fórmula, opondo-se à “literatura acusatória”, como visto no capítulo anterior, pois acreditava ser limitado o alcance político e social daquela nova e repetida atitude na literatura. Não obstante, inicialmente, naquele artigo de junho de 1857, o crítico posicionaria Turguêniev e Schedrín entre aqueles escritores que prestariam um grande serviço à sociedade russa, ao bem retratarem a sua realidade: “Todos estão de acordo com que os fatos retratados por Gógol, Turguêniev, Grigoróvitch e Schedrín são por eles representados corretamente, e para o benefício da nossa sociedade, devem ser trazidos diante do tribunal da opinião pública”^{ccxix} (TCHERNYCHÉVSKI, 1948, p. 263-264, tradução nossa).

Enfim, os trechos citados acima deixam claro que Tchernychévski, efetivamente, lançara-se a uma campanha de defesa tanto *positiva* (a favor de Turguêniev) quanto

negativa (contra os seus críticos), o que marcaria o segundo e mais harmonioso momento de convivência crítica entre ambos, iniciado com a aparição dos “Ensaio sobre o período gogoliano da literatura russa” (e após o conturbado primeiro momento, marcado pelas ferozes críticas do escritor à dissertação “As relações estéticas da arte com a realidade”). Sobretudo, o crítico estava imbuído de um verdadeiro e vivo interesse de aproximação com o escritor, que respondia às exigências editoriais após o fechamento do acordo de exclusividade, assim como às exigências políticas, tendo em vista a tentativa de cooptação de Turguêniev para fora de seu círculo “natural” de influências, aquele formado pelos grandes escritores russos do período. A pena crítica de Tchernychévski não poupou esforços para satisfazer aquelas demandas, nem negligenciou as oportunidades, mesmo em artigos que não versavam sobre o tema, para forjar aquela aproximação. Tratou-se de um esforço tão notável, quanto incomum, tendo em vista que, a partir de 1858, aquelas tentativas dariam cada vez mais espaço a atitudes de enfrentamento crítico, tanto de Tchernychévski, quanto de Dobroliúbov e de Antonóvitch, que culminariam não apenas com o fim do acordo de exclusividade, como com o rompimento definitivo das relações de Turguêniev com *O Contemporâneo*. É precisamente este terceiro momento na relação entre o escritor e o crítico que estaria mais próximo dos antecedentes da relação política e crítico-literária entre os romances *Pais e Filhos*, a ser lançado em 1862, e *O Que Fazer?* (1863).

6.1.4 AS CRÍTICAS AOS ROMANCES *RÚDIN*, *ÁSSIA* E *A VÉSPERA*

Talvez o caso exemplar que melhor ilustre a passagem entre os segundo e terceiro momentos da relação entre Turguêniev e Tchernychévski tenha sido as críticas deste sobre o primeiro romance do escritor, *Rúdin*, que trouxeram diferentes pontos de vista entre 1856 e 1860.

Rúdin havia sido publicado originalmente nas edições número 1 e 2 de *O Contemporâneo*, de 1856. O romance trazia a história de Dmitri Nikoláievitch Rúdin, 35 anos, personagem que dispunha de nobres ideais, mas de pouca ou nenhuma capacidade de ação, ou de atuação efetiva, fosse no foro privado, fosse no público. Rúdin apaixonar-se-ia por Natália Aleksêievna Lassúnkaia, 17 anos, jovem de origem nobre, que também se envolveria pelo protagonista. No entanto, no momento de firmarem o enlace, diante da iniciativa de Natália, e da oposição de sua mãe, Dária Mikháilovna Lassúnkaia, Rúdin recuaria, negando a possibilidade de um casamento à revelia do interesse da família da noiva. Além disso, o protagonista, como o próprio escritor o reconheceria, havia sido construído à imagem de Mikhail Bakúnin, de quem Turguêniev fora colega na Alemanha.¹⁹⁹

Imediatamente após a publicação da segunda e última parte do romance, Tchernychévski rascunhou uma crítica bastante positiva sobre o mesmo, que, no entanto, não seria concluída, nem publicada. O texto, intitulado “*Razgovór ottchásti literatúrnoho, a bóleie ne literatúrnoho soderjánie*” (“Conversa sobre um assunto em

¹⁹⁹ Em carta enviada à escritora Maria Aleksándrovna Markóvitch, Markó-Bobchók (1833-1907), no dia 16 de setembro de 1862, Turguêniev revelaria: “Vós me perguntais que tipo de pessoa é Bakúnin. Em *Rúdin*, eu representei o seu retrato bastante fiel: no romance, é o próprio Rúdin, sem ter sido morto em uma barricada. Entre nós, é um decrépito. Ainda é capaz de se agitar um pouco e de tentar sublevar os eslavos, mas disso nada resultará. A sua veleidade é um pesado fardo: a vida de um agitador retrógrado e exaurido. Eis a minha sincera opinião sobre ele, mas não a comenteis” (TURGUÊNIEV, 1988, p. 108, tradução nossa).

parte literário, mas na maior parte não-literário”), fora escrito na forma de uma carta a uma revista, datada de 20 de fevereiro de 1856, redigida por um suposto leitor e admirador da obra de Turguêniev, que assinaria como “Um de muitos”, “*Odín iz mnóguikh*”. No início do texto, o leitor-correspondente manifestaria a sua convicção de que a crítica literária deveria ser renovada através da opinião pública, e que ele, portanto, cumpria naquele momento o papel de atualizar, além de alertar, as revistas e os críticos de que estes não estavam suficientemente empenhados em incrementar o interesse do público pela literatura. Prova disso era que, apesar de ele próprio ter tido uma “forte impressão” sobre o romance *Rúdin*, a revista para a qual escrevia não tinha feito dele uma avaliação (positiva) satisfatória: “Era como se eles não soubessem quão imenso significado possui o senhor Turguêniev para a literatura russa, tanto em relação à sua influência sobre o público, como ao desenvolvimento da própria literatura em geral”¹⁹⁰⁰ (TCHERNYCHÉVSKI, 1947, p. 780, tradução nossa). Segundo o correspondente, aquela opinião corresponderia à de 99% (!) dos “leitores esclarecidos”, maioria que também concordava que não havia outro escritor russo cujos méritos se igualassem ao de Turguêniev. Por fim, aconselharia aos editores e jornalistas da revista destinatária: “quanto maior o vosso conceito sobre o significado das obras do senhor Turguêniev, mais ele será verdadeiro e mais próximo da opinião de qualquer membro vivo do público russo”¹⁹⁰¹ (TCHERNYCHÉVSKI, 1947, p. 781, tradução nossa). Assim, tal crítica em forma de carta de Tchernychévski, não finalizada e não publicada, em nada destoaria do tom bastante amistoso e apreciativo de suas correspondências apresentadas anteriormente.

No entanto, quatro anos depois, em 1860, o crítico publicaria um novo artigo com opiniões duras e implacáveis sobre o romance *Rúdin* e sobre o seu autor, o mesmo que considerara o escritor mais importante da Rússia em 1856. Mas antes de chegar no

ano de 1860, convém analisar a relação entre a literatura de Turguêniev e a crítica de *O Contemporâneo* e outros periódicos, desde a publicação do seu primeiro romance.

Dois anos após a publicação de *Rúdin*, foi publicada na mesma revista *O Contemporâneo* a pequena história *Ássia*, em sua edição número 1 de 1858. Ainda no final de 1857, em carta datada de 25 de dezembro, quando tinha nas mãos apenas a prova editorial da obra, Nekrássov escreveria a Turguêniev, dizendo-lhe:

Eu te cumprimento pela história, e pelo fato de ela ser tão bela. Dela emana uma juventude de espírito; toda ela é o ouro puro da poesia. Sem rodeios, a sua atmosfera magnífica alcançou o enredo poético, e surgiu-nos qualquer coisa de extraordinário na beleza e na pureza. Até mesmo Tchernychévski está em sincero deleite por esta história.^{ccxxii} (NEKRÁSSOV, 1999, p. 101, tradução nossa)

Tchernychévski, assim como Nekrássov, Panáiev e Ánnenkov – este, o “primeiro crítico” de Turguêniev – já havia tido acesso à prova daquela história, a fim de revisá-la para publicação. Apesar de compartilhar a crítica de Nekrássov de que a cena do encontro final dos protagonistas surpreendia o leitor quanto ao trato um tanto grosseiro do herói, Tchernychévski, no geral, apreciaria de maneira entusiasmada o romance, também pelo fato de, já há algum tempo, *O Contemporâneo* carecer de novas contribuições do escritor.²⁰⁰ De sua parte, havia, sobretudo, a compreensão de que Turguêniev retratara de maneira realista – o que o agradava – o nobre homem supérfluo russo, ainda despreparado para a ação.

Assim como *Rúdin*, a pequena história *Ássia* trazia um enredo amoroso não consumado, em decorrência da hesitação e do recuo do herói, o senhor N. N. Este é o

²⁰⁰ No ano de 1857, Turguêniev passara por um período de crise criativa, causado fosse pelas críticas que recebia; fosse pelo surgimento e multiplicação de um novo tipo de leitor, e de um novo “gosto” literário, o qual não estava seguro de poder satisfazer; fosse pelo aparecimento de novos e talentosos escritores, como Tolstói e Schedrín, os quais julgava possuir mais originalidade que ele próprio. O escritor chegaria a cogitar interromper a sua carreira, como o revelaria a sua carta a Bótkin datada de 7 de fevereiro de 1857 (TURGUÊNIEV, 1980, p. 440-441). Tal interrupção, no entanto, duraria apenas dois anos, período que separa as publicações de suas obras *Rúdin* e *Ássia*.

narrador da trama, personagem russo que conta ao leitor as suas memórias de quando viajara a um pequeno povoado alemão à beira do rio Reno, quando tinha 25 anos. Lá, ele encontrara um casal de irmãos russos, Gáguin e Ássia (Anna Nikoláievna) e, pouco a pouco, viria despertar o seu interesse pela jovem moça de 17 anos. Ássia, era filha bastarda do pai de Gáguin e da criada de sua falecida mãe, Tatiana, o que não apenas remete à célebre obra de Púchkin, mas também ao romance *Quem É o Culpado?*, de Herzen, cuja protagonista também era a filha bastarda do senhor Niégrov, assim como à própria história pessoal de Turguêniev, que tinha uma filha, Polina Ivánovna Breuer (1842-1919), e uma irmã, Varvára Nikoláievna Jitova (1833-1900), ambas na mesma condição da sua protagonista. Após algumas cenas idílicas nos povoados de Z. e L. e no leito do rio Reno, Ássia descobrir-se-ia, enfim, apaixonada pelo senhor N. N., declarando-lhe o seu amor e, naturalmente, esperando que o seu pretendente fizesse o mesmo e lhe propusesse o casamento. No entanto, o amado de Ássia hesita no último instante, perturba-se com a velocidade daquele sentimento e com a iniciativa da amada, terminando por recuar de sua proposta. Ássia, abalada, partiria com o irmão, e os protagonistas nunca mais se veriam. Mais uma vez, tratava-se da saga de um exemplar do virtuoso e nobre homem supérfluo russo, tão devotado à lapidação de seus ideais, quanto despreparado para dispô-los em ação. O próprio Turguêniev o retrataria não sem alguns toques de ironia, não apenas através do senhor N. N., como através de Gáguin. Este último, numa derradeira tentativa de tornar-se útil, dedicava-se à pintura (assim como também tentara Biéltov, de Herzen, após o seu fracasso no serviço civil e nos estudos da medicina), no entanto, o narrador sublinharia:

Nos seus estudos [em seus desenhos], havia muita vida e muita verdade, alguma coisa de livre e de amplo; mas, nenhum deles estava terminado, e o desenho parecia-me negligenciado e incerto. Francamente, expressei-lhe a minha opinião.

– Sim, sim – apoiou ele, com um suspiro – Tem razão; tudo isso é muito ruim, não está maduro, mas, *que se pode fazer?* Não estudei como devera e o maldito deixar ir, próprio dos eslavos, também tem nisso a sua parte. Quando se sonha com o trabalho, plana-se como uma águia. Parece que se pode deslocar a terra; mas, na realização, imediatamente a gente enfraquece e cansa-se. (TURGUÊNIEV, 1952, p. 28-29, grifo nosso)

Gáguin atribui a sua inércia à sua natureza eslava, ao passo que o senhor N. N. destacaria a vulnerabilidade de sua alma russa, que, apesar de honesta e simples, não possuía “calor interior”. O narrador previu desde os primeiros contatos com Gáguin, que aquele jamais se tornaria um pintor, pois não tinha vocação para qualquer trabalho. O lazer dos dois constituía em conversarem “até a saciedade e enchendo-nos de um sentimento de satisfação, como se produzíssemos alguma coisa e se tivéssemos feito algum progresso” (TURGUÊNIEV, 1952, p. 45). Em certa altura, o senhor N. N. indagaria a Gáguin se a sua irmã jamais se interessara por algum homem, ao que ouviria como resposta que não, pois nunca encontrara alguém de seu gosto. Para Gáguin, “Ássia precisa de um herói, uma criatura invulgar, ou um pastor pitoresco, na garganta de uma montanha” (TURGUÊNIEV, 1952, p. 68).²⁰¹ Àquela altura, aquelas palavras não intimidaram o senhor N. N., que deixaria florescer a sua paixão pela protagonista, assim como esta daria “asas” ao seu sentimento. Gáguin, por fim, descobriria o amor entre os dois, indo até o nobre amante de sua irmã para perguntar-lhe sobre a disposição para o casamento, ao que este lhe confirmaria o seu interesse por Ássia, mas julgaria precipitado tomar tal decisão naquele momento: “o amor de Ássia me assustava (...) casar com uma senhorita de dezessete anos com o seu caráter, como é isso possível?” (TURGUÊNIEV, 1952, p. 94). Assim, o caráter do senhor N. N., ao longo da história, revelar-se-ia tão pouco firme quanto o de Gáguin, quando exposto a uma situação que

²⁰¹ De certo modo, a busca por este “homem invulgar”, merecedor do amor de uma de suas “moças turguenievianas”, seria um dos motivos que levaria o escritor até o romance *A Véspera*, de 1860, quando acreditou, enfim, tê-lo encontrado no personagem búlgaro – não um russo – Insárov.

exigia uma atitude decisiva. Enfim, chegaria o momento em que a própria protagonista convidaria o seu amante para um encontro secreto, no qual consumariam – ou não – o enlace. Chegando ao lugar combinado, após uma breve cena romântica entre ambos, ele dispararia que ela havia arruinado tudo ao revelar o sentimento dos dois para o irmão e que, por conta disso, tudo se havia precipitado e estava, a partir daquele momento, terminado:

nisso tudo, é a senhora a única culpada, a única. Por que lhe revelou o seu segredo? (...) Agora está tudo perdido, tudo, tudo. (...) Agora, devemos separar-nos. (...) A senhora não deu tempo a que o sentimento que começava a amadurecer se desenvolvesse; por isso mesmo, a nossa ligação dilacerou-se; não teve fé em mim, duvidou de mim... (TURGUÊNIEV, 1952, p. 102-104)

Ássia partiria em seguida com o irmão, e os personagens não mais voltariam a se encontrar. Apesar de ter se arrependido, em seguida, de sua decisão – ou da falta dela – o senhor N. N. havia, enfim, respondido à pergunta herzeniana “quem é o culpado?”. Para o protagonista, a culpada, estava claro, era Ássia. Incriminara-se com a sua precipitação, com a sua iniciativa, com a sua firmeza e decisão, que fizeram o senhor N. N., um dos mais nobres exemplares do homem russo, amedrontar-se e recuar. No epílogo, o protagonista confessaria que jamais encontrara outra mulher como Ássia e que, sem ter lhe aparecido novamente semelhante criatura, “condenado à solidão, solteiro e sem família, eu vegetei nos anos tediosos” (TURGUÊNIEV, 1952, p. 122).

O comportamento do senhor N. N. naquela história de Turguêniev seria o que levaria Tchernychévski a redigir o artigo intitulado “*Rússki tcheloviék na rendez-vous – Razmychliénia po protchtiénii póvesti g. Turguênieva ‘Ássia’*” (“O russo no *rendez-vous* – Reflexões sobre a leitura da novela *Ássia* do senhor Turguêniev”), publicado na edição de maio de 1858 (número 18) da revista *Ateniéi (O Ateneu)*. Tornar-se-ia a crítica mais conhecida àquele romance do escritor. Com o seu estilo irônico de costume,

Tchernychévski iniciaria a sua crítica dizendo que estava diante da única boa história entre as mais recentes, e que nela o leitor estaria preservado da corrupção e do suborno que marcariam a “literatura acusatória”. Ao contrário, as situações representadas por Turguêniev eram aprazíveis, e os seus personagens, “pessoas das melhores entre nós, muito instruídas, esplendidamente humanas; imbuídas dos mais nobres pensamentos” (TCHERNYCHÉVSKI, 2013, p. 265). O pecado do escritor, se o havia, seria precisamente, o de frustrar o leitor quanto à expectativa que este criara diante de tão nobres personagens. De fato, ao fim do romance, tal expectativa da realização e do cumprimento de ações tão nobres quanto os seus executores seria frustrada, “essa ilusão é destruída da maneira mais amarga”, pois o senhor N. N. não corresponde às “expectativas mais luminosas” que haviam sido sobre ele depositadas (a consumação do amor entre os protagonistas). Para Tchernychévski, no entanto, diferentemente do que já haviam afirmado outros críticos, o protagonista não havia “enganado” o leitor pelo não cumprimento da sua nobreza de caráter, nem tampouco Turguêniev havia errado ao não manter o seu caráter inicial até o fim da história. O que se cumpria, através da frustração das expectativas sobre o caráter do herói, seria precisamente o caráter da sociedade russa.

Tchernychévski chamaria a atenção para que, desde o romance *Rúdin*, quando o protagonista recuara diante da iniciativa de Natália, a covardia, “esse lamentável traço no caráter dos heróis”, não se tratava apenas de uma particularidade das histórias turguenievianas, mas deveria estar presente em “qualquer boa história fiel à vida real”, fazendo alusão também aos personagens Sacha, do poema homônimo de Nekrássov, e Biéltov. A fórmula de “conduta” de tais heróis, para Tchernychévski, seria a seguinte:

o herói se mostra bastante ousado enquanto não se exige dele nenhuma ação concreta, quando se trata apenas de ocupar um tempo

ocioso, preencher uma cabeça ociosa ou um coração ocioso com conversas e sonhos; mas basta chegar a hora de expressar seus sentimentos e desejos de forma direta e precisa e a maior parte dos heróis já começa a vacilar e a sofrer de certo retardo na língua. (...) “você quer isso e aquilo; muito bem; comece então a agir e nós te apoiaremos” – ante tal réplica, a metade desses valentes heróis cairia desmaiada, e os restantes começariam a censurar o proponente de forma rude por tê-los colocado em posição desagradável; diriam que não esperavam tais proposições, que perderam a cabeça completamente e não podem compreender mais nada, porque “como pode acontecer tão rápido?” (TCHERNYCHÉVSKI, 2013, p. 270)

O crítico, então, iniciaria uma longa digressão sobre o caráter daqueles heróis, representantes dos homens supérfluos. Em comum, compartilhavam a nobreza e os grandes ideais e, paradoxalmente, certa apatia diante da realidade. A questão que Tchernychévski se colocava seria a de identificar se tal caráter designaria a “culpa” do herói, cuja responsabilidade decorreria de características pessoais, ou a sua “desgraça”, cuja responsabilidade adviria das circunstâncias externas, sociais. Como analisa Soares, “Culpa é raridade, exceção à regra; desgraça é epidemia. Classificando a conduta do herói como desgraça, uma vez que é comum aos protagonistas das novelas da época, [Tchernychévski mostra] como as ‘melhores pessoas’ da sociedade russa agem” (SOARES, 2014, p. 120). Tchernychévski concluiria, assim, que, uma vez que o senhor N. N. não era um “patife”, ao contrário, era um dos melhores representantes da sociedade e da nobreza russa, e que agia em conformidade com seus princípios e ideais, o que limitava e impedia a sua ação não era uma deficiência particular, mas as circunstâncias mesmas da sociedade russa. Prova disso seria que diversos outros personagens – e indivíduos reais – agiriam de maneira semelhante, tornando a falta de atitude do senhor N. N. “um sintoma de doença epidêmica enraizada na nossa sociedade” (TCHERNYCHÉVSKI, 2013, p. 278).

Ele não está acostumado a compreender nada que seja grandioso e vivaz, porque sua vida é por demais pequena e sem espírito, assim

como são pequenas e sem espírito todas as relações e questões que o circundam. (...) é medroso, impotente, foge de tudo o que exige franca determinação e nobre risco, novamente porque a vida lhe ensinou apenas a agir com pálida mesquinhez em relação a tudo. (TCHERNYCHÉVSKI, 2013, p. 280)

Como visto, Tchernychévski catapultaria a história literária de Turguêniev para uma reflexão de ordem sociológica. Na própria crítica, ele argumentava que, se a questão do caráter do personagem se resumisse a apenas alguns indivíduos, não seria mais que uma “questão erótica”, que não interessaria ao leitor do seu tempo, dedicado a questões financeiras, administrativas e políticas mais sérias. Seria precisamente por representar um caráter “epidêmico” na sociedade que aquela análise se revestiria de legitimidade e de importância. Tão mais, que tal discussão ensejaria uma outra, aquela do conflito entre as gerações de 1840 e de 1860 da *intelligentsia* russa. Ao final de seu artigo, ao salientar a covardia do senhor N. N., Tchernychévski deixaria escapar uma leve provocação, eivada de ironia, aos nobres intelectuais da geração anterior: “Infelizmente, não temos a honra de ser seus congêneres; entre as nossas famílias ocorreram até mesmo inimizades, porque a família dele desprezava a todos os que nos eram próximos” (TCHERNYCHÉVSKI, 2013, p. 284). Aqui, Tchernychévski identificava como “congêneres” do senhor N. N., os nobres *intelligenty* da geração de 1840 como o próprio Turguêniev e Herzen. Procedendo-se a uma análise mais profunda, ao citar a inimizade entre “as nossas famílias”, o crítico, certamente, referia-se ao célebre e polêmico “caso Ogarióv”, litígio que havia oposto a equipe de *O Contemporâneo* ao círculo próximo de Herzen e daquele publicista, os quais conquistariam também, apesar de tardiamente, a simpatia de Turguêniev. Por fim, Tchernychévski afirmaria que “percebemos que há pessoas melhores” que aqueles “congêneres” do senhor N. N., e que estariam mais preparadas que estes para agirem no “momento decisivo”, relegando, assim, a geração de 1840 ao passado.

Apesar de sutilmente, pois a sua crítica desposava um tom decididamente mais laudatório que depreciativo em relação à pequena história *Ássia* e ao seu autor, “O russo no *rendez-vous*” inaugurava, por parte de Tchernychévski, a abertura pública do processo de distanciamento entre *O Contemporâneo* e Turguêniev, que se acirraria nos anos seguintes até o rompimento definitivo entre a revista e o escritor. A menção aos congêneres do senhor N. N., e à inimizade entre as famílias “dele e a nossa”, marcaria a identificação e publicização das desavenças políticas e estéticas que acompanhariam aquele processo.

Para além da relação crítica de Tchernychévski com a obra de Turguêniev (e de outros críticos, como Dobroliúbov), que começava a despontar, poder-se-ia dizer que a atmosfera entre os assinantes do acordo de exclusividade e *O Contemporâneo* também já vinha se deteriorando gradualmente. Antes mesmo que Tchernychévski publicasse “O russo no *rendez-vous*”, por exemplo, Turguêniev soubera da intenção de Tolstói de romper o negócio. Em carta enviada a este último, datada de 17 de janeiro de 1858, Turguêniev pedir-lhe-ia paciência para que, juntos, pudessem decidir sobre o projeto de Tolstói de lançar uma nova revista dedicada exclusivamente à arte (TURGUÊNIEV, 1987b, p. 292). Obviamente, a iniciativa de Tolstói (acompanhada pelo célebre poeta Afanássi Afanássievitch Fiét, 1820-1892, e pelo crítico Drujínin) respondia à necessidade de ser criar uma alternativa à revista “não exclusivamente dedicada à arte”, *O Contemporâneo*, e revelava a insatisfação – de resto, nunca omitida – do grande escritor russo com os rumos da crítica social para que se voltava a revista com a qual estava ligado por meio de um contrato de exclusividade.

Turguêniev, no entanto, apesar de também sofrer algum incômodo com aquela tendência, o que ficaria evidente mais adiante no relato de suas memórias, naquele momento, ainda não era tão afetado quanto Tolstói. Ao contrário, nutria até mesmo certa

admiração pelos trabalhos de crítica social e histórica de *O Contemporâneo*, como o revelaria o seu comentário ao artigo “*Borbá párti vo Frántsii pri Liudovike XVIII i Kárle X*” (“A luta dos partidos na França sob Luís XVIII e Carlos X”), de autoria do próprio Tchernychévski, publicado nas edições de agosto e de setembro de 1858 da revista. Em carta a Nekrássov, de 17 de setembro, o escritor diria: “Tchernychévski escreveu um excelente artigo sobre a luta dos partidos na França. Cumprimente-o por mim”²⁰² (TURGUÊNIEV, 1987b, p. 336, tradução nossa). Tal elogio seria tão mais surpreendente, quanto, naquele artigo, Tchernychévski analisaria criticamente o primeiro tomo de *Mémoires pour Servir à l’Histoire de Mon Temps*” (*Memórias para Servir à História de Meu Tempo*), do historiador e político francês François Guizot (1787-1874), publicado naquele mesmo ano. O tom da crítica do russo seria sobretudo contrário ao liberalismo político, assim como ao parlamentarismo e ao monarquismo franceses, o que, de imediato, o disporia em oposição à tendência liberal de Turguêniev. Assim, inusitadamente, o escritor, naquela correspondência a Nekrássov, redigiria um dos últimos dos seus comentários elogiosos a Tchernychévski, em um momento em que a tensão entre ambos já começava a se elevar.

Poucos meses depois, no dia 2 de fevereiro de 1859, Tchernychévski e Turguêniev encontrar-se-iam novamente de maneira amistosa, desta vez para a reunião de formalização estatutária da *Óbschestvo dliá possóbia nujdáiuschimsia literátoram i utchiónym – Literatúrnoho fónnda* (Sociedade de Amparo aos Literatos e Cientistas Necessitados – Fundo Literário), da qual ambos, entre outros escritores e críticos, seriam membros fundadores.²⁰² No entanto, após um intervalo de pouco menos de um

²⁰² Naquela primeira reunião, apresentaram-se, além do escritor e do crítico, Aleksánder Drujinin, Aleksánder Nikitiénko, Aleksêi Dmítrievitch Galákhov (1807-1892), Andréi Kraievski, Andréi Parfiônovitch Zablótski-Dessiatóvski (1808-1881), Egor Petróvitch Kovaliévski (1809-1868), Konstatín Kaviélin, Pável Ánnenkov e Stepán Dudýchkin, no total de onze membros fundadores. O comitê responsável pelo Fundo Literário entraria efetivamente em exercício no ano seguinte, a partir do dia 10 de janeiro de 1860, ocasião para a qual Turguêniev prepararia o seu discurso “*Gámlet i Don-Kikhót*” (“Hamlet e Dom Quixote”), publicado naquele mesmo mês em *O Contemporâneo*, e

ano, novamente seria reacendida, a um grau máximo e decisivo, a temperatura da relação crítico-editorial entre Turguêniev e *O Contemporâneo*. Neste novo episódio, o romance de Turguêniev seria outro, *A Véspera*, e o protagonista da crítica também mudaria, tomando a dianteira o jovem Dobroliúbov.

O romance *A Véspera* foi publicado nas edições número 1 e 2, de 1860, da revista *O Mensageiro Russo*. A narrativa debruçava-se sobre um inusitado quinteto amoroso formado em torno da jovem nobre Elena Nikoláievna Stákhova, então com 20 anos de idade. Entre os seus pretendentes, contavam três russos: o jovem escultor Pável Iákovlevitch Chúbín (26 anos), o estudante – “terceiro colocado na Universidade de Moscou” – Andréi Petróvitch Bersiénev (23 anos), e o burocrata Egor Andréievitch Kurnatóvski (33 anos). Além destes, havia um búlgaro, o também estudante Dmitri Nikanórovitch Insárov, que contava 26 anos de idade. À diferença de seus “concorrentes” russos, todos homens da melhor estirpe e ilustração, Insárov, um *raznotchínets*, tinha uma vocação *sui generis* para a prática social e política. Segundo Chúbín, Insárov não possuía talentos visíveis: “poesia *não há*; capacidade de trabalho, enorme; memória grande; intelecto não é variado tampouco profundo, mas é são e vivo” (TURGUÊNIEV, 2019, p. 69).

Como o romance se passasse no ano de 1853, início da talvez mais conhecida guerra russo-turca, a Guerra da Crimeia (1853-1856), o personagem búlgaro preparava-se para, aproveitando o ensejo, partir para a sua terra natal e libertá-la do domínio otomano. Toda a sua vida parecia organizada em prol daquela missão – Insárov perdera o próprio pai na luta contra os otomanos – a ponto de o herói ter até mesmo tentado se afastar de Elena quando se apercebera apaixonado, a fim de não prejudicar a sua jornada. Não obstante, Elena e Insárov apaixonar-se-iam e, pela primeira vez nos

que se tornaria célebre.

romances de Turguêniev, diante da iniciativa amorosa da heroína, o herói não recuaria, apesar de também ter hesitado bastante. No entanto, a sua hesitação não se devia a uma “fraqueza de caráter”, ou a certa inapetência para a ação. Ao contrário, nesta vez, Insárov hesitara em nome da própria ação, qual fosse a honrosa e corajosa tarefa de libertar o seu país e o seu povo do jugo otomano. No entanto, logo após terem decidido se casar, Insárov cairia gravemente doente, como se aquela decisão houvesse extenuado todas as suas forças. Enfim, após se recuperar, os jovens casar-se-iam em segredo e partiriam para a Bulgária, onde a insurreição era iminente, fazendo uma parada em Veneza, onde o herói, finalmente, morreria em decorrência de complicações de sua doença pulmonar. Apesar disso, Elena não retornaria para a Rússia, seguindo viagem, junto ao corpo do marido, para a Bulgária, de onde não mais se teria notícias dela. Ao comentar o casamento secreto da heroína com o búlgaro, o personagem Chúbin (em certa medida, a voz do próprio Turguêniev na trama), constrangido pelo preterimento dos russos, assim os compararia, referindo-se a Elena:

Está se separando da pátria, da família, mas eu a entendo. Quem ela está deixando aqui? Quem ela viu? Os Kurnatovski, os Bersiêniev, gente de nossa laia; e esses ainda são os melhores. Ter pena de quê? (...) Insárov está à altura dela. Aliás, que bobagem! Ninguém está à altura dela. Insárov... Insárov... Para que essa falsa resignação? Ora, suponhamos que seja um homem bom, que saiba se defender, embora, até o momento, tenha feito o mesmo que nós, pecadores; e será que somos mesmo essa completa porcaria? Ora, e eu, Uvar Ivánovitch [tio-avô de Elena], será que sou uma porcaria? Será que Deus teria mesmo me privado de tudo? Nenhuma qualidade, nenhum talento me deu? (...) Não, se, entre nós, houvesse pessoas que prestassem, essa moça, essa alma sensível, não estaria partindo daqui, não estaria escapando como um peixe para a água! Mas o que seria isso, Uvar Ivánovitch? Quando é que há de chegar a nossa hora? Quando é que há de nascer pessoas aqui? (TURGUÊNIEV, 2019, p. 150-152)²⁰³

²⁰³ Além deste trecho parecer dialogar diretamente com o artigo “O russo no *rendez-vous*”, de Tchernychévski, publicado em 1858, na medida em que o personagem diz que, apesar de serem os melhores de sua “laia”, ainda não estariam à altura de Elena, da mesma maneira que o nobre senhor N. N. não o estava em relação a Ássia, a passagem também remete, ainda mais claramente, ao destino dos personagens históricos Oniéguin, Petchórin, e Biéltov.

As informações sobre a origem do enredo daquela história viriam a público graças ao prefácio escrito por Turguêniev para a edição de suas obras completas em dez tomos, no ano de 1880. Do terceiro ao quinto tomo da coletânea, os leitores encontrariam as suas seis principais obras literárias – *Rúdin*, *Ninho de Fidalgos*, *A Véspera*, *Pais e Filhos*, *Dym* (*A Fumaça*, 1867) e *Nov* (*Solo Virgem*, 1877). Na abertura do terceiro volume, o escritor apresentaria, em seu “*Predislóvie k románám*” (“Prefácio aos romances”), uma pequena introdução sobre eles, com especial atenção para *A Véspera*.²⁰⁴ Então, descobre-se que esta obra derivara de uma história real, qual fosse a desventura amorosa do vizinho de Turguêniev (na província de Oriól), Vassíli Karatiéiev (25 anos), que o autor conhecera no período em que cumpria exílio interno, entre 1852 e 1854. Karatiéiev, recrutado para compor a milícia dos nobres na Guerra da Crimeia, deixaria para Turguêniev, antes de sua partida, uma caderneta na qual

²⁰⁴ O “Prefácio aos romances” é datado como “*Paríj. 1879. Ávgust.*”, “Paris, agosto de 1879”. No entanto, o mesmo foi publicado apenas em 1880, no terceiro tomo daquela edição das obras completas de Turguêniev (TURGUÊNIEV, 1982a, p. 390-396; 560-563). Com aquele volume, Turguêniev pretendia reunir e dar por encerrada a sua carreira literária (de fato, o escritor morreria três anos depois), além de, através daquele prefácio, oferecer as suas últimas explicações sobre aquelas obras, bem como rebater as críticas de que foram alvo (de certa forma, aquele prefácio dava continuidade às suas *Memórias Literárias*, nas quais um dos capítulos, “*Po póvodu ‘Otsóv i detiêi’*”, “Sobre *Pais e Filhos*”, 1869, também se dedicava a esclarecer as controvérsias sobre o seu romance de 1862, especialmente a acusação de que teria construído o personagem Bazárov tendo como inspiração o jovem crítico Dobroliúbov). No presente “Prefácio aos romances”, o escritor dirigia-se, sobretudo, à crítica de revistas como *O Contemporâneo*, que reivindicavam o estabelecimento de alguma relação entre a literatura (a arte) e a vida social russa. Contra aquela tendência, Turguêniev assim finalizaria o seu prefácio: “Qualquer escritor não destituído de talento (esta é, obviamente, a primeira condição), qualquer escritor, eu digo, tenta, antes de tudo, reproduzir fiel e vivamente as impressões lhe rendidas de sua própria vida ou de outra pessoa; qualquer leitor tem o direito de julgar em que medida ele foi bem-sucedido e onde errou; mas quem tem o direito de lhe indicar quais impressões convêm propriamente à literatura e quais não? Se ele [o escritor] é fidedigno, então ele está certo; mas se ele não tiver talento, nenhuma ‘objetividade’ poderá o socorrer. (...) Acreditei: o verdadeiro talento jamais serve a desígnios alheios, e encontra a sua satisfação em si mesmo. A vida ao redor confere-lhe o seu conteúdo – este é o seu reflexo concentrado; mas ele é tão pouco capaz de escrever um panegírico, quanto um libelo. No final das contas, isso tudo está abaixo dele. Apenas aqueles que não são capazes de fazer diferente ou melhor podem se submeter a uma ideia preestabelecida ou executar um programa [ideológico]” (TURGUÊNIEV, 1982a, p. 396, tradução nossa). Por fim, notar que, na edição brasileira de *A Véspera* (2019), o trecho do “Prefácio aos romances” que trata daquela obra foi traduzido e publicado como apêndice, intitulado “Apêndice – Prefácio à edição de 1879” (TURGUÊNIEV, 2019, p. 193-196). No entanto, como esclarecido acima, tratava-se da edição do terceiro volume das obras de Turguêniev, publicada, na verdade, em 1880, apesar de o prefácio ter sido datado com o ano anterior (TURGUÊNIEV, 1982a, p. 560-563). Da mesma maneira, o prefácio geral daquela coletânea, seria datado “Paris, setembro de 1879” (TURGUÊNIEV, 1982b, p. 364-365; 601).

romanceara a sua história de amor com uma moça que conhecera em Moscou, quando lá estudara. O jovem proprietário dera-lhe o título *Moskóvskoie Semíestvo* (*A família moscovita*), e pediria a Turguêniev para que ele não a deixasse desaparecer, pois estava certo de que morreria no *front*.²⁰⁵ A história, inconclusa e na qual Turguêniev não identificaria muito talento na forma como fora escrita, narrava o destino daquela jovem por quem se apaixonara Karatiéiev, mas que, no entanto, o preterira em nome de outro estudante da Universidade de Moscou, o búlgaro Nikolai Katránov, com quem partiria para a Bulgária, onde o seu amado logo morreria.

Ao ler o esboço daquela história, Turguêniev impressionar-se-ia sobretudo com a figura do herói, visto que há muito buscava um personagem à altura de sua Elena:

A figura da heroína, Elena, ainda um novo tipo na vida russa, desenhou-se muito claramente em minha imaginação; mas estava ausente um herói, uma personalidade à qual Elena, com seu forte, apesar de vacilante, desejo de liberdade, pudesse se entregar. Ao ler a caderneta de Karatiéiev, exclamei involuntariamente: “Aqui está o herói que procurava!” Entre os russos daquela época, ainda não existia ninguém assim. (TURGUÊNIEV, 2019, p. 195)

Mesmo tendo encontrado o protótipo de seu futuro herói Insárov, Turguêniev ainda apresentaria a história de Karatiéiev a Nekrássov, em carta datada de 29 de outubro de 1854, a fim de publicá-la, da maneira como lhe fora apresentada por seu vizinho, em *O Contemporâneo* (TURGUÊNIEV, 1987a, p. 309-310; 562). Provavelmente, por ter sido recusada, o escritor também a apresentaria a Dudýchkin, o crítico mais proeminente e futuro editor dos *Anais da Pátria* naquele período. No entanto, *A Família Moscovita* também não seria publicada neste periódico. Apenas após a publicação de *Ninho de Fidalgos*, e a morte de Karatiéiev, ambas ocorridas em 1859,

²⁰⁵ De fato, como informaria Turguêniev naquele prefácio, assim como em carta à condessa Elizaviéta Iégorovna Lambert (1821-1883), datada de 27 de março de 1859 (TURGUÊNIEV, 1987c, p. 28), Karatiéiev, apesar de a sua milícia jamais ter ido a combate, morreria de tifo no *front* de guerra, em 1859 (TURGUÊNIEV, 1982a, p. 562).

que Turguêniev passaria a se dedicar ele próprio à redação daquela história, que escreveria entre junho e outubro daquele ano (TURGUÊNIEV, 1982a, p. 561-562).

Além das razões já citadas de seu interesse por aquela história, o artigo “O russo no *rendez-vous*”, de Tchernychévski, também parecia ter instigado o escritor à procura de um novo herói, verdadeiramente dedicado à ação. De acordo com os editores das obras completas de Turguêniev (em 30 tomos):

A mais importante razão que estimulou a continuidade do trabalho de Turguêniev na consecução do projeto de *A Véspera* foi, ao que parece, o início e turbulento desenvolvimento do agudo conflito ideológico entre os liberais e os democratas-*raznotchintsy*. No artigo “O russo no *rendez-vous*”, de 1858, Tchernychévski inaugurou a polêmica entre as pessoas “novas” e as “supérfluas”. O artigo dirigia-se contra os liberais, que, no contexto da iminente abolição da servidão, apostaram não na revolução, mas na reforma. Ao expor à crítica as pessoas do tipo *Rúdin* por sua inabilidade para a ação efetiva nas novas condições sociopolíticas, Tchernychévski anunciava que, no lugar delas, novas pessoas passariam à frente, munidas de uma “ampla determinação” e dispostas a um “nobre risco” (...) Este e outros fenômenos análogos na vida social russa devem ter, finalmente, convencido Turguêniev da pertinência da consecução de seu trabalho.^{ccxxiv} (TURGUÊNIEV, 1981a, p. 432-433, tradução nossa)

Obviamente, o trecho acima deve ser lido à luz de algumas ponderações. Em primeiro lugar, os seus autores não indicam as fontes que lhes permitiram concluir que “a mais importante razão” para a realização daquela obra teria sido a necessidade de intervir no caloroso debate entre “liberais” e “democratas-*raznotchintsy*”. Em segundo e último lugar, em se tratando de uma coletânea publicada entre os anos 1970 e as primeiras duas décadas do ano 2000 (o primeiro tomo das obras completas de Turguêniev em trinta volumes fora publicado em 1978, e o último, em 2015), boa parte dos volumes ainda foram organizados e elaborados sob o regime soviético, o que poderia levar a certa supervalorização do papel do “democrata-*raznotchínets*” Tchernychévski em relação à obra do “liberal” Turguêniev. No entanto, feitas as

ressalvas necessárias, não se pode negar que o trecho anterior aponta para uma possível e plausível relação entre a crítica de revistas como *O Contemporâneo* e afins e o desenvolvimento da obra de Turguêniev, sempre atento às discussões políticas e literárias de seu tempo, apesar de em campo diverso daqueles publicistas. Como destacado anteriormente, nas próprias palavras de Turguêniev, o personagem Insárov era um tipo que ainda não existia em solo russo, e parecia, efetivamente, atender à demanda de Tchernychévski em “O russo no *rendez-vous*” por “novas pessoas”, capazes de atitudes efetivas e decisivas, ao contrário do protagonista de *Ássia* e de seus célebres precursores na literatura russa. Tal relação torna ainda mais interessante o diálogo crítico-editorial entre o escritor e Tchernychévski e, entre outros, possibilita compreender por que Turguêniev fora buscar o seu herói (tão aguardado) em solo estrangeiro, em uma nação considerada até mesmo selvagem e ameaçadora pelos “civilizados” russos: apenas na Bulgária, onde a urgência da missão emancipadora reuniria os mais diversos espíritos em prol de uma causa comum,²⁰⁶ e onde as elucubrações e divagações próprias dos melhores nobres russos poderia dar espaço à ação política efetiva.²⁰⁷ O título *A Véspera* marcaria, precisamente, os momentos anteriores à libertação da Bulgária dos otomanos (que ocorreria, no entanto, apenas em 1878), na qual se engajaria Insárov e, ao mesmo tempo, como revelaria Turguêniev algum tempo depois, o ano anterior à aguardada emancipação dos servos na Rússia, formalizada em fevereiro de 1861 (TURGUÊNIEV, 1981a, p. 433). Finalmente, movido por seus próprios interesses artísticos, por suas motivações pessoais e por sua

²⁰⁶ Pode-se objetar que Turguêniev também poderia encontrar um herói do *tipo Insárov* na Polônia, que, por sua vez, vivia sob o jugo da Rússia. No entanto, por razões políticas óbvias e devido à censura, um herói polonês para a sua Elena jamais poderia vir a público na Rússia czarista naquele momento.

²⁰⁷ O próprio Turguêniev, em carta a Aksákov, datada de 13 de novembro de 1859, diria, sobre o andamento da redação de *A Véspera*, e sobre o caráter do seu herói: “Na base da minha história repousa a reflexão sobre a necessidade de naturezas conscientemente heroicas (de modo que a narrativa não é sobre o povo [comum]), a fim de fazer avançar a questão” (TURGUÊNIEV, 1987c, p. 110, tradução nossa).

necessidade de oferecer certas respostas à vida social russa, Turguêniev acertaria com a revista *O Mensageiro Russo*, haja vista que *O Contemporâneo* e os *Anais da Pátria* já o haviam recusado, a publicação de *A Véspera*, naquele início do ano de 1860.²⁰⁸

Apesar das inúmeras correspondências trocadas entre Turguêniev e os seus aristarcos sobre a sua nova história, além de outras tantas modificações, aquela não seria bem recebida pela crítica, que, fosse de um campo ou de outro do espectro estético-ideológico, identificariam apenas fragilidades em *A Véspera*. O escritor chegaria a gracejar que ouvira dizer que o título de sua obra se deveria a que “ela fora lançada às vésperas de um bom romance”²⁰⁹. Turguêniev também sublinharia que aquela se tratou de sua história mais criticada pelas revistas literárias, sendo que a crítica “mais notável, com certeza, foi o artigo de Dobroliúbov”²¹⁰ (TURGUÊNIEV, 1982a, p. 391, tradução nossa). O escritor referia-se ao artigo “*Nóvaia póvest g. Turguênieva – ‘Nakanúne’, póvest I. S. Turguênieva, ‘Rúsски viéstnik’, 1860, N° 1-2*” (“O novo romance do senhor Turguêniev – *A Véspera*, romance de I. S. Turguêniev, *O Mensageiro Russo*, 1860, n. 1-2”), publicado em *O Contemporâneo*, na edição número 3 de 1860, uma resposta direta e imediata ao seu romance. Na verdade, originalmente, o artigo de Dobroliúbov intitulava-se “*Kogdá je pridiót nastoiáschi dién?*” (“Quando afinal chegará o verdadeiro dia?”), tendo sido, no entanto, censurado, assim como boa parte do texto.

Após submeter o artigo ao Comitê de Censura de São Petersburgo, Dobroliúbov receberia resposta no dia 19 de fevereiro de 1860 do censor Vladímir Nikoláievitch Beketov (1809-1883). Nesta correspondência, Beketov, apesar de reconhecer que se tratava de um estilo próximo ao de Bielínski, afirmava que ele não poderia permitir a

²⁰⁸ Também pesaria sobre o difícil e longo processo de publicação de *A Véspera* uma acusação de plágio. Ainda em março de 1859, Gontcharóv, correspondente e amigo de Turguêniev, ao tomar conhecimento do plano do escritor para *A Véspera*, acusá-lo-ia de tentativa de plágio, tendo em vista a semelhança de enredo com o próprio esboço de sua futura história *Obrív (O Precipício)*, que seria publicada apenas em 1869, nas edições número 1 a 5 da revista *Viestnik Evrópy (O Mensageiro da Europa)* (TURGUÊNIEV, 1981a, p. 433).

sua publicação, pois poderia, prejudicar o “incomparável” Turguêniev. Ao mesmo tempo, Nekrássov lia a prova do artigo e a enviaria ao próprio Turguêniev e a Tchernychévski, para que este último a revisasse, sugerindo redução. Beketov, por sua vez, também entraria em contato com Turguêniev para tratar do artigo, garantindo-lhe que não o publicaria. Após o ler, Turguêniev responderia a Nekrássov, em carta também datada de 19 de fevereiro de 1860: “Eu lhe peço encarecidamente, caro Nekrássov, para não imprimir este artigo: exceto dissabores, ele nada pode me acarretar, ele é injusto e severo – não saberei onde me refugiar caso seja impresso. Por favor, considere o meu pedido”^{ccxxvii} (TURGUÊNIEV, 1987c, p. 163, tradução nossa).

Coincidentemente, um pouco menos de um mês antes, Turguêniev já havia apontado a Tchernychévski a virulência de que se sentia vítima da parte da Dobroliúbov. Segundo relata o crítico, na primeira conferência pública da Sociedade de Amparo aos Literatos e Cientistas Necessitados – Fundo Literário, ocasião em que Turguêniev proferira o célebre discurso “*Gámlet i Don-Kikhót*” (“Hamlet e Dom Quixote”), em 10 de janeiro de 1860, o escritor tivera com ele uma breve discussão sobre outro artigo de Dobroliúbov que o havia desagradado.²⁰⁹ Ao fim da conversa, Turguêniev teria dito a Tchernychévski: “Vós, eu ainda posso suportar, mas Dobroliúbov não posso (...) sim, vós sois uma cobra comum, mas Dobroliúbov é uma cobra naja”^{ccxxviii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1951, p. 123, tradução nossa). Assim, o novo artigo do jovem crítico não era o primeiro que desagradaria o escritor, que já se indispunha com Dobroliúbov, apesar de, por certo, ter sido aquele que mais desencadearia consequências.

Ao que tudo indica, apesar de inicialmente disposto a publicar o artigo de Dobroliúbov sobre *A Véspera*, Nekrássov ponderara sobre o pedido de Turguêniev e

²⁰⁹ Provavelmente, tratava-se do artigo “*Liubopýtny passáj v istórii rússkoi sloviésnosti*” (“Uma curiosa passagem sobre a história da literatura russa”), publicado na edição número 12 de 1859 de *O Contemporâneo* (DOBROLIÚBOV, 1962b, p. 537-554; 608-611).

resolvera não o fazer de imediato.²¹⁰ A censura de Beketov logo ficaria conhecida no meio crítico-literário de São Petersburgo, o que acenderia o interesse e a curiosidade de outros críticos e revistas. No dia 25 de fevereiro, Dobroliúbov receberia a proposta da revista *O Mensageiro de Moscou*, através do seu coproprietário Aleksêi Nikoláievitch Pleschiéiev (1825-1893), para publicar o já polêmico artigo em seu periódico. Paralelamente, Dobroliúbov enviaria a crítica para Moscou, a fim de que pudesse ser impressa distante da censura de São Petersburgo. No entanto, àquela altura, em março de 1860, Dobroliúbov já havia refeito o artigo e submetido novamente à censura em São Petersburgo, mas nas mãos de outro censor, Fiódor Ivánovitch Rakhmáninov (1825-1880). Enfim, apesar de ainda propor alterações significativas na crítica, tendo exigido a subtração de diversas passagens, principalmente na parte final do texto, mais polêmica, Rakhmáninov autorizaria a sua publicação,²¹¹ o que seria feito, como dito anteriormente, na edição número 3 de *O Contemporâneo*.²¹²

Evidentemente, a publicação do artigo não agradaria Turguêniev, que já havia se posicionado contra o mesmo. No artigo, Dobroliúbov, após declarar, de partida, que a sua crítica não intencionaria prescrutar os objetivos pessoais, nem as considerações estéticas preliminares de Turguêniev em *A Véspera*, mas, sim, analisar o romance a partir de sua relação com os fatos e circunstâncias da vida real, concentrar-se-ia nas figuras dos personagens Elena e Insárov. De acordo com o jovem publicista, “a

²¹⁰ Segundo as memórias de Avdótia Panáieva, Negrásov teria respondido à solicitação de Turguêniev, que, por sua vez, havia treplicado com um ultimato: “Escolha: eu ou Dobroliúbov”. No entanto, as respectivas mensagens não foram preservadas (NEKRÁSSOV, 1997, p. 448).

²¹¹ Em 18 de julho de 1860, aquele artigo de Dobroliúbov, além do seu “*Zagranítchnye priénia o polojénii rússkogo dukhoviénstva*” (“O debate estrangeiro sobre a situação do clero russo”), e do artigo de Tchernychévski “O princípio antropológico na filosofia” seriam mais uma vez censurados, e Rakhmáninov, o censor, sofreria uma reprimenda por ter permitido a sua publicação anteriormente (DOBROLIÚBOV, 1970, p. 578).

²¹² O título original do artigo de Dobroliúbov, “*Kogdá je pridiót nastoiáschi dién?*” (“Quando afinal chegará o verdadeiro dia?”), proibido pela censura, seria resgatado por Tchernychévski no terceiro volume da edição das obras de Dobroliúbov, que aquele publicaria em 1862. Naquela edição, Tchernychévski disponibilizaria a versão mais completa do artigo, sem as reduções impostas pelos censores (DOBROLIÚBOV, 1963, p. 492-493). Esta versão é a utilizada neste trabalho (DOBROLIÚBOV, 1963, p. 96-140; 490-503; DOBROLIÚBOV, 1970, p. 189-230; 577-582).

principal tarefa da crítica literária [é] a explicação do fenômeno da realidade que inspirou uma verdadeira obra de arte²¹³ (DOBROLIÚBOV, 1963, p. 99, tradução nossa). Portanto, para ele, a heroína era a verdadeira protagonista da história, na medida em que representaria a própria Rússia e a sua realidade naquele momento, dividida diante do dilema político-ideológico entre o diletantismo e a ação “prática” efetiva.²¹³ Passando em revista alguns personagens anteriores de Turguêniev, Dobroliúbov argumentaria que a sociedade russa já requisitava indivíduos e iniciativas distintas daquelas do *tipo Rúdin*, uma vez que as nobres aspirações deveriam ceder espaço para a atividade, para o período de sua implementação. Personagens como Rúdin já estariam, a partir daquele momento, localizados apenas na infância da sociedade russa, e após vinte ou trinta anos sem fazerem nada, precisavam ir além: “Em uma palavra, são necessárias pessoas de ação, e não arrazoados abstratos, sempre um tanto epicuristas²¹³ (DOBROLIÚBOV, 1963, p. 103, tradução nossa).

Em consonância com o seu desejo de superação do homem supérfluo, e identificando novos comportamentos em *A Véspera*, Dobroliúbov, inicialmente, elogiaria o romance de Turguêniev. Finalmente, embora de maneira instintiva, havia um personagem, Elena, que manifestaria certa vocação para a prática, mesmo que ignorando a princípio “o que fazer”, mas terminando por transgredir o limite das nobres aspirações irrealizáveis. Para tal, contaria com o modelo e o estímulo de uma natureza nova, a qual não poderia encontrar nos demais personagens que lhe faziam a corte:

O amor de Insárov à liberdade da sua terra natal não está em sua mente, em seu coração, nem em sua imaginação: ele está em todo o

²¹³ De acordo com Fonseca Filho, o personagem Elena seria a representação da “mulher necessária” turguenieviana. Segundo o autor, “A ‘mulher necessária’, contraponto do personagem indeciso e incapaz, desenvolveu-se durante toda a década de 1850 nas novelas e romances de Turguêniev, e já no fim, o escritor encontrou seu modelo mais bem elaborado naquela que agitaria a crítica e abriria as portas para uma nova atitude feminina, a personagem Elena Stákhova, de *Na Véspera* (1859)” (FONSECA FILHO, 2017, p. 52).

seu organismo, e qualquer coisa que nele penetre é transformada pela força de seu sentimento, submete-se a ele, funde-se com ele. Por isso, apesar de toda a platitude de suas habilidades, apesar da ausência de brilhantismo em sua natureza, ele se situa imensamente mais alto, age sobre Elena de maneira muito mais forte e arrebatadora que o radiante Chúbin e o inteligente Bersiénev, embora ambos também sejam pessoas nobres e amáveis.^{ccxxxi} (DOBROLIÚBOV, 1963, p. 117, tradução nossa)

Apesar daquela prosaica superioridade de Insárov identificada por Dobroliúbov, este criticaria Turguêniev por não ter dado oportunidade de ação efetiva ao personagem, visto que este morreria antes de chegar à Bulgária e de poder lutar pela libertação de sua terra natal. Tratava-se, para o crítico, de uma limitação do próprio autor, que não disporia de um arsenal *político-imaginativo* suficiente para posicionar o seu herói em um cenário de luta social, terminando por matá-lo, precisamente na *véspera* de seu embarque para a Bulgária, quando já se havia esgotado o tema do amor romântico entre os protagonistas. Portanto, diante da não-realização do potencial de Insárov no romance, Dobroliúbov identificaria em Elena a verdadeira protagonista da obra. Esta, sim, concluiria a jornada do personagem, passando de um estado inicial de atividade latente e instintiva, a uma ação final efetiva, negando, inclusive, por inadaptação ou insuficiência, a sua própria pátria, a Rússia. O desenvolvimento de Elena representava, ou deveria representar, a realidade ou a incipiente, mas já existente, tendência à ação entre os próprios indivíduos russos:

“O desejo da ação efetiva” existe em nós, e também há energia; mas o medo, a desconfiança em suas próprias forças e, finalmente, a ignorância: *o que fazer?* – constantemente nos imobilizam, e nós mesmos, sem saber como, de repente nos encontramos à margem da vida social, frios e alheios aos seus interesses, tal qual Elena envolta em seu meio. Mas, enquanto isso, o desejo ainda ferve em nosso peito (referimo-nos àqueles que não tentam, artificialmente, sufocar o seu desejo), e todos nós buscamos, sequiosos, esperamos... esperamos que, finalmente, alguém nos explique *o que fazer*.^{ccxxxii} (DOBROLIÚBOV, 1963, p. 120-121, tradução e grifo nossos)

Além das provocações de Dobroliúbov sobre “o que fazer?”, que seriam respondidas dois anos após por Tchernychévski, o crítico também se perguntaria se já não havia, ou já não poderia haver um *Insárov russo*. A princípio, o crítico argumentaria que a sociedade russa sufocava a iniciativa de qualquer Insárov autóctone, fazendo com que ele, caso viesse à vida, não se reconhecesse, e fosse tão somente um “pequeno herói”, tímido, vacilante, sem expressão. Aqueles que porventura desafiassem, e já existissem em solo russo, não seriam mais que “cômicos Dom Quixotes”, ridicularizados pelos demais, por não saberem nem por que lutavam, nem o que esperar dos seus esforços. Mais comuns na Rússia seriam aquelas personalidades *hamletianas*, dedicadas à reflexão, que seriam capazes de identificar as raízes dos problemas sociais russos, mas, ao mesmo tempo, desprovidos de qualquer iniciativa prática.

É bastante provável que Dobroliúbov tivesse em mente, nesse momento, não apenas o já tradicional “quixotismo”, “*donkikhotizm*” russo, mas, principalmente, o discurso “Hamlet e Dom Quixote”, proferido por Turguêniev, na referida primeira conferência pública da Sociedade de Amparo aos Literatos e Cientistas Necessitados – Fundo Literário, em 10 de janeiro de 1860, e publicado na edição de janeiro daquele ano de *O Contemporâneo*, portanto, simultaneamente à publicação de *A Véspera* em *O Mensageiro Russo* (TURGUÊNIEV, 1987c, p. 450; 504; TCHERNYCHÉVSKI, 1951, p. 1019). Assim como o sentido empregado por Dobroliúbov, Turguêniev iniciaria o discurso referindo-se ao termo “quixotismo” como “*neliépost*” (“absurdo, tolice, desatino”). Mas ao dispor lado a lado os dois célebres personagens, o escritor desejava investigar as particularidades de cada um, e estudar a ocorrência deles na sociedade, fosse em indivíduos diferentes, fosse convivendo em um mesmo indivíduo. Assim, Dom Quixote expressaria

A fé, antes de tudo; a fé em algo eterno, inabalável, a fé na verdade, numa palavra, numa verdade que se encontra *fora* da pessoa isolada (...) Dom Quixote está inteiramente compenetrado da fidelidade ao ideal, em cujo nome é capaz de sofrer todas as privações possíveis e de sacrificar a vida; à sua própria vida, ele só dá valor à medida que pode servir como um meio para encarnar o ideal, para instaurar a verdade, a justiça, na terra (...) De coração humilde, tem alma nobre e corajosa; sua devoção comovente não tolhe sua liberdade; a vaidade lhe é estranha, ele não duvida de si mesmo, de sua vocação, nem de sua força física; sua vontade é inflexível. A constante aspiração a um só objetivo confere uma certa uniformidade aos seus pensamentos, uma unilateralidade ao seu intelecto; sabe pouca coisa, e nem precisa saber muito: sabe qual a sua missão, para que vive na terra, e esse é o conhecimento que importa. (TURGUÊNIEV, 2019, p. 286-287)

Por outro lado, Hamlet expressaria

A análise, antes de tudo, e o egoísmo, e por isso a incredulidade. Ele vive totalmente para si, é um egoísta (...) não encontra em todo o mundo nada a que sua alma possa aderir; é um cético — e vive eternamente preocupado consigo e obcecado por si mesmo; o que o ocupa não é o seu dever mas sim a sua situação (...) Hamlet, com prazer, com exagero, injuria a si mesmo, observa-se sem cessar, mirando eternamente o seu interior, conhece em pormenores todos os seus defeitos, despreza-os, despreza a si mesmo — e ao mesmo tempo, por assim dizer, vive, alimenta-se desse desprezo. Não acredita em si — e é vaidoso; não sabe o que quer nem para que vive — mas está preso à vida... (...) Os Hamlet são rigorosamente inúteis para a massa; não lhe trazem nada, não podem guiá-la a parte alguma, porque eles mesmos não vão a parte alguma. (TURGUÊNIEV, 2019, p. 287-288; 292)

Ora, não residiria também nesta distinção histórico-literária a diferença entre as nobres “pessoas supérfluas” russas, identificadas com o inteligente, mas, até então, inerte, poder de análise hamletiano, e as “novas pessoas”, do tipo *Insárov*, mais simples e menos brilhantes, mas vocacionadas à ação? Além da associação feita por Dobroliúbov, é provável que o próprio Turguêniev tivesse em mente aquela distinção quando escrevera *A Véspera*, cuja elaboração concorrera com aquela do próprio discurso.²¹⁴

²¹⁴ A publicação de “Hamlet e Dom Quixote” seria a última colaboração de Turguêniev com a revista *O Contemporâneo*, conforme relata o escritor em carta datada de 28 de novembro de 1862, aos editores do jornal *Siévernaia Ptchelá* (*A Abelha do Norte*) (TURGUÊNIEV, 1988, p. 134-135). “Hamlet e

Enfim, ao se perguntar, *quem seria o culpado* pelo desenvolvimento de tal natureza hamletiana na Rússia, que impedira Elena de se apaixonar por seus pretendentes russos, Dobroliúbov não deixaria a questão em aberto, como fizera Herzen. Para o crítico, a vida russa era a culpada, “*rússkaia jizn vinováta*”. Por isso, Elena não apenas deixaria a Rússia com Insárov rumo à Bulgária, como não mais retornaria à sua terra natal após a morte de seu esposo. Dobroliúbov citaria o próprio trecho em que a protagonista se pergunta: “voltar para a Rússia... para quê? *O que fazer* na Rússia?” (TURGUÊNIEV, 2019, p. 176, grifo nosso). Desse modo, como o personagem Chúbín, o crítico perguntar-se-ia se não haveria espaço para que grandes ideias se transformassem em ações em solo russo, e ele próprio responderia que sim. Apesar dos constrangimentos sociais da vida russa, já haveria lugar para um *Insárov russo*, prova disso é que a própria literatura já estava pronta para emitir sinais dele: “Então surgirá na literatura o contorno de uma imagem completa, viva e penetrante do Insárov russo. E não muito o aguardaremos”^{ccxxxiii} (DOBROLIÚBOV, 1963, p. 140, tradução nossa).

Diante das reiteradas provocações de Dobroliúbov em seu artigo (“o que fazer?”), e do seu derradeiro prognóstico sobre o surgimento de um *Insárov russo* na literatura, de um verdadeiro personagem russo dedicado à ação, é difícil não ceder à tentação de associar as palavras do jovem crítico diretamente à aparição do romance *O Que Fazer?*, de Tchernychévski, que, em certa medida, daria respostas às questões apresentadas. Outrossim, a hipótese de uma relação direta entre o romance de Tchernychévski e a crítica de Dobroliúbov permitiria estabelecer uma nova relação, desta vez, indireta, entre *O Que Fazer?* e *A Véspera*, erguendo uma ponte de diálogo e construção crítico-literária entre Turguêniev e Tchernychévski, passando, como evidenciado, por Dobroliúbov. Obviamente, tais relações não seriam apenas plausíveis,

Dom Quixote” está disponível nas obras completas de Turguêniev (TURGUÊNIEV, 1980, p. 330-348; p. 506-524) e também em uma versão em português brasileiro (TURGUÊNIEV, 2019, p. 283-306), utilizada nas citações acima.

como, de fato, estabeleceram-se paulatinamente entre os autores e as obras. No entanto, ao menos nesse momento, não se tratava de uma relação direta e exclusiva entre *A Véspera*, “O novo romance do senhor Turguêniev” / “Quando afinal chegará o verdadeiro dia?” e *O Que Fazer?*, tendo em vista que este último ainda estaria três anos distante dos primeiros (em relação às datas de publicação), e que novas circunstâncias, como o rompimento de Turguêniev com *O Contemporâneo*, a morte de Dobroliúbov, o aparecimento de novos romances e novas críticas, e a prisão de Tchernychévski, entre outras, ainda concorreriam para complexificar ainda mais aquele cenário. Tratava-se de um – importante – elo entre os demais na extensa e rica cadeia de relações entre as obras de Turguêniev e a de Tchernychévski.

6.1.5 O FIM DO ACORDO DE EXCLUSIVIDADE

É compreensível que Turguêniev, fosse por ver o artigo de Dobroliúbov publicado à sua revelia, fosse pelo conteúdo do mesmo, não acolhesse bem aquela iniciativa dos editores e do crítico de *O Contemporâneo*, revista com que ainda estava ligado pelo cada vez mais frouxo acordo de exclusividade (lembrar que o escritor publicara *A Véspera* em *O Mensageiro Russo*). O artigo do jovem crítico, somado ao teor negativo do conjunto das demais críticas sobre a sua última obra, levaria Turguêniev a abrir um novo período de reflexão sobre o seu possível afastamento da atividade literária. Após a publicação de *A Véspera*, Turguêniev apenas finalizaria *O Primeiro Amor*, escrito entre janeiro e março de 1860, publicando-o na revista *Biblioteca para Leitura* naquele último mês, e retornaria para a escrita apenas dois anos

após, em 1862, com *Pais e Filhos*. Nesse ínterim, surgiria mais um artigo que concorreria para levar ao último nível a já periclitante insatisfação do escritor com *O Contemporâneo*. Na edição de junho de 1860 da revista, Tchernychévski publicaria – anonimamente – uma crítica intitulada “*Sobrânie tchudiés – Póvesti, zaimstvovannye iz mifológuii. Sotchiniénie amerikánskogo pissátelia Natanielia Gotorna. SPB., 1860*” (“*Coletânea de Contos Fantásticos – histórias extraídas da mitologia. Do escritor americano Nathaniel Hawthorne. São Petersburgo. 1860*”), que, como indica a própria referência, não seria mais que uma resenha sobre uma coletânea de contos infantis do escritor norte-americano Nathaniel Hawthorne (1804-1864), recém-publicadas na Rússia.²¹⁵ No entanto, entre as suas páginas, além de um dura crítica a Hawthorne, especificamente, ao seu procedimento de adaptação literária dos mitos da Antiguidade a fim de adequá-los a um universo infantil bastante restringido por máximas morais, Tchernychévski elegeria, a título de exemplo de outros processos de adaptação de histórias reais para a literatura, o personagem Rúdin, do romance homônimo de Turguêniev, o que atingiria em cheio o escritor.

Para o crítico, em nome de certo purismo moral em relação à formação das crianças, Hawthorne havia se permitido alterar as fábulas mitológicas, a ponto de descaracterizá-las, por um lado, e de agir com um desnecessário excesso de zelo em relação aos seus pequenos leitores. Assim, o escritor daqueles contos infantis subtrairia passagens eróticas de suas histórias, ou que suscitasse qualquer envolvimento amoroso entre os personagens, assim como aquelas cenas que pudessem inspirar, por emulação, algum comportamento vil ou imoral. Em resumo, Tchernychévski defenderia que as crianças eram muito menos suscetíveis e mais perspicazes do que poderia

²¹⁵ A obra original, com o título levemente distinto, “*A Wonder-Book for Girls and Boys*” (*Contos Fantásticos para Garotas e Garotos*), havia sido publicada nos Estados Unidos, em 1851.

imaginar Hawthorne, e que o contato com os contos mitológicos originais em nada poderia prejudicar a sua formação intelectual e moral.

Então, a fim de melhor exemplificar e qualificar a inocuidade, e mesmo o desfavor de Hawthorne para com a arte através daquele seu procedimento, Tchernychévski passaria a tratar da maneira – semelhante – como Turguêniev teria procedido com o personagem Rúdin. Para o crítico, assim como Hawthorne distorcera os mitos gregos, Turguêniev – ainda mais gravemente – havia distorcido a personalidade de seu herói. Partindo da assunção – há época, já um lugar-comum entre toda a crítica literária, e não omitido pelo próprio Turguêniev – de que Rúdin havia tido como inspiração a figura histórica de Mikhail Bakúnin, Tchernychévski colocar-se-ia a tarefa de compreender por que o personagem havia sido tão distorcido pelo seu criador em relação ao seu molde real. Bakúnin, que, segundo o publicista, se tratava de um homem sério, eloquente e de uma personalidade de tal envergadura que se tornara até mesmo personagem de “contos épicos populares”, teria sido retratado pelo escritor como mais um “homem supérfluo”, um sedutor covarde e um devedor contumaz. Tchernychévski acreditava que o próprio Turguêniev teria consciência das nobres características de seu herói, mas que havia, no entanto, cedido aos conselhos dos aristarcos, distorcendo-as, a fim de adornar a sua história com pinceladas de maestria artística, “com novas (e muitos graciosas) variações, transbordamentos de cores, modulações de pensamentos e nuances de sentimentos”^{ccxxxiv} (TCHERNYCHÉVSKI, 1950b, p. 450-451, tradução nossa). Sem aquele mesmo tom amistoso, ou sequer comedido, que empregava para se dirigir àquele que antes designara como o maior escritor de toda a Rússia, Tchernychévski não economizaria nem mesmo as ironias, quando disparou contra a “adaptação” na personalidade de Bakúnin a que teria procedido Turguêniev, imaginando o que teria pensado o escritor:

“mas o que dirão os meus conselheiros literários, pessoas tão razoáveis, capazes de tão bem consolidar a sua fortuna, caso a tenham adquirido por herança ou, ao menos, de com tal dignidade se manterem no círculo de pessoas afortunadas, caso elas próprias não tenham recebido uma grande herança?” (...) E, então, o autor passou a remodelar o seu personagem escolhido, e no lugar de uma pessoa viva passou a desenhar uma caricatura, como se um leão pudesse se enquadrar em uma caricatura. Obviamente, tão estranha distorção não foi bem-sucedida, e até mesmo o próprio autor, ao que parece, por vezes, envergonha-se por ter representado uma figura histórica como uma pessoa vazia. O romance poderia ter tido um grande caráter trágico, mais sério que o “Dom Carlos” de Schiller, mas, em vez disso, resultou em uma salada de páginas melosas e azedas, irônicas e entusiásticas, como se tivessem sido alinhavadas a partir de duas histórias diferentes.^{ccxxxv} (TCHERNYCHÉVSKI, 1950b, p. 449, tradução nossa)

O trecho acima, carregado de ironia, refere-se aos “aristarcos”, aos literatos próximos de Turguêniev que lhe serviam de conselheiros e primeiros críticos literários de suas obras. Efetivamente, o escritor submetera o personagem Rúdin a diversas reescrituras até a sua versão final, de acordo com aquelas opiniões (assim como o fazia com outros personagens e romances). No trecho acima, em especial, Tchernychévski faz menção a Herzen (“capazes de tão bem consolidar a sua fortuna, caso a tenham adquirido por herança”) e a Ogarióv (“com tal dignidade se manterem no círculo de pessoas afortunadas, caso elas próprias não tenham recebido uma grande herança”), que exerciam alguma influência crítica sobre Turguêniev (especialmente as impressões nem sempre favoráveis de Herzen sobre Bakúnin) e os quais, além disso, compunham o grupo litigante adversário do grupo dos editores de *O Contemporâneo*, no já comentado “caso Ogarióv”. Portanto, a passagem acima pode ser compreendida não apenas como uma crítica à prática de Turguêniev de submeter os seus trabalhos à verificação de conselheiros literários – que não fossem aqueles próprios de *O Contemporâneo* –, mas também como uma provocação indireta e sarcástica aos litigantes Herzen e Ogarióv.²¹⁶

²¹⁶ Como chama a atenção a pesquisadora Natália Petróvna Gueneralova (GUENERALOVA, 2016, p. 51), além de Herzen e Ogarióv, também é possível que Tchernychévski se referisse ao crítico Vassíli

Sobre o suposto papel de Herzen, suscitado por Tchernychévski, na remodelação/distorção do personagem Rúdin por Turguêniev, é possível que, efetivamente, algum grau de influência tivesse ocorrido, haja vista que as impressões do emigrado sobre Bakúnin, em parte, assemelhavam-se àquelas retratadas na versão final do romance. Por exemplo, em carta de Herzen ao próprio Bakúnin, datada de 20 de agosto de 1863, aquele assim descreveria o último:

Haurido pela vida, lançado desde a juventude no idealismo alemão, a partir do qual, aparentemente [*dem Scheine nach*], o próprio tempo compôs a sua visão realista, sem conhecer a Rússia nem antes da prisão, nem depois da Sibéria, mas repleto de uma grande e ardente propensão para nobres atitudes, você viveu até os 50 anos no mundo das alucinações, da cultura estudantil, das grandes aspirações e das pequenas privações. (...) Após dez anos de prisão, você continua o mesmo – um teórico com toda a incerteza da imprecisão [*du vague*], um palrador (...), sem escrúpulos com as finanças, com uma dose de calmo, mas tenaz epicurismo, e com um prurido pela atividade revolucionária que faz falta à própria revolução.^{ccxxxvi} (HERZEN, 1963a, p. 371, tradução nossa)

Por fim, deve-se ponderar que a correspondência de Herzen, acima, dista aproximadamente sete anos da publicação de *Rúdin* (1856), e que é provável que outras pessoas tivessem opinião semelhante sobre Bakúnin à época – talvez o próprio Turguêniev – e a tivessem transmitido ao escritor, que incorporaria, finalmente, alguns traços “contraditórios” ao seu herói.

Enfim, a indignação de Tchernychévski com aquela “distorção” no caráter de Bakúnin promovida por Turguêniev através do seu personagem o faria elevar o tom contra o conjunto dos escritores russos que agiam como tal. No final de seu artigo, Tchernychévski condenaria os escritores que, como Hawthorne, tratavam os seus leitores daquela mesma maneira infantil, fosse omitindo-lhes passagens supostamente

Bótkin, correspondente de Turguêniev, e que também havia recebido uma considerável herança em 1853, ano da morte de seu pai, o pioneiro do negócio do chá na Rússia, Piótr Kononovitch Bótkin (1771/81-1853).

indecorosas, fosse procedendo a um jogo estético-canônico de adorno artístico, mas de acordo com um gosto duvidoso, ou distante dos ditames da verdadeira poesia. Para o crítico, “a essência da poesia é concentrar o conteúdo”, “*Súšchnost poésii v tom, tchtóby kontsentrírovat soderjânie*”, e proceder a esforços contrários àquela máxima centrípeta equivaleria a divorciar-se da arte. Por isso, reivindicando para os leitores um tratamento simples e direto por parte dos escritores russos, sem “suavizações” ou “embelezamentos” (o que desagradaria até mesmo as próprias crianças), Tchernychévski vaticinaria contra eles nas suas últimas linhas: “Não, é tarde para que possam se emendar; o hábito da falsidade e dos discursos vazios já os impregnou por completo. (...) Que eles saibam que serão rejeitados por nós caso decidam mentir e taramelar”^{ccxxxvii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1950b, p. 453, tradução nossa).

Aquela visível transformação do tom de Tchernychévski em relação ao seu tratamento a Turguêniev não deixaria registros anteriores, através dos quais se pudesse analisar o processo de desenvolvimento daquele novo espírito beligerante. A pesquisadora Natália Petróvna Gueneralova credita aquela investida de Tchernychévski contra os escritores russos em geral, e contra Turguêniev, em particular, a uma possível animosidade despertada no crítico após a tentativa do escritor de impedir a publicação do polêmico artigo de Dobroliúbov, em março daquele ano (GUENERALOVA, 2016, p. 34-35). Apesar de, provavelmente, aquele não ter sido o motivo isolado para tal mudança de comportamento, uma vez que as polêmicas entre o escritor e a revista *O Contemporâneo* já vinham se avolumando desde antes mesmo do fechamento do acordo de exclusividade, ele se tornaria, ao menos, a razão mais explícita e plausível. No que diz respeito à reação de Turguêniev após a publicação dos artigos de Dobroliúbov e de Tchernychévski, nas edições de março e de junho dos críticos de *O Contemporâneo*, ela

não viria imediatamente no mesmo tom. Na verdade, a primeira reação do escritor seria de contemporização.

Naquele ano de 1860, Turguêniev organizava a edição de suas obras completas em quatro volumes, que seria publicada pelo escritor e editor Nil Andréievitch Osnóvski (1817-1871). Três volumes seriam publicados nos últimos meses de 1860, e um último volume, em março de 1861. O quarto tomo, que incluía a nova edição de *Rúdin* fora publicado em outubro de 1860 (os volumes foram publicados fora de ordem). Segundo indica a correspondência de Osnóvski com Turguêniev, ainda em agosto daquele ano, o escritor entregara-lhe um novo epílogo para *Rúdin*. Tratar-se-ia do conhecido final no qual o herói é morto em uma barricada em Paris, durante as jornadas de 1848, inexistente na edição anterior. Ao que tudo indica, tratava-se de uma concessão de Turguêniev às críticas que recebera – não apenas de Tchernychévski – sobre a “distorção” do caráter de Bakúnin no romance *Rúdin*, conferindo-lhe então um novo epílogo, desta vez apoteótico (apesar de trágico). Assim, ao menos até agosto daquele ano, a reação de Turguêniev diante da crítica de Tchernychévski seria de uma resignada transigência. No entanto, a partir do final de agosto, as correspondências do escritor deixariam transparecer o seu verdadeiro estado de espírito em relação às críticas que recebera. Em carta ao poeta Afanássi Fiét datada dos dias 27 e 31 de agosto de 1860, Turguêniev, abalado, revelaria que, novamente, devido às resenhas dos jovens críticos, havia pausado a sua própria atividade literária, e pensado mais uma vez em se retirar da literatura (TURGUÊNIEV, 1987c, p. 234).²¹⁷

²¹⁷ Esta carta tem especial significado, pois nela se lê um trecho que Turguêniev transplantaria para o seu futuro romance *Pais e Filhos*, no qual trabalhava à época. Ele diz a Fiét: “está na hora de eu me retirar da literatura. Aqui estamos nós entre os Podolinski, Trilunni [refere-se, respectivamente, aos poetas Andréi Ivánovitch Podolinski e Dmitri Iúrevitch Trilunni], e outros veneráveis majores da reserva. O que fazer, meu pai? É hora de abrir caminho aos jovens. Mas onde eles estão, onde estão os nossos herdeiros?” (TURGUÊNIEV, 1987c, p. 234; 580-581). No romance, em uma conversa na qual Nikolai Petróvitch tem com o seu irmão, Pável, os personagens dizem: “Eis o que somos – disse Nikolai Petróvitch ao seu irmão (...) – Cartas fora do baralho: para nós, a festa já acabou (...) – Aí está – começou, por fim, Pável Petróvitch –, aí está, a tal juventude contemporânea! São esses os nossos sucessores!” (TURGUÊNIEV, 2019, p. 75, 87).

Num lance inusitado para aquele momento, devido às suas atitudes em contrário, em pouco menos de um mês, aquele escritor abalado se transformaria em um homem resoluto, e informaria aos editores de *O Contemporâneo* a sua firme decisão de não mais colaborar com a revista. No dia 30 de setembro, através de Ánnenkov, Turguêniev enviaria um bilhete a Panáiev informando a sua decisão. Na carta a Ánnenkov, o escritor diria:

Transmiti o bilhete anexo a Ivan Ivánovitch Panáiev. Caso ele queira saber o verdadeiro motivo do meu desinteresse em continuar como colaborador de *O Contemporâneo*, pedi a ele para ler na edição de junho deste ano da revista, na seção “Crítica contemporânea” [“*Sovreménnoie Obozriénie*”], página 240, 3ª linha superior, a passagem onde o senhor Dobroliúbov me acusa de, propositadamente, ter feito uma caricatura de Rúdin, a fim de agradar os meus ricos amigos literatos, de acordo com os quais toda pessoa pobre deve ser um calhorda. Isso já é demais, e a uma pessoa decente já não convém permanecer como membro de tal revista.^{ccxxxviii} (TURGUÊNIEV, 1987c, p. 244; 585, tradução nossa)

Como dito anteriormente, Tchernychévski não assinara o artigo sobre Hawthorne, por isso Turguêniev o creditara, equivocadamente, a Dobroliúbov, que, afinal, também já lhe havia dedicado uma crítica três meses antes à de Tchernychévski. A carta acima suscita que aquela passagem sobre Rúdin havia sido a verdadeira razão para o rompimento do escritor com *O Contemporâneo*. Apesar disso, não se deve ignorar o abalo que já havia sentido Turguêniev com o artigo “O novo romance do senhor Turguêniev” / “Quando afinal chegará o verdadeiro dia?”, de Dobroliúbov, de modo que o mais adequado talvez fosse considerar a ocorrência de uma sucessão de críticas e de acontecimentos polêmicos simultânea ao processo de distanciamento estético-político entre os consagrados escritores colaboradores da revista e os seus críticos mais proeminentes. Portanto, não se poderia falar, de um ponto de vista histórico, de apenas um verdadeiro motivo, “*nastoiáschaia pritchína*”, mas de uma

sucessão deles, compartilhando esses últimos dois artigos de Dobroliúbov e Tchernychévski apenas o “prestígio” de serem o(s) estopim(ns).

Não obstante, Tchernychévski, em carta datada de 25 de fevereiro de 1884 e endereçada a Iúlia Petróvna Pypina (esposa de seu primo Aleksánder Pypin), comentaria que, assim como sugerira Pypin, poderia ter realmente havido um estopim isolado para o rompimento de Turguêniev, além dos já conhecidos “motivos crônicos”, “*khronítcheskie pritchíny*”. Então, o crítico recuperaria algumas vagas lembranças sobre certo poema que Dobroliúbov havia escrito na ocasião de um jantar em memória de Bielínski, e que este poderia ter sido o gatilho para o fim da colaboração do escritor com a revista (TCHERNYCHÉVSKI, 1950a, p. 454).

Tchernychévski referia-se ao poema *Na tost v pámiat Bielínskogo (Ao Brinde em Memória de Bielínski)*, de Dobroliúbov, escrito em 6 de junho de 1858, preservado até os dias de hoje graças ao arquivo e às memórias de Maksím Antonóvitch (especialmente, às recordações de suas conversas com Negrásov). Na edição número 2 de 1878 da revista *Slóvo (A Palavra)*, o poema seria publicado pela primeira vez, incluído no artigo de Antonóvitch intitulado “*Pritchíny neudovletvorítelnogo sostoiánia náchei literatúry*” (“Os motivos da condição insatisfatória de nossa literatura”). No artigo, Antonóvitch recuperaria algumas palavras de Negrásov, que havia lhe narrado que, após a morte de Bielínski, literatos, admiradores e estudantes reuniam-se anualmente no dia do seu respectivo santo – 6 de junho, dia de São Vissarión – em homenagem à memória do célebre crítico. No ano de 1858, Dobroliúbov tomara parte daquela confraternização, e indignara-se com a pompa e o luxo do jantar, deixando o local e, em seguida, fazendo entregar aos mais eminentes homens e mulheres das letras presentes o seu poema crítico (ANTONÓVITCH, 1938, p. 313-341). No poema, Dobroliúbov lamentava que, após todo o árduo trabalho de Bielínski contra a autocracia,

lutando com determinação e coragem para pavimentar o caminho da nova geração em direção “à verdade e ao bem”, o morto deveria estar chorando lágrimas amargas naquele momento, pois os jovens possuíam apenas medo e hesitação. Dobroliúbov escreveria que, em meio aos brindes sucessivos em honra ao crítico, naquele “festim embriagado”, “eu pensei: assim, assim somente/ lhe dedicamos este momento/ apenas um brinde indecente/ ao brilho do seu pensamento!// E quando sóbrios estivermos, entregues ao nosso torpor/ o seu terrível espectro nos causará horror... [estes dois últimos versos não constam na edição de 1878]”^{ccxxxix} (ANTONÓVITCH, 1933, p. 164-165, tradução nossa).

Apesar da força das palavras de Dobroliúbov, é, mais uma vez, improvável, que o seu poema tenha sido o estopim isolado daquele rompimento, como sugerira Pypin a Tchernychévski, principalmente porque o mesmo fora escrito mais de dois anos antes do efetivo afastamento do escritor da revista *O Contemporâneo*. Apesar disso, *Ao Brinde em Memória de Bielinski* pode, sem dúvida, figurar entre um dos “motivos crônicos” para aquele desfecho (DOBROLIÚBOV, 1964, p. 623).

Finalmente, o bilhete enviado por Turguêniev a Panáiev, anexo à carta que enviara a Ánnenkov, era datado de 1º de outubro, lacônico e econômico em relação aos pormenores. Turguêniev apenas o informava de sua decisão:

Caro Ivan Ivánovitch, embora, ao que me lembre, vós já parastes de anunciar em *O Contemporâneo* [a relação de] vossos colaboradores e, embora, de acordo com as vossas críticas sobre mim, eu possa presumir que eu não vos seja mais necessário, ainda assim, a título de lealdade, eu lhe peço para não listar o meu nome entre os vossos colaboradores, tanto mais porque eu não tenho nada pronto, e porque o grande trabalho que apenas agora iniciei e o qual não concluirei antes de maio, já foi destinado a *O Mensageiro Russo*.^{ccxl} (TURGUÊNIEV, 1987c, p. 245; 586, tradução nossa)

A singeleza das palavras de Turguêniev não ocultava por completo a sua insatisfação com as últimas críticas de *O Contemporâneo* e, mais importante, anunciava para outra revista aquela que seria a sua obra-prima, *Pais e Filhos* (que, no entanto, só seria publicada na edição número 2 de 1862 de *O Mensageiro Russo*).²¹⁸ Ao revelar que não havia nada pronto para *O Contemporâneo* e, simultaneamente, que preparava um grande trabalho para a sua concorrente (tanto editorial quanto ideológica), Turguêniev formalizava a saída do acordo de exclusividade, assim como o seu rompimento com a primeira. Ánnenkov, no entanto, temendo que a relação entre o escritor e a revista pudesse adentrar no terreno da hostilidade, não entregaria aquele bilhete a Panáiev, de modo que, em outubro de 1860, *O Contemporâneo* ainda informaria aos seus leitores que, para o ano de 1861, a revista continuaria contando com os seus “membros permanentes”, Tchernychévski e Dobroliúbov, e com os mesmos colaboradores do ano anterior (TURGUÊNIEV, 1987c, p. 586).

Apenas em 15 de janeiro de 1861, Negrásov escreveria a Turguêniev para tratar formalmente da saída do escritor da lista de colaboradores de *O Contemporâneo*. Na carta, o editor lembraria que o escritor não havia se despedido dele quando partira para Paris, em 24 de abril de 1860 e que, desde então, suspeitava que Turguêniev pudesse estar irritado consigo. “Por quê?”, pergunta-lhe. Negrásov ainda diria que não era possível que Turguêniev “lhe virasse as costas” apenas em consequência das críticas dos “honestos e independentes” Tchernychévski e Dobroliúbov. O editor insinua a Turguêniev que ele estaria agindo sob influência de seus “amigos” e, finalmente, adverte-lhe que, caso não recebesse uma resposta no prazo de um mês, então ele

²¹⁸ A publicação de *Pais e Filhos* na revista *O Mensageiro Russo*, periódico de tendência liberal, valeria uma crítica de Herzen a Turguêniev. Este responderia ao emigrado, em carta de 30 de janeiro de 1862, dizendo-lhe que não teve outra opção, tendo em vista o seu rompimento com Negrásov: “Até tu, Brutus? Você, você me repreende por eu ter entregado o meu trabalho para *O Mensageiro Russo*? (...) Para onde mais poderia ir com o meu trabalho? Para a *Biblioteca* [para Leitura]? E, no fim das contas, *O Mensageiro Russo* já não é mais tão repugnante, embora muita coisa nela me leve às náuseas” (TURGUÊNIEV, 1988, p. 15; 409, tradução nossa).

“saberia o que pensar”. A resposta de Turguêniev viria ainda em fevereiro, mas não seria preservada. Sabe-se da existência dela apenas porque, no dia 05 de abril, Nekrássov enviaria uma tréplica ao escritor. Nesta última missiva, o editor reproduziria uma frase que, provavelmente, Turguêniev havia escrito em sua última correspondência: “não é necessário atribuir grande importância ao que quer que seja”^{ccxli} (NEKRÁSSOV, 1999, p. 155, tradução nossa). Nekrássov concordaria com as palavras do escritor, e finalizaria a carta em tom amistoso, informando-lhe das novidades da literatura e da crítica russas. Não é possível afirmar ao certo ao que Turguêniev se referia ao escrever aquelas palavras, mas, para a história, ficaria como as suas palavras de despedida da revista *O Contemporâneo*, pois aquela seria a última carta trocada entre os dois (que se tem registro). Portanto, como quem não atribuisse grande relevância ao fato, Turguêniev ratificaria a decisão que apresentara alguns meses antes a Panáiev, formalizando o rompimento e inaugurando uma fase de mais aberta hostilidade entre o escritor e *O Contemporâneo*.²¹⁹

Da parte de *O Contemporâneo*, a primeira manifestação pública sobre o rompimento de Turguêniev, viria no artigo de Tchernychévski intitulado “*Polemícheskie krassóty. Kolliéktzia piérvaia. Krassóty, obránnnye iz ‘Rússkogo Viéstnika’*” (“Pérolas Críticas – Primeira Coleção – Pérolas coletadas de *O Mensageiro Russo*”), publicado na edição número 6 de 1861.²²⁰ Com o propósito de esclarecer as interpretações publicadas por *O Mensageiro Russo* (Katkóv) sobre o rompimento de Turguêniev com *O Contemporâneo*, segundo as quais esta última revista estaria, nos

²¹⁹ Além de Turguêniev, afastar-se-iam de *O Contemporâneo* o crítico Pável Ánnenkov e o poeta Afanássi Fiét; Tolstói já o havia feito desde 1858 (NEKRÁSSOV, 1997, p. 449).

²²⁰ Tratava-se de uma resposta às posições e às críticas de *O Mensageiro Russo* que afetavam *O Contemporâneo*. Na edição seguinte desta revista, de número 7 de 1861, Tchernychévski publicaria a “segunda coleção”, “*Polemícheskie krassóty. Kolliéktzia vtoráia. Krassóty, obránnnye iz ‘Otiéchestvennykh zapíssok’*” (“Pérolas Críticas – Segunda Coleção – Pérolas coletadas dos *Anais da Pátria*”), que, como o próprio título indicava, voltar-se-ia às questões com a revista *Anais da Pátria*. O crítico ainda iniciaria a “terceira coleção”, “*Kolliéktzia triétia. Krassóty, obránnnye iz sóbstennoi fantázii ávtopa*” (“Terceira coleção – Pérolas coletadas da própria imaginação do autor”), que, no entanto, não seria finalizada.

últimos tempos, depreciando a imagem de Turguêniev, após não ter colhido os resultados esperados da sua campanha anterior de “bajulação” do escritor, Tchernychévski justificaria que o motivo daquela separação não era pessoal, nem financeiro, mas havia sido determinado pelas diferenças ideológicas entre o escritor e a revista. Segundo o crítico, *O Contemporâneo* nunca bajulara, nem nunca insultara o escritor, mas apenas “a nossa visão sobre a posição que ocupam os romances do senhor Turguêniev na literatura russa mudou. É isso. Mas quem dirá que tal posição não mudou? A literatura russa ela própria não mudou?”^{cxlii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1950b, p. 714, tradução nossa).

Quatro meses mais tarde, na edição de outubro de *O Contemporâneo*, Nekrássov e Panáiev assinariam o “*Ob izdánii ‘Sovremiennika’ v 1862 godú*” (“Sobre a edição de *O Contemporâneo* em 1862”), que seria o anúncio formal do fim da colaboração com Turguêniev e demais colaboradores do acordo de exclusividade, apesar de nenhum deles constar identificado. Assim como na primeira coleção das “pérolas críticas” de Tchernychévski, os editores atribuiriam o motivo do rompimento a questões de natureza ideológica. Segundo o anúncio, os editores já deveriam ter aguardado alguma mudança na relação com os colaboradores, “especialmente da seção de belas-letras”, devido ao próprio desenvolvimento da revista, que também passaria a se dedicar aos diversos ramos da ciência e da vida. Mas,

Lamentando a perda dos colaboradores, a redação, no entanto, não queria, na expectativa de seus futuros e preciosos trabalhos, sacrificar as ideias fundamentais desta revista, que lhe parecem justas e honestas, e para cujo serviço atraiu e atrairá para ela novas e vigorosas figuras e simpatias, entre elas figuras que, embora realmente talentosas, estacionaram no passado – precisamente porque não quiseram reconhecer as novas exigências da vida –, privando-se elas próprias de suas energias e arrefecendo o seu anterior entusiasmo por elas.^{cxliii} (NEKRÁSSOV, 1997, p. 174, tradução nossa)

Num lance final, tão irônico quanto icônico, Nekrássov e Panáiev arrematariam o anúncio afirmando: “N. G. Tchernychévski, como de costume, dividirá o trabalho de edição”, “*N. G. Tchernychévski po-priéjnému pazdeliáiet trúdy redáksii*”. Dessa maneira, os editores haviam feito, definitivamente, as suas apostas nos novos rumos que tomariam a revista, ou melhor, na continuidade de seu percurso de radicalização estético-política, em detrimento da colaboração dos grandes escritores, considerados atados, e a partir de então, também relegados ao passado.

Turguêniev, obviamente, não receberia bem a nota de *O Contemporâneo*, e, ainda no final de outubro, escreveria a Dostoiévski para, entre outros, revelar-lhe a sua indignação com o teor do anúncio da revista. Em correspondência de 30 de outubro, Turguêniev diria ao escritor que a revista fazia apenas alarido e mentia deliberadamente, uma vez que havia sido ele próprio quem primeiro comunicara a sua saída do periódico, apesar da insistência de Nekrássov em contrário, mas que os seus editores haviam noticiado como se o tivessem expulsado, devido a divergências ideológicas. Da mesma maneira que haveria dito a Nekrássov em sua correspondência perdida de fevereiro daquele ano, Turguêniev diria a Dostoiévski que, apesar do aborrecimento que lhe causava Dobroliúbov, “Tudo isso é desprezível e não merece atenção”^{ccxliiv} (TURGUÊNIEV, 1987c, p. 378, tradução nossa). Incomodava a Turguêniev, sobretudo, o fato de Nekrássov, em seu anúncio – assim como Tchernychévski, em suas primeiras “pérolas críticas” –, ter tratado aquele desenlace como uma questão eminentemente política e ideológica, do rompimento de uma geração ultrapassada e inerte, tais quais os personagens retratados pelo escritor e, no limite, ele próprio, com uma “nova e vigorosa” geração, verdadeiramente atenta às novas “exigências da vida”.

No entanto, por mais que, como dissera, tentasse lidar com aquela situação com certa indiferença, esquivando-se durante muito tempo do debate público que as demais

revistas faziam em torno dela, Turguêniev não resguardaria o seu silêncio para sempre. No dia 22 de novembro de 1862, o músico e também crítico Iúri Kárlovitch Arnold (1811-1898), em uma de suas críticas publicadas no jornal *A Abelha do Norte*, reproduzira a interpretação de Negrásov, de que este sacrificara os eminentes colaboradores de *O Contemporâneo* em nome das “urgentes” exigências político-econômicas (NEKRÁSSOV, 1997, p. 449). Menos de uma semana depois, no dia 28 de novembro, Turguêniev enviaria uma carta ao jornal, “*Izdáteliu ‘Siévernoi Ptchely’*” (“Ao editor de *A Abelha do Norte*”), abdicando então de seu silêncio, a fim de expor, publicamente, a sua versão do caso, e de que não confundissem a sua reserva com consentimento. Na carta ao *A Abelha do Norte*, o escritor recapitularia, entre outros, a sua última contribuição a *O Contemporâneo* (o discurso-ensaio “Hamlet e Dom Quixote”), a carta de 15 de janeiro de 1861 que lhe fora enviada por Negrásov, além da carta que ele próprio enviara ao editor, em fevereiro daquele ano, e que não seria preservada. Turguêniev concluiria que, após as suas sucessivas recusas em continuar colaborando com *O Contemporâneo*, as insistências de Negrásov transformar-se-iam em ataques contra a sua pessoa, o que, portanto, não poderia configurar o seu rompimento com a revista como uma questão de fundo político-ideológico: “Pobre de mim! O senhor Negrásov não me tomou em sacrifício por suas convicções”^{ccxlv} (TURGUÊNIEV, 1988, p. 134-135, tradução nossa). Assim, finalmente, Turguêniev ofereceria ao público a sua própria versão sobre o fato gerador do rompimento com *O Contemporâneo* e, mais uma vez, o escritor, os editores e os críticos da revista estariam livres para inaugurarem uma nova polêmica. Desta vez, ela recairia sobre Dobroliúbov e sobre a suposta representação dele por Turguêniev em *Pais e Filhos*, através do personagem niilista Bazárov.

6.1.6 PAIS E FILHOS E A POLÊMICA EM TORNO DA REPRESENTAÇÃO DE BAZÁROV/ DOBROLIÚBOV

Em 1861, no período em que Tchernychévski, Negrásov e Turguêniev trocavam, pública ou reservadamente, as suas versões sobre o rompimento do escritor com a revista, a saúde de Dobroliúbov debilitara-se definitivamente. O jovem crítico, que há muito lutava contra a tuberculose, partira em uma última viagem ao exterior em busca de tratamento, em maio de 1860, de onde retornaria, já desenganado, em julho de 1861, vindo a falecer em São Petersburgo, no dia 17 de novembro de 1861, aos 25 anos de idade. Era de se esperar que os editores e críticos de *O Contemporâneo* sofressem a perda de Dobroliúbov, especialmente Tchernychévski, que estivera ao seu lado no leito de morte e o estimava profundamente. Até mesmo Turguêniev o sentiria, como o demonstraria em cartas a Ánnenkov e a Ivan Petróvitch Boríssov (1832-1871, genro do poeta Afanássi Fiét). Desde quando soubera do agravamento da doença do jovem crítico, em novembro de 1861, o escritor escreveria aos amigos, lamentando o estado de saúde de Dobroliúbov e, finalmente, a sua morte. Em 11 de dezembro daquele ano, diria a Ánnenkov que “A morte de Dobroliúbov entristeceu-me, embora ele estivesse prestes a me devorar vivo”²²¹ (TURGUÊNIEV, 1987c, p. 389, tradução nossa).²²¹

Uma nova polêmica, no entanto, logo se acenderia, pois a equipe de *O Contemporâneo* cogitava instituir uma cotização pública – através de uma subscrição entre as pessoas interessadas – a fim de erguer uma sepultura para Dobroliúbov ao lado da lápide de Bielínski. A iniciativa dos editores logo seria conhecida pelas demais revistas e o crítico literário Efim Fiódorovitch Zárin (1829-1892), da *Biblioteca para*

²²¹ As demais correspondências de Turguêniev tratando do assunto são aquelas de 21 de novembro, endereçada a Ánnenkov (TURGUÊNIEV, 1987c, p. 383), e de 11 de dezembro, a Boríssov (TURGUÊNIEV, 1987c, p. 390).

Leitura, voltar-se-ia contra ela. Em seu artigo “*Nebyválye liúdi*” (“Pessoas excepcionais”), publicado na edição número 1 de 1862 da revista,²²² Zárin revelaria verdadeira indignação por tamanha pretensão, pois Dobroliúbov, apesar de sua intensa atividade crítico-jornalística, não atingira a estatura monumental nem para fazer jus a uma arrecadação pública, muito menos para ser sepultado ao lado de Bielínski. Segundo o crítico, era acintosa a tentativa de *O Contemporâneo* de “erguer um monumento com fundos públicos para o menor entre os seus irmãos, uma pessoa secundária no seu círculo, e que, em toda a sua obra, não fizera nada monumental”^{ccxlvii}. Além disso, completaria, os próprios “amigos do falecido *Bov*, nem durante a sua vida, nem após a sua morte, jamais o tomaram nem como primeira personalidade entre eles, nem como segunda, nem como terceira”^{ccxlviii} (BIBLIOTIÉKA, 1862a, p. 30-31, tradução nossa).

Certamente, Tchernychévski não ficaria indiferente àquelas considerações de Zárin, respondendo a elas na edição do mês seguinte (fevereiro) de *O Contemporâneo*, em sua “*Pismó k g. Z<ári>nu*” (“Carta ao senhor Zárin”). Ao contrário das observações de Zárin sobre a estatura apenas ordinária, não-monumental, de Dobroliúbov, Tchernychévski argumentaria que desde o final de 1858, o jovem crítico já era o “mais poderoso talento de *O Contemporâneo*”, de maneira que jamais poderia ser considerado como apenas uma terceira ou segunda personalidade entre os membros da revista. Comparando-se com o jovem, Tchernychévski considerava os seus próprios pensamentos frágeis e precários, assim como a sua gentileza e o seu caráter evasivo bastante modestos em relação à “natureza direta, sem cerimônia e honesta” de Dobroliúbov. Para o coeditor de *O Contemporâneo*, o próprio Turguêniev havia notado

²²² O título completo do artigo, publicado na seção “*Sovremiennaia liétopis*” (“Crônica contemporânea”), era “*Nebyválye liúdi. Unijennye i oskorbliónnye. Román v 4-kh tchástiakh, F. M. Dostoiévskogo. (Vriémia. NN 1-7.)*” (“Pessoas excepcionais. Humilhados e ofendidos. Romance em 4 partes de F. M. Dostoiévski. Tempo, n. 1-7”), e tratava-se, formalmente, de uma resenha sobre o referido romance de Dostoiévski, publicado na revista do próprio escritor, em 1861 (BIBLIOTIÉKA, 1862a, p. 29-56).

a superioridade de Dobroliúbov quando o comparara a uma “cobra naja”, “*otchkóvaia zmeiá*”, enquanto Tchernychévski seria apenas uma “cobra comum”, “*prostáia zmeiá*”. Por fim, este último também citaria em seu artigo as palavras do liberal Kaviélin, de cujos filhos Dobroliúbov era preceptor, para quem estava demarcada uma diferença geracional entre ele, Tchernychévski e o jovem crítico:

o fato é que vós [Tchernychévski] pertenceis a uma geração que deve ir além da nossa [de Kaviélin], e a geração de Dobroliúbov deve se situar na mesma relação com a vossa; e entre nós e eles, aparentemente, não há mais qualquer laço; *o que fazer?* É triste para nós; mas assim é necessário para o progresso.^{ccxlix} (KAVIÉLIN apud TCHERNYCHÉVSKI, 1951, p. 122, tradução e grifo nossos)

Zárin ainda ofereceria uma tréplica à carta de Tchernychévski,²²³ mas o debate não seria continuado pelo crítico de *O Contemporâneo*.²²⁴ O que as suas palavras deixariam transparecer seria a sua firme disposição em defender Dobroliúbov, nem que para tal necessitasse de se colocar em uma posição inferior à dele, comportamento aliás, que já havia vindo à tona nos anos 1850, quando defendera Turguêniev das invectivas de Katkóv e de outros críticos. Sem dúvida, tratava-se de seu principal parceiro de trabalho em *O Contemporâneo*, com o qual compartilhava princípios estético-ideológicos semelhantes (apesar de não idênticos), e no qual depositava as esperanças de que fosse uma das lideranças da nova geração, para a qual o próprio Tchernychévski havia sido apenas um intermediário. Aquela imensa estima do crítico por Dobroliúbov,

²²³ Trata-se do artigo “*Liést jivómy i porugánie nad miórtvym*” (“Bajulação aos vivos e ultraje aos mortos”), publicado na edição número 3 de 1862 da *Biblioteca para Leitura* (BIBLIOTIÉKA, 1862b, p. 138-152).

²²⁴ Apesar das críticas de Zárin, Dobroliúbov seria, efetivamente, sepultado ao lado de Bielinski, no *Vólkovskoie Kládbische* (Cemitério de Vólkovo), em São Petersburgo, especificamente, no “*Literátorskie mostki*” (“Corredor literário”), área reservada para os túmulos de grandes nomes das letras e das ciências, e que havia sido “inaugurada” pela lápide de Bielinski, em 1848. Em seguida, ao seu lado, foi erguido o túmulo de Dobroliúbov (1861), ao lado do qual, por sua vez, ergueu-se o túmulo de Pissariev (1868). Hoje em dia, lá também repousam os restos mortais de Turguêniev, Saltykóv-Schedrín, Nikolai Leskóv (1831-1895), além do cientista Dmitri Mendeliéiev (1834-1907), e dos militantes políticos Gueórgui Plekhánov (1856-1918) e Vera Zassúlitch (1849-1919), entre outros.

principalmente após a sua morte, pode ser um dos elementos necessários para se compreender as polêmicas que marcariam a publicação de *Pais e Filhos* e a “resposta” de Tchernychévski em *O Que Fazer?*.

Quando Dobroliúbov faleceu, em novembro de 1861, Turguêniev já havia terminado de escrever *Pais e Filhos*, apesar de ter sido publicado apenas em fevereiro do ano seguinte. O escritor iniciara a escrita do seu “novo grande romance”, ainda muito antes, conforme informara em carta à condessa Elizaviéta Lambert, datada do dia 06 de agosto de 1860 (TURGUÊNIEV, 1987c, p. 226-227; 576-577). Pouco tempo depois, em 30 de setembro, naquela mesma carta que informava a Ánnenkov o motivo de seu rompimento com *O Contemporâneo* e solicitava-lhe que transmitisse a notícia a Panáiev, Turguêniev também informaria ao crítico que “o plano do meu novo romance está pronto até os mínimos detalhes, e eu estou ávido por embarcar nele. Algo surgirá disso...”²²⁵ (TURGUÊNIEV, 1987c, p. 244, tradução nossa).

Em março de 1861, a primeira metade do romance já estaria pronta e, enfim, em carta de 06 de agosto, Turguêniev informaria a Ánnenkov: “O meu trabalho finalmente está concluído. No dia 20 de julho, eu escrevi a bendita última palavra”²²⁵ (TURGUÊNIEV, 1987c, p. 358; 650, tradução nossa).²²⁵ Enquanto escrevia, Turguêniev já acionava os seus amigos, os “aristarcos”, segundo Tchernychévski, para que pudessem ler o romance e sobre ele opinarem, como, por exemplo, o próprio Ánnenkov, além de Dostoiévski. Por isso, a história do novo romance já percorria o ambiente literário russo. Por exemplo, ainda em julho de 1861, Nekrássov tomaria conhecimento de alguns rumores segundo os quais Turguêniev representaria, em sua futura história (*Pais e Filhos*), o crítico Dobroliúbov. Movido por certa inquietude diante daquela

²²⁵ Ao que tudo indica, aquela data não marcaria o verdadeiro ponto final da obra, uma vez que em outras referências, como em seu artigo “*Po póvodu ‘Otsóv i detiúi’*” (“Sobre *Pais e Filhos*”, 1869), e no próprio manuscrito final do romance, Turguêniev indicaria outras datas, respectivamente, 30 de julho e o mês de agosto de 1861 (TURGUÊNIEV, 1981b, p. 418).

informação, o editor – e poeta – escreveria o poema *T<urguênie>vu* (*A Turguêniev*), provavelmente na primeira quinzena do mês. O poema, que seria publicado pela primeira vez apenas em uma coletânea de suas obras, em 1920, trata da frustração do poeta com o afastamento ideológico do escritor, além de suscitar os rumores, “*molvá*”, e murmúrios, “*rópol*”, sobre a representação, em sua futura obra, do “implacável inimigo dos grilhões/ E verdadeiro amigo do povo”, “*Neprimirímy vrag tsepiéi/ I viérny drug naróda*”. Tratava-se, evidentemente, de Dobroliúbov, para quem dedicara os últimos versos do poema (NEKRÁSSOV, 1982, p. 189-190; 481, tradução nossa).

Da mesma forma, em novembro daquele ano, no obituário que escreveria para o jovem crítico, Panáiev voltaria a chamar a atenção para os rumores de que aquele fora representado por Turguêniev em sua obra a publicar. Panáiev, na edição número 11 de *O Contemporâneo*, na sua seção “*Peterbúrgskaia jizn. Zamiétki nóvogo poéta*” (“A vida petersburguesa – anotações de um novo poeta”), em nota intitulada “*Po póvodu pokhorón N. A. Dobroliúbova*” (“Sobre o funeral de N. A. Dobroliúbov”), escreveria que, em vez de saudar a nova geração representada pelo jovem crítico:

nós – ou, o que equivale, alguns de nós – decidimos que a nova geração, apesar de seu intelecto e inteligência excepcionais, é uma geração árida, fria, ressequida, insensível, que nega tudo, que se entregou a uma terrível doutrina – ao niilismo! Niilistas! Se nós não nos atrevemos a tachar toda uma geração com esta terrível alcunha, ao menos nos asseguramos que Dobroliúbov se projetava como o niilista dos niilistas.^{cciii} (SOVREMIÉNNIK, 1861, p. 76, tradução nossa)

A menção ao termo “niilista”, que, apesar de já existente no vocabulário russo, adquiriria aquele sentido determinado e se popularizaria após a publicação de *Pais e Filhos*, e a sua identificação com a nova geração e com Dobroliúbov, indicava que, de fato, por mais que ainda não tivesse tido acesso à obra de Turguêniev, Panáiev já

conhecia o seu conteúdo e, inclusive, o denunciava antes mesmo de ser publicado. Por outro lado, também não se pode dizer que o próprio Turguêniev ignorasse por completo que o conteúdo do seu romance já era comentado no meio literário, pois o próprio informara aos amigos-conselheiros mais próximos, e registraria em seu diário, em 30 de julho daquele ano, a sua apreensão sobre qual seria a recepção da história por parte de *O Contemporâneo*: “Eu não sei qual será a repercussão. *O Contemporâneo*, provavelmente, irá me inundar de desprezo por Bazárov, e não acreditará que, durante toda a escrita, eu senti por ele uma atração irresistível...”^{ccliiii} (TURGUÊNIEV, 1983, p. 87, tradução nossa).

O fato é que, a partir de agosto de 1861, Turguêniev começaria a, deliberadamente, distribuir o seu romance entre os amigos e comentadores, ou fazer leituras em salões reservados, e a partir de então até a sua publicação, o submeteria a diversas modificações. Entre aqueles que tiveram acesso à obra “privilegiadamente”, constam, além de Ánnenkov, Dostoiévski e o próprio Katkóv, editor de *O Mensageiro Russo* (onde seria publicada), o escritor e crítico Elissiéi Kolbássin, o crítico Vassíli Bótkin, o jovem poeta e escritor Konstantín Slutchiévski, o burocrata e tradutor Nikolai Nikoláievitch Tiuttchiév (1815-1878) e a sua esposa Aleksáandra Petróvna Tiuttchiéva (?), a baronesa Maria Aleksándrovna Patkul e a condessa Elizaviéta Lambert, entre outros. A opinião entre o seletto grupo de aristarcos não seria unânime, havendo desde quem o adorasse, até mesmo quem aconselhasse o escritor a queimar o romance. De todas, as mais importantes, e que resultariam em modificações do texto original pelo escritor, foram as de seu amigo Ánnenkov e a de seu editor Katkóv, o qual criticara o romance por considerá-lo uma apoteose dos “radicais” de *O Contemporâneo*, fazendo com que, efetivamente, Turguêniev *embrutecesse* o personagem Bazárov. Como o escritor diria a Herzen, em 10 de abril de 1862: “de início, Katkóv ficou horrorizado e

viu nele [Bazárov] uma apoteose de *O Contemporâneo*, em consequência do que ele me convenceu a remover diversos dos seus traços sutis, pelo que eu me arrependo”^{ccliv} (TURGUÊNIEV, 1988, p. 50, tradução nossa).

Enfim, na edição de fevereiro de 1862 de *O Mensageiro Russo*, Turguêniev publicaria o seu *Pais e Filhos*, e o que até então parecia um debate reservado, mas já bastante acalorado sobre o seu enredo e sobre as questões que suscitava, não seria mais que um preâmbulo do que estaria por vir. Apesar de o futuro ter alçado o romance à condição de obra-prima do escritor (ao menos fora da Rússia), a mesma não gozaria de uma boa recepção por parte de nenhum dos dois principais campos – liberal e democrático-*raznotchínets* – da crítica literária de então. Segundo diria Turguêniev, apenas Dostoiévski e Ánnenkov souberam desfrutar devidamente a sua obra. No campo liberal, acreditava-se que o escritor havia feito uma apologia dos “niilistas”, dos “radicais” de *O Contemporâneo*. No campo adversário, acreditava-se que, ao contrário, Turguêniev havia detratado os jovens da nova geração, especialmente os democratas-*raznotchíntsy*. Deste último campo, evidentemente, levantar-se-iam as vozes daquela revista e afins, como *A Palavra Russa*, na qual surgiria a primeira crítica ao romance.

6.1.7 AS CRÍTICAS DE PÍSSARIEV E ANTONÓVITCH A *PAIS E FILHOS*

No mês seguinte à publicação de *Pais e Filhos*, em março de 1862, Dmitri Píssariev publicaria em *A Palavra Russa* o seu célebre artigo “Bazárov. ‘Otsý i diéti’, román I. S. Turguênieva” (“Bazárov – *Pais e Filhos*, romance de I. S. Turguêniev”), uma das primeiras resenhas literárias da última obra do escritor. De modo geral, a crítica

de Píssariev acolheria bem a obra de Turguêniev e revelaria especial apreço pelo personagem Bazárov, apesar de chamar a atenção para o que consideraria os limites do escritor em relação ao “niilismo” e à vida cotidiana dos verdadeiros “niilistas”. No entanto, de todas aquelas situadas no campo “radical”, seria a crítica que mais longamente se ocuparia de uma profunda análise estética do romance.

Para Píssariev, Turguêniev havia escrito um romance impecável no sentido estritamente estético, pois os personagens e as cenas transmitiam uma potência imagética ao mesmo tempo forte e sensível, de modo geral, irrepreensível. Também satisfazia ao crítico o fato de o escritor ter representado um fenômeno real e contemporâneo, qual fosse, o advento de uma nova geração, com hábitos e ideias distintas da anterior. Turguêniev havia elegido um protagonista, Bazárov, para coroar nele as características daquela nova juventude, e inculcava nele todos os traços que julgava distintivos dela. Sobretudo, o personagem pensava e agia de maneira independente, com ousadia, considerável dose de cinismo, ironia, e até mesmo de grosseria, respeitando apenas a sua vontade e o cálculo utilitarista do que seria mais vantajoso para si – era um egoísta no sentido filosófico do termo – e para o bem geral. Não reconhecia leis ou princípios externos que não fossem aqueles derivados do egoísmo racional e utilitarista. Enfim, Píssariev designaria tal comportamento de “bazarovismo”, “*bazárovschina*”, completando: “se o bazarovismo é uma doença, então é uma doença do nosso tempo, e cabe a nós dela padecer, independente de quaisquer paliativos ou ablações. Tratai o bazarovismo como quiserdes, é problema vosso. Mas contê-lo, não o conseguireis. É como a cólera”^{cciv} (PÍSSARIEV, 1894, p. 378, tradução nossa).

De um ponto de vista filosófico e político, Bazárov encarnava, para o crítico, a angústia e a insatisfação diante do hegelianismo, que, para a nova geração, se havia

transformado em uma concepção apenas abstrata, sem vocação para a prática efetiva. Por isso, concluiria, movido pelo radicalismo próprio de quem contesta um sistema “defasado” de pensamento, Bazárov passaria para o outro extremo filosófico, negando a abstração “inerte” e perseguindo, empírica e pragmaticamente, nada mais que as vontades e as sensações. Criticando Turguêniev por este não ter fornecido ao leitor o percurso de formação psicológica e intelectual de seu protagonista, tornando-o, por vezes, um personagem raso e incoerente, Píssariev completaria que Bazárov era resultado de uma vida singular. O prosaísmo do personagem adviria de sua vida pobre e difícil, ela própria rude e grosseira, o que o teria levado ao pragmatismo da peleja cotidiana (Bazárov era um *raznotchínets*, tinha que dar aulas particulares para poder dar continuidade aos próprios estudos), e a olhar com certo desdém e aversão as grandes ideias, as “fraseologias”, os “doces pensamentos” e as “aspirações sentimentais”. Tratava-se de um “trabalhador-proletário”, “*proletári-trújenik*”, a quem a própria vida encaminhara ao “realismo prático”, “*praktícheski realizm*”.

Em sequência, em paralelo às considerações positivas sobre o talento e a maestria do escritor, o crítico não pouparia Turguêniev da sua afiada navalha crítica. Píssariev chegaria a dizer que o escritor compreendera e representara a jovem geração de uma maneira que nem mesmo um jovem realista o faria, no entanto, a representação ainda seria limitada, pois Turguêniev não era ele próprio um Bazárov. Para o crítico,

O fato é que Turguêniev, evidentemente, não favorece o seu herói. A sua natureza suave e amável, aspirante à fé e à compaixão, é abalada pelo realismo corrosivo; o seu delicado senso estético, não desprovido de uma considerável dose de aristocratismo, ofende-se até mesmo com o mais leve vestígio de cinismo; ele é muito frágil e suscetível para suportar uma terrível negação; é-lhe necessário estar em paz com a existência, se não no reino da vida, ao menos no reino das ideias ou, ainda melhor, dos sonhos. Turguêniev, como uma mulher histriônica, como uma planta “não-me-toque”, contrai-se melindrosamente com o mais leve contato com o aroma do bazarovismo.^{ccxvi} (PÍSSARIEV, 1894, p. 381, tradução nossa)

Assim, apesar do seu grande e, reconhecidamente, exitoso esforço, Turguêniev não havia compreendido completamente o seu herói, pelo seu próprio distanciamento físico e ideológico daquela nova geração. No entanto, Píssariev ainda o “absolveria”, pois apesar de suas aparentes e incontornáveis limitações, o escritor não havia negado força e ousadia a Bazárov, tratando-o no maior das vezes com respeito. Esta, precisamente, seria a forma como o crítico concluiria o seu artigo, acreditando que o sentido transmitido pela história era a de que a nova geração, apesar de levada a ideias e comportamentos extremos, estava munida de um “intelecto incorruptível”, “*nepodkúpnyum*”, e de uma “força vigorosa”, “*sviéjaia síla*”, suficientes para lhes guiarem para o futuro. Talvez, terminaria Píssariev, as condições reais ainda não estivessem dadas para a plena manifestação do anunciado, mas ainda latentes naquelas “novas pessoas”,

Mas *o que fazer?* Deixar-se infectar propositadamente, com o intuito de saborear o deleite de morrer bela e calmamente? Não! *O que fazer?* Viver, enquanto se estiver vivo, comer pão seco, quando não houver rosbife, estar com várias mulheres, quando não se pode amar apenas uma, e de maneira nenhuma sonhar com laranjeiras e palmeiras, enquanto sob os pés houver montes de neve e a fria tundra.^{celvii}
(PÍSSARIEV, 1894, p. 420-422, tradução e grifo nossos)

Com as últimas palavras de seu artigo, Píssariev parecia fazer coro com a mesma provocação com a qual Dobroliúbov abordara a heroína de *A Véspera* dois anos antes, em seu artigo “O novo romance do senhor Turguêniev” / “Quando afinal chegará o verdadeiro dia?": *o que fazer?*. Para Dobroliúbov, ainda haveria de chegar um nome da literatura que indicasse o caminho a tomar, ao passo que, para Píssariev, as pessoas do *tipo Bazárov* deviam continuar enfrentando as dificuldades e o prosaísmo de suas vidas, enquanto as condições não fossem mais favoráveis. No entanto, a questão sobre “o que fazer” quando a situação para o pleno desenvolvimento e atividade da nova

geração fosse propícia, ou “o que fazer” para torná-la como tal, ainda permanecia em aberto, ao menos no campo da literatura e da crítica.

Também em março de 1862, *O Contemporâneo* reagiria a *Pais e Filhos* através da crítica de Antonóvitch intitulada “*Asmodiúi náchego vriémeni. ‘Otsý i diéti’. Román Turguênieva. ‘Rússki viéstnik’, 1862 g., N° 2, fevrál*” (“Asmodeus do nosso tempo – *Pais e Filhos*, romance de Turguêniev. *O Mensageiro Russo*, 1862, n. 2, fevereiro”). Logo de início, Antonóvitch, que substituíra Dobroliúbov na seção de resenha crítico-literária de *O Contemporâneo*, daria a entender que ele próprio, assim como Nekrássov e Panáiev, já havia escutado os rumores de que o romance de Turguêniev representaria o colega recém-falecido. No primeiro parágrafo de seu artigo, em tom de ironia, ele lançava-se à tarefa de elaborar uma resenha sobre “o romance longa e impacientemente aguardado, e já diversas vezes predito”. Tratar-se-ia de um verdadeiro acerto de contas.

De partida, tem-se a impressão de que Antonóvitch e Píssariiev leram histórias distintas. Enquanto este não havia poupado elogios ao talento de Turguêniev, apesar de salientar algumas limitações, aquele nada poderia estimar em *Pais e Filhos*. Tratava-se de uma obra entediante desde as suas primeiras páginas, que causaria uma impressão desagradável e irritante no leitor. Era uma tentativa de elaboração de um tratado moral e filosófico por parte do escritor, mas que resultara pobre e superficial. Do ponto de vista estético, era insatisfatória e não havia sequer belas imagens artísticas; as cenas e o enredo não suscitavam interesse e, finalmente, até mesmo a análise psicológica de seus heróis, traço que reconhecia em outros trabalhos do escritor, estava ausente. Os seus personagens eram apenas personalidades sem vida, nada mais que ideias e concepções travestidas em forma humana. Mais que isso, Turguêniev nutriria por seus personagens

uma espécie de ódio e hostilidade pessoais, como se eles lhe tivessem feito algum tipo de ofensa ou indecência, e ele tentasse vingar-se deles

a todo momento, como alguém pessoalmente insultado: ele, com sincero prazer, desencava as suas fragilidades e limitações, sobre as quais fala com um regozijo mal disfarçado, tão somente para humilhar o herói aos olhos dos leitores: “vede, diz, que patife é o meu inimigo e adversário”. Ele regozija-se como uma criança quando consegue alfinetar de algum modo um herói de quem não gosta, troçar dele, apresentá-lo de um modo risível, vulgar ou vil.^{cclviii} (ANTONÓVITCH, 1938, p. 144, tradução nossa)

Por isso, segundo Antonóvitch, Bazárov teria sido representado como um glutão, adorador de banquetes e de *champagne*, uma espécie de niilista epicurista e, no limite, *bon vivant*. Do mesmo modo, apesar da notável inteligência do herói, Turguêniev teria lhe dotado de tiradas e discursos inconsistentes e absurdos, de maneira a transformá-lo em uma “criatura venenosa”, “*iadovítóie suschestvó*”, “uma natureza demoníaca, byroniana, algo como Hamlet”: um Asmodeus.²²⁶ Para o crítico, Bazárov não passaria de uma caricatura criada por Turguêniev para tripudiar sobre a nova geração, sem gozar nem mesmo de uma história pregressa que pudesse contextualizar as suas ações e pensamentos aos olhos do leitor. *Pais e Filhos*, portanto, teria sido escrito de maneira tendenciosa, representava uma opinião e uma direção do grupo de seu autor, configurando-se como um “romance didático”, a partir do qual aquele expressaria a sua teoria. Voltava-se, sobretudo, para a crítica “impiedosa” da nova geração, a qual teria se afastado da verdade, e rumava apenas em direção à vulgaridade mais prosaica e ao cinismo, à ação inócua e destrutiva, a qual não pouparia nem mesmo a arte.

Ao contrário dos “filhos”, Turguêniev teria representado os “pais”, a geração anterior, de maneira mais favorável, fato que denunciaria as verdadeiras inclinações do escritor. Os “pais” seriam pessoas respeitáveis, inteligentes, eles próprios formados em respeitáveis instituições, moderados e, sobretudo, condescendentes com os excessos de sua prole. Para o crítico, tratava-se de uma injusta comparação entre os “melhores pais” e os “piores filhos”. Nem mesmo as “filhas” da nova geração Turguêniev pouparia, uma

²²⁶ De acordo com a crença judaica, trata-se do “príncipe dos demônios”.

vez que, segundo Antonóvitch, o escritor também havia agido de maneira injusta ao ridicularizar o comportamento e aspirações do personagem Avdótia (Evdóksia) Nikítichna Kúkchina, representada como uma pessoa frívola e leviana.

Enfim, a maneira como interpretava a obra e os procedimentos de Turguêniev em *Pais e Filhos* levaria o crítico a não a considerar como verdadeira obra de arte, pois o escritor não representava os fenômenos da vida tal qual eles se apresentavam, desfigurando-os com o propósito de desacreditá-los, de maneira que, finalmente, “este talento desaparece, nega-se a si mesmo no primeiro toque do pensamento, que revela a sua falta de verdade e de vida, a ausência de uma lúcida compreensão”.^{cclix} (ANTONÓVITCH, 1938, p. 189, tradução nossa). Restaria ao crítico apenas lamentar que o escritor não houvesse cumprido o seu papel, pois, em vez de representar a – verdadeira – relação entre “pais” e “filhos”, havia feito um elogio àqueles, e uma denúncia contra estes. No último lance de seu artigo, voltaria a sua artilharia crítica pesadamente contra o escritor, privando-o até mesmo de originalidade, ao insinuar que o mesmo havia, em *Pais e Filhos*, apenas requeitado o romance *Asmodiêi náchego vriémeni* (*Asmodeus do nosso tempo*), do escritor e jornalista Víktor Ipatievitch Askotchiénski (1813-1879), que passara despercebido pela crítica quando fora publicado em 1858. As palavras finais de Antonóvitch seriam “o senhor Askotchiénski antecipou o novo romance do senhor Turguêniev”^{cclx} (ANTONÓVITCH, 1938, p. 202, tradução nossa). Assim, ironicamente, Antonóvitch dedicaria o próprio título de seu artigo ao romance de Víktor Askotchiénski.

Tchernychévski, finalmente, viria a endossar a análise de Antonóvitch, em artigo que escreveria em 1862, intitulado “*Bezdiéneje*” (“Escassez de dinheiro”), mas que não seria finalizado, nem publicado na íntegra à época (TCHERNYCHÉVSKI, 1951, p. 181-195; 978-980; 1024-1026; 1065; 1072). Tratar-se-ia, na verdade, de um de seus

artigos sobre economia, que discutiria o problema da circulação monetária em relação com as condições de vida das camadas populares, previsto, provavelmente, para ser publicado na edição de abril de 1862 de *O Contemporâneo*.²²⁷ Nele, Tchernychévski incluiria um comentário irônico sobre os niilistas, tais quais representados por Turguêniev em *Pais e Filhos*. Comentando a atitude dos “sábios” da economia, que, segundo o crítico, eram incapazes de compreender que a queda no valor de troca do papel-moeda era devida ao excesso de sua quantidade em circulação, ele convocaria os “niilistas” para que pudessem esclarecer a questão, pois eles, apesar de depreciados por Turguêniev, não demorariam em enxergar o óbvio:

Mas, vede – eis uma pintura digna de Dante –, quem seriam essas figuras: esqueléticas, verdes, com os olhos perdidos, com sorrisos contorcidos maliciosos nos lábios lazarentos, com as mãos sujas, e com cigarros imundos entre os dentes? São os niilistas, retratados por Turguêniev no romance *Pais e Filhos*. Esses jovens despenteados, com a barba por fazer tudo rejeitam, tudo: rejeitam as pinturas, as estátuas, o violino e o arco, a ópera, o teatro, a beleza feminina. Tudo, tudo rejeitam, e exibem-se sem rodeios: nós, dizem, somos niilistas, tudo negamos e destruimos. E o que dirão eles sobre as teorias que escutamos dos sábios ordinários e dos grandes sábios? Eis o que dirão: se o preço de uma coisa decresce, significa que a quantidade desta coisa se tornou maior em relação a quando ela podia manter o seu preço anterior.^{ccxix} (TCHERNYCHÉVSKI, 1951, p. 185, tradução nossa)

Apesar de compartilhar o mesmo teor do artigo de Antonóvitch, as palavras de Tchernychévski não puderam receber a atenção das demais revistas. Como o seu artigo não seria publicado naquele momento, apenas as críticas de Pissariev e Antonóvitch, no campo dos democratas-*raznohínctsy*, seriam replicadas, abrindo uma intensa polêmica. Particularmente, na edição de maio de 1862 de *O Mensageiro Russo*, na qual havia sido publicado o romance de Turguêniev três meses antes, o editor Katkóv retribuiria, no

²²⁷ O artigo seria publicado na íntegra (primeira parte e fragmento da segunda) apenas nas edições das obras completas de Tchernychévski de 1906, em seu volume X (TCHERNYCHÉVSKI, 1951, p. 1072).

mesmo tom, a atenção dispensada pelos jovens críticos de *A Palavra Russa* e *O Contemporâneo*. Seu artigo, intitulado “*Román Turguênieva i ego kítiki*” (“O romance de Turguêniev e as suas críticas”), elegeu três resenhas críticas para replicar: “Bazárov”, “Asmodeus do nosso tempo”, e “*I. S. Turguêniev. ‘Otsý i diéti*” (“I. S. Turguêniev. *Pais e Filhos*”), esta última escrita por Nikolai Nikoláievitch Strákhov (1828-1896), e publicada na edição número 4 da revista *Vriémia (Tempo)*, dos irmãos Dostoiévski. Para Katkóv, nenhum dos três artigos teria compreendido satisfatoriamente nem os personagens, nem as questões apresentadas pelo autor do romance.²²⁸ Dos três, obviamente, Antonóvitch seria aquele que teria compreendido menos, tendo, inclusive, distorcido as ideias e as representações de Turguêniev. O crítico de *O Contemporâneo* teria agido como um “desvairado”, e a sua crítica não seria outra coisa senão um “espasmo”, “*súdoroga*”, fruto de uma irritação extrema:

Ele recompõe o romance, impõe tendências diversas ao autor, acusa-o de traição da pura arte, ao mesmo tempo em que escarnece historicamente dela, distorce citações, altera o curso das ações, atribui características e opiniões aos personagens completamente contrárias àquelas conferidas pelo autor.^{cclxii} (RÚSSKI VIÉSTNIK, 1862, p. 404, tradução nossa)

Enfim, para Katkóv, Antonóvitch não fora “sincero” em suas observações sobre a obra, sobretudo a respeito de Bazárov. Fato ainda mais importante, o editor expressaria em seu artigo que, mesmo antes de suas divergências no campo da crítica, os seus próprios princípios estéticos eram não apenas divergentes, como contraditórios. Ou seja, a “falta de sinceridade” de Antonóvitch revelaria, antes de tudo, a manifestação de uma teoria estética em franca oposição àquela através da qual o editor defendia a grandeza de *Pais e Filhos*, a estatura heroica de Bazárov e o talento de Turguêniev. Por

²²⁸ O artigo de Katkóv repreenderia, inclusive, o próprio Tchernychévski, ausente daquele debate público, por suas reflexões em textos anteriores (“Pérolas críticas – Primeira coleção” e “Carta ao senhor Zárin”).

outro lado, quando Antonóvitch interpretara que o protagonista representava apenas uma caricatura, e que o seu criador se inclinara tendenciosamente em favor dos “pais”, assim o sentenciava por entender, como exposto acima, que o escritor não interpretara devidamente aquele dado fenômeno da vida real, qual fosse, o surgimento, o desenvolvimento e os conflitos da nova geração. Por isso, Turguêniev não o pudera representar “corretamente”, deixando escapar o que para o crítico seria o verdadeiro sentido da obra de arte.

Ora, como se diante de um espelho, a interpretação de um refletisse – em negativo – a de outro, Katkóv acusaria Antonóvitch de equivalente inobservância em relação à “arte pura”. Para o editor, através de Bazárov, de maneira alguma, Turguêniev teria a pretensão de representar toda a nova geração da *intelligentsia* russa. A juventude russa, segundo o mesmo, era diversa, jamais sendo possível representá-la em apenas um personagem. Bazárov incorporaria o espírito da juventude de seu tempo, mas não de maneira plena, bastante. Ele manifestava apenas alguns dos traços daquele espírito, que “ocupa apenas um espaço vazio; ele é introduzido onde antes não havia nada”^{cclxiii} (RÚSSKI VIÉSTNIK, 1862, p. 396, tradução nossa). Portanto, o personagem seria primordial e essencialmente neutro, insípido, ingênuo, de modo que não se poderia dizer que Turguêniev agia de maneira tendenciosa. Na verdade, se se fosse escolher um personagem que cumprisse tal dever, este teria que ser o seu amigo, Arkádi Kirsánov, uma vez que este, de maneira mais aproximada, representaria a complexidade e as contradições de parte da juventude letrada russa. Assim, para Katkóv, era Antonóvitch que não compreendia o significado da “arte pura”. Mas como este fizera em seu artigo a sua defesa da “verdadeira obra de arte”, em contrapartida, o editor não se furtaria do dever de apresentar a sua própria concepção:

A arte pode atuar apenas com aqueles meios que lhe são próprios; forçar a sua natureza, fazer dela um órgão de alguma tendência preestabelecida significa destruir a sua força e o seu sentido. Uma obra de arte não pode ser nem um discurso, nem um sermão; a sua força reside puramente em sua natureza teórica; ela deve ser a contemplação da vida em sua verdade e essência. Apenas em razão da força desta contemplação a obra de arte pode existir em termos práticos e proficuamente. Em uma verdadeira obra de arte, nada deve perturbar a pureza da contemplação, que sobre tudo derrama uma luz suave, que representa todas as coisas em sua forma essencial, em suas intrínsecas relações.^{cclxiv} (RÚSSKI VIÉSTNIK, 1862, p. 393, tradução nossa)

Assim, no embate entre as duas revistas e os dois críticos, estava claro para ambos que as questões que os dividiam não se limitavam à ordem do gosto ou da hermenêutica literária, mas possuíam um complexo fundo estético-filosófico, além daquele político-ideológico. Apesar de as questões políticas e ideológicas ficarem mais evidentes no cotejo histórico entre as posições de Herzen e de Tchernychévski, estas também se fariam presentes na relação deste último com Turguêniev, embora quase sempre em um plano menos aparente que aquele da discussão estética, crítica e editorial.

Retornando ao embate entre Katkóv e Antonóvitch, convém destacar que, apesar da sua contundente contraofensiva, o verdadeiro trunfo do editor talvez nem o próprio previsse. A fim de melhor comprovar os equívocos da crítica de *O Contemporâneo*, ele a compararia àquela escrita por Píssariev, em *A Palavra Russa*. Ao final, Katkóv concluiria que mesmo este “correligionário” estético-ideológico de Antonóvitch tinha avaliado *Pais e Filhos*, em seu artigo “Bazárov”, com mais perspicácia e condescendência que o seu colega. Propositadamente ou não, Katkóv contribuiria para aquecer uma polêmica entre as duas revistas que culminaria no assim chamado, principalmente por seus adversários, de “racha dos niilistas”, “*raskól v niuilístakh*”.²²⁹

²²⁹ Soares traduz a expressão como “cisma dos niilistas”, conforme designação dada por Dostoiévski (SOARES, 2014, p. 110).

A polêmica, cujo ápice aconteceria entre 1863 e 1864, oporia, principalmente, do lado de *O Contemporâneo*, Saltykóv-Schedrín e Antonóvitch, e do lado de *A Palavra Russa*, Píssariev e Záitsev. A sua origem remonta ao final de 1861, e está relacionada a, além de disputas no campo da crítica, embates político-ideológicos recrudescidos após episódios decisivos na época, como a morte de Dobroliúbov em 17 de novembro de 1861, a repressão pós-primavera de 1862 (após os incêndios em Moscou e em São Petersburgo), a suspensão das duas revistas em 19 de junho daquele ano, a prisão de Tchernychévski no dia 07 de julho seguinte, e a supressão do levante polonês de 1863, a fracassada “Revolta de Janeiro”. O período pós-1862 traria de volta um ambiente de maior censura e repressão, que o jornalismo russo havia rapidamente se esquecido, desde a relativa abertura pós-Guerra da Crimeia, com a ascensão de Alexandre II. Assim, a sequência de perdas e derrotas para os democratas-*raznotchíntsy* abriria um período de desarticulação e de disputa política “fratricida”, aquecendo até a mais elevada temperatura após a reabertura dos periódicos, em 1863, e arrefecendo a partir de 1865, com o surgimento de novas formações políticas radicais que teriam um papel importante no último quartel do século XIX.

Em especial, a morte de Dobroliúbov e a prisão de Tchernychévski levantaria a polêmica sobre qual dos dois periódicos daria continuidade ao legado dos críticos de maneira mais fiel. Ao mesmo tempo, a reabertura de um período de repressão política mais forte também colocaria o problema de seleção e readequação das táticas político-editoriais a partir de então. Assim, desde o final de 1861, com destaque para o período posterior à suspensão das revistas, entre março de 1863 e o final de 1865, com uma frequência praticamente mensal, *A Palavra Russa* e *O Contemporâneo*, sem deixar de lado as intervenções cotidianas contra os periódicos ditos liberais, trocariam pesadas acusações entre si, nas quais estariam intimamente entrelaçadas as questões estéticas,

editoriais e políticas. As revistas ressuscitariam questões do passado, como os artigos “O que é oblomovismo?” e “O novo romance do senhor Turguêniev” / “Quando afinal chegará o verdadeiro dia?”, de Dobroliúbov, que seriam revisitados e criticados por Pissariev em *A Palavra Russa*, através dos seus artigos “Píssemski, Turguêniev e Gontcharóv” (novembro de 1861) e “Os tipos femininos nos romances de Píssemski, Turguêniev e Gontcharóv” (dezembro de 1861). Também atualizariam questões do presente, prolongando, até o final de 1865, o debate sobre o caráter niilista, ou não, de *Pais e Filhos* e do personagem Bazárov. Por fim, dedicar-se-iam a questões que, neste trabalho, ainda estariam por vir, como o romance *O Que Fazer?*, de Tchernychévski, cuja interpretação do quarto sonho da protagonista seria alvo de discussão entre Saltykóv-Schedrín e Záitsev, manifestada no artigo deste último em *A Palavra Russa*, intitulado “Tolices coletadas de *O Contemporâneo*” (fevereiro de 1864).²³⁰

²³⁰ Em novembro de 1861, Pissariev publicaria, em *A Palavra Russa*, o artigo “Píssemski, Turguêniev e Gontcharóv” e, no mês seguinte, “Jénskie típy v románakh i povestiákh Píssemnskogo, Turguênieva i Gontcharóva” (“Os tipos femininos nos romances de Píssemski, Turguêniev e Gontcharóv”). Os dois artigos questionariam as visões de Dobroliúbov sobre os personagens Oblómov, de Gontcharóv, e Insárov, de Turguêniev, expressas em seus artigos “O que é oblomovismo?” (1859) e “O novo romance do senhor Turguêniev” / “Quando afinal chegará o verdadeiro dia?” (1860). Em março de 1862, seriam publicados os “Bazárov”, de Pissariev, e “Asmodeus do nosso tempo”, de Antonóvitch. Em junho daquele ano, as revistas seriam suspensas, retornando à atividade apenas em março de 1863. Neste mês, Saltykóv-Schedrín publicaria na seção “Nácha obschiéstvennaia jizn”, “Nossa vida social/pública”, de *O Contemporâneo*, uma avaliação do novo momento político, segundo o qual os niilistas estariam recuados, ou seriam “penitentes”, “káiuschiessia niguilísty”. Imediatamente, Záitsev refutaria aquela hipótese na edição de abril de *A Palavra Russa*, com o artigo “Piérly i adamánty náchei jurnalistiki” (“Pérolas e diamantes do nosso jornalismo”), no qual acusava *O Contemporâneo* de ter abandonado as ideias de Tchernychévski e de Dobroliúbov. Pissariev entraria no debate sobre qual tática política optar naquele novo momento, em agosto de 1863, com o seu artigo “Nácha universitiétskaia nauka” (“A nossa ciência acadêmica”). Em seguida, a tréplica de Saltykóv-Schedrín a Záitsev viria nas edições de dezembro de 1863 e de janeiro de 1864 de *O Contemporâneo*, acusando também *A Palavra Russa* de fazer concessões ao liberalismo e questionando as suas táticas políticas. Em fevereiro de 1864, Pissariev publicaria nesta revista o artigo “Tsvetý nevínного úmora” (“As flores de um humor inocente”), no qual resenhariam as obras *Satíry v próze* (*Sátiras em prosa*, 1863), e *Nevínnye rasskázky* (*Histórias inocentes*, 1863), de Saltykóv-Schedrín. Pissariev elevaria ainda mais o grau de tensão entre os periódicos ao chamar a atenção para a colaboração do autor com a revista liberal *O Mensageiro Russo*, nos anos 1850, na qual publicara os seus célebres *Gubiérnskie Ótcherki* (*Ensaios Provincianos*, 1856-1857). O jovem crítico também relembriaria, em tom de ironia, o papel que Saltykóv-Schedrín desempenhara no passado como vice-governador (da província de Riazán, de 1858 a 1860, e de Tviér, de 1860 a 1862). No mesmo mês de fevereiro de 1864, Záitsev publicaria o artigo “Glupóvtsy, popávskie v ‘Sovremiennik’” (“Tolices coletadas de *O Contemporâneo*”), no qual voltaria a salientar o distanciamento de Saltykóv-Schedrín das ideias de Tchernychévski e de Dobroliúbov. Em março, Saltykóv-Schedrín reagiria novamente a Záitsev na seção que assinava em *O Contemporâneo*, “Nossa vida social/pública”, tachando *A Palavra Russa* como o “órgão da estupidez niilista”, “órgan niguilistskoi erundy”. Também em março de 1864,

O fato é que os críticos daquelas duas revistas trocavam acusações entre si em um momento de fragilidade do círculo democrata-*raznotchínets*, quando, inclusive, com a suspensão de *A Palavra Russa* e *O Contemporâneo* entre junho de 1862 e março de 1863, as únicas fontes de trabalho e de renda para a maioria daqueles críticos e editores estariam bloqueadas.²³¹ Enquanto alguns aguardariam o fim da suspensão, outros dariam continuidade ao trabalho de forma clandestina, e aqueles que seriam presos, tentariam

Píssariev publicaria o seu “*Motívy rússkoi drámy*” (“Os motivos do drama russo”), no qual abriria nova frente de polêmica, desta vez ao criticar o artigo de Dobroliúbov “*Lutch sviéta v tiómnom tsárstve*” (“Um raio de luz no reino das trevas” – *O Contemporâneo*, outubro de 1860). Para Píssariev, Dobroliúbov havia incorrido em uma idealização da imagem da heroína Katerína, do drama *Grozá (A Tempestade)*, publicado em 1860 por Ostróvski. A sua tarefa seria, portanto, a de corrigir aquele desvio do “realismo crítico”. Em seu texto, também assinalaria quais deveriam ser as novas táticas dos democratas-*raznotchínsy* pós-1862. A resposta às últimas palavras de Saltykóv-Schedrín contra *A Palavra Russa* viria na edição de abril desta última revista, em artigo publicado, provavelmente, por Grigóri Evlámpievitch Blagosviétlov (1824-1880), intitulado “*Káiuschissia, no ne raskáivavschissia felietoníst ‘Sovremiennika’*” (“O penitente, mas não arrependido colunista de *O Contemporâneo*”), no qual o crítico devolveria a sátira que Saltykóv-Schedrín havia feito de início contra os niilistas de *A Palavra Russa*. Também em abril de 1864, em *O Contemporâneo*, Antonóvitch publicaria “*Sovremiennye romány*” (“Romances contemporâneos”), artigo no qual responderia a crítica “Bazárov” (1862), de Píssariev, alegando que o mesmo não havia compreendido o teor antiniilista do romance de Turguêniev, e que havia se comportado como os “filhos-críticos”, “*kritikie-diéti*”, em uma alusão ao título da obra *Pais e Filhos*. Apesar de um curto período de trégua, no qual Saltykóv-Schedrín recolheria as armas de *O Contemporâneo*, nas edições de setembro a novembro de 1864 de *A Palavra Russa*, Píssariev publicaria o artigo “*Nerechióunny voprós*” (“Uma questão não resolvida”), que reacenderia o debate. O artigo ficaria conhecido como “*Realísty*” (“Os realistas”), título sob o qual seria republicado em edição de 1866. Nele, Píssariev retornaria à sua análise sobre o personagem Bazárov, abordando-o de maneira ainda mais suave, dando mais atenção à questão dos “pais” e das “filhas”; voltando ao tema da necessidade do lazer, mesmo para os heróis niilistas; e opondo-se à leitura feita por Antonóvitch em “Asmodeus do nosso tempo” (1862). Sobretudo, Píssariev desenvolveria no artigo a sua teoria do realismo, que receberia diversas críticas. Obviamente, Antonóvitch seria um dos primeiros a responder, através do artigo “*Voprós, obraschióunny k ‘Rússkomu slóvu’*” (“Uma questão endereçada a *A Palavra Russa*”), publicado na edição de outubro de *O Contemporâneo*, que, por sua vez, seria respondido na edição do mesmo mês da revista questionada, com “*Otviét ‘Sovremienniku’*” (“Resposta a *O Contemporâneo*”). Nas edições de novembro e de dezembro desta última, Antonóvitch voltaria ao “desafio” proposto pelo artigo “Os realistas”, publicando “*Rússkomu slóvy. Predvarítelnye obiasniénia*” (“*A Palavra Russa* – explicações preliminares”), nota respondida, por sua vez, por Blagosviétlov, na edição de dezembro desta. Haveria nova troca de artigos até que, nas edições de fevereiro e de abril de 1865 de *O Contemporâneo*, Antonóvitch rebateria em conjunto, através de seu artigo “*Prómakhi*” (“Disparates”), as críticas que Píssariev havia feito ao artigo “Um raio de luz no reino das trevas”, de Dobroliúbov, em março de 1864; a sua teoria do realismo, desenvolvida em “Os realistas”; e, finalmente, voltaria a apontar a má compreensão de Píssariev em relação ao caráter antiniilista de Bazárov. Em março de 1865, Píssariev voltaria a contribuir com a polêmica através de seu “*Progúlka po sadám rossískoi sloviésnosti*” (“Um passeio pelo jardim da literatura russa”) e, no mês de maio, incluiria na discussão entre os periódicos a sua análise sobre a dissertação de Tchernychévski, “As relações estéticas da arte com a realidade”, através do seu célebre artigo “A destruição da estética”. Em julho de 1865, Antonóvitch voltaria à polêmica com Píssariev sobre *Pais e Filhos* com o seu artigo “*Ljerealísty – Po póvodu ‘Rússkogo slóva’*” (“Falsos realistas – sobre *A Palavra Russa*”), no qual combateria a concepção de realismo do jovem crítico e devolveria a crítica inicial feita por *A Palavra Russa*, de que Saltykóv-Schedrín havia se desviado da direção de Tchernychévski e de Dobroliúbov, afirmando que, na verdade, Záitsev e Píssariev que teriam assim procedido. Enfim, este último dedicaria ainda mais um artigo àquela polêmica, “*Posmótrim*” (“Veremos”, setembro de

de alguma maneira não interromper a sua atividade, motivados não apenas por questões ideológicas, como também por questões financeiras, afinal de contas, tinham a si e a família para sustentarem. Sem as respectivas revistas, ou escreveriam para outros periódicos, ou buscariam outra maneira de publicar os seus trabalhos. Assim, dentre as possibilidades que, porventura, lhe surgiriam, Tchernychévski optaria por escrever um romance, *O Que Fazer?*. Com a sua renda, poderia garantir o sustento de sua família e, com o seu conteúdo, continuar a atividade de divulgação de suas ideias estéticas e políticas, marcando presença no debate estético-literário. Além disso, poderia fornecer um horizonte político-ideológico para a nova geração, que sofreria os abalos pós-1862, ingressando em um período de desarticulação e de falta de direção (encarnadas até então pelos agora ausentes Tchernychévski e Dobroliúbov), que a levaria ao denominado “racha dos niilistas”. Desse modo, quando o seu romance é finalmente publicado, nas edições de março a maio de 1863 de *O Contemporâneo*, Tchernychévski cumpriria um mandato múltiplo e intrincado de objetivos pessoais, literários, estéticos e políticos que, como visto até o momento, posicionava-o em situação direta, mas desprivilegiada, pois encontrava-se detido na Fortaleza de São Pedro e São Paulo, de embate com os objetivos desposados pelo outro campo crítico-literário, cuja figura eleita para o diálogo com a sua obra seria, entre outras, Turguêniev e o seu romance *Pais e Filhos*.

1865), considerado a crítica de encerramento do longo e bastante profícuo “racha dos niilistas”. As informações gerais sobre este episódio estão de acordo com a coletânea das obras de Pissariev *Literatúrnaia krítika v triókh tomákh (Crítica literária em três tomos)*, tomos 1 (PÍSSARIEV, 1981, p. 282-322; 323-358; 370-378; 378-381) e 2 (PÍSSARIEV, 1981, p. 6-165; 413-425).

²³¹ As dificuldades que encontrariam os colaboradores de *O Contemporâneo* desde a morte de Dobroliúbov, em 1861, seriam notadas pelo próprio Turguêniev. Em carta ao escritor Friedrich von Bodenstedt (1819-1892), seu tradutor alemão, datada de 19 de outubro de 1862, ele diria: “No espaço de um ano, esta revista [*O Contemporâneo*] perdeu, por morte, seus dois redatores mais influentes [Dobroliúbov e Panáiev, este último em 19 de fevereiro de 1862], dois outros foram presos (Tchernychévski vai ser julgado pelo Senado) [o segundo era Mikhail Mikháilov, preso em 14 de setembro de 1861]. Finalmente, a revista foi suspensa por 8 meses, o que significa para sempre. Sempre houve um pouco de desordem entre os seus papéis, agora é o verdadeiro caos”. (TURGUÊNIEV, 1988, p. 121-122; 337; 467, tradução nossa).

6.1.8 AS MEMÓRIAS DE TURGUÊNIEV E DE TCHERNYCHÉVSKI

A publicação do romance de Tchernychévski causaria uma reação de completa aversão em Turguêniev, assim como em boa parte da crítica.²³² Apesar de não se manifestar publicamente sobre a obra, Turguêniev o faria privadamente em correspondência entre abril e outubro de 1863. Tratar-se-ia, em sua maioria, de comentários irônicos e desaprovadores sobre o romance, cujas palavras o escritor consideraria difíceis de engolir e que, em seu conjunto, consideraria um “absurdo”.²³³ Apenas em uma correspondência a Nikolai Scherban, datada de 2 de junho de 1863, o escritor entraria em mais detalhes sobre o romance do crítico:

²³² *O Que Fazer?* recebeu críticas desde que começara a ser publicado em março de 1863, principalmente do campo dito liberal que, via de regra, não acolheria bem a obra. Infelizmente, foge ao escopo deste presente trabalho a análise da recepção do romance de Tchernychévski. No entanto, às pessoas interessadas, convém verificar os artigos “*Ljemúdrost gueróiev Tchernychévskogo*” (“A falsa sabedoria dos personagens de Tchernychévski”, 27 de maio de 1863), de F. M. Tolstói, e “*Nikolai Gavrilovitch Tchernychévski v egó románe ‘Tchto Diélat?’ – Pismó k izdáteliu ‘Siévernoj ptchely’*” (“Nikolai Gavrilovitch Tchernychévski e o seu romance *O Que Fazer?* – Carta à redação de *A Abelha do Norte*”, 31 de maio de 1863), de Nikolai Leskóv, ambos publicados pelo jornal *A Abelha do Norte*. Em seguida, o poeta satírico Vassíli Stepánovitch Kúrotchkin (1831-1875) publicaria a sátira “*Pronitsátelnye tchítáteli – Iz rasskázov a stárykh liúdiakh*” (“Leitores perspicazes – A partir de histórias de pessoas velhas”, edição número 32 de 1863), na revista *Ískra (A Centelha)*. Entre junho e julho de 1863, Afanássi Fiét e Vassíli Bótkin, sob encomenda de Katkóv para *O Mensageiro Russo*, escreveriam a crítica “*‘Tchto Diélat?’. Iz Rasskázov o Nóvykh Liúdiakh. Román N. G. Tchernychévskogo (‘Sovremiennik’, 1863 góda za mart, apriél i mai)*” (“*O Que Fazer?* – A partir de histórias de novas pessoas. Romance de N. G. Tchernychévski – *O Contemporâneo*, março a maio de 1863). No entanto, Katkóv mudaria de ideia e não imprimiria o artigo, que também seria recusado por Dudýchkin, dos *Anais da Pátria*, sendo editado pela primeira vez apenas em 1936. Finalmente, de dentro da Fortaleza de São Pedro e São Paulo, Pissariev escreveria a crítica “*Mýsli o rússki románakh*”, (“Reflexões sobre os romances russos”), que circularia entre os órgãos de censura oficial em outubro de 1863, mas não seria liberado para publicação. O artigo seria publicado apenas na edição de outubro de 1865 de *A Palavra Russa*, sob o título “*Nóvy tip – po póvodu románá Tchernychévskogo ‘Tchto Diélat?’*” (“Um novo tipo – sobre o romance *O Que Fazer?*, de Tchernychévski”). Apenas em 1867, com a publicação da primeira coletânea das obras de Pissariev, o artigo ganharia o título como é conhecido atualmente, “*Mýsliaschi proletariát*” (“O proletariado pensante”). Este último artigo de Pissariev, em especial, por trazer elementos de comparação entre *Pais e Filhos* e o romance de Tchernychévski, será retomado mais adiante, a fim de auxiliar no cotejo das duas obras.

²³³ Referente às correspondências datadas de 07 de abril de 1863, a Afanássi Fiét e a Ivan Boríssov (TURGUÊNIEV, 1988, p. 167; 499); de 21 de maio e 8 de junho, a Nikolai Vassílievitch Scherban (1831-1893) (TURGUÊNIEV, 1988, p. 180; 182-183; 509); e de 1º de outubro, novamente a Fiét (TURGUÊNIEV, 1988, p. 214; 525).

O seu estilo suscita em mim uma sensação física de repugnância, como erva-do-fel.²³⁴ Se isso for – nem digo arte ou beleza – mas se esse for o espírito, a essência, então resta ao nosso irmão escondê-lo em algum canto remoto. Até então, eu não havia encontrado um autor cujos personagens fedessem: Tchernychévski apresentou-me este autor. Mas não falemos mais sobre esse assunto. Apenas acrescento que o senhor Tchernychévski, involuntariamente, aparece para mim como um velho pelado e banguela, que balbucia como uma criança ao tergiversar sobre a beleza de uma [...] mal lavada, e então, arrotando e escarrando, pragueja como um cocheiro.^{cclxv} (TURGUÊNIEV, 1988, p. 181; 508, tradução nossa)

Apesar de não nutrir senão aversão ao romance de Tchernychévski e às ideais nele presentes, como demonstrado acima, e de desejar não mais se ocupar de nenhum deles, um lance inusitado do destino novamente aproximaria Turguêniev da história de *O Que Fazer?*. No dia 06 de maio de 1864, o escritor receberia uma carta de Anastassía Demídvna Tchernikhóvskaia, jovem de 19 anos, filha de um rico proprietário de terras. Inspirada, ao que tudo indica, pelo personagem Vera Pávlovna, Anastassía fugira da casa de sua família na província, partindo para São Petersburgo, a fim de tornar-se médica. No entanto, ela encontraria dificuldades de sobreviver na capital, ao que seria ajudada pela princesa Maria Mikháilovna Dundukóva-Kórsakova (1827-1909), a partir de quem, provavelmente, se teria dirigido ao escritor para que este lhe ajudasse a iniciar os seus estudos na Academia de Medicina.²³⁵

Infelizmente, não há registros sobre o desdobramento do caso, apesar de o mesmo evidenciar a grande disseminação da influência de *O Que Fazer?* em parte da juventude à época. A própria prima de Tchernychévski, Evguiênia N. Pypina, irmã de Aleksánder Pypin, mudaria de carreira após a publicação do romance. Inicialmente,

²³⁴ Provavelmente, o autor refere-se à losna, ou absinto, um tipo de artemísia de sabor intensamente amargo utilizado no tratamento de parasitoses, tradicional na Europa. Turguêniev utiliza o termo “*tsitsvárhoie semíá*”, apesar de a escrita correta, atualmente, ser “*polín tsitvárnaia*”, e designar a espécie “*Artemisia cina*”. Na tradução, optou-se pela designação popular em português, a fim de se manter o sentido pretendido pelo autor.

²³⁵ Este fato é conhecido graças ao relato do mesmo por Turguêniev a Bótkin, em correspondência datada de 18 de maio de 1864, na qual o escritor pediria discrição ao crítico a respeito daquela história (TURGUÊNIEV, 1989, p. 24-25; 254).

dedicava-se à literatura, passando a frequentar aulas na Academia de Medicina, provavelmente, após a leitura de *O Que Fazer?*. Em carta a Pypina, datada de 03 de junho de 1863, Tchernychévski consideraria que a prima possuía talento o suficiente para seguir carreira literária, e que a mesma não precisaria ficar insegura em relação à qualidade de sua escrita. Afinal, complementaria o crítico, quem se entrega ao ofício literário não o deveria fazer por fama ou prazer estético, mas pelas necessidades (reais) cotidianas. Por exemplo,

Se eu publico coisas insatisfatórias para mim apenas por vaidade literária, como faz Turguêniev, é risível e tolo (...) Mas quando eu publico por necessidade, já não sou ambicioso, nem um reles caçador de reconhecimento, mas um simples trabalhador, e não há nada de risível em mim.^{cclxvi} (TCHERNYCHÉVSKI, 1949b, p. 482, tradução nossa)

No entanto, apesar de valorizar o trabalho da escrita literária quando realizado em consonância com “necessidades reais”, o crítico terminaria por aconselhar a sua prima a prosseguir no estudo da medicina, afinal “a medicina é melhor que a literatura”, “*meditsína lúchche literatúry*”. Desse modo, tanto no círculo familiar do autor, quanto fora dele, o romance teria suscitado certo “modismo” entre jovens moças e rapazes, muitos dos quais buscariam emular os personagens. Especialmente as mulheres identificar-se-iam com a protagonista Vera Pávlovna, que, no romance, se dedicara a organizar uma oficina de costura e, em seguida, iniciara os estudos de medicina. Seguindo o seu modelo, parte das jovens moças russas buscariam trilhar caminhos não tradicionais, através da dedicação ao trabalho e da profissionalização. Sobre esta relativa onda de emancipação feminina, o próprio Turguêniev também escreveria em 28 de janeiro de 1865. Em carta ao seu amigo Boríssov, o escritor celebraria que aquela “moda” havia finalmente passado e que as moças estavam novamente livres para

cortejarem os cavalheiros: “Escrevem-me de São Petersburgo que as ‘oficinas de costura’ já não mais existem por lá e que as senhoritas novamente se encantam com os oficiais; o mesmo se dará também em Oriól [onde nascera Turguêniev], as velhas modas sempre duram mais nas províncias”^{ccclxvii} (TURGUÊNIEV, 1989, p. 99; 287, tradução nossa).

A publicação do romance *O Que Fazer?* marcaria, assim, o único ponto de contato entre o escritor e o crítico desde a prisão de Tchernychévski. Exceto aqueles comentários em suas correspondências, Turguêniev nada mais comentaria sobre o seu antigo companheiro de *O Contemporâneo*. A última, ou uma das últimas menções a Tchernychévski, viria em suas *Literatúrnye Vospominánia (Memórias Literárias)*, que publicaria a partir de novembro de 1869, mas que havia começado a escrever desde 1867.²³⁶ Aquelas memórias foram idealizadas para constituírem o prefácio da coletânea de suas obras que seria publicada em 1869, e nelas o escritor procederia a alguns esclarecimentos sobre os seus principais romances e sobre os seus principais pontos de vista sobre a literatura e a crítica russas. Em especial, na seção “*Po póvodu ‘Otsóv i detiúi’*”, “*Sobre Pais e Filhos*”, Turguêniev trataria de seu mais polêmico romance e negaria a relação de Bazárov com Dobroliúbov, ainda alvo de discussão entre as revistas radicais. Já na seção “*Vospominánia o Bielínskóm*” (“*Lembranças sobre Bielínski*”), entre outras, o escritor tentaria dissociar a imagem do célebre crítico daqueles de *O Contemporâneo*.

Em “*Sobre Pais e Filhos*”, Turguêniev relataria toda a história do romance, desde a sua concepção até a sua polêmica recepção pelo público e pela crítica, registrando várias das passagens abordadas anteriormente. Segundo o escritor, a obra

²³⁶ Na edição de suas obras completas em 1874, as *Memórias Literárias* de Turguêniev sofreriam alterações propostas pelo próprio escritor, e seriam publicadas sob a designação *Literatúrnye i Jitiéiskie Vospominánia (Memórias Literárias e Cotidianas)*, como são mais conhecidas atualmente (TURGUÊNIEV, 1983, p. 324).

fora mal interpretada por ambos os campos da crítica literária e, graças àquele romance, “perdeu-se – e, aparentemente, para sempre – a disposição favorável da geração jovem russa comigo”^{ccclxviii} (TURGUÊNIEV, 1983, p. 86, tradução nossa). De um lado, alguns o incriminavam por ter incitado os “seus” nihilistas a incendiarem São Petersburgo, de outro, os jovens ateavam fogo em fotografias do escritor por sua “caricatura” dos nihilistas. De modo que, naquela seção preambular, Turguêniev encontrava-se diante da tarefa de esclarecer ambos os lados da crítica.

Para o primeiro, diria que os nihilistas não foram invenção sua, mas que, ao contrário, já existiam na sociedade russa, tendo ele apenas popularizado o seu nome. Portanto, não poderia ser execrado por uma criação estranha a ele. Por outro lado, o termo também não teria sido usado por ele como sinal de reprovação ou insulto a uma parcela da juventude, mas apenas como a representação de um fenômeno real, existente. Para os jovens, teria ainda que salientar que Bazárov não fora criado a partir de Dobroliúbov, nem que nutria qualquer ressentimento contra o jovem crítico, mas, ao contrário, estimava-o como um talentoso profissional. Turguêniev revelaria, enfim, que o personagem Bazárov era a representação de um jovem médico da província com quem se encontrara certa vez, e cuja personalidade o marcara profundamente. Acrescentaria: “As minhas inclinações pessoais não significam nada aqui (...) no momento mesmo de emergência de um novo personagem – Bazárov – o autor tratou-o criticamente... objetivamente”^{ccclxix} (TURGUÊNIEV, 1983, p. 90-91, tradução nossa).

Turguêniev ainda trataria da história de seu rompimento com *O Contemporâneo*, ratificando mais uma vez que não fora dispensado por questões ideológicas, mas que ele se afastara por iniciativa própria do periódico. Por fim, o escritor registraria a sua concepção sobre a arte e que, apesar das vozes dissonantes e críticas, se mantivera fiel a ela em *Pais e Filhos*. Além do talento, para a verdadeira arte,

É necessário um intercurso constante com o meio que se pretende representar; é necessário honestidade, uma rigorosa honestidade em relação aos sentimentos particulares; é necessário liberdade, completa liberdade de opinião e de pensamento e, finalmente, é necessário educação, conhecimento! (...) sem honestidade, sem educação, sem liberdade em sentido amplo – em relação a si mesmo, às suas ideias e sistemas preestabelecidos, até em relação ao seu povo, à sua história – um verdadeiro artista é inconcebível; sem esse ar, não se é possível respirar.^{ccclxx} (TURGUÊNIEV, 1983, p. 94-95, tradução nossa)

Tratava-se, sem dúvida, de uma mensagem final aos seus críticos, especialmente àqueles de *O Contemporâneo* e de *A Palavra Russa*, que, porventura, em seus artigos, demandaram do escritor uma postura mais alinhada às suas próprias concepções estéticas e literárias, distintas das suas. Para Turguêniev, exigir de um escritor um comportamento que prejudicasse a sua liberdade de pensamento e de criação, assim como teriam feito os críticos de *Pais e Filhos* ao apontarem certa tendenciosidade do artista em relação à sua representação literária, significaria romper com as premissas garantidoras da verdadeira obra de arte. Por isso, o escritor complementaria, em suas “Lembranças sobre Bielínski”, que aqueles críticos não poderiam figurar ao lado da memória do grande crítico literário russo, nem mesmo reivindicar o seu legado, pois este prezava a independência e a liberdade do artista.

Para Turguêniev, Bielínski jamais incorreria nos mesmos equívocos que identificava em críticos como Dobroliúbov, Tchernychévski ou Pissariev. Segundo o escritor, a concepção de arte e do papel da crítica literária do “furioso Vissarión” era fundamentalmente distinta da dos demais. Por exemplo, diferentemente de Dobroliúbov, Bielínski jamais poderia se imiscuir indevidamente em assuntos políticos, nem tomar a defesa desta ou daquela forma de governo (como fizera o jovem).²³⁷ Turguêniev

²³⁷ Turguêniev referia-se aos artigos de Dobroliúbov “*Dva gráfa*” (“Dois condes”), publicado em *O apito* (número 6 de 1860); “*Iz Turína*” (“De Turim”), publicado em *O Contemporâneo* (número 3 de 1861); e “*Jizn i smiért gráfa Kamillo Benzo Kavura*” (“Vida e morte do conde Camillo Benso Cavour”), publicado também nesta última revista, nas edições número 6 e 7 de 1861. Nos artigos, Dobroliúbov criticava as políticas do conde Cavour, primeiro-ministro italiano entre março e junho

compreendia que o trabalho de Bielínski, apesar de suas fortes inclinações políticas, limitara-se à “crítica literária pura”, “*tchístaia literatúrnaia krítika*”. Tal crítica deveria, primeiramente, se ocupar de analisar os “fenômenos literários” e, por mais que desposasse de posicionamentos políticos, jamais poderia cogitar aplicá-los:

Eu repito: Bielínski sabia que não havia nada que pensar em aplicá-los, trazê-los à realidade; e mesmo se se lhe tornasse possível – nele próprio não havia preparação suficiente, nem mesmo o temperamento necessário. Ele sabia disso e, com a sua compreensão prática de seu papel, ele mesmo restringiu o raio de sua ação, estreitando-o de acordo com limites determinados.^{ccclxxi} (TURGUÊNIEV, 1983, p. 32, tradução nossa)

Assim, proceder de modo diverso, fosse propondo-se a confundir a crítica literária com a social, fosse exigindo que os escritores também relacionassem realidade e imaginação em suas obras, significava afastar-se do modelo e da herança bielinskianos. Turguêniev acreditava que, para Bielínski, “um idealista”, a arte seria uma manifestação fundamental da personalidade humana, uma das próprias “leis da natureza” e, portanto, deveria obedecer apenas ao seu próprio princípio, não servindo a exigências que lhe fossem externas. Chegaria, portanto, à conclusão de que a arte não poderia seguir a definição proposta por Tchernychévski em “As relações estéticas da arte com a realidade”, visto que

Uma explicação realmente infantil e, além disso, antiga e requeitada da arte como imitação da natureza não mereceria dele [Bielínski] nem uma réplica, nem mesmo a sua atenção. E o argumento sobre a superioridade de uma maçã de verdade em comparação a uma desenhada também não lhe causaria nenhum efeito, uma vez que esse notável arrazoado perderia toda a sua força assim que supuséssemos uma pessoa saciada.^{ccclxxii} (TURGUÊNIEV, 1983, p. 41, tradução nossa)

de 1861, o liberalismo e o parlamentarismo burgueses (TURGUÊNIEV, 1983, p. 346).

A menção à dissertação de Tchernychévski, bem como à comparação que este havia feito entre uma maçã real e uma representada,²³⁸ serviria a Turguêniev como meio de criticar e desautorizar as concepções do crítico e, principalmente, de subtraí-lo do círculo de “boas” influências de Bielínski. Por fim, restaria ao escritor apenas Píssariiev, que também seria excluído de sob as asas conceituais de Bielínski. Turguêniev diria que no passado, por mais que a este último sempre faltasse tempo e estilo para lapidar os seus escritos, jamais poderia se equiparar à “tagarelice sem limites”, “*bezgranitchnaia boltlivost'*” sobre assuntos vulgares, como fazia Píssariiev. Assim, Turguêniev terminava por destituir os críticos de *O Contemporâneo* e afins da herança do legado de Bielínski, que aqueles tanto prezavam e reivindicavam. Tratava-se de uma contraofensiva final do escritor contra a revista e os publicistas que, praticamente desde o início, como diria Antonóvitch a respeito de Dobroliúbov, contribuíram tanto para erguer quanto para dilapidar a carreira de Turguêniev junto ao público e à própria crítica literária.²³⁹

Antes de ser publicado junto às suas obras completas, no final de 1869, as “Lembranças sobre Bielínski” também seriam publicadas na revista *O Mensageiro da Europa*, edição número 4 daquele ano. Obviamente, aquele registro seria interpretado como provocação por *O Contemporâneo*, e não ficaria sem resposta. Na edição do mês de maio da revista *Kósmos* (apêndice n. 1), Antonóvitch publicaria “*Nóvye materiály dliá biográfií i kharakterístiki Bielínskogo*” (“Novos materiais para a biografia e caracterização de Bielínski”), artigo no qual, por sua vez, não pouparia críticas a Turguêniev. Segundo Antonóvitch, o escritor teria levado ao ridículo e profanado a

²³⁸ Notar que tal referência não se encontra na dissertação de Tchernychévski, mas na resenha ao seu próprio trabalho que ele também publicaria em *O Contemporâneo*, na edição de junho de 1855.

²³⁹ No artigo “Novos materiais para a biografia e caracterização de Bielínski”, Antonóvitch diria que “Finalmente, é sabido por todos que o pedestal no qual se erguia Turguêniev foi destruído principalmente por Dobroliúbov, quem, anteriormente, havia ele próprio contribuído em grande parte para a sua construção” (ANTONÓVITCH, 1938, p. 308, tradução nossa).

própria causa para a qual Bielínski havia dedicado a sua vida. A começar pelo fato de ter publicado as suas lembranças em uma revista marcadamente liberal, *O Mensageiro da Europa*. Em seguida, por ter realizado um verdadeiro esforço restauracionista, legitimista, como os Bourbons na França, ao tentar amalgamar a imagem do democrata Bielínski à sua própria imagem liberal. Finalmente, Antonóvitch concluiria, ao contrário de Turguêniev, que os críticos aos quais ele negava a herança de Bielínski situavam-se “de maneira nenhuma mais baixo, senão acima de Bielínski”^{ccclxxiii} (ANTONÓVITCH, 1938, p. 312, tradução nossa).

Enfim, a réplica de Tchernychévski também chegaria àquele debate, embora apenas quinze anos após, visto que à época o mesmo cumpria o seu exílio siberiano. Tchernychévski lera as *Memórias Literárias*, de Turguêniev, mas apenas após a sua transferência para Ástrakhan, em 1883, o crítico poderia se dedicar àquela polêmica. Instigado por seu primo Aleksáedr Pypin, ele ditaria para o seu filho as suas “*Vospominánia ob otnochéniakh Turguênieva k Dobroliúbovu i o razryve drújby miéjdu Turguênievym i Negrásovym. (Otvíét na voprós)*” (“Memórias sobre as relações de Turguêniev com Dobroliúbov e sobre o rompimento da amizade entre Turguêniev e Negrásov – Respostas às perguntas”), transcritas em 21 de janeiro de 1884, e publicadas pela primeira vez em 1911.

Desde 1882, Aleksáedr Pypin já incitava o primo a relatar ou escrever algo sobre os escritores e críticos de sua geração, com especial atenção para Negrásov, de quem Pypin desejava escrever a biografia. Respondendo às solicitações de Pypin, em carta de abril de 1882, Tchernychévski insistiria que, fora as relações editoriais, mantinha pouca intimidade com o círculo literário à época, pois não frequentava os mesmos ambientes que aqueles. A única exceção teria sido Turguêniev, com quem o crítico teria se aproximado mais, ao menos inicialmente, chegando a encontrar o escritor diariamente

na residência de Nekrássov. No entanto, “Provavelmente, ele não gostava de mim. Mas, para mim, tanto fazia, se ele gostava de mim ou não”^{cclxxiv} (TCHERNYCHÉVSKI, 1950a, p. 353, tradução nossa). Quanto aos demais escritores, como Píssemski, Dostoiévski, Tolstói e Ostróvski, Tchernychévski encontrara-os esporadicamente, e tão somente porque, porventura, dividiam o mesmo ambiente de trabalho. Sobretudo, o que distanciava o crítico de seus colegas em potencial era, precisamente, a sua concepção de mundo e do próprio trabalho:

Meu caro, em primeiro lugar, eu era uma pessoa sobrecarregada de trabalho; em segundo, todos eles sustinham o modo de vida ordinário da sociedade ilustrada, e eu era estranho aos seus hábitos e gostos, assim como a vida deles era estranha para mim. Em terceiro lugar, eu possuía concepções com as quais eles não simpatizavam, ao passo que eu também não simpatizava com as deles. Por tudo isso, eu era um estranho para eles, e eles eram estranhos para mim.^{cclxxv} (TCHERNYCHÉVSKI, 1950a, p. 431, tradução nossa)

Segundo as palavras de Tchernychévski, as lembranças de Turguêniev “e companhia” eram-lhe de tal maneira insulsas, que apenas lhe poderiam causar sono, “*sklónnost zadremát*”. As únicas pessoas que prezava, segundo o crítico, eram Nekrássov e Dobroliúbov.

É possível que as suas memórias se misturassem às suas emoções e ressentimentos, de modo a “trair”, em certa medida, a recordação precisa de episódios, por exemplo, daqueles nos quais se comportara de maneira bastante calorosa e cordial com Turguêniev, principalmente no processo em que este último firmara o acordo de exclusividade com *O Contemporâneo*. Apesar de declarar que as memórias do escritor não poderiam lhe suscitar qualquer “humor”, o próprio fato de negá-lo já informava que Tchernychévski dera vazão aos seus aborrecimentos com o escritor na forma de esquecimento, ou de uma suposta indiferença que, de maneira nenhuma, encontraria

correspondência no calor das palavras escritas no desenrolar dos próprios eventos, como registrado acima. Também é claro, convém salientar, que Tchernychévski não possuía um caráter beligerante e que, afinal de contas, já se contava quase vinte e dois anos desde que fora preso e afastado do convívio editorial com o grupo de escritores e críticos de *O Contemporâneo*, o que poderia ter, efetivamente, contribuído para arrefecer qualquer disposição mais dura de embate por parte dele. Finalmente, é importante considerar a hipótese de o crítico, em suas memórias, ter registrado os fatos do passado da maneira como aqueles realmente lhe pareceram. Ou seja, pode-se também cogitar a possibilidade de as suas recordações terem sido mais reais que a aparência do fato em si, o que levaria a concluir que o seu comportamento inicial amistoso com Turguêniev não passara de uma dissimulação comercial, uma espécie de “bajulação” com interesse editorial sob o qual ocultava o seu desprezo pela obra do escritor (característica que era atribuída à relação de Negrássov com Turguêniev).

Enfim, tendo as suas memórias representado uma postura ou outra diante dos eventos e das emoções que suscitaram, o fato é que, no dia 21 de janeiro de 1884, Tchernychévski enviaria, para o escritório da revista *O Mensageiro da Europa* (!), as suas “Memórias sobre as relações de Turguêniev com Dobroliúbov e sobre o rompimento da amizade entre Turguêniev e Negrássov”, conforme foram por ele ditadas e transcritas por seu filho Aleksáedr N. Tchernychévski. O crítico, então exilado em Ástrakhan, explicaria a Iúlia Pypina, esposa de Aleksáedr Pypin, que, infelizmente, não retratara Turguêniev em toda a sua pequenez e vulgaridade, pois, “Quem quer que tenha sido Turguêniev, agora não é hora de falar mal sobre ele na imprensa”^{ccclxxvi} (TCHERNYCHÉVSKI, 1950a, p. 448, tradução nossa). Turguêniev havia falecido em 22 de agosto de 1883, portanto, apenas cinco meses antes de Tchernychévski finalizar aquelas memórias. A preocupação do crítico em não expor todas as características que

distinguiu no escritor à imprensa revelaria, por fim, que não agira de maneira conscienciosamente desapropriada no tratamento de suas lembranças.²⁴⁰

Como o próprio título indica, as “Memórias sobre as relações de Turguêniev com Dobroliúbov e sobre o rompimento da amizade entre Turguêniev e Nekrássov” tratam, sobretudo, e de maneira detalhada, da relação daqueles três em torno de *O Contemporâneo* e do romance *Pais e Filhos*. Inicialmente, Tchernychévski registra as lembranças sobre os primeiros momentos da relação de Dobroliúbov com o escritor, os quais não seriam marcados pela prevalência de problemas entre os dois. Ao contrário, tanto Dobroliúbov, quanto o próprio Tchernychévski, consideravam Turguêniev uma “boa pessoa”, “talentosa”, e de “boa natureza”. Apenas a partir de 1857, quando o jovem crítico se tornaria mais próximo de Nekrássov, a relação entre os dois começaria a encontrar alguns problemas. Como era pobre, e vivia em condições precárias, Panáiev e Nekrássov convidariam Dobroliúbov para viverem em um apartamento improvisado contíguo ao deles. A partir de então, Nekrássov e o jovem crítico passariam a se ver com frequência, tanto para o trabalho, como para as refeições. Como Turguêniev também era uma visita frequente na residência de Nekrássov (na qual também se reuniam outros escritores e críticos), o escritor e Dobroliúbov passariam, a partir de então, bastante tempo de seus dias em companhia um do outro.

O próprio Tchernychévski também gozava de livre acesso às dependências da residência de Nekrássov, apesar de a intimidade entre ambos não ter se desenvolvido plenamente, a ponto de Tchernychévski afirmar que jamais ouvira do editor os seus motivos para o rompimento com Turguêniev. Por isso, Tchernychévski apenas poderia

²⁴⁰ Em um excerto dos documentos que enviara a *O Mensageiro da Europa*, com as suas memórias, Tchernychévski também salientaria que aquelas não deveriam ser publicadas imediatamente. Ao contrário, deveriam permanecer fora da imprensa por muitos anos, pois havia nelas comentários que poderiam ser desfavoráveis ao escritor (TCHERNYCHÉVSKI, 1950a, p. 906). As memórias seriam, finalmente, publicadas pela primeira vez na edição número 10 de 1911 da revista *Sovremienny Mir (O Mundo Contemporâneo)*.

supor que tal desenlace editorial tivesse ocorrido devido à crescente influência que algumas pessoas exerciam sobre Nekrássov, em detrimento da opinião de Turguêniev. Por exemplo, o crítico citaria duas vezes em que ele próprio protagonizara situações em que Nekrássov havia privilegiado as suas posições, inclusive em relação às escolhas editoriais de *O Contemporâneo*, em prejuízo daquelas de Turguêniev. Em uma delas, tal teria se dado publicamente, o que poderia ter contribuído para acirrar os ânimos do escritor. Assim, Tchernychévski identificaria na perda de influência de Turguêniev perante Nekrássov, concomitante ao aumento da influência dele próprio e, em seguida, de Dobroliúbov sobre o editor, uma das causas para a insatisfação do escritor.

Mas não seria tudo. O polêmico “caso Ogarióv” também teria a sua contribuição para o rompimento. Uma vez que Herzen e Ogarióv se opunham à posição de Nekrássov e Panáiev, Turguêniev, apesar de inicialmente ao lado destes, teria posteriormente oscilado para o outro lado do litígio e, finalmente, não resistido e se deixado influenciar pela autoridade pública da figura de Herzen. Segundo Tchernychévski, “Então, a autoridade de Herzen era todo-poderosa sobre a massa de pessoas de tendências liberais ordinárias, ou seja, de tendências vagas e vacilantes”^{cclxxvii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1939a, p. 734, tradução nossa).

Ao lado das influências “liberais” de Herzen, havia as influências dos editores e críticos de outras revistas literárias russas, como Katkóv e Dudýchkin, que poderiam também ter exercido pressão para o rompimento entre o escritor e *O Contemporâneo*. Finalmente, Tchernychévski apontaria que havia, como o próprio Turguêniev o revelara em suas correspondências, a insatisfação do escritor com as críticas que recebia da própria revista à qual estava ligado pelo acordo de exclusividade, o que poderia ter exercido o efeito da última gota d’água para que o rompimento ocorresse.

Em seguida, após oferecer a sua compreensão sobre os diversos motivos que poderiam ter levado àquela separação editorial, Tchernychévski passaria a tratar da suposta representação de Dobroliúbov no personagem Bazárov, de *Pais e Filhos*. O crítico registraria que soubera, através de terceiros, de uma conversa entre Turguêniev e a escritora Maria Markóvitch (Markó-Bobtchók), na qual esta lhe teria admoestado por sua “vingança” contra Dobroliúbov através de Bazárov. Depois de ter negado tal intenção, Turguêniev teria finalmente admitido à escritora que, de fato, ele teria desejado vingar-se de Dobroliúbov através do romance.

Obviamente, tal observação de Tchernychévski não está em acordo com a declaração do próprio Turguêniev em “Sobre *Pais e Filhos*”, na qual o escritor afirma que não tivera nenhuma intenção de representar o jovem crítico, mas, sim, um jovem médico que conhecera em uma viagem à província. No entanto, é digno de nota que, no planejamento de seu romance *Pais e Filhos*, Turguêniev houvesse, de fato, destacado a inspiração de Dobroliúbov para o seu personagem. Em seus “*Podgotavítelnye materiály k románu ‘Otsý i diéti’*” (“Materiais preparatórios para o romance *Pais e Filhos*”), o escritor assinalaria na lista de personagens, na descrição de Bazárov, entre outras características: “Uma mistura de Dobroliúbov, Pávlov e Preobrajénski” (TURGUÊNIEV, 1986, p. 566; 718-720, tradução nossa). Os dois últimos nomes referiam-se a Ivan Vassílievitch Pávlov (1823-1904), médico, escritor e senhor de terras em Mtsiénsk, na mesma província de Oriól, onde nascera Turguêniev, e Nikolai Serguêievitch Preobrajénski, que havia sido colega de Dobroliúbov durante a adolescência.

Para ratificar a tese da representação do jovem crítico em *Pais e Filhos*, Tchernychévski mais uma vez mencionaria o caso Rúdin-Bakúnin, que poderia servir como um precedente para o caso Bazárov-Dobroliúbov. Para o crítico, de acordo com

conversas que mantivera com Nekrássov e Bótkin, assim como Turguêniev declinara da representação original de seu personagem Rúdin em favor dos comentários e sugestões estético-ideológicas dos aristarcos, e assim como o próprio escritor havia se dado conta de seu “erro” posteriormente, e tentado retificá-lo com um segundo epílogo para a história, ou seja, assim como Turguêniev cometera “erros” literários e os reconheceu no romance *Rúdin*, o escritor poderia ter novamente incorrido em “erro” na sua representação de Bazárov. Tal precedente cimentaria a conclusão de Tchernychévski de que Turguêniev havia, de fato, representado – maliciosamente – Dobroliúbov através de seu personagem. Apesar disso, concluiria, o escritor não havia tido êxito ao fazê-lo, visto que, segundo o crítico, o seu antigo companheiro de redação em nada pareceria com a caricatura representada por Turguêniev.

Aquelas ainda não seriam as últimas palavras de Tchernychévski sobre o autor de *Pais e Filhos*. No entanto, após aproximadamente vinte anos de relação crítico-editorial com o escritor, poderiam resumir satisfatoriamente as questões que estiveram presentes ao longo daquela trajetória. A necessidade, tanto de Turguêniev, quanto de Tchernychévski, já na vida madura, retornarem àquelas polêmicas, cada qual com as suas versões persistentemente repetidas e incontornáveis, evidenciava o ânimo elevado e crucial das discussões estéticas, literárias e políticas à época, levadas adiante como se nelas estivessem contidas a solução definitiva para os problemas russos de toda ordem, da questão camponesa à filosofia, da literatura ao regime czarista. Nem mesmo a vida privada de cada um deles ficaria à parte daquelas discussões, uma vez que as suas correspondências pessoais também trariam o mesmo assunto e teor, talvez até com um pouco mais de força e de emoção que os textos e documentos públicos. Neste campo da vida pública, os debates entre eles ocorriam através da complexa dinâmica dialógica e bastante veloz – e feroz – da crítica literária russa, da vida cotidiana das revistas e dos

círculos e salões ilustrados, além, é claro, dos seus romances. Estes últimos, alguns dos quais já foram discutidos nesta seção – aqueles de Turguêniev –, configurariam um púlpito privilegiado e de fácil difusão entre o público letrado e universitário, principalmente na capital e em Moscou, mas também nas províncias, como exemplificaria o caso da jovem Anastassía Tchernihóvskaia, que fugira da província para São Petersburgo em busca de ajuda para tornar-se médica. Dessa forma, feito o extenso cotejo dos documentos públicos e privados de Turguêniev e Tchernychévski na busca de estabelecer a relação entre ambos, resta, finalmente, proceder à análise de como aquela “comunicação” repercutiu na elaboração do romance de Tchernychévski, e como *O Que Fazer?*, por sua vez, dialogou com *Pais e Filhos* e com todo esse conjunto.

6.2 PAIS E FILHOS E O QUE FAZER?

6.2.1 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER

Turguêniev inicia a trama de seu romance no dia 20 de maio de 1859, com o personagem Nikolai Petróvitch Kirsánov, 44 anos, aguardando o seu filho, Arkádi Nikoláievitch Kirsánov, 23 anos, que acabara de se formar na faculdade em São Petersburgo (o curso não é informado ao leitor), para levá-lo de volta para o campo. Arkádi Kirsánov surge, então, acompanhado de seu amigo, Evguiêni Vassílievitch Bazárov, em torno de 28 anos, um *raznotchínets*, estudante do último ano do curso de medicina, que seguiria com ele de volta para a província. Arkádi mudara-se para São

Petersburgo em 1855, e depois daqueles quatro anos de estudo, junto ao seu pai e ao seu amigo, embarcariam em duas carruagens de volta para *Márino*, propriedade rural de sua família. Assim, desde as primeiras linhas, o primeiro movimento do escritor seria o de retirar os dois jovens de seu ambiente, até então, regular de atividade – a universidade – e de transportá-los ao ambiente “original”, aquele de seus pais. Lá, presume-se, não desempenhariam as mesmas atividades que desenvolviam na capital, ou, até mesmo, não exerceriam qualquer atividade, uma vez que poderiam usufruir de um período de férias acadêmicas. Também não gozariam da companhia de seus amigos ou colegas universitários. O autor optara por transplantar aqueles dois espécimes de volta para o convívio dos pais e familiares, a fim de fazê-los interagir diante dos olhos do leitor, após um período de afastamento e de intercâmbio com novos e diferentes indivíduos e ideias na capital.

Segundo Píssariev, em seu artigo “Um novo tipo – sobre o romance *O Que Fazer?*, de Tchernychévski”/ “O proletariado pensante” (1865), tal deslocamento do *hábitat* natural dos jovens, seria a marca que comprometeria o romance de Turguêniev. Quando escrevera sobre Bazárov, em 1862, Píssariev havia considerado, em linhas gerais, que o escritor havia retratado razoavelmente bem um dos tipos possíveis do niilismo russo. Naquele último artigo, no entanto, ao compará-lo com os personagens de *O Que Fazer?*, o crítico atualizaria a sua interpretação, concluindo que Turguêniev apresentara os seus jovens niilistas a partir de um ponto de vista limitado, posto que fora do círculo de convivência habitual dos jovens, no que se refere aos anos que passaram na cosmopolita e estudantil São Petersburgo e, principalmente, posto que o autor conhecera os niilistas apenas à distância, de fora de seu círculo, sem poder, conseqüentemente, representar apropriadamente o seu pensamento e o seu comportamento. O romance de Tchernychévski, que traria uma população maior – e de

novo tipo – de *Bazárov*s, é que poderia corrigir as deficiências próprias da posição excêntrica do escritor anterior, representando-os com maior juízo de causa, e aprofundando nos detalhes de suas relações, sentimentos, ideias e atividades.

De fato, *O Que Fazer?* seria ambientado na própria São Petersburgo, onde os protagonistas – pessoas de novo tipo, segundo Píssariev –, desempenhariam as suas atividades cotidianas, dentro de seu próprio *hábitat* social e político, interagindo uns com os outros, e não com os membros da geração anterior, os pais, a não ser para deles se afastarem, como o fazia Vera Pávlovna em relação à residência de sua família. Assim como Turguêniev, deve-se ponderar, Tchernychévski também não era um representante pleno daquela nova geração, mas, diferentemente do primeiro, gozava de livre trânsito entre aqueles jovens universitários radicais que chegaram à idade adulta nos anos 1860. Como o crítico-escritor alcançara aquela idade dez anos antes, agiria como um intermediário, uma ponte entre as duas gerações, tão combativo em relação à primeira, quanto lisonjeador em relação à última. Dessa maneira, após um rápido preâmbulo em que Tchernychévski adiantaria uma cena do meio da trama, seguido do prefácio, o leitor é levado à residência da família Rozálski, onde, à maneira das biografias de *Quem É o Culpado?*, o autor apresentaria o patriarca, Pável Konstantínytch Rozálski; a matriarca, Maria Aleksiévna Rozálskaia, 45 anos; o pequeno filho do casal, Fiédia, 9 anos; e a filha, a protagonista Vera Pávlovna Rozálskaia, 16 anos (no início da trama, por volta de 1852). No entanto, diferentemente de *Pais e Filhos*, o leitor aguarda e presencia no início da história os preparativos para a partida de Vera da casa dos pais, não para a sua chegada. Os pais desta também não seriam pessoas ilustradas, como os irmãos Kirsánov, mas, ao contrário, encarnariam a família urbana pobre e tradicional russa. Por isso, percebe-se desde o início, que Tchernychévski não pretendia reescrever a história de Turguêniev, propondo uma nova alteração entre as gerações, desta vez corrigindo a

seu modo a representação que havia feito o autor anterior. Em *O Que Fazer?*, interessaria ao seu autor apresentar aquilo que Turguêniev não o poderia fazer em *Pais e Filhos*, por falta de familiaridade: o cotidiano, os hábitos, os costumes, a moral e as ideias da juventude petersburguesa radical, os niilistas de novo tipo, ou apenas as “novas pessoas”. À medida que as retrataria, Tchernychévski costurava a sua crítica ao romance de Turguêniev, bem como à crítica literária russa das revistas *Anais da Pátria*, *O Mensageiro Russo* e *Biblioteca para Leitura*, cujas concepções estéticas e políticas divergiam de *O Contemporâneo* e de *A Palavra Russa*. Os críticos daquelas três revistas, assim como o leitor médio, seriam chamados ironicamente pelo autor de “leitores perspicazes”, que, na verdade, segundo o próprio, não teriam perspicácia alguma. Ele dirigir-se-ia aos leitores perspicazes inúmeras vezes durante o romance, satirizando-os, menosprezando-os e, no final, “expulsando-os” do romance. Assim, a proposta literária de Tchernychévski – pois no romance, há outras propostas – é representar aquilo que não fora representado por Turguêniev, ou que fora representado de maneira equivocada, limitada e tendenciosa, como pensavam os críticos de *O Contemporâneo* e de *A Palavra Russa*. Aquela verdadeira retificação de *Pais e Filhos* se daria tanto nas linhas, quanto nas entrelinhas do romance, direta e indiretamente, a depender dos limites impostos pela censura e das estratégias da linguagem esópica utilizadas por Tchernychévski.

À diferença de ambiente social entre os dois romances corresponderia também a mudança de cenário físico. Assim, Tchernychévski situaria os seus personagens em uma grande cidade, a capital do Império Russo, fato notável entre os romances ora analisados. Na cidade tchernychevskiana transitavam, sobretudo, estudantes empobrecidos, os *raznotchíntsy*, nos bairros proletários. Os protagonistas de Turguêniev também provinham de famílias empobrecidas, mas de origem rural, e ainda com alguma

propriedade de terras e de almas. Ora, o *hábitat* natural dos *raznotchíntsy* dos anos 1860 era principalmente as cidades universitárias russas, como a própria São Petersburgo, e era de lá que Tchernychévski os representaria, ao contrário de Turguêniev.

Outra diferença que salta aos olhos do leitor desde o início é que, ao contrário de romances anteriores como *Rúdin*, *Ássia*, e *A Véspera*, Turguêniev não listaria entre os protagonistas de *Pais e Filhos* um personagem feminino. Ao contrário, o protagonista Bazárov, apesar de suas ideias avançadas, dava vazão a certa misoginia em seu caráter, tratando as mulheres do romance, via de regra, como objetos de beleza, incapazes de desenvolvimento intelectual equivalente ao dos homens, ou apenas como “coquetes” à disposição do seu interesse. Assim que o personagem via, conhecia ou era apresentado a uma mulher, reagia: “Quem é? (...) Que moça bonita!”, como quando notara pela primeira vez a presença de Fiénetchka, jovem de 23 anos,²⁴¹ na residência dos Kirsánov. Ao saber que se tratava da amásia do pai de Arkádi, Bazárov completaria: “Está se vendo que seu pai não é nada bobo (...) Grande sujeito. Pois bem, preciso ser apresentado a ela”. Finalmente, o seu amigo o advertiria para que tivesse cuidado com a jovem, ao que ele replicaria: “Não se preocupe (...) somos pessoas experientes, moramos na cidade” (TURGUÊNIEV, 2019, p. 68-69). À revelia do que pudesse suscitar o comportamento crítico, em geral, do personagem em relação aos costumes da sociedade russa tradicional, o mesmo encarnava uma atitude pouco decorosa em relação às mulheres, reproduzindo muitas das atitudes da velha geração, como bem

²⁴¹ Tratava-se do personagem Fedóssia Nikoláievna, filha da antiga governanta do senhor Nikolai Petróvitch Kirsánov. Após a morte de sua mãe, Fiénetchka, então com dezoito anos, terminaria por engravidar de seu senhor. Segundo narra Turguêniev: “era tão jovem, tão sozinha; Nikolai Petróvitch era tão bondoso e modesto... O restante não é preciso contar” (TURGUÊNIEV, 2019, p. 66). Ou seja, em seu comentário irônico, o autor sugeria que ali também estava representada uma faceta da sociedade patriarcal russa oitocentista, aquela da relação de poder e da prestação de favores sexuais da(s) criada(s) para o seu senhor. Apesar disso, no decorrer do romance, Nikolai Kirsánov revelar-se-ia um homem de certa distinção, casando-se no final da trama com Fiénetchka.

representaria Turguêniev ao fazer com que Bazárov louvasse o velho Kirsánov por sua iniciativa em relação à sua criada.

Depois daquele primeiro episódio, Turguêniev faria desfilar outros semelhantes diante do leitor, como que para evidenciar – ou salientar – as contradições do protagonista. Por exemplo, quando os dois amigos partem para uma cidade próxima de *Márino*, lá conheceriam a jovem de tendência niilista Avdótia (Evdóksia) N. Kúkchina, “uma mulher avançada”. Antes de a conhecer, Bazárov perguntaria ao seu amigo Victor Sítnikov se se tratava de uma mulher bonita. Diante da negativa deste último, ele treplicaria: “Então para que diabo nos chama para ir lá?” (TURGUÊNIEV, 2019, p. 98). Terminaria aceitando o convite de dirigir-se até a residência de Kúkchina apenas após Sítnikov lhe garantir que lá haveria três garrafas de champagne. Na sequência, Kúkchina, segundo o narrador, “uma senhora ainda jovem, loura, um pouco despenteada, com um vestido de seda não muito limpo”, passaria a defender a educação, o trabalho e a emancipação feminina, sem, no entanto, se identificar com George Sand, “mulher atrasada”, com a qual não deveriam se associar os niilistas. Bazárov retornaria para o proscênio quando, mais uma vez, perguntaria a Sítnikov se não havia mulheres bonitas na região:

— Há belas mulheres por aqui? — perguntou Bazárov, esvaziando seu terceiro cálice.

— Há, sim — respondeu Evdoksia —, embora sejam todas muito vazias. Por exemplo, *mon amie* Odintsova não é nada feia. Pena que possua uma reputação tão ruim... Pensando bem, isso não teria importância, mas ela não tem nenhuma liberdade de espírito, nenhuma largueza de visão, nada... disso. É preciso mudar todo o sistema educacional. Já pensei bastante sobre o assunto: nossas mulheres recebem uma educação muito precária.

— Não se pode fazer nada por elas — disse Sítnikov. — São dignas de desprezo, e eu as desprezo, completa e absolutamente! (...) — Nenhuma estaria em condições de compreender nossa conversa; nenhuma vale aquilo que nós, homens, falamos a respeito delas!

— E elas não têm mesmo a menor necessidade de compreender a nossa conversa — disse Bazárov.

— De quem o senhor está falando? — interveio Evdoksia.
 — Das mulheres bonitas. (...)
 — Mas o próprio Macaulay... — começou Kúkchina.
 — Abaixo Macaulay! — gritou Sítnikov. — A senhora defende essas mulherezinhas?
 — Não as mulherezinhas, mas os direitos da mulher, que eu juro defender até a última gota do meu sangue. (TURGUÊNIEV, 2019, p. 104-105)

Dias depois, no baile na casa do governador da província, Arkádi e Bazárov, finalmente, conheceriam Anna Serguêievna Odintsóva. O primeiro logo se apaixonaria pela jovem viúva, de apenas 28 de anos de idade, ao passo que o último continuaria a sua anamnese, destacando os seus traços físicos de sedução. Incomodado, Arkádi interviria: “Por que você não quer admitir a liberdade de pensamento nas mulheres?”, ao que Bazárov responderia: “Porque, meu caro, segundo as minhas observações, as únicas mulheres que pensam de forma livre são as monstruosas de tão feias” (TURGUÊNIEV, 2019, p. 113). No entanto, arremataria que Odintsóva possuía “um corpo espetacular (...) Quem dera estivesse agora no anfiteatro da aula de anatomia” (TURGUÊNIEV, 2019, p. 119).

A próxima mulher que os dois jovens encontrariam seria a irmã de Odintsóva, a senhorita Ekaterína Serguêievna Lokteva (Kátia), 18 anos. Esta também não escaparia aos comentários de Bazárov, para quem se tratava de alguém que “nada tem de feia”, apesar de que a sua irmã mais velha, podia-se dizer, “tem um cérebro. E também muita experiência”. Tais características, no entanto, não agradariam o jovem nihilista, posto que esta “é sabida demais”, ao passo que, com a sua irmã mais nova, “ainda é possível fazer aquilo que você imaginar” (TURGUÊNIEV, 2019, p. 129-130). O narrador, enfim, atribuía o peculiar interesse de Bazárov pelas mulheres às suas questões ideológicas, resumindo assim o comportamento do personagem em relação ao universo feminino:

Bazárov era um grande apreciador das mulheres e da beleza feminina, mas considerava o amor, no sentido ideal ou, conforme ele dizia, romântico, um disparate, uma insensatez imperdoável, considerava os sentimentos cavalheirescos uma espécie de aberração ou doença (...) “Se uma mulher lhe agrada”, dizia ele, “tente tirar algum proveito; se não for possível, bem, não importa, dê as costas para ela e pé na estrada: o mundo é grande.” (TURGUÊNIEV, 2019, p. 137)

No entanto, o personagem apaixonar-se-ia por Odintsóva e, ao declarar-se para ela, seria surpreendido pela recusa da amada. Visivelmente abatido, decidiria deixar a propriedade da mesma, *Nikólskoe*, onde se hospedara por quinze dias, e partir para a pequena propriedade dos pais. Lá, confessaria a Arkádi que jamais permitiria que uma mulher o dominasse, que não se deixaria vencer pelo sentimento de amor romântico que o ameaçava. Sentindo-se sufocado pelo excesso de zelo de seus pais, Bazárov rapidamente decidiria partir de volta para *Márino*, propriedade dos Kirsánov. Sabendo da tristeza que a sua partida causaria à sua mãe, Arkádi tentaria demover o seu amigo daquela ideia, apelando principalmente pelos sentimentos daquela senhora. Para Arkádi, tratava-se de uma mulher inteligente, com quem conversara de maneira fluente por meia hora. Contrariado, Bazárov ratificaria a sua decisão de partir, não evitando um comentário irônico sobre a sua própria mãe: “Já é um bom sinal quando uma mulher consegue manter uma conversa durante meia hora” (TURGUÊNIEV, 2019, p. 192). A última investida do personagem no (ou contra o) universo feminino seria o jogo de conquista amorosa que tentaria levar a cabo com Fiénetchka, de quem lograria roubar um beijo, que resultaria em seu duelo com Pável Kirsánov. Movido por certo sentimento de tédio, assim como Biéltov na sua conquista de Liubónka, em *Quem É o Culpado?*, aquela última investida de Bazárov resultaria de seu fracasso anterior com Odintsóva, bem como de sua forma peculiar de apreciação e valoração das mulheres, especialmente as bonitas, as quais estariam sujeitas aos seus caprichos.

Mesmo antes da publicação de *O Que Fazer?*, Antonóvitch já havia reagido à representação do comportamento do niilista Bazárov em relação às mulheres, bem como à representação das próprias mulheres por Turguêniev em *Pais e Filhos*. Em “Asmodeus do nosso tempo”, em primeiro lugar, o jovem crítico lançar-se-ia contra a caracterização contraditória do protagonista, que reuniria em uma mesma personalidade o pensamento social mais avançado e o mais antiquado. Para Antonóvitch, Turguêniev havia emprestado traços não verossímeis a Bazárov ao tratá-lo como um misógino, glutão e beberrão. Tão mais vil teria sido a atitude do escritor, quanto este teria agido daquela maneira conscientemente, apenas para dotar o seu protagonista de tridimensionalidade, na medida em que as regras da boa literatura não permitiriam retratar quem quer que fosse de maneira unilateral, sem contradições ou defeitos. De resto, dois anos antes, Tchernychévski já havia criticado o romance *Rúdin* pelos mesmos procedimentos, em sua resenha sobre a obra do escritor americano Nathaniel Hawthorne.

Não o bastante, Antonóvitch também criticaria Turguêniev por sua representação depreciativa das mulheres. Em especial, o crítico comentaria a forma como o autor descrevera o personagem Kúkchina, uma “dama niilista”, algo fútil, esnobe e aristocrática, além de se apresentar “despenteada” e “pouco asseada”. Tais palavras não eram as de Bazárov, mas do próprio narrador, o que levaria Antonóvitch a acusar o escritor, ele mesmo, de desfavorecer a questão feminina, de reproduzir um olhar preconceituoso, e de expor ao ridículo as mulheres ilustradas e socialmente engajadas, “monstruosas de tão feias”, como diria Bazárov. Fonseca Filho complementa que:

A personagem Kúkchina se encaixa no modelo satírico do tratamento da mulher niilista, onde sua imagem é construída de modo ambíguo e sempre à parte do transcórrer central da obra. (...) O tom satírico aplicado pelo autor atinge uma vasta camada de jovens que se admitiam niilistas, mais pelo tom vanguardista do discurso da nova juventude do que por uma consciência política e desejo de

transformação social. (...) Niilistas como Kúkchina e Sítnikov eram tão supérfluos quanto a geração anterior, dos pais. Bazárov, aliás, desempenha um papel dúbio com relação às mulheres: embora coadune com as ideias liberais de emancipação, trata as mulheres de modo ambíguo durante o decorrer da trama. (FONSECA FILHO, 2017, p. 72, 75)

Em *O Que Fazer?*, ao contrário daquele último romance de Turguêniev, Tchernychévski continuaria a tradição de grandes personagens femininos da literatura russa, dando vida à Vera Pávlovna, através de quem trataria da questão da emancipação da mulher e reconstituiria a imagem da “nova mulher”, que teria sido maculada em *Pais e Filhos*. Assim, para cada comentário negativo ou ofensivo de Bazárov em relação às mulheres, Tchernychévski devolveria uma forma de tratamento mais cortês e delicado, arriscando-se e tangenciando a idealização, a vitimização heroica e a romantização cavalheiresca da figura feminina. No primeiro capítulo do romance, quando é apresentada a história de vida da protagonista até os seus dezesseis anos, vê-se a que acúmulo de sofrimentos o personagem passara, desde os constrangimentos da pobreza, os maus tratos de sua mãe, até o repentino cuidado que passaria a receber desta, quando se tornara a moeda social para que a família melhorasse a sua condição de vida, através do seu casamento.

Um dos pretendentes de Vera seria o jovem Mikhail Storiéchnikov, filho da proprietária do imóvel no qual residia a família da protagonista. De linhagem nobre, Storiéchnikov elegeria a pobre Vera Pávlovna como alvo de suas primeiras e desinteressadas investidas amorosas. Diante de seus amigos, o jovem constrangeria Vera durante uma sessão de ópera, fazendo comentários sobre a mesma, insinuando que se tratava de sua amante, e armando, inclusive, uma cilada para a mesma posteriormente. Vera defender-se-ia com a ajuda inusitada de uma cortesã francesa, Julie Letellier, que a avisaria sobre os planos de Storiéchnikov. Para Vera, este havia feito algo “sórdido”, e

tratava-se de alguém sem a mínima honra. Ela havia até mesmo o ameaçado de dar-lhe um “tapa na cara”, “*poschiótchina*”. Para Julie, de forma semelhante, Storiéchnikov e os seus amigos, “noventa por cento da raça humana”, não passavam de pessoas “frívolas”, “*legkomýslenny*”, e “promíscuas”, “*poviéssy*”. Ele era um “bandido”, “canalha”, “vil”. Até que a cortesã aconselharia a protagonista a precaver-se contra si mesma: “Evite-me, minha criança. Sou uma mulher vil. Não pense na [alta] sociedade. Ali todos são vis, pior que eu” (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 69).

De fato, a mãe de Storiéchnikov, Anna Petróvna, confirmaria o prognóstico de Julie. Posteriormente, ao saber da intenção do jovem de, efetivamente, casar-se com Vera, aquela se dirigiria diretamente ao seu pai, Pável Konstantínýtch, revelando-se insultada com aquela hipótese. Para ela, era normal que o seu filho se entretivesse com a filha de seu empregado, mas era inadmissível que o mesmo recrutasse como sua noiva uma pessoa de origem pobre, de pouca instrução, más maneiras e “desprezível”, “*prezriénnoie suschestvó*”. Assim, já nas primeiras páginas, Tchernychévski trataria de uma das questões femininas, qual fosse, aquela da abordagem masculina tradicional e da prestação de favores sexuais das criadas aos seus senhores, mas de uma maneira distinta daquela de Turguêniev. Enquanto Bazárov elogiaria Nikolai Kirsánov por sua relação com Fiénetchka, jovem filha de sua antiga governanta, e o narrador omitir-se-ia de comentar a cena, as próprias personagens femininas de *O Que Fazer?* denunciariam, reagiriam e refletiriam sobre o constrangimento por que passara a protagonista. Mas além daquela denúncia, Tchernychévski incluiria outra, também de ordem social. O jovem pretendente/assediador de Vera Pávlovna, ao contrário de Bazárov, não era um *raznotchínets*, mas provinha de linhagem nobre, da alta sociedade. Quando Julie assinala que na (alta) sociedade todos eram vis, Tchernychévski salientava que poderia haver uma distinção entre os membros daquela sociedade, e os integrantes das outras

camadas não-nobres, populares. Ou seja, o crítico-escritor não negava que os jovens pudessem agir de maneira misógina como o personagem de Turguêniev, mas o jovem que agisse como tal, certamente, não era um *raznotchínets*, um niilista, e nem poderia ser Bazárov. Em linguagem marxista, poder-se-ia dizer que Tchernychévski havia incluído um “recorte de classe” no tratamento das questões femininas e sociais de seu tempo, que teria ficado menos evidente, ou ausente, em *Pais e Filhos*.

A ratificação daquele recorte surgiria com a apresentação do personagem Dmitri Serguêitch Lopukhóv, quatro anos mais velho que Vera Pávlovna, que seria o tutor de seu irmão mais novo, Fiédia. Tratava-se também de um *raznotchínets*, também oriundo da província, de família pobre, e que poderia ser classificado por Turguêniev como um niilista, mas que para Tchernychévski era um representante das “novas pessoas”. Vera e Lopukhóv avistam-se a princípio, sem, no entanto, despertarem interesse um pelo outro. O jovem tutor, estudante concluinte do curso de medicina, pensaria que aquela se tratava de uma jovem “saudável”, com bonitos olhos e belo rosto, mas que não lhe despertaria o interesse. Na primeira oportunidade, o pequeno Fiédia tentaria instigar o seu tutor, fazendo-lhe comentários sobre a beleza de sua irmã, ao que aquele lhe teria respondido que não tinha tempo para apreciá-la, e quem se deixasse perder tempo admirando a beleza feminina, não era mais que um estúpido. Evidentemente, o estúpido, “*glúpy*”, a que se referia era o personagem Bazárov. No entanto, apesar do que dissera, Lopukhóv também soubera admirar as características de Vera, mas não de maneira que aquelas lhe suscitasse outro comportamento que não fosse a discrição ou, até mesmo, a falta de interesse. Tchernychévski estabeleceria certo decoro em seu comportamento social – e amoroso – que julgava ausente no outro niilista. Entre os seus comentários também não se poderia encontrar uma depreciação ou subvalorização da figura feminina, o que parecia estar de acordo com o código de conduta de Tchernychévski

para com as mulheres em geral, às quais julgava ser necessário tratar com uma espécie de “(hiper)delicadeza compensatória”, tendo em vista toda a história pregressa da subjugação masculina.²⁴² Algo também inovador, em relação a *Pais e Filhos*, seria o fato de Tchernychévski conceder voz ao julgamento das mulheres sobre os atributos físicos dos homens, tornando-as participantes ativas do jogo de sedução. Desse modo, Vera, por sua vez, pensaria sobre aquele jovem que se tratava de um homem de feições razoáveis, talvez bonitas, com um olhar audaz e orgulhoso, mas que não parecia ser estúpido. Ao contrário, julgava-o gentil, apesar de muito sério.

Apesar daquelas qualidades, o leitor logo em seguida descobriria que Lopukhóv já fora alcoólatra e levara uma vida libertina quando mais jovem. No entanto, Tchernychévski apressar-se-ia em acrescentar que tais hábitos do passado não se deviam apenas a uma propensão individual, “*gotóvnost*”, mas também a uma questão de necessidade. Afinal, o jovem estudante e preceptor não tinha recursos para se alimentar ou se vestir adequadamente, e a bebida terminaria por ser mais barata e mais eficaz para suportar as dificuldades de uma vida pobre. O autor dividiria, assim, a responsabilidade daquelas “fraquezas”, representadas no personagem Bazárov como sendo exclusivamente de caráter, com as condições sociais existentes que circundavam o seu personagem, e que também desempenhariam algum papel no seu comportamento. Para Tchernychévski, era fundamental dissociar a imagem do (verdadeiro) niilista daquela representada por Turguêniev, que avaliava excessiva, depreciativa, ou moralista. Por outro lado, também importava representar literariamente as suas convicções filosóficas e políticas, segundo as quais as condições sociais também jogavam um papel na constituição dos sujeitos.

²⁴² Sobre a decoro masculino diante de uma mulher, Tchernychévski assim representaria o comportamento de Lopukhóv diante de uma jovem por quem se apaixonasse: “a moça, por quem, de tão bela, ele se apaixonou, ele a fitava com um olhar tão puro, como nem todo irmão o fazia com a sua própria irmã” (TCHERNYCHÉVSKI, 1939b, p. 71, tradução nossa).

Em seguida, ao conquistar a confiança de Maria Aleksievna, Lopukhóv seria convidado para a festa de aniversário de Vera Pávlovna, oportunidade na qual Tchernychévski reproduziria praticamente o mesmo diálogo que tiveram Bazárov, Sítnikov e Kúkchina sobre a educação e o papel das mulheres na sociedade russa. Lopukhóv e Vera dançam juntos durante a festa.²⁴³ Então, falam entre si, ao que aquele lhe confessa que evitava as mulheres, e esta continua:

- Não pode ver mulher sem se sentir mal disposto? Uau, não é um especialista em fazer elogios, hein?
- Como explicar de outra maneira? Ter pena também é uma forma de estar mal disposto.
- Quer dizer que tem pena das mulheres? Somos realmente tão lastimáveis? (...)
- Eu queria que as mulheres fossem amigas da minha noiva.²⁴⁴ Ela cuidaria delas como cuida de outras coisas. Se as mulheres fossem amigas dela, não haveria razão para eu ter pena delas e nelas desapareceria o desejo: “Ah, por que não nasci homem?” Caso a conhecessem, a situação das mulheres não seria pior que a dos homens. (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 97-98)

As “mulheres lastimáveis” de Lopukhóv não eram exatamente como as “mulherezinhas” sobre as quais conversavam e escarneciam os personagens de Turguêniev, incapazes de compreender uma conversa entre pessoas ilustradas, vazias de espírito, ou tão belas, quanto ignorantes. Para Tchernychévski, tratava-se de pessoas cujo estado lastimável era apenas transitório, e que poderiam desfrutar da mesma

²⁴³ A pouca habilidade em dançar, ou valsar, em festas ou bailes da sociedade, era um traço que distinguiu, negativamente, os *raznotchintsy* daquelas pessoas que haviam tido uma educação mais refinada, conforme a etiqueta da época. Tchernychévski, por exemplo, já havia merecido comentários irônicos sobre a sua inaptidão. Turguêniev, em *Pais e Filhos*, na ocasião do baile do governador, também salientaria que “Arkádi dançava mal, como já sabemos, e Bazárov não dançava de jeito nenhum” (TURGUÊNIEV, 2019, p. 109). No entanto, inusitadamente, os personagens *raznotchintsy* de Tchernychévski sabiam dançar uma quadrilha, além de manifestarem outras formas de entretenimento social particulares das camadas populares. Além da dança, outro traço distintivo das camadas nobres russas, era a capacidade de falar – bem, ou razoavelmente bem – o idioma francês, o que também tornaria Tchernychévski alvo de escárnio dos críticos oponentes. Apesar de dominar a leitura daquele idioma, além de outros, ao crítico-escritor faltara o trânsito na alta sociedade petersburguesa e no exterior, para poder comunicar-se através dele. Outra personalidade histórica na qual também seriam apontadas aquelas “deficiências” havia sido o célebre crítico Vissarión Bielinski.

²⁴⁴ A “noiva” de Lopukhóv, na verdade, era uma alegoria do comprometimento político e da transformação social.

situação dos homens, caso lhes fosse dado conhecer as ideias da sua “noiva”. Na verdade, a própria Kúkchina, anteriormente, já havia insinuado que o que as limitava àquela situação era o sistema educacional, pois a educação era ainda bastante precária, especialmente para as mulheres. O crítico-escritor, portanto, mais uma vez, ampliaria o espectro de atributos e atitudes disponíveis às mulheres de seu tempo, propondo-lhes até mesmo a atividade política, na medida em que se associassem com a “noiva” de Lopukhóv.

Ainda sobre Kúkchina, Tchernychévski sairia em sua defesa, contra a maneira irônica como Turguêniev havia representado aquela “jovem senhora” de ideias avançadas. O caráter histriônico e, no limite, ridículo, que lhe fora dado pelo narrador de *Pais e Filhos*, seria combatido em *O Que Fazer?* na seção intitulada “*Otstupliénie o sínikh tchulkákh*” (“Digressão sobre as *Bluestockings*”), no quarto capítulo do romance.²⁴⁵ Nele, logo após dar detalhes sobre a preparação de Vera Pávlovna para o seu ingresso na Academia de Medicina, Tchernychévski introduziria novamente os comentários do “leitor perspicaz”, com quem teria uma alteração. Aquele leitor tacharia a iniciativa da protagonista como característica das “*bluestockings*”, “*sínie tchulki*”, ou seja, tratava-se tão somente de um comportamento pseudointelectual provisório, cuja aparência vanguardista não supriria a precariedade do ímpeto, nem a superficialidade do pensamento. O crítico-escritor concordaria, a princípio, com a observação do leitor perspicaz sobre as “*bluestockings*”, pois também as considerava

²⁴⁵ Tchernychévski referia-se à maneira como ficariam conhecidas(os) as(os) integrantes da sociedade literária inglesa “*Blue Stockings Society*” durante o século XVIII, fundada e mantida por Elizabeth Montagu (1718-1800). Tratava-se de uma sociedade aberta à participação de homens e de mulheres, sem regras rígidas de etiqueta, incluindo pessoas de diferentes estratos sociais. Paulatinamente, o termo “*bluestocking*” passaria a ser utilizado como designação pejorativa, especialmente para as mulheres intelectuais, as quais, dizia-se, vestiam-se mal, de maneira ultrapassada ou deselegante. Também designaria o comportamento de uma pessoa, especialmente de uma mulher, cuja pretensão intelectual não se realizasse plenamente, limitando-se apenas a certa afetação e esnobismo. Em francês, o seu equivalente seria “*bas-bleu*”, também utilizado de maneira depreciativa às mulheres que se dedicavam à literatura ou a outras atividades intelectuais. George Sand, por exemplo, seria designada como tal pelos críticos conservadores.

“estúpidas, chatas e insuportáveis”, além de presunçosas, do ponto de vista intelectual. No entanto, advertiria ironicamente Tchernychévski, “não suporto meias azuis [as *‘bluestockings’*], que, a propósito, aparecem com frequência dez vezes maior entre nossos irmãos, os homens, que entre as mulheres” (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 370). Para o escritor, as “*bluestockings*” serviam mais apropriadamente como espelho para o próprio leitor perspicaz, para os “presunçosos” e “afetados” intelectuais e críticos literários, e não para a sua protagonista. Com aquele aparte, ele não apenas defendia o seu personagem, garantindo-lhe o direito à formação médica, como, ao transferir aquela designação pejorativa das mulheres aos homens, dirigia-se criticamente à maneira como Turguêniev havia legitimado certo ponto de vista misógino, ao representar o personagem Kúkchina como uma “*bluestocking*”, no sentido depreciativo do termo. Aquele “acerto de contas” em relação à representação literária *das* mulheres e *sobre* as mulheres, de resto, já vinha sendo proposto desde a resenha crítica de Antonóvitch ao romance de Turguêniev, em 1862.

Após a dança e a conversa no dia do aniversário de dezessete anos de Vera, Lopukhóv encarregar-se-ia de procurar maneiras de “libertá-la” daquela situação que, segundo o mesmo, deixava a comunidade das mulheres na sociedade russa em estado lastimável. O tutor do pequeno Fiédia passaria também a cuidar da educação filosófica e política da protagonista, passando a lhe emprestar livros do socialista francês Victor Considerant, além de, evidentemente, Ludwig Feuerbach. Do ponto de vista prático, passaria a procurar possíveis ocupações profissionais, para que Vera pudesse deixar a – escapar da – casa dos pais. No entanto, após prospectar as carreiras de atriz e de governanta, terminaria convencido de que nenhuma delas seria possível para a protagonista. Enquanto se dava a formação político-intelectual de Vera, e enquanto Lopukhóv procurava saídas da sua “cela” familiar, ela também receberia, em sonho, a

visita da “Noiva dos seus noivos”, ou o “Amor às pessoas”, que completaria, de forma alegórica, o seu processo de “libertação”.

Envolvido naquela verdadeira missão, Lopukhóv terminaria por se afastar de suas atividades acadêmicas, deixando-as em segundo plano, até que o seu amigo Kirsánov, colega de faculdade, chamasse a sua atenção, e os dois conversassem a respeito. Após ter explicado a situação para o seu amigo, Tchernychévski entraria no texto com um novo aparte, desta vez, em confrontação direta com o comportamento de Bazárov em relação à sua peculiar apreciação da beleza feminina. Durante todo o tempo em que conversaram sobre a situação de Vera, os personagens não mencionaram, nem Kirsánov indagou, sobre os seus atributos físicos:

Kirsánov não chegou a pensar em perguntar se a moça era bonita e Lopukhóv não pensou em lembrar sobre isso. (...) Veja que, quando se trata de livrar alguém de uma situação ruim, ambos pensavam que o fato de a pessoa (mesmo se fosse uma garota) ter ou não um rosto bonito não fazia diferença: estar ou não apaixonado não é a questão. (...) [No entanto], de acordo com a opinião de outras pessoas que estudam a natureza humana em círculos ainda mais ricos em senso estético que o grupo dos nossos literatos estetas, em tais casos, jovens rapazes falarão sobre moças infalivelmente do ponto de vista da plástica. Antigamente era sempre assim, mas não mais, senhores. Ainda ocorre assim agora, mas não naquela parte da juventude que chamamos de “juventude de hoje”. Essa é uma estranha juventude, senhores. (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 124-125)

Mais uma vez, era ao conjunto dos escritores e críticos literários “ricos em senso estético” que interpelava Tchernychévski, ironizando a sua preocupação excessiva com a “veia estética”, “*estetítcheskaia jilka*”. Do ponto de vista da disputa literária, dirigia-se, inegavelmente, a Bazárov, ou, ao menos, à maneira como fora representado. Ainda, não satisfeito com o contraponto moral que os seus personagens ofereciam às atitudes indecorosas do personagem turgenieviano, o crítico-escritor retiraria dos niilistas de

Turguêniev a sua contemporaneidade, relegando-os ao passado, pois a “nova juventude” agiria de maneira distinta, “estranha”.

Diante das dificuldades encontradas para a “libertação” de Vera Pávlovna de sua cela familiar, os personagens decidiriam casar-se clandestinamente, única maneira de retirá-la do poder de seus pais. Enquanto aguardavam o casamento, acertariam entre si os detalhes da futura vida a dois, e em quais termos a organizariam. De partida, a protagonista declararia que também trabalharia, mesmo que fosse como professora de piano, pois não desejava viver à custa de seu marido, nem mesmo de ser a sua “escrava”. Era avessa a viver naquele estado de dependência da mulher em relação ao seu marido, mesmo que este exercesse a sua “tirania”, ou “despotismo”, de maneira suave.

Sobre o tratamento cotidiano entre ambos, Vera pediria a Lopukhóv para dispensarem a cortesia e os cumprimentos cavalheirescos entre si, visto que, de acordo com aquela, tais delicadezas apenas serviriam como disfarce da superioridade masculina, na medida em que converteria a relação de dominação em certa atitude de humildade dissimulada. Ela o pediria para ser mais direto com ela em seu tratamento, evitar beijar-lhe as mãos, ou, como dissera Bazárov ao seu amigo Kirsánov, não se valer de “palavras bonitas”. A relação do casal, segundo a protagonista, não deveria ser como aquela tradicional, pois “seremos amigos” (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 145). Não dividiriam o mesmo quarto, apenas ingressariam um no quarto do outro formalmente e mediante prévia autorização, e os momentos de convivência dar-se-iam em um terceiro quarto, neutro, esquema que, como visto, correspondia àquele sugerido pela própria esposa de Tchernychévski, Olga Sokrátovna, antes do matrimônio. O primeiro beijo, dariam apenas alguns dias depois, quando estavam no caminho para a cerimônia oculta de casamento:

- Agora, Viérotchka, tenho ainda um pedido para você. Como deve saber, os jovens casais devem beijar-se na igreja...
- Sim, meu querido, mas como é embaraçoso!
- Pois é. Então, para não ser por demais constrangedor, beijemo-nos agora.
- Que seja, meu querido, beijemo-nos. Mas é realmente impossível sem isso?
- Sim. Na igreja, de fato, não se passa sem isso. Então, preparemo-nos.
- Eles beijaram-se.
- Querido, que bom que conseguimos nos preparar! O guarda já vai lá adiante, agora não será mais tão constrangedor na igreja.^{ccclxxviii}
(TCHERNYCHÉVSKI, 1939b, p. 101, tradução nossa)

Aquela castidade surpreenderia também os proprietários da nova residência do casal, que também lhe serviriam como criados, Petrónva e Danilytch. Para estes, pareciam que os cônjuges eram, na verdade, irmão e irmã. Cada um ficava em seu quarto e, na maior parte do tempo, ou estavam lendo, ou escrevendo. Tratavam-se formalmente e pediam permissão para entrar um no quarto do outro. Mesmo quando o faziam, apenas conversavam, partiam e nada mais acontecia. Aquele comportamento “absurdo” levaria Danilytch a cogitar que, na verdade, aqueles dois constituiriam uma “seita”, como haveria muitas. Aquele seria um dos raros momentos cômicos do romance, especialmente por o autor levar os seus personagens ao paroxismo de suas concepções, que se chocava com a “normalidade” da vida social e conjugal no subúrbio proletário de São Petersburgo, onde vivia o casal.

Assim que soubera da notícia do casamento clandestino de sua filha, Maria Aleksievna, enfurecida, descontaria a sua raiva, seguidamente, sobre o pequeno Fiédia, e sobre a sua criada Matriôna. Não era incomum este tipo de reação da matriarca, especialmente quando era contrariada ou bebia, ou quando fazia ambos, como naquela vez. No início da trama, por exemplo, ela já havia partido agressivamente contra o seu esposo, Pável Konstantínytch, esbofeteando-o, por este não ter defendido o casamento

de Vera e Storiéchnikov junto à mãe deste, Anna Petróvna. Da mesma maneira, o leitor também é informado de que Maria Aleksieévna agredia constantemente a sua própria filha, quando ainda era criança, ao menos até a idade de 16 anos, quando não mais o faria, a fim de não a cobrir de hematomas e prejudicar os seus planos de casá-la com algum funcionário civil, ou qualquer membro da pequena nobreza. No entanto, logo em seguida àquela última agressão após a notícia do casamento da filha, Tchernychévski incluiria uma seção em seu romance, intitulada “*Pokhválnoie slóvo Marie Aleksieévne*”, “Panegírico a Maria Aleksieévna”, na qual justificaria o comportamento da mãe de Vera Pávlovna devido às suas próprias condições sociais.²⁴⁶ Segundo o autor, os meios empregados por Maria Aleksieévna não eram adequados, mas haviam sido o que o seu ambiente lhe havia oferecido, isentando a sua própria personalidade da vileza com que era representada. Algumas páginas à frente, em seu segundo sonho, a protagonista descobriria que, graças à mediocridade e interesse de sua mãe, que sempre a criara visando o seu futuro e rico casamento, ela mesma havia recebido uma boa educação e livrara-se do destino de outras moças, obrigadas a prostituir-se ou, no último caso, lançar-se no Nevá.

Aquela longa digressão de Tchernychévski tratava não apenas da ratificação de suas ideias sobre a relação entre a formação da personalidade humana e a sociedade, mas, novamente, também estabelecia um diálogo com *Pais e Filhos*, de Turguêniev, ainda sobre a questão feminina. No caminho de volta de *Nikólskoe* a *Márino*, após ter

²⁴⁶ De acordo com Drozd, entre outras, esta passagem de *O que fazer?* se relacionaria com um trecho de *O Sonho do Titio*, quando o narrador diz “Antecipo-me a confessar que sou um pouco parcial com Mária Alieksándrovna. Gostaria de escrever algo como um encômio a essa magnífica senhora” (DOSTOIÉVSKI, 2012). Maria Aleksándrovna era a mãe da protagonista do romance, Zinaída Afanássiévna Moskalióva, e, assim como a mãe de Vera Pávlovna, Maria Aleksieévna, também procurava arranjar um casamento para filha com um rico pretendente. No entanto, como o próprio Drozd chama a atenção, haveria diferenças nos “elogios” propostos por ambos os autores, segundo as próprias cosmovisões de cada um deles (DROZD, 2002, p. 10-11).

tido o seu amor recusado por Odintsóva, Bazárov conversaria com o mujique que ia à sua frente, na boleia da carruagem:

- E quanto a você (...), grande sábio, acaso tem mulher? (...)
- Mulher? Tenho, sim. Como é que não ia ter mulher?
- Você bate nela?
- Na minha mulher? Depende. Sem motivo, não bato.
- Que ótimo. E ela bate em você? (...)
- Ora, não diga uma coisa dessas, patrão. Deve estar brincando comigo... – Estava claro que se ofendera.
- Ouviu bem, Arkádi Nikoláievitch? E nós dois levamos uma surra... eis o que dá ser gente instruída. (TURGUÊNIEV, 2019, p. 162)

O cinismo característico de Bazárov não era, de maneira alguma, autoindulgente. Mas, ao declarar ironicamente que a “gente instruída” era passível de apanhar das mulheres, ao passo que o mujique – presume-se, não-instruído – não, o personagem revelava não admitir qualquer possibilidade que a mulher sobrepujasse o homem. Para Bazárov, nem mesmo o homem instruído poderia ser condescendente com a “superioridade” feminina, mesmo com aquela, momentânea e de matiz violento e vulgar. Ora, precisamente a tese contrária defendia Tchernychévski em seu romance. Para este, a sociedade “reeducada”, como diria Aleksánder Kirsánov, seria aquela na qual as mulheres não apenas fossem iguais, mas que pudessem expressar a sua superioridade em relação aos homens. O estado “lastimável” em que se encontravam teria raízes sociais e históricas, e era transitório, por isso o autor encontraria sem dificuldades as justificativas sociais e históricas para o comportamento vil de Maria Aleksiévna em relação à sua filha, sem essencializá-lo, como já havia feito Jacques, em relação à mãe de Fernande, e Bazárov, em relação a Odintsóva.

Após o segundo casamento de Vera Pávlovna, aquele cujo marido ela teria tido oportunidade de verdadeiramente escolher de acordo com as suas inclinações amorosas, e não em resposta à sua urgência de fugir da tutela opressiva de seus pais, ou seja, após

a sua realização romântica e pessoal, Tchernychévski abriria outro flanco de exploração para a sua protagonista: a sua realização profissional, através da qual poderia manifestar a plenitude de suas capacidades e, até mesmo, como sugeria, a sua superioridade em relação aos homens.

Vera inauguraria uma segunda cooperativa de costureiras e, apesar de dedicar-se integralmente àquele trabalho, não se sentiria satisfeita. Aquela insatisfação, constataria, surgiria da comparação entre ela e o seu marido, o que resultaria em uma “insultuosa desigualdade”, em favor dos homens. Nas conversas com o seu segundo marido, ela deixar-se-ia tomar pelas questões e contradições relacionadas àquela desigualdade, sobretudo quando, acreditavam ambos, a mulher teria uma constituição física superior e mais resiliente que a masculina. Entre as respostas, encontrariam aquela que lhes dizia que o papel intelectual insignificante reservado às mulheres na sociedade era devido ao “domínio da força”, “*gospódstvo nassilia*”, que, até então, as privava de exercerem todo o seu potencial. Como conclusão, Vera constataria que o seu trabalho na cooperativa de costureiras não era tão urgente ou valorizado socialmente como o de Kirsánov, médico, pesquisador e professor na Academia de Medicina. Ela partiria, então, em busca de uma causa na qual pudesse engajar, de maneira tão séria quanto o seu marido faria em relação à sua profissão, toda a sua vida: a igualdade de oportunidades de trabalho para homens e mulheres, que a levaria a decidir-se pela medicina. De resto, acrescentaria, seria muito mais fácil para as mulheres falarem com outra mulher sobre a saúde do que com um homem.

A partir de então, ao lado de outras histórias que se desenvolveriam no romance, como o reaparecimento de Lopukhóv e o seu novo casamento com Katerina Pólozova, a protagonista dedicar-se-ia à sua nova formação na Academia de Medicina, com o apoio de seu marido. Em uma das conversas que Beaumont/Lopukhóv manteria com Katerina,

aquele ratificaria que as mulheres revelavam grande brilhantismo e resiliência, além de uma inteligência nítida e perspicaz. Para o empresário, “a história da humanidade correria dez vezes mais rápida se esse intelecto pudesse funcionar em vez de ser rejeitado, aniquilado” (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 452). Katerina diria, então, de seu futuro esposo, que se tratava de um verdadeiro panegirista das mulheres, que seria a Harriet Beecher Stowe (1811-1896) da causa feminina, em referência à escritora norte-americana, autora de *Uncle Tom’s Cabin (A Cabana do Pai Tomás, 1851-1852)*, que teria se dedicado com o mesmo empenho à questão racial e antiescravista nos Estados Unidos.

De fato, a veemência com que Tchernychévski advogava a questão feminina poderia equipará-lo ao esforço literário-abolicionista de Stowe.²⁴⁷ Vale considerar que aquele tema surgiria não apenas como resposta à obra de Turguêniev e a quaisquer outras manifestações públicas equivalentes, como também como a expressão de aspectos da própria vida do crítico-escritor. No epílogo de seu romance, surgiria um personagem feminino enlutado, que se trataria, presumivelmente, da representação da própria Olga Sokrátovna, que conversaria e daria conselhos a Vera e a Katerina sobre a vida de uma mulher e esposa.²⁴⁸ Aquele personagem, inclusive, recomendaria que ambas não se casassem, pois poderiam sofrer o mesmo destino dela, que vivia longe do marido. Ora, tratava-se da mesma conversa que Tchernychévski havia tido em 1853 com a sua então pretendente, quando fez alusão à dificuldade da vida de Natália Zakhárina por ter se casado com Herzen. Situação aquela que, de fato, se havia

²⁴⁷ Certamente, há excessos, como quando o personagem Beaumont sugere a Katerina que apenas as viúvas deveriam poder casar-se, pois, assim como os homens, as mulheres deveriam usufruir de uma larga experiência afetiva e sexual antes de se decidirem pelo casamento. Apesar de compreensível a preocupação de Tchernychévski ao propor certa liberdade de exercício e manifestação da sexualidade às mulheres, em termos semelhantes à do homem, aquela sugestão soava tão absurda quanto impraticável, visto que, a princípio, as viúvas já haviam se casado antes de poderem gozar da liberdade de um novo casamento (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 448-449).

²⁴⁸ De acordo com Andrew Drozd (DROZD, 2001), aquele personagem também poderia ser a representação da jovem viúva de quem Rakhmiétov havia salvado a vida.

reproduzido na vida do crítico-escritor e de sua esposa, uma vez que se separaram devido à sua prisão e condenação.

Em uma última contrarreferência à posição social da mulher, desta vez relacionada à forma como Turguêniev representara a vida conjugal em *Pais e Filhos*, ao final de *O Que Fazer?*, também se formariam dois casais, Vera e Kirsánov, e Beaumont/Lopukhóv e Katerina, que passariam a viver em residências contíguas, que dispunham de portas de acesso interno a uma e a outra. Ora, no romance turguenieviano, os dois casais que se formam ao final, Nikolai Kirsánov e Fiénetchka, e Arkádi Kirsánov e Kátia, também viveriam sob o mesmo teto. No entanto, a relação conjugal que manteriam os respectivos cônjuges não corresponderia à mesma liberdade que desfrutaria aqueles tchernychevskianos, nem as noções de amor e de dedicação da mulher ao trabalho equivaleriam entre si. Enquanto Fiénetchka e Kátia dedicar-se-iam, exclusivamente, às tarefas domésticas e à educação dos filhos (como Julie, Fernande e Liubónka), Katerina administraria uma terceira cooperativa de costureiras, e Vera tornar-se-ia médica. Mas sobre o amor e o trabalho, os romances dos dois escritores ainda guardariam outras distinções.

6.2.2 O AMOR DO NIILISTA X O AMOR DAS NOVAS PESSOAS

De modo complementar, é possível ler *Pais e Filhos* não apenas como a brevíssima saga de um jovem niilista tenaz, audacioso e de trato rude, mas também como a experiência daquele jovem diante do sentimento amoroso, a partir de quando a

sua inicial impavidez se desmancharia na forma de uma insolência tão somente pretensiosa, ou de uma fragilidade incapaz de preveni-lo do irresistível tédio.

Desiludido, após ver o seu amor recusado por Odintsóva, Bazárov seduziria Fiénetchka como que para se distrair, assim como Biéltov entregara-se ao jogo de sedução e aproximação de Liubónka após ter esgotadas todas as suas tentativas de afirmação no mundo (na Rússia e no exterior). No entanto, nem Biéltov, nem Bazárov seriam consequentes em suas distrações amorosas, o que resultaria em novo fracasso para ambos. Bazárov retornaria então para a propriedade dos pais, onde, após um breve período de dedicação aos seus trabalhos de investigação científica, deparar-se-ia, mesmo sendo um *raznotchínets*, com aquilo do qual não se livraria nenhum dos nobres homens supérfluos: o tédio. Em uma tentativa de vencê-lo, talvez por displicência, ou por certo ímpeto suicida inconsciente, terminaria por ferir-se durante uma autópsia em um cadáver tifoso, o que o levaria à morte. Assim, o escritor prescrever-lhe-ia como única alternativa ao tédio, esgotadas as suas forças que até então o impulsionavam – o amor e o trabalho –, o seu esgotamento definitivo, a sua própria morte.

Analisando-o por esse ângulo, Bazárov estaria até mesmo aquém de Rúdin e de Insárov, os outros dois heróis turguenievianos mortos, pois jamais conseguira, efetivamente, exercer as suas ideias, a não ser através de um trabalho científico isolado, de duvidosa efetividade. Ao contrário dele, Rúdin morreria em uma barricada em Paris (de acordo com o segundo epílogo do romance), e Insárov, a caminho do levante popular em sua terra natal. Bazárov também seria ainda mais infeliz que os demais em relação ao amor. Enquanto aqueles deixariam as suas amadas, fosse por falta de coragem ou excesso de zelo, no caso de Rúdin, fosse pela morte, no caso de Insárov, Bazárov seria deixado, o que, paulatinamente, o levaria a morte. Apesar disso, o

discurso amoroso daquele personagem seria sempre caracterizado por grande indiferença, até mesmo por certa ojeriza, em relação ao romantismo.

Em *Pais e Filhos*, ao receber uma mensagem de seus pais, Bazárov decidiria deixar *Nikólskoe*, alegando não ter mais o que fazer na propriedade de Odintsóva. Ela insistiria para que ele ficasse, insinuando que deixaria saudade, ao que Bazárov responderia que não valia a pena sentir saudade das pessoas, em geral, muito menos dele, pois tratava-se de “um homem objetivo, desinteressante. Não sei falar. (...) o lado elegante da vida me é inacessível” (TURGUÊNIEV, 2019, p. 141). Recusar-se-ia a falar sobre si mesmo, pois não o considerava útil. O prosaísmo do protagonista coroar-se-ia com a sentença de que a viúva Odintsóva não poderia mais se apaixonar, fosse pela sua idade, ou pelo seu caráter, arrematando, finalmente, que não valeria a pena padecer de tal sorte, pois as pessoas que se apaixonam seriam dignas de pena. Apesar daquelas “convicções”, Bazárov permaneceria ainda em *Nikólskoe*, até que, no dia seguinte, contrariamente a toda expectativa que criara sobre os seus sentimentos, declarar-se-ia para a Odintsóva: “eu a amo, de um modo estúpido, louco” (TURGUÊNIEV, 2019, p. 152). No entanto, semelhante à maneira como o senhor N. N. havia reagido à declaração de amor de Anna Nikoláievna em *Ássia*, desta vez, seria a mulher, Odintsóva, quem hesitaria, recusando o amor de Bazárov: “O senhor não me entendeu bem”. Aquela negativa, efetivamente, levaria o protagonista a partir de *Nikólskoe* em direção à propriedade de seus pais, um tanto constrangido não apenas por seu insucesso, como também pela maneira como havia cedido à paixão e ao romantismo, à revelia de suas predisposições. Próximo ao final da trama, quando retorna, de passagem, à propriedade de Odintsóva, ele lhe diria que “de mais a mais, o amor... enfim, esse é um sentimento falso” (TURGUÊNIEV, 2019, p. 243).

Naquela última declaração sobre o sentimento amoroso estava embutida toda a frustração de Bazárov e, ao mesmo tempo, a expectativa que aparentemente sempre nutrira de sua realização, apesar de negá-la, ou mostrar-se indiferente. Dali em diante, o personagem como que perderia, paulatinamente, as suas energias e o seu moto próprio, não restando viva nem mesmo a sua disposição ao trabalho. Ora, tratava-se de um vestígio bastante claro que o seu discurso de negação do amor e do romantismo não correspondia às suas verdadeiras expectativas. Por mais que o negasse, uma vez esgotada a possibilidade amorosa com Odintsova, tudo o mais lhe pareceria tedioso, como se o amor fosse, realmente, o catalisador de suas energias e como se reagisse a ele de maneira tão somente infantil. As concepções filosóficas e ideológicas de Bazárov não seriam mais que o fruto de um capricho contestador, na medida em que, no final das contas, apenas tentariam revestir de um novo verniz niilista, à moda na época, a sua personalidade entediada. Guardadas as diferenças de classe social, pois Bazárov era um *raznotchínets*, pode-se até mesmo ousar dizer que Turguêniev não apagara nele todos os vestígios de uma herança genética dos nobres homens supérfluos, retratados em alguns de seus romances anteriores.

Não satisfeito com a “queda” de seu protagonista, Turguêniev disporia ao seu lado um homem para quem *aquela* niilismo não seria mais que um comportamento “petulante”, e para quem o amor jamais causara receio, indiferença ou aversão, e que afirmaria, através dele, as demais facetas de sua personalidade: Arkádi Kirsánov. Ao se declarar para Kátia, no final da trama, o mesmo renegaria a sua predisposição *bazaroviana*, e afirmaria o seu contrário: a utilidade de sua atividade, a crença em uma verdade e a reafirmação do amor *versus* toda a negação niilista anterior:

Não sou mais aquele menino petulante que eu era ao chegar aqui — prosseguiu Arkádi. — Não é à toa que fiz vinte e três anos; como

antes, desejo ser útil, desejo dedicar todas as minhas energias à verdade; mas já não procuro meus ideais onde antes procurava; eles me parecem... muito mais próximos. Até então, eu não me compreendia, me atribuía tarefas além das minhas forças... Meus olhos se abriram, há pouco, graças a um único sentimento... Não me expressei com total clareza, mas espero que a senhora me compreenda... (...) Katierina Serguêievna (...), eu a amo para toda a vida, para sempre, e não amo mais ninguém senão a senhora. (TURGUÊNIEV, 2019, p. 249-250)

O escritor sugeriria, portanto, que a atitude antirromântica de Bazárov não passava de uma “máscara” contestadora voltada para a sociedade e para si próprio, mas que restaria frágil e suscetível a dano no primeiro abalo. Arkádi Kirsánov, que permanecera sob a sombra do protagonista durante toda a trama, ocuparia finalmente a posição do herói positivo, em oposição à negação do anterior. Ele, sim, revelaria as atitudes prescritas por Turguêniev: deixar de lado a petulância, buscar trabalhar no limite de suas forças (não postular a destruição por princípio), deixar-se encantar e guiar pelo sentimento amoroso. Definitivamente, o destino vivo e comedido de Arkádi era a crítica mais contundente que Turguêniev poderia fazer ao comportamento radical e niilista de Bazárov, que não poderia dispor de alternativa que não fosse a própria morte.

Ora, a Tchernychévski caberia ressignificar o amor e o comportamento das “novas pessoas” de maneira a não proceder, como fizera Turguêniev, à afirmação daquele sentimento apenas através do comedimento político e filosófico, e de maneira a tornar compatível a manifestação de um novo espírito niilista contestador com a realização amorosa. A discussão sobre o amor em *O Que Fazer?* inicia-se logo após a primeira conversa entre Lopukhóv e Vera Pávlovna. A princípio, aquele lhe pergunta se ela achava que Storiéchnikov a amava, concluindo ambos que não, pois faltaria a este simplicidade e clareza no olhar. Como dito anteriormente, o amor também não poderia exigir sacrifícios, de modo a atormentar quem dele fizesse jus. Simples, direto e sem exigências, o amor das “novas pessoas” seria calmo e não despertaria sentimentos

arrebatadores, inquietantes ou confusos, como o queriam os românticos. Para Tchernychévski, “se há ansiedade no amor, então não há amor” (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 101). Dirigia-se não apenas ao amor sobressaltado dos românticos, mas também àquele amor *bazaroviano* que pretendia se negar, e que se constrangera e se revoltara contra si mesmo, sucumbindo, no entanto, à falta dele.

Mas a crítica à negação do amor por Bazárov, que, afinal, também trouxera perturbações ao personagem, não significava que Tchernychévski excluísse do pensamento amoroso qualquer consideração filosófica ou política. Ao contrário, o amor de seus personagens também desposaria um princípio, mas um que designaria como materialista, para o qual contaria a vantagem pessoal (contra a noção de sacrifício), e o qual abriria mão dos “poéticos e sublimes sonhos”. “Sim”, afirmaria ironicamente o escritor, contestando a opinião de seus críticos, o “grosseiro materialista”, “*grúby materialíst*” também possuía as suas “fantasias amorosas”, mas não seriam as mesmas de seus antecessores românticos e niilistas. A partir daquela chave de compreensão, por exemplo, que Tchernychévski tentaria explicar o abandono da carreira acadêmica por Lopukhóv, e o seguinte abandono da própria medicina, a fim de adiantar o casamento com Vera Pávlovna, não como um sacrifício em nome de seu amor pela protagonista, nem mesmo em nome de seu compromisso em “libertá-la”, mas tão somente como a expressão de sua própria vantagem. Fazendo-o, refletira Lopukhóv – não sem contorções discursivas capazes de fragilizar a narrativa tchernychevskiana, pois desde o início da trama, o jovem estudante indicara que almejava se dedicar à carreira médico-científica –, ele atendia apenas ao seu próprio interesse, pois também seria mais feliz casando-se imediatamente com Vera.

Após quatro anos casados, a protagonista dar-se-ia conta, enfim, de sua paixão por Kirsánov. A revelação viria na forma de seu terceiro sonho, no qual uma entidade

abriria páginas de um diário onírico, onde estavam registradas as provas de seu enlace apenas fraterno com Lopukhóv e a sua maior afinidade com Kirsánov. Após tentar lutar contra o surgimento daquele novo amor, ela cederia aos seus próprios sentimentos, revelando ao marido que amava o seu amigo. Acrescentaria que não o queria, que preferiria amar o próprio Lopukhóv, mas que tal não conseguira. Seria naquele momento que o romance de Tchernychévski marcaria uma distinção clara de seus antecessores. Diferente das profundas e dolorosas reviravoltas sentimentais diante de um novo amor por quais passariam os casais de *Julie ou a Nova Héloïse*, *Jacques*, *Tempos Difíceis* e *Quem É o Culpado?*, o marido preterido, em *O Que Fazer?*, revelar-se-ia inesperadamente calmo, como se incorporasse os traços serenados do Sr. de Wolmar ao espírito intenso de Saint-Preux. Lopukhóv pediria a Vera apenas paciência, tempo para que ela própria pudesse perceber o que se passava e o que, de fato, desejava. Ela jamais poderia machucá-lo e, caso realmente se separassem enquanto casal, jamais poderiam romper o laço de amizade entre ambos. Amar, segundo o primeiro marido, significava sentir prazer ao tornar outra pessoa feliz: “O que é melhor para você me faz feliz” (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 270). Tratava-se, evidentemente, de uma sublimação do amor sensual, aquele que impulsionara Bazárov contra o peito de Odintsóva, em favor de um amor fraternal, sublimado ou etéreo. Ao menos estas seriam as características do sentimento que uniriam o primeiro casal, que não se reproduziriam exatamente no segundo enlace de Vera Pávlovna, de caráter mais físico e íntimo (por exemplo, apesar de manterem a mesma disposição dos quartos, Vera e Kirsánov frequentavam-se mais, trocavam mais carícias entre si e até teriam um filho, Mítia, cujo nome homenagearia o amigo Dmitri Lopukhóv).

No entanto, apesar de contrapor o amor calmo, simples e direto dos “grosseiros materialistas” àquele rodeado de sonhos poéticos e sublimes dos românticos, ou aquele

sobressaltado do niilista turguenieviano, o que se veria em seguida, em *O Que Fazer?*, seria uma longa, complexa – e por vezes, até mesmo confusa – tentativa de explicar o caráter do primeiro amor de Vera Pávlovna *versus* o caráter do segundo, de legitimar a sua “troca” de amores, bem como de justificar o suicídio fictício de Lopukhóv. Obviamente, não se tratava de uma tarefa fácil a criação de uma nova ética amorosa por Tchernychévski – ou por qualquer outro pensador –, mas não se pode negar que o crítico-escritor não conseguira se desvencilhar de certo emaranhado amoroso, mesmo quando oferecia para ele uma solução aparentemente mais clara e prosaica. Prova disso é que, na esteira do segundo amor de Vera Pávlovna, para justificá-lo e legitimá-lo, o leitor vê surgir o personagem de Rakhmiétov, cuja explicação para o suicídio de Lopukhóv é, por vezes, contraditória. O leitor também se veria forçado à leitura de duas longuíssimas correspondências entre o “falecido” Lopukhóv e Vera Pávlovna, tão esclarecedoras quanto confusas, apenas para dotar as suas atitudes de certa coerência moral e filosófica (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 278-344).

Enfim, realizada e devidamente justificada a dissolução do primeiro casamento e a consolidação do segundo – com um custo considerável à legibilidade do romance – Tchernychévski dedicar-se-ia, novamente, a tratar do significado e caráter daquele segundo amor. Para o crítico-escritor, a união matrimonial entre Vera e Kirsánov era diferente daqueles casamentos tradicionais. Ambos representavam uma nova tendência entre as “pessoas do presente”, “*nýnechnie liúdi*”, ou as “novas pessoas”. Em vez de diluir-se ou de ser absorvido pelo cotidiano, o amor que os unia desenvolver-se-ia cada vez mais com o tempo. A poesia do amor iluminaria e aqueceria os sentimentos do casal, inclusive o prazer sensual, até quando nascessem os filhos (assim como também acreditava a esposa Julie de Wolmar), e até mesmo para além deles. O segredo que os distinguiu dos tipos remotos, “antediluvianos”, era o direito à liberdade que

reconheciam um para o outro, especialmente do homem para com a liberdade da mulher. Apenas a liberdade os afastaria da falsidade das palavras, do comportamento e dos sentimentos. Segundo Vera Pávlovna, as pessoas que não se permitissem viver com aquela garantia jamais conheceriam a verdadeira intimidade de um casal, nem mesmo o verdadeiro amor, mas tão somente certa fantasia ou certo amor-próprio eróticos. Finalmente, o verdadeiro amor seria um propulsor para o desenvolvimento individual, independente, mas harmonioso do casal. Assim conversariam Vera e Kirsánov àquele respeito:

– Sacha, como o seu amor me dá apoio! Por meio dele eu me faço independente. Saio de toda dependência, mesmo da sua. E o que o meu amor trouxe para você?

– Para mim? Não menos que para você. É um estímulo forte, constante e saudável dos nervos que, inevitavelmente, leva ao desenvolvimento de todo o sistema nervoso. (...) Por isso, devido ao seu amor, forças intelectuais e morais se fortalecem em mim. (...) Quando eu tiro conclusão de observações ou revisão geral dos fatos, eu agora termino em uma hora o que antes levava horas pensando. Eu agora posso abraçar no pensamento muito mais fatos que antes. As conclusões me saem mais completas e profundas. Verinha, se em mim houvesse algum germe de gênio, eu, com esse sentimento, me tornaria um grande gênio. (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 374)

O amor como uma experiência revigorante, potencializadora, libertadora e duradoura era aquele próprio das “novas pessoas”. Excetuando-se, mais uma vez, os excessos cientificistas de Tchernychévski, o que este tenta construir é uma nova ética amorosa entre homens e mulheres, mas voltada sobretudo para a garantia de liberdade, independência e autonomia para a mulher. Em relação ao amor negado, incompreendido e frustrado de Bazárov, de potencial destrutivo, assim como o de Biéltov e Liubónka, o das “novas pessoas” seria, mais uma vez, positivo, criativo e propulsor. Ao estabelecer como princípio a liberdade, o amor tchernychevskiano também não abria mão do conjunto de suas concepções políticas e filosóficas, mas integrava-se a elas. Ou seja, o

amor e o engajamento social, político e filosófico não apareceriam como contraditórios, como teria surgido para Turguêniev, admitindo um apenas enquanto negasse o outro. O que se manifesta, em *O Que Fazer?*, na verdade, é a possibilidade de diversas alternativas de manejo e de vivência do amor: aquele de natureza precipuamente fraterna, como o era entre Lopukhóv e Vera Pávlovna; aquele silenciado em nome de uma causa, como acontecera entre Rakhmiétov e a jovem viúva de quem salvara a vida (como o amor inicial entre Insárov e Elena); aquele vivido plenamente, como o seria entre Vera e Kirsánov; aquele de natureza mais serena e filosófica, como o seria entre Beaumont e Katerina; e aquele vivido pelos residentes da sociedade futura do quarto sonho de Vera Pávlovna, cujos segredos eram guardados pela “noiva dos noivos”, “*Neviésta svoikh jenikhóv*”. Na forma como poderia se manifestar, também seriam diversos os amores, podendo ser duradouros ou passageiros, o que exigia que não houvesse sobre eles nada que constrangesse o seu exercício e liberdade, como instituições sociais e morais como o preconceito contra a mulher, o casamento ou a limitação do divórcio. Em comum, deve-se dizer, as diversas manifestações de amor das “novas pessoas” trariam algo sempre harmonioso e sereno, mesmo quando interrompido, o que poderia aproximar – ou não afastar completamente – a concepção e a ética amorosas de Tchernychévski do terreno da idealização, ou até mesmo de um romantismo persistente, travestido na forma de uma harmonia universal.

De todo modo, tratava-se de um grande esforço conceitual e imaginativo, o qual articularia com sucesso variado noções filosóficas, políticas, éticas e científicas, na tentativa de erguer e legitimar um novo arcabouço comportamental, que provasse ser possível transformar a sociedade de maneira consequente, preservando ou aprimorando as relações e sentimentos das épocas anteriores, que Tchernychévski designaria como “antediluviana”, na qual vigorava apenas o “domínio da força”. A base da nova

sociedade, na qual fosse possível manifestar aquele(s) amor(es), seria o trabalho, atividade que também responderia às questões sucessivas de Dobroliúbov (em seu artigo “O novo romance do senhor Turguêniev” / “Quando afinal chegará o verdadeiro dia?”, de 1860) e de Píssariev (“Bazárov”, 1862) sobre “o que fazer” para superar os entraves da sociedade russa de então, da forma como representados nos romances *A Véspera* e *Pais e Filhos*, de Turguêniev.

6.2.3 O QUE FAZER? TRABALHAR

A questão “o que fazer?”, mesmo antes de surgir no artigo de Píssariev ou de ser título do romance de Tchernychévski, também já havia aparecido em *Pais e Filhos*. Obviamente, não de maneira tão contundente como na história das “novas pessoas”, mas o suficiente para posicionar a obra de Turguêniev a meio caminho entre os romances *Quem É o Culpado?* e o próprio *O Que Fazer?*. No primeiro, Herzen debruçar-se-ia sobretudo sobre a tarefa de nominar os responsáveis pelos entraves sociais russos, que teriam levado o seu talentoso protagonista a experimentar uma série de fracassos e, finalmente, a desagregar uma família, que, antes de sua chegada, era aparentemente bem constituída. No romance herzeniano, convém constatar, também já apareceria a figura do trabalho, pois tanto Biéltov (inicialmente), quanto Krutsifiérski trabalhavam efetivamente. Portanto, em relação à representação do trabalho como atividade formal, legítima e cotidiana, *Quem É o Culpado?* também já apareceria em um momento distinto daqueles retratados em *Julie ou a Nova Héloïse* e *Jacques*, nos quais os homens se dedicavam à guerra, após o que se aposentavam e passariam a viver

da renda ou da administração do trabalho rural, e as mulheres estavam restritas ao trabalho doméstico e à educação das crianças (até quando deveriam passar aos cuidados dos pais, como salientaria Rousseau).²⁴⁹ Assim, entre os romances ora analisados, se se quiser construir uma escala literária de representação do trabalho cotidiano como legítimo e, até mesmo, digno, deve-se considerar *Julie ou a Nova Héloïse* e *Jacques* como ponto zero e *O Que Fazer?* como ponto máximo. Tem-se também, obviamente, o romance *Tempos Difíceis*, que, por ter sido, entre aqueles, o primeiro a retratar a vida proletária, teria servido de inspiração e exemplo para a representação de um ambiente social semelhante por Tchernychévski. Enfim, os dois romances russos anteriores a *O Que Fazer?*, como dito anteriormente, também já representavam aquela atividade e “ascendiam” em direção ao trabalho cotidiano e prosaico.

O trabalho feminino, no entanto, mesmo no romance de George Sand, ainda era restrito às atividades domésticas. Poder-se-ia notar uma tendência de superação literária daquela condição, tendo em vista que as protagonistas de todas as obras tinham tido acesso a uma boa educação (à exceção de Fiénetchka que, no entanto, também não poderia ser considerada como protagonista de *Pais e Filhos*), mas, invariavelmente, detinham-se no limite das possibilidades abertas para elas: o casamento e a procriação. Dickens, por exemplo, tivera duas grandes oportunidades de “libertação” feminina, como diria Tchernychévski, nos personagens Louisa (com uma formação sólida e austera, baseada nos “fatos”) e Sissy Jupe (com uma personalidade livre, também sólida e determinada), mas ambas também terminariam destinadas fosse ao casamento, fosse aos trabalhos domésticos. De fato, Louisa romperia finalmente com o seu esposo, o Sr. Bounderby, mas o leitor apenas seria informado de que ela jamais voltaria a se casar, sem saber a que atividade, de fato, ela passaria a dedicar-se. Apesar daquele limite,

²⁴⁹ A exceção, no romance de Rousseau, seria Saint-Preux, que trabalhava como preceptor, e os criados das propriedades dos d'Étange e dos de Wolmar. Em comum, compartilhavam a situação de pobreza, que lhes tornava o trabalho uma atividade mais necessária que nobre.

pode-se considerar, por este ângulo que, entre Julie, Fernande e Liubónka, a protagonista de Dickens tenha sido o congênere mais próximo de Vera Pávlovna. Apenas esta última se dedicaria ao trabalho de forma consciente, independente e engajada, pois via nele a solução para a questão feminina, em particular, e para toda a sociedade russa, em geral.

O trabalho representado como atividade engajada e emancipadora, indiscutivelmente, entre os seis romances cotejados, teria a sua primeira manifestação em *O Que Fazer?*. Se se analisar de perto, Saint-Preux e os criados do Sr. de Wolmar, assim como os criados de Jacques trabalhavam não porque viam naquela atividade uma possibilidade de conquistarem maiores autonomia e independência, de se emanciparem politicamente, mas porque precisavam, sem o trabalho não passariam. Em *Tempos Difíceis*, apesar da educação baseada nos fatos do Sr. Gradgrind, apenas a sua esposa, os operários da fábrica do Sr. Bounderby, bem como a criada deste, além dos integrantes da trupe circense, exerciam um trabalho cotidiano, desvinculado das atividades intelectuais ou gerenciadoras dos dois personagens masculinos principais. No romance de Herzen, mais uma vez, o trabalho era exercido efetivamente apenas como necessidade, no exemplo de Krutsifiérski. Tanto assim o era, que a tentativa de Biéltov de trabalhar livremente, ou no exercício de uma “missão” social seria frustrada repetidas vezes. Por último, tem-se *Pais e Filhos*, onde, além dos criados e criadas, e dos mujiques, apenas Nikolai Kirsánov (administrador de sua propriedade) e Bazárov trabalhavam, ou procuravam fazê-lo. Ou seja, a abordagem geral da atividade de trabalho era feita de maneira a identificá-lo com uma necessidade, e não com o exercício da liberdade, como o faria Vera Pávlovna. Tal diferença na acepção do termo “trabalho”, seria o elemento que permitiria a Tchernychévski não apenas inovar em

relação ao conjunto dos personagens rousseauianos,²⁵⁰ sandianos e dickensianos, como superar o persistente homem supérfluo literário russo, representado na obra de Herzen através do protagonista Biéltov, ou o *raznotchínets* niilista audacioso, mas pouco produtivo, de Turguêniev. Seria esta a grande resposta de Tchernychévski à questão “o que fazer?”, que lhe permitiria tomar certa distância filosófica e política de todos aqueles escritores cujas obras lhe serviram de inspiração: o trabalho deve ser uma atividade geral e de iguais oportunidades, para homens e mulheres, e deve ser pautado no exercício não apenas da necessidade, como também da liberdade. No quarto sonho de Vera Pávlovna, por exemplo, quando esta vislumbraria a sociedade do futuro, mesmo quando auxiliado por máquinas, o trabalho seria uma atividade comum a todas as pessoas, revelando, além das fontes literárias, as fontes sociológicas do romance de Tchernychévski, como o pensamento de Robert Owen (1771-1858), Charles Fourier (1772-1837) ou, se se quiser ir mais longe, até mesmo do escritor de *Utopia* (1516), o inglês Thomas More (1478-1535).

Assim, retornando ao fato de a questão “o que fazer?” também já ter surgido em *Pais e Filhos*, o que o situaria como intermediário entre *Quem É o Culpado?* e o romance de Tchernychévski, a resposta dada por este e por Turguêniev, evidentemente, não poderia ser a mesma, visto que partiam de experiências e premissas filosóficas e políticas distintas. Por exemplo, logo no início do seu romance, quando os Kirsánov pai e filho estavam ainda a caminho de *Márino*, este último constataria, de sua carruagem, a precariedade da região para onde regressava. Apesar do vigor da primavera, as barragens estavam em más condições, os casebres das aldeias mal construídos ou em decomposição, nem mesmo as igrejas escapavam, com suas estruturas deterioradas e

²⁵⁰ Não obstante, lembrar que a relação entre trabalho, liberdade e dignidade já seria aventada por Rousseau em *Julie ou a Nova Héloïse*, na passagem em que Saint-Preux viaja a Haut-Valais e conhece uma comunidade para a qual o trabalho era o elemento-chave para a sua perfeita organização.

cemitérios abandonados. Os animais estavam esqueléticos e os mujiques viviam como indigentes. Diante daquele cenário, Arkádi pensaria consigo mesmo: “Não (...) esta não é uma região rica, não impressiona nem pela fartura, nem pela dedicação ao trabalho; não é possível, não é possível que continue assim, reformas são imprescindíveis... mas como executá-las, como dar o primeiro passo?” (TURGUÊNIEV, 2019, p. 30). Ora, era precisamente “o que fazer?” o que se perguntava Arkádi, e a sua questão já abrigava uma parte de sua resposta, que residia na esperança das reformas que estavam sendo levadas a cabo por Alexandre II. Os camponeses que trabalhavam para o seu pai, por exemplo, já não eram mais servos, mas trabalhadores assalariados. Da mesma forma, o velho Kirsánov implementava novas técnicas de cultivo e de organização da propriedade agrícola, conforme preconizado pelas políticas czaristas à época. Ou seja, a resposta de Arkádi para vencer aquele estado de coisas que persistia em sua sociedade mesmo após a implementação daquelas medidas, por mais que ainda não elucidada, residiria nas “reformas imprescindíveis”, para as quais faltava apenas descobrir o primeiro passo. O jovem Arkádi também refletiria que a sua região de origem não se destacava pela dedicação ao trabalho, o que seria ratificado ao longo do romance em passagens nas quais os personagens sugeririam – inclusive Bazárov – que os mujiques eram avessos ao trabalho, preguiçosos e trapaceiros.

Mesmo antes de se concluir que a resposta de Tchernychévski para aquelas questões poderia não passar exclusivamente por reformas, mas também incluir expedientes mais radicais, poder-se-ia verificar, a partir de seu romance, que a solução para aquele precário e persistente estado de coisas passaria por uma reforma comportamental, que incluísse, sobretudo, uma nova concepção e experiência do trabalho, não apenas pelos camponeses emancipados, como por todos os integrantes daquela sociedade, camponeses e cidadãos, homens e mulheres. Ora, em *Pais e Filhos*,

o próprio Arkádi, apesar de não negar, por princípio, a necessidade do trabalho, passaria todo o romance passeando de uma propriedade a outra até conhecer e se casar com Katerina. Apenas após o casamento, já no final da trama, passaria a trabalhar com o seu pai na administração de *Márino*. O personagem, portanto, não encarnaria o princípio do trabalho, nem mesmo o associaria à resposta de suas questões sobre como começar as reformas na sociedade russa. Para ele não se tratava, ao menos não o explicitara, de uma reforma ética e comportamental, que legitimasse, universalizasse e democratizasse o trabalho, mas de medidas que aguardaria chegar, provavelmente, a partir do governo central. Como dissera, não valeria a pena atribuir-se tarefas para além de suas forças.

Bazárov distanciava-se um pouco da atitude de Arkádi, apesar de concordar que algo devesse ser feito. Logo na primeira manhã em que acordara em *Márino*, sairia cedo para ir à caça de rãs, as quais, segundo explicaria aos pequenos criados, serviria para ajudá-lo em suas experiências médico-científicas. As andanças pela propriedade repetir-se-iam, até quando concluiria o mesmo que já havia pensado Arkádi. Os animais estavam em mau estado, as construções eram precárias, e os trabalhadores eram mandriões e ladinos. O homem russo, arremataria Bazárov no estilo tchaadaieviano, nada poderia oferecer de bom, pois o que “tem de bom é justamente o juízo detestável que faz de si mesmo” (TURGUÊNIEV, 2019, p. 71). Apesar daquela constatação e de suas críticas aos trabalhadores, o protagonista não se lançava contra o trabalho em si, como o demonstrava a sua própria e contínua prática de investigação médica até então, e a resposta que daria ao seu amigo, quando este lhe perguntara se achava a natureza uma “bobagem”. Bazárov responder-lhe-ia que “a natureza não é um templo, mas uma oficina, e nela o homem é um trabalhador” (TURGUÊNIEV, 2019, p. 71).

A diferença entre os dois amigos na atitude em relação ao trabalho seria evidenciada pelo próprio narrador que enfatizaria que, nos primeiros dias em *Márino*,

“Arkádi vivia num ócio de sibarita, enquanto Bazárov trabalhava” (TURGUÊNIEV, 2019, p. 73). Este último havia levado para a província o seu microscópio e instrumentos com os quais se dedicava à dissecação de rãs e às experiências físicas e químicas que lhe tomavam quase todo o tempo. Aquela disposição só seria interrompida em dois momentos, quando partira para os arredores de *Nikólskoe* e se hospedara durante quinze dias na residência de Odintsóva (quando se dera o seu envolvimento amoroso pela viúva), e quando, após breve intervalo, aquela frustração amorosa consumiria as suas energias, deixando-se vencer pelo tédio, do qual sairia apenas para a morte.

Após deixar *Nikólskoe*, Bazárov dirigir-se-ia, finalmente à propriedade de seus pais, onde faria curta estadia, pois, segundo o mesmo, ali não conseguia trabalhar, devido ao excesso de zelo de seus progenitores. De volta a *Máрино*, ao contrário, pôde novamente “ocupar-se com suas rãs, seus infusórios, suas substâncias químicas, e a isso dedicava todo o tempo” (TURGUÊNIEV, 2019, p. 200).

Menos de dez dias depois, Arkádi partiria de retorno a *Nikólskoe*, deixando o seu amigo sozinho em *Máрино*, quando, então, Bazárov seria definitivamente tomado por uma “febre de trabalho”, “*likhorádka rabóty*”. Aquela nova e intensa disposição apenas dividiria espaço com uma nova distração, a breve paixão que teria por Fiénetchka, que seria seguida do duelo com Pável Kirsánov e de seu retorno definitivo para a propriedade dos pais. Naquela derradeira paragem, onde cogitava retornar ao trabalho, encontraria, ao contrário, um “tédio melancólico e uma vaga inquietude”, “*tosklívaia skúka i glukhóie bespokóistvo*”. A alternativa que encontraria para sair daquele estado, a curiosidade ou necessidade de retornar à prática médica, o levaria a acompanhar a autópsia de um cadáver tifoso, quando se feriria mortalmente.

O discurso e a trajetória “laboral” de Bazárov ao longo de *Pais e Filhos* eram suficientes para reconhecer que o trabalho tinha uma presença marcante em sua vida. O personagem apresenta-se ao leitor como tal, assim que chega a *Márino*; relaciona-se através dele com os demais personagens, como com as crianças da criadagem e com a própria Fiénetchka, de quem se aproximara graças aos cuidados com a saúde de seu filho; e deixa a cena também através dele, pois fora em uma tentativa de combater o tédio através do trabalho que teria abreviado os seus dias. Portanto, o trabalho surge, pela primeira vez, como elemento constituidor do protagonista turguenieviano, mas através de uma abordagem que não seria a mesma que viria a adotar Tchernychévski.

As relações que Bazárov estabeleceria através do trabalho eram manifestação de seus posicionamentos filosóficos – como também o seria para os personagens de *O Que Fazer?* –, mas em uma ordem quase que exclusivamente individual ou interpessoal. Pode-se perguntar, com qual comunidade científica dialogava Bazárov quando se debruçava sobre o seu microscópio ou se dedicava aos seus experimentos? Qual era o alcance efetivo de seu trabalho de investigação científica, isolado que estava em uma propriedade na província russa, e visto que o próprio personagem revelava, contraditoriamente, pouco apreço pela ciência? Ainda, qual era o alcance social de seu trabalho? Será que não se tratava de apenas mais uma expressão de sua “petulância” niilista, a qual Turguêniev cobria de ridículo?

De acordo com Píssariév, em seu artigo “Um novo tipo” / “O proletariado pensante”, Turguêniev havia procedido daquela maneira, tornando o trabalho de Bazárov em uma manifestação introspectiva ou limitada em seu alcance social, porque o autor havia privado o personagem da companhia de outros *Bazárov*s, impossibilitando-o de, efetivamente, socializar o seu comportamento, pensamento e eventuais descobertas,

ao abandoná-lo “cercado por todo tipo de trapos e velharias”^{ccclxxix} (PÍSSARIEV, 1981b, p. 353, tradução nossa). Para o crítico,

Turguêniev é estranho às pessoas de novo tipo. Ele é capaz de observá-las apenas à distância, e de constatar apenas as facetas que aquelas próprias pessoas detectam ao se chocarem com outras de temperamento completamente diferente. Bazárov é o único em um círculo que não corresponde de maneira alguma às suas necessidades intelectuais.^{ccclxxx} (PÍSSARIEV, 1981b, p. 353, tradução nossa)

De modo que a atitude cientificista, aparentemente pouco fundamentada de Bazárov, corresponderia não apenas a uma crítica do seu criador aos jovens niilistas, como à sua própria falta de intimidade com aquele círculo. No entanto, como também salientaria Píssariev, apesar das prováveis “limitações”, Turguêniev teria sido o primeiro escritor que se dedicara àquelas “novas pessoas”, e poderia fazê-lo apenas a partir de seu distante ponto de observação. Por isso, o escritor não se equivocaria em tornar o trabalho uma característica fundadora e distintiva daquelas novas pessoas, mas apenas não seria capaz de abordá-lo tal qual ele de fato se daria entre aqueles jovens, talvez de maneira mais positiva do que poderia prever o seu petulante niilista. Não menos importante, a passagem em que Bazárov declara que o mundo seria uma oficina, e o homem, um trabalhador, seria bastante representativa daquele novo comportamento e poderia, até mesmo, ser compreendida como mote central da trama que escreveria Tchernychévski. O crítico-escritor, efetivamente, representaria uma cooperativa – uma *oficina* – de costureiras, célula a partir da qual se daria toda a formação e regeneração dos novos trabalhadores e novas trabalhadoras, construtores da sociedade do futuro, sonhada pela protagonista.

Além do trabalho tal como representado por Tchernychévski ter como atributos a necessidade e a liberdade, outro traço o diferenciaria das demais narrativas: a igualdade.

Tanto em *Julie ou a Nova Héloïse*, como em *Jacques*, havia, destacadas uma da outra, no mínimo duas classes de trabalho, aquele nobre, sazonal ou prazeroso, do qual se encarregavam os aristocratas e senhores de terras, relacionado à guerra e à administração da renda ou da propriedade, e aquele não-nobre, cotidiano e repetitivo, do qual se encarregavam os camponeses, comerciantes e criados, no qual se incluía, de modo geral, o trabalho doméstico feminino, mesmo aquele realizado pelas senhoras aristocratas, como seriam Julie e Fernande. Em *Tempos Difíceis*, o leitor também se depararia com o trabalho intelectual, político e administrativo, dos senhores Gradgrind e Bounderby, por um lado, de caráter autônomo e determinante de outras funções, contraposto ao trabalho dos operários das fábricas, dos artistas da trupe circense, e das mulheres dedicadas ao trabalho doméstico. Mesmo na Inglaterra vitoriana, onde apenas os “fatos” e a “utilidade” deveriam educar a atividade humana, persistia aquela divisão entre o trabalho nobre, de legitimidade autoconferida e inquestionável, e aquele não-nobre, que precisaria da chancela do anterior tanto para ser exercido, quanto para se legitimar. Prova disso é que, quando o operário Stephen Blackpool se vê enredado em uma cilada que custaria a sua confiabilidade diante do patrão, ele não conseguiria ser empregado em mais nenhuma outra fábrica. Em seguida, em *Quem É o Culpado?*, opõe-se o trabalho livre e criativo – apesar de, repetidas vezes, frustrado – de Biéltov, ao trabalho necessário de Krutsifiérski, inicialmente motivado para aliviar o sofrimento de sua mãe, quando se tornara preceptor do meio-irmão de Liubónka, o pequeno Mikhail e, em seguida, para prover o sustento de sua própria família, quando já tinha o seu próprio filho, Iácha. Por último, em *Pais e Filhos*, como visto, opunham-se entre si o ócio das senhoras ilustradas, Odintsóva e Kúkchina, e do oficial reformado Pável Kirsánov; o trabalho administrativo dos Kirsánov pai e filho (deste, apenas no final do romance); o trabalho filosoficamente legitimado mas, na prática, pouco efetivo, de Bazárov; e,

finalmente, o trabalho pouco valorizado do mujique, para o qual até mesmo os jovens nihilistas olhavam com desdém.

Não havia, nos antecedentes acima, traços de igualdade entre as diferentes classes ou formas de trabalho, nem em relação aos distintos grupos sociais que o perfaziam, nem em relação ao sexo/gênero dos trabalhadores. À exceção do romance de Dickens, que denunciaria os excessos dos senhores Gradgrind e Bounderby, também não havia entre os demais, uma distinção moral entre aqueles grupos distintos de trabalho que pesasse em favor dos não-nobres. Em *O Que Fazer?*, ao contrário, haveria uma distinção moral clara e, no limite, maniqueísta, entre aqueles grupos de trabalhadores. Por exemplo, aqueles personagens que viviam da renda, que prescindiam do trabalho cotidiano e manual para sobreviverem, os aristocratas que se dedicariam ao trabalho ou ao ócio nobres, como Anna Petróvna, Storiéchnikov, os próprios Serge e Julie Letellier, seriam identificados como vis, como atestaria a própria Julie, quando dissera a Vera Pávlovna que toda a – alta – sociedade agia de maneira medíocre. Por outro lado, aqueles personagens que, efetivamente, trabalhavam, de maneira cotidiana, ao lado dos demais operários e operárias, compartilhando precárias condições de vida, como Lopukhóv, Kirsánov, Vera e Rakhmiétov, aqueles seriam as “novas pessoas”, moralmente superiores às anteriores. O trabalho destes últimos preconizava a igualdade de oportunidade e a não distinção entre nobre e não-nobre, como poder-se-ia constatar tanto quando Rakhmiétov trabalhara ao lado dos rebocadores do Volga, quanto quando Vera Pávlovna pleiteara uma vaga na Academia de Medicina. Tal igualdade tinha um correspondente moral que dividia o “nós” dos “eles”, identificando os primeiros como bons, justos e superiores, apesar da dificuldade das condições presentes, e os últimos como sórdidos e vis. Este se tratava de um novo aspecto moral, de caráter simultaneamente ético e político, que Tchernychévski introduziria em seu romance e

que, definitivamente, ao menos neste quesito, distinguiria os seus heróis dos nobres e justos Sr. de Wolmar e Jacques, de Rousseau e Sand. Para o crítico-escritor, a aristocracia já não poderia encarnar aqueles valores que identificava apenas nas “novas pessoas”.

Entre os (poucos) críticos que se dedicariam a comentar o romance de Tchernychévski, Píssariev seria aquele que primeiro identificaria o trabalho como resposta à questão-título, assim como interpretaria que o autor, ao tratar do trabalho, o faria de forma integrada à sua concepção social geral e de forma politicamente engajada com a transformação da sociedade russa. Segundo Píssariev, Tchernychévski identificava a “era das novas pessoas” à era do trabalho, quando, enfim, a relação entre trabalho e riqueza não seria mais invertida, recebendo maior renda quem vivesse do ócio improdutivo, e menor quem, de fato, trabalhasse e produzisse. Para o crítico, o romance tratava o trabalho como uma “causa sagrada”, “*sviatóie diélo*”: “As novas pessoas consideram o trabalho uma condição absolutamente necessária da vida humana, e esta visão sobre o trabalho constitui, talvez, a principal diferença entre as novas e as velhas pessoas”^{”cclxxxi} (PÍSSARIEV, 1981b, p. 354, tradução nossa).

A primeira menção ao trabalho como atividade engajada, ou associada ao processo de emancipação feminina e social, viria após a primeira conversa entre Lopukhóv e Vera Pávlovna, quando aquele se disponibilizaria para encontrar alguma profissão para Vera que fosse capaz de lhe garantir o sustento e a autonomia uma vez deixada a casa dos pais. As primeiras duas alternativas, a de trabalhar como atriz ou como governanta, por motivos distintos, mostrar-se-iam incompatíveis com a heroína. A dificuldade de encontrar para ela um trabalho seria o que levaria Lopukhóv a abandonar a sua futura carreira de pesquisa médico-científica, a fim de adiantar o seu casamento com Vera. Nos preparativos do casamento, ela cogitaria dar lições de piano a fim de

garantir a sua autonomia em relação ao seu marido, atividade que, de fato, se concretizaria nos meses imediatamente posteriores ao matrimônio. No entanto, passados apenas cinco meses do enlace, graças à formação filosófica e política a que tinha tido acesso ao lado de seu primeiro marido, Vera Pávlovna conceberia uma cooperativa de costureiras, organizada ao estilo fourierista e oweniano,²⁵¹ misturado aos princípios rousseauianos estabelecidos pelos Sr. e Sra. de Wolmar para a seleção, organização e controle das costureiras/criadagem. Como cada grande passo na direção da emancipação da protagonista era acompanhado por um sonho revelador, o seu segundo sonho ratificaria a sua decisão de fundação da cooperativa, através de uma alegoria na qual a fertilização do solo era comparada à atividade laboral. Assim como a água e os nutrientes do solo constituíam o elemento essencial à fertilidade da terra, o trabalho o era em relação à própria vida: “Sim, movimento é realidade (...) porque movimento é vida e a vida e a realidade são uma coisa só. Mas a vida tem como seu principal elemento o trabalho. Por isso o principal elemento da realidade é o trabalho. O sinal mais genuíno da realidade é a atividade” (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 184).

A cooperativa de Vera Pávlovna seria rapidamente estabelecida, e não enfrentaria qualquer contratempo durante o seu funcionamento. Então, Tchernychévski procederá a uma descrição minuciosa de como se daria a efetivação daquela “nova ordem”, “*nóvy poriadok*”, bem como de seus princípios. O leitor acompanha o processo de seleção e contratação das primeiras costureiras, a repartição dos salários e a divisão dos lucros, o princípio de gestão participativa, o estabelecimento de um banco (fundo de reserva) de auxílio às trabalhadoras, a organização das compras de alimentos e

²⁵¹ Em seguida, o leitor descobrirá que uma das três extravagâncias que se permitia Lopukhóv era possuir em seu quarto uma fotografia de Robert Owen, que lhe teria sido enviada pelo próprio, junto a uma carta na qual cumprimentava Vera Pávlovna por sua iniciativa. Lopukhóv chamava o pensador galês de “santo velhinho”, “*sviatói stárik*” e, além daquela fotografia, as suas duas outras extravagâncias era o hábito de fumar (o qual também compartilhava Rakhmiétov) e um retrato de sua esposa que mandara pintar (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 253).

utensílios individuais de forma coletiva e racional, o estabelecimento de uma residência coletiva pelas costureiras, a organização da formação educacional e do lazer das trabalhadoras, o que envolvia piqueniques, saídas coletivas ao teatro e a realização de festas. Tudo era organizado não pelo princípio da caridade, como poderiam pensar as recém-contratadas, mas, ao contrário, pelo princípio do interesse e da vantagem pessoal, que, se bem conhecidos, só poderiam conduzir ao bem geral. Ali estavam dadas as premissas práticas e ideológicas da organização racional do trabalho.

O empreendimento progrediria, o número de clientes e costureiras também, de modo que nada no interior da engrenagem da cooperativa dava sinais de problemas ou de esgotamento. A próxima crise aberta na trama manifestar-se-ia na vida pessoal de Vera Pávlovna, quando ela se descobriria apaixonada por Kirsánov. Depois do seu terceiro sonho e de ter confessado a nova paixão ao seu marido, seria na intensificação de sua rotina de trabalho que ela buscaria refúgio para aqueles pensamentos que a perturbavam. Segundo ela, “a melhor maneira de distrair o pensamento é o trabalho” (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 271), e entregar-se-ia a uma rotina ainda mais estrita em busca de “curar-se” de sua nova paixão, mesmo expediente de que se valera Bazárov após ver recusado o seu amor por Odintsóva. O resultado também seria semelhante, pois nenhum dos dois conseguiria obter do trabalho a pretendida distração em substituição ao amor. Mas denotava que ambos buscaram saídas pragmáticas, no limite, prosaicas, para os seus padecimentos amorosos, à diferença do estado de adoecimento moral e físico a que se entregaram Julie e Fernande diante dos seus impasses sentimentais. O que Turguêniev renunciava com o seu niilista, e Tchernychévski concretizava com as suas “novas pessoas” era, de fato, uma nova atitude comportamental e moral, não-romântica, prosaica, dos seus personagens. Aqueles, mesmo ao tratarem de questões pessoais, estabeleciam vínculos para fora de si, sendo trespassados de maneira contínua pela

premência da atividade, em contraposição ao ócio bucólico e reflexivo que predominava nos domínios de Clarens e Dauphiné.

Lopukhóv, por sua vez, também buscaria na intensificação do trabalho uma saída para lidar com a sua própria frustração amorosa, pois, apesar de não se demonstrar abalado, havia de lidar com a delicada situação de ser preterido em nome de seu melhor amigo. Percebendo a agonia e o abatimento a que se entregava a sua esposa, que, mesmo se dedicando ainda mais à cooperativa, sofria visivelmente por não poder concretizar o seu segundo amor, Lopukhóv desenvolveria um estratagema *sui-generis*, a sua saída de cena *à la Jacques*, mas na forma de um suicídio apenas fictício. Aquele expediente se estruturaria na forma de uma mudança de trabalho de Lopukhóv, que trocaria as aulas particulares, sua principal fonte de renda até então, pelo trabalho exclusivo em uma fábrica, onde cuidava da organização e da educação dos trabalhadores. Não sem propósito, Tchernychévski levaria o marido preterido às tavernas frequentadas pelos operários, mas não para que o mesmo entornasse junto à bebida a sua frustração amorosa, mas para recuperá-los do alcoolismo e combater o absenteísmo das fábricas. Aquela medida seria tão bem-sucedida, que Lopukhóv seria promovido e, em uma de suas viagens de negócios a Moscou, encontraria enfim o cenário ideal para a encenação de seu suicídio e para a sua saída de cena, deixando o caminho aberto para o amor de sua esposa e do seu melhor amigo.²⁵² Além da

²⁵² Por mais que o autor discorresse longamente, nas duas ocasiões, sobre o caráter egoísta da ação de Lopukhóv, é difícil para o leitor não associar a sua desistência da carreira médico-científica e a renúncia à sua esposa à noção de sacrifício. Não é plausível cogitar que Lopukhóv teria agido daquela mesma maneira não fosse motivado por um fato externo imperioso, que o acomodasse em um sentimento de resignação. O que seria isso, senão um sacrifício? O grande esforço de Tchernychévski em fazer valer a filosofia utilitarista, ou seja, a noção de “interesse pessoal” *versus* a noção de “sacrifício”, mesmo diante das situações embaraçosas que ele mesmo criaria para os seus personagens, das quais apenas conseguiria sair com algum nível de contradição, justificava-se, segundo Píssariev, pela necessidade de manter firme o caráter das “novas pessoas”, não permitindo ao escritor ser condescendente com as atitudes vis e costumeiras reproduzidas pela sociedade russa. Agir de modo “interesseiro”, como o fazia Maria Aleksievna, era diferente de agir em seu próprio “interesse”, visto que esta era uma atitude embasada filosoficamente, e que conduziria ao bem geral. Do mesmo modo, o egoísmo do aristocrata senhor de terras e do funcionário corrupto era distinto do egoísmo “racional” das “novas pessoas”, que o exerciam em contraposição à noção “humilhante” de caridade, e como forma de autopreservação. Em consequência, nenhum sacrifício intelectual poderia

engenhosidade de Tchernychévski em retratar, sob as vistas da censura, os trabalhos de organização e de formação política nas fábricas, o que chamaria atenção seria a maneira como imprimira ao trabalho a tarefa de recuperação social tanto dos operários alcoólatras como, em certa medida, do próprio marido preterido. Não se vê os camponeses essencialmente mandriões e ladinos de *Márino*, mas trabalhadores passíveis de “regeneração” a partir da educação e da organização racional do trabalho. Do mesmo modo, não se vê um Krutsifiérski, que, após descobrir o amor de Liubónka por Biéltov, consumiria a sua juventude na bebida, mas um personagem para quem a própria taverna era um espaço de compreensão da realidade social e de ação política. Tchernychévski, assim, reproduziria situações análogas a *Quem É o Culpado?* e a *Pais e Filhos* mas, graças à sua concepção particular de trabalho, as saídas para as mesmas seriam distintas, evitando soluções essencialistas, como a caracterização dos camponeses como preguiçosos, ou individualistas, como o alcoolismo do jovem marido de Liubónka. Para o crítico-escritor, como visto, “o tempo de um ser humano que vive a vida como deveria se divide em três partes: trabalho, prazer e descanso (ou recreação)”, e as soluções para os seus problemas particulares eventuais deveriam ser encontradas sem perder de vista aquela tríade constitutiva da personalidade e da própria sociedade.

A imagem de uma sociedade do futuro plenamente dedicada ao trabalho, o qual seria auxiliado por inúmeras máquinas, invadiria, finalmente, o quarto sonho de Vera Pávlovna. Ao final dele, como dito, a protagonista ouviria da “noiva dos noivos”:
“Esforce-se por alcançá-lo. Trabalhe para ele”.²⁵³ Logo em seguida, a protagonista, que

ser admitido, sob pena de a condescendência com aquele estado de coisas solapar as bases filosóficas e políticas daquela nova mentalidade (PÍSSARIEV, 1981b, p. 358-364).

²⁵³ Os trabalhadores que Vera Pávlovna vê em seu quarto sonho são russos, Tchernychévski ratificaria. Apesar de parecer algo evidente, aquela reafirmação dialogava com a desconfiança que Bazárov tinha dos camponeses russos, e do russo em geral, do qual só seria útil o péssimo juízo que tinha de si mesmo, pensamento em acordo com certa tradição tchaadaieviana. Dessa maneira, ao salientar a capacidade e a disposição dos próprios russos – e russas – em construir aquela sociedade do futuro, Tchernychévski buscava livrar-lhes daquela pecha histórica, autoimposta, de completa apatia, atraso e dependência do mundo ocidental.

já havia inaugurado uma segunda cooperativa após o seu casamento com Kirsánov, abriria uma loja na bem-afamada avenida Niévski, centro comercial de São Petersburgo. O nome da loja seria em francês, como exigia o novo endereço, apesar de a mensagem não ser aristocrática: “*Au bon travail. Magasin des Nouveautés*”.

O poder constitutivo e regenerativo individual e social do trabalho seria capaz – talvez, o único capaz – de vencer o próprio tédio, uma das características do homem supérfluo literário russo, pois seria apenas aquela atividade, por exemplo, que “curaria” o personagem Katerina Pólozova de sua frustração amorosa e de sua prostração social. Após cair gravemente doente em decorrência da proibição, determinada por seu pai, o rico empresário Pólozov, de sua relação com o jovem Solovtsóv, Kátia seria atendida por Kirsánov. O médico, descobrindo a origem psicológica daquela “doença moral”, ajudaria pai e filha a restabelecerem-se, ao fazer com que a jovem ela mesma identificasse o caráter vil e interesseiro de seu pretendente, e com que dele se afastasse. No entanto, aquela situação faria com que ela desconfiasse de todos os pretendentes ao seu redor, perdesse a fé nas pessoas, e se entregasse ao tédio, visto que possuía uma “natureza melancólica”, “*nevessióly kharákte*”.

A reabilitação do personagem seria acompanhada da chegada de Beaumont/Lopukhóv, que se aproximara do senhor Pólozov por motivos de negócios. Rapidamente, Beaumont, que acabara de chegar dos Estados Unidos, onde se dedicava aos negócios da firma para a qual trabalhava, passaria a frequentar a residência do empresário, travando conhecimento com a sua filha. Como visto, ao saber do estado melancólico e tedioso de Kátia, Beaumont argumentaria que o tédio era imperdoável, ainda mais entre os russos, os quais julgava ter muito o que fazer. Nos Estados Unidos, onde vivera e trabalhara, nada se conhecia sobre o tédio, pois não tinham tempo para tal,

consumidos que estavam por suas atividades.²⁵⁴ Então, Vera interpelaria aquele jovem e tenaz empresário:

- Os russos estão corretos em entenderem-se [*khandrit*] – disse Katerina Vassilievna. Que trabalho têm para fazer? Não há nada para fazer. Devem ficar sentados com as mãos cruzadas. Apontai-me algo a fazer, e eu, certamente, não ficarei mais entediada.
- Quereis encontrar um trabalho para vós? Ó, mas não deve haver impedimento para tal. Vedes tamanha ignorância em vosso entorno (...) Há muito trabalho para fazer [em sua terra natal].
- Sim, mas sozinho, ainda mais, uma mulher sozinha, o que pode fazer?^{ccclxxxii} (TCHERNYCHÉVSKI, 1939b, p. 311, tradução nossa)

Beaumont, então, informaria Kátia sobre a experiência da cooperativa de Vera Pávlovna, de quem aquela já conhecia o marido, que a havia tratado anteriormente. A jovem visitaria a senhora Kirsánov prontamente, e o contato com a oficina de costureiras concluiria o seu processo de recuperação. Animara-se imensamente com o que vira, tanto que a descreveria em detalhes para a sua amiga Polina, com números, cifras e cálculos sobre o seu funcionamento e vantagem, em uma carta que Tchernychévski reproduziria integralmente para o seu leitor (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 400-407). Aquele seria o futuro trabalho de sua vida e, entusiasmada com aquela nova atividade, rapidamente se livraria da sua melancolia e do tédio ao qual se entregava. Uma vez “curada”, casar-se-ia com Beaumont e inauguraria uma terceira cooperativa de costureiras, respondendo, finalmente, à questão sobre o que poderiam

²⁵⁴ O destino revelaria a ironia da relação feita por Lopukhóv entre os Estados Unidos e o trabalho, de um lado, e a Rússia e o tédio, do outro. Mais que aquela oposição, os Estados Unidos representavam a possibilidade de ascensão social dos cidadãos sob uma república modelar, oportunidade negada, especialmente às camadas populares, nos limites do czarismo russo. O empresário Pólozov, ao constatar que Lopukhóv seria um bom partido para a sua filha, refletiria: “Era um homem sólido: aos 30 anos, vindo do nada, tinha uma boa posição. Se ele fosse russo, Pólozov ficaria contente se ele fosse um nobre, mas isso não se aplica aos estrangeiros, especialmente a franceses (e menos ainda a americanos). Lá na América, o cara hoje é um aprendiz de sapateiro ou lavrador, amanhã é general e, depois de amanhã, é presidente. E depois volta a ser de novo funcionário ou advogado. É um povo especial. Lá só julgam a pessoa pelo dinheiro ou pela inteligência” (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 442). Menos de um século depois, durante a Guerra Fria, os norte-americanos, referências de disposição, diligência e dinamismo social para Lopukhóv e Pólozov, tornar-se-iam os principais adversários econômicos e políticos internacionais dos soviéticos.

fazer as mulheres russas. Tratava-se de uma resposta econômica e comportamental que os personagens de Tchernychévski ofereciam aos problemas que identificavam na sociedade russa, assim como uma resposta literária dada ao “trabalho” de Bazárov que, diante daquele, pareceria tão somente algo abstrato, equivocado, improdutivo, indiferente e dissociado do conjunto das atividades sociais. De fato, como salientara Píssariev, era a grande resposta que Tchernychévski oferecia à questão-título de seu romance, dentro da qual estava embutida toda a sua concepção filosófica, econômica, ética e política – sem excluir os seus excessos e limitações – sobre a organização da sociedade em geral.

6.2.4 MODOS DE REPRESENTAR: O NIILISTA E AS NOVAS PESSOAS

Resta, finalmente, identificar a relação entre o caráter do indivíduo niilista representado por Turguêniev e aquele das “novas pessoas”, representado por Tchernychévski. Fato crucial, é necessário chamar a atenção para que a representação de Bazárov seria feita contra os demais personagens que dividiriam a cena com eles. Como se todos, em certa medida, fossem as suas contrarreferências, a partir das quais o protagonista surgia *em negativo*. Assim, teríamos tanto o personagem niilista, representante da nova geração, quanto os representantes da geração anterior, especialmente os irmãos Nikolai e Pável Kirsánov. De modo que o leitor não estaria diante de uma obra que se debruçava exclusivamente sobre a nova geração, mas sobre a sua relação – e conflitos – com a geração anterior. Diferentemente, a representação das “novas pessoas” por Tchernychévski não se daria *em negativo*, ou seja, em oposição à

geração anterior. Esta última apareceria apenas como uma longínqua referência, não dispondo nem mesmo de grandes personagens na trama. O homem supérfluo, por exemplo, era-lhe apenas uma distante referência literária, não sendo possível identificá-lo com nenhum de seus personagens. Mesmo os nobres que representou, como Anna Petróvna e o seu filho, Storiéchnikov, integravam apenas uma franja afastada e empobrecida da aristocracia, a qual não gozavam inteiramente de meios para usufruírem uma vida de ócio ou completamente indiferente às exigências do trabalho.

Ao crítico-escritor não interessava a representação do conflito intergeracional, mas do próprio cotidiano, atitudes e pensamentos dos membros da nova geração na relação uns com os outros. Tratar-se-ia, portanto, de uma representação *positiva*, não apenas no sentido valorativo do termo, como também em seu sentido estético prático: Tchernychévski plasmava, objetivava, materializava, *positivava* a existência e as ideias das “novas pessoas”, através de seus personagens. A tal ponto se dedicaria àquela tarefa que se poderia dizer ser esta a principal distinção estética entre *Pais e Filhos* e *O Que Fazer?*, para além do debate de ideias e sobre atitudes que promoveriam: o primeiro tratava-se de uma narrativa *gestacional*, na qual a crise era o elemento marcante do surgimento de uma nova geração; e o segundo, de uma narrativa *de formação*, “*bildungsroman*”, na qual os laços umbilicais com a geração anterior já estavam rompidos, cabendo às “novas pessoas” preocuparem-se mais com seu próprio e ulterior desenvolvimento que com os laços – já defasados – que guardavam com os seus antepassados.

A apresentação de Bazárov para os velhos Kirsánov, em *Pais e Filhos*, dar-se-ia como um quadro comparativo entre a nova e a velha geração de intelectuais. Assim que se vê a sós com o seu irmão e o seu sobrinho, Pável Kirsánov perguntaria ao primeiro de quem se tratava aquele convidado. Arkádi responder-lhe-ia: é um “niilista”, uma pessoa

que analisa tudo criticamente, que não cede a nenhuma autoridade ou verdade com base apenas na crença, sem provas. Pável imediatamente reagiria àquela nova atitude:

Somos gente do tempo antigo, acreditamos que, sem princípios (...) aceitos, como você diz, com base na fé, não se pode dar nem um passo, nem mesmo respirar. (...) Antes, foram os hegelianistas e agora são os niilistas. Veremos como os senhores vão viver no vácuo, no espaço sem ar. (TURGUÊNIEV, 2019, p. 44-45)

Seria, portanto, o distinto oficial reformado quem anunciaria, de partida, o mote do romance, e que estabeleceria a distinção básica que nutriria o conflito entre os “hegelianistas” (a geração de 1840) e os “niilistas” (de 1860). Na primeira oportunidade que teria de dialogar com o próprio Bazárov, o tom do diálogo rapidamente subiria, ao tratarem da ciência e da literatura alemãs. Enquanto Pável Kirsánov trazia em alta conta personalidades literárias como Schiller e Goethe, o jovem preferia os cientistas alemães, arrematando que “um químico honesto é vinte vezes mais útil do que qualquer poeta” (TURGUÊNIEV, 2019, p. 49).

Da mesma forma, Bazárov não admitiria que Nikolai Kirsánov, alguém que, apesar de boa pessoa, já estava “fora de serviço”, “*otstavnói tcheloviék*”, ainda lesse Púchkin. Recomendaria a Arkádi que falasse com o seu pai: “Explique-lhe, por favor, que isso não serve para nada (...) está na hora de parar com essas bobagens. E que vontade é essa de ser romântico nos tempos atuais? Dê algo de útil para ele ler (...) acho que *Stoff und Kraft*, de Büchner, para começar” (TURGUÊNIEV, 2019, p. 75). O materialismo vulgar alemão era superior não apenas aos escritores alemães, como ao próprio Púchkin.²⁵⁵ Além do prosaísmo de Bazárov, percebe-se como o vigor – e a graça

²⁵⁵ O comentário de Bazárov sobre Púchkin, provavelmente, é uma referência de Turguêniev ao artigo de Dobroliúbov intitulado “*O stiépeni utchástia naródnosti v razvíitii rússkoi literatúry*” (“Sobre o grau de participação do caráter nacional e popular no desenvolvimento da literatura russa”), publicado na edição número 2 de 1858 de *O Contemporâneo*. Nele, apesar de destacar o papel dos célebres escritores – entre eles, Púchkin – no desenvolvimento do caráter nacional e popular na literatura russa, o jovem crítico identificava que o conjunto daquelas obras não era acessível à maioria do povo russo. Diz: “o povo, infelizmente, não se importa de maneira alguma com o talento artístico de

– do romance de Turguêniev não residia unicamente naquilo que o seu protagonista era, por si só, mas naquilo que pretendia ser em oposição aos demais, como se estivesse em vias de construção de um *personagem-alteridade*, baseado, como visto, em uma negação mais discursiva que efetiva.

A representação literária de Bazárov *em negativo*, seria coroada na “contenda”, “*skhvátka*”, protagonizada por ele e Pável Kirsánov. Aquele contestaria os pilares do próprio caráter deste último, a sua noção de honra pessoal e de progresso liberal, assim como a sua fé no princípio aristocrático. Para o protagonista, tratava-se tão somente de palavras estrangeiras que nada poderiam dizer ao homem russo. Este, ao contrário, não precisava de princípios, mas de ações que se baseassem na utilidade, pois a verdadeira questão que deveria mobilizar o povo russo era o pão de cada dia. Por isso, justificaria Bazárov, o mais útil naquele momento era negar o atual estado das coisas, destruir o que fosse preciso, para construí-lo novamente. Aquela negação deveria ser radical, pois não se poderiam deixar conduzir novamente pelos “homens inteligentes, avançados e acusadores” (aqueles sobre os quais discutiu Herzen) que, no passado, ludibriaram as mentes mais dispostas e que, finalmente, não teriam prestado para nada. Em suma, aquela atitude radical de negação e de destruição das ideias e das instituições que travariam o desenvolvimento do povo russo, para a posterior reconstrução da sociedade, era o que chamavam de “nihilismo”. Segundo Arkádi, constituíam “uma força, que não tem de prestar contas de nada” (TURGUÊNIEV, 2019, p. 84). O que, para o velho Pável Kirsánov, significava uma atitude bárbara, contrária à civilização e digna de um “selvagem” ou “mongol”.

Púchkin, com a ternura cativante dos poemas de Jukóvski, com a sublime leveza de Derjávín, etc. Digamos mais: nem mesmo o humor de Gógol ou a simplicidade astuciosa de Krilóv alcançam o povo. (...) É impossível não reconhecer – até mesmo com alguma satisfação – que a classe de pessoas retratadas por Púchkin e que estão em relação próxima com ele, portanto, que lhe interessam, é bastante reduzida em nossa [sociedade]” (DOBROLIÚBOV, 1962a, p. 227; 260).

No entanto, o niilista de Turguêniev não se daria por satisfeito com aquela alteração. Restaria apresentar as suas ideias sobre a arte, a ciência e sobre os seres humanos, essenciais para que concluísse a sua cosmovisão, da forma como lhe era atribuída pelo escritor. O seu processo de negação não excluía dele nem a própria arte, nem a individualidade humana. Ao observar paisagens da Saxônia em um álbum de Odintsóva, Bazárov revelar-lhe-ia que aquelas paisagens não lhe despertariam qualquer sensibilidade artística, a qual, de resto, não possuía, mas apenas um interesse no sentido geológico de formação das montanhas. Indagado sobre como poderia prescindir do sentido artístico, necessário até mesmo para poder conhecer as pessoas, ele responderia:

Em primeiro lugar, para isso existe a experiência da vida; em segundo lugar, garanto à senhora que estudar as personalidades individualmente não vale a pena. Todas as pessoas se parecem no corpo e também na alma; todos temos cérebro, baço, coração, pulmões, tudo constituído da mesma forma; assim também as chamadas qualidades morais são exatamente iguais em todos: pequenas alterações nada significam. Basta um exemplar humano para julgar todos os demais. Pessoas são como árvores na floresta; botânico algum se daria ao trabalho de estudar cada bétula em separado. (TURGUÊNIEV, 2019, p. 125)

As diferenças morais que poderiam haver entre indivíduos maus e bons, para completar, adviriam da educação precária que receberiam as pessoas desde a infância, a qual poderia ser sanada apenas com a correção da sociedade, quando a existência de pessoas vis seria apenas residual. Ainda, mesmo que se valesse do exemplo do botânico para validar a sua tese sobre a uniformidade da individualidade humana, a própria ciência também não seria reverenciada por Bazárov. Em uma conversa que teria em seguida com o seu pai, Vassíli Ivánovitch, ele diria que “nós agora rimos da medicina, em geral, e não prestamos reverência a ninguém” (TURGUÊNIEV, 2015, p. 169). Como que tomado por repugnância por qualquer atividade ou instituição que tendesse à

sistematicidade ou à generalização, em uma espécie de repulsa anti-hegeliana ou de rancorosa aversão a ideias sociais gerais, nunca efetivadas, e ambas características da geração da *intelligentsia* russa dos anos 1840, a atitude de Bazárov aproximar-se-ia de uma negação total. Tal se daria, mesmo que entrasse em contradição consigo mesmo, pois negava e “ria” da ciência médica, enquanto a exercia e a investigava. A ojeriza revanchista aos sistemas filosóficos encontraria o paroxismo na sua negação de qualquer princípio: “Princípios não existem absolutamente (...) Só existem sensações (...) Eu, por exemplo: adoto uma atitude de negação por causa da sensação. Tenho prazer em negar, o meu cérebro está constituído desse modo, e *basta!*” (TURGUÊNIEV, 2019, p. 185). O exclusivo empirismo era a vingança que Bazárov aplicava aos “homens inteligentes, avançados e acusadores”, por tanto tempo os terem feito perder tempo com “bobagens”, “*vzdóry*”.

O protagonista, enfim, portava-se como alguém intelectualmente inalcançável e insuperável. Por mais que o seu pai, assim como o pai e o tio de Arkádi, tentassem se atualizar, fosse lendo as revistas da capital, fosse adotando as medidas reformistas propugnadas pelo governo czarista, jamais atingiriam o seu nível de compreensão da realidade. Nem mesmo o seu amigo Arkádi escaparia da sombra de sua altiva personalidade. Quando já estavam de partida da propriedade de Odintsóva, chegaria em *Nikólskoe* Viktor Sítnikov. Arkádi não compreendera o motivo da visita do jovem, e perguntá-lo-ia a Bazárov:

- Por que diabo esse palerma do Sítnikov veio para cá? (...)
- Vejo que você, irmão, ainda é um tolo. Nós precisamos dos Sítnikov. Compreenda bem, são indispensáveis, para mim, idiotas como ele. Não cabe aos deuses assarem potes de barro!...
- “Ah-ah!...”, pensou Arkádi consigo mesmo e só então se revelou, de repente, para ele, o insondável abismo da vaidade de Bazárov. “Quer dizer que nós somos deuses? Ou melhor, você é um deus e, quanto a

mim, não serei, talvez, um idiota?” – Sim – repetiu Bazárov. – Você ainda é um tolo. (TURGUÊNIEV, 2019, p. 158)

A confirmação da inferioridade de Arkádi chegaria para Bazárov através da notícia de seu casamento com Katerina. De fato, como também negava a instituição matrimonial, reconheceria que o seu amigo não possuía a mesma verve que ele próprio, que não havia sido talhado para a vida rude e solitária que ele levava. Como o seu pai e o seu tio, Arkádi seria tão somente um homem de nobres intenções, mas a quem faltava a sua audácia e o seu vigor. Apesar de ser um bom sujeito, não passava de um “aristocratazinho plácido e liberal”, “*miákenki, liberálny báritch*”.

Aquela arrogância de Bazárov apenas sofreria algum dano quando tivera o seu amor negado por Odintsóva, e após se ferir durante a autópsia, quando já sabia que estava condenado a morrer de tifo. Apesar de não dobrar as suas convicções até a última hora, o protagonista perceberia, em seus momentos derradeiros que, apesar da plenitude de suas forças, de se considerar um “gigante”, nada poderia ser feito a não ser esperar o fim. Antes de morrer, concluiria ainda que não era necessário à Rússia.

O escritor, apesar de render-lhe uma homenagem no epílogo do romance, impingiria uma dura derrota ao seu protagonista, que morrera antes de ter tempo de transformar em ação o seu discurso de negação, desconstrução e reconstrução. Aquela morte prematura, ao passo que desvelava, de maneira dura, os limites da “petulância” de Bazárov, seria o ponto crucial de discórdia entre o autor e os membros de *O Contemporâneo*. Por mais que o negasse, ali estava representada a morte precoce de Nikolai Dobroliúbov que, como o próprio Tchernychévski o registraria, também se lamentara de morrer tão jovem, deixando diante de si uma vida tão promissora. Para complicar ainda mais, a maneira caricatural como Turguêniev representara Bazárov, transformaria o seu romance em uma verdadeira sátira aos olhos daqueles publicistas,

acendendo-lhes ainda mais os ânimos. Não bastasse a presunçosa impavidez de suas tiradas nihilistas, o escritor ainda não lhe pouparia de situações nas quais revelaria outras contradições, como a sua já mencionada glotonaria, os seus hábitos aristocráticos (como a predileção por champagne), além da sua misoginia. Para arrematar, pouco antes de se cortar durante a autópsia, conversaria com um camponês, aquele mesmo em nome do qual pretendia negar e destruir as instituições russas, mas, aos olhos de quem, finalmente, Bazárov não passaria de um “tolo”, “*chut gorókhovy*”.

De fato, não é difícil de compreender por que Antonóvitch e Píssariev interpretaram a representação *em negativo* de Bazárov como uma representação *negativa*. Da maneira como apresentado ao leitor, Bazárov é sobretudo o que os demais personagens não são. Ele opera principalmente a nível do discurso – de negação – e o seu criador retira-lhe a vida antes que pudesse entrar em ação. Como sugerira Antonóvitch, Bazárov era uma ideia. Uma ideia crítica contraposta aos demais personagens que administravam propriedades, que se casavam, que, como diria Katerina, eram “domesticados”, enquanto o protagonista seria um “predador”. Apesar da crítica que os jovens publicistas de *O Contemporâneo* e de *A Palavra Russa* endereçariam à obra, baseadas sobretudo na constatação de que Bazárov não era um legítimo membro da nova geração, e que não os representava, tratando-se tão somente de uma visão limitada e enviesada de Turguêniev, é inegável que a dinâmica construída pelo escritor entre o protagonista e os demais personagens era o que forneceria o vigor de sua obra. Daquela contraposição, constante em todo o romance, nasceria a energia, a sagacidade, a ironia e até mesmo a graça de sua obra literária. Assim, de todas as obras analisadas, é diante de Turguêniev que se pode perceber melhor o parentesco de *O Que Fazer?* com *Julie ou a Nova Héloïse*. Isso porque estas últimas exercitam um manejo estético-literário peculiar, que as distancia dos procedimentos narrativos canônicos, ao

passo que as aproxima de uma narrativa de pretensão filosófica e crítica. Obviamente que Turguêniev também não abre mão de pinceladas filosóficas em seu(s) romance(s), mas não as pratica com uma pretensão sistêmica, ou generalizante. Trata-se de dispositivos que podem refinar a sua *obra literária*, mas não a subverter. Tal zelo não se encontra em escritores que, mesmo quando se dedicam à literatura, o fazem a partir de um impulso filosófico, social ou político irresistível e predominante. Do ponto de vista estético-literário, perdem aquela dinâmica e fluidez que Turguêniev soubera construir precisamente ao situar Bazárov em posição de tensão ininterrupta com os demais personagens, representando-o a partir daquela relação – a representação *em negativo* –, e valorizando o conflito. De modo que a crítica de Antonóvitch e Píssariev pode ser suavizada, como o fizera este último, quando se compreende que, para Turguêniev, o seu interesse em representar a nova geração não era menor que o seu interesse em fazê-lo dentro de procedimentos estético-literários consagrados como, de resto, era a sua praxe.

Quando se parte para a análise das “novas pessoas” em *O Que Fazer?*, o que se mostra ao leitor são personagens representados não uns *contra* os outros, mas uns *graças* aos outros. O conflito é apenas esporádico, e não constitutivo da narrativa. Do mesmo modo, quando surge, ele não evidencia contradições insuperáveis, mas apenas o processo de desenvolvimento contínuo das personalidades. É assim com Saint-Preux, com Julie, com Vera Pávlovna, Lopukhóv e Kirsánov. Pode-se optar por caracterizá-la como uma representação idealizada dos personagens, mas se se permitir acompanhar a sua saga, por vezes monótona, o que se descobre é que eles estão em formação. Portanto, mesmo quando surgem contradições individuais, elas são superáveis, e não essenciais. O conflito não é mais que uma crise momentânea, não revela nenhum abismo, e depois some, para dar lugar a outros. Por isso, tratando-se apenas de um

momento no interior de um processo em *continuum*, o conflito cede importância à compreensão geral do desenvolvimento da personalidade e da realidade. Trata-se, assim, de uma representação postulante, *positiva*. Em termos gerais, é este pressuposto estético-filosófico que anima os romances filosóficos e que os diferencia dos romances propriamente *literários*. Aparentemente, Tchernychévski compreendia aquela relação, como o demonstra diversos de seus artigos e a sua dissertação “As relações estéticas da arte com a realidade”. No entanto, talvez o calor do tempo tenha lhe emprestado certo grau de precipitação e elevado o ânimo de seu entusiasmo até o ponto de conceber, de modo exclusivo, a validade de uma representação estética *ou* outra, e não a possibilidade, de convivência de uma *e* de outra. A radicalidade, de resto, acompanha os momentos de erupção ou de afirmação de novas formas e conceitos em disputa com aqueles estabelecidos – ou em processo concomitante de estabelecimento, como se dava entre o realismo literário e o romance político-filosófico russos, oferecendo, por vezes, espetáculos com um quê de sublime e com um quê de precário.

Retornando à análise comparativa entre o niilista de Turguêniev e as “novas pessoas” de Tchernychévski, tem-se que, apesar de o primeiro também informar que Bazárov provinha de uma modesta família da província russa, ou seja, que seria um *raznotchínets*, o último complementaria aquela informação com riqueza de detalhes sobre as dificuldades enfrentadas pelas famílias de Lopukhóv e Kirsánov, não omitindo nem mesmo os mais prosaicos. Assim, sabe-se, desde o início de *O Que Fazer?*, em uma sessão biográfica semelhante às de Herzen (e às de Turguêniev), que Lopukhóv provinha de uma humilde família pequeno-burguesa de Riazán, mas que não passara necessidades na infância. O crítico-escritor informa ainda qual era a refeição diária daquela família, quantos rublos o estudante recebia do seu pai quando se mudara para São Petersburgo para estudar, e que se tratava de um aluno que não recebia ajuda do

Estado, tendo que se manter à própria custa, o que o fazia dando aulas particulares (desde a infância). É interessante notar que, provavelmente, Bazárov fazia o mesmo na capital para sustentar-se, pois o seu pai garantira a Arkádi que aquele nunca havia lhe pedido um copeque a mais do que lhe enviava. No entanto, Turguêniev não adentraria com o seu leitor naqueles detalhes, nas pequenezas da vida cotidiana de um estudante com pouco recursos, o que não poderia ser evitado por Tchernychévski, visto que, para este, seriam precisamente aqueles prosaicos pormenores que distinguiam a sua concepção estética daquela outra. Em sequência, toma-se conhecimento sobre a carreira médico-científica do jovem estudante Lopukhóv, que, assim como Bazárov, dedicava-se à dissecação de sapos e cadáveres, no entanto, dentro da Academia de Medicina, com vistas à elaboração de sua “dissertação doutoral”, “*dóktorskaia dissertátsia*”, ou seja, visando a alcançar um resultado prático e socialmente integrado, diferentemente da prática isolada do herói turguenieviano. Ao seu lado, de origem e trajetória semelhantes, estava o seu amigo Aleksánder Kirsánov (que também teria a sua própria sessão biográfica), que dividia com ele o interesse e o trabalho científico, assim como Arkádi Kirsánov aparecia como fiel companheiro de Bazárov.²⁵⁶ No entanto, não havia entre ambos uma relação hierárquica, como Turguêniev deixara transparecer entre o “deus”

²⁵⁶ Há uma evidente correspondência entre os nomes dos personagens Kirsánov, de *Pais e Filhos* e aquele de *O Que Fazer?*. Se se comparar a trajetória de ambos e a relação com os seus amigos Bazárov e Lopukhóv, também se pode constatar que há uma correspondência de personalidade, sendo os dois Kirsánov de temperamento menos áspero e rigoroso que o de seus respectivos amigos. Acrescenta-se que, ao final, são também os jovens Kirsánov que se casam com as suas escolhidas, apesar de Tchernychévski também não negar tal direito a Lopukhóv. Sobre o nome deste último, há uma correspondência menos evidente com a obra de Turguêniev. Segundo Katz e Wagner, “Lopukhóv” faria referência à “bardana”, em russo, “*lopúkh*”, “*лonyx*”, planta selvagem que cresce em *Márvino*, propriedade dos Kirsánov (KATZ; WAGNER, 1989, p. 27). De fato, Bazárov diria a Arkádi que não se conformava em dedicar-se à tarefa de melhoria das condições de vida do mujique russo, sem disso ter a garantia de sequer um agradecimento. A sua obra não seria reconhecida, e sobre ele nasceria apenas a “bardana” (TURGUÊNIEV, 2019, p. 185). Assumindo aquela relação indireta entre Bazárov e Lopukhóv, pode-se concluir que o personagem de Tchernychévski faria referência à continuidade da obra do protagonista de Turguêniev, à sua imortalidade metafórica, uma vez que “Lopukhóv”, a “bardana”, representaria a vida que renascera – modificada – sobre o seu túmulo (o próprio Turguêniev, no epílogo de *Pais e Filhos*, sugeriria o renascimento da vida sobre o túmulo de Bazárov). Por outro lado, “*lopúkh*” também pode significar um indivíduo simplório, ingênuo, de maneira que também pudesse ser essa a conotação que Tchernychévski quisesse emprestar ao seu prosaico personagem.

Bazárov e o “tolo” Kirsánov. Ambos tinham aversão à riqueza e apreço pela ciência e pela filosofia, não demonstrando rancor algum pelas abordagens sistêmicas, como o protagonista anterior. A frustração com a “época das ideias” da geração anterior não se transformaria, naqueles jovens, em repugnância aos princípios, nem às teorias gerais. Na conversa que o narrador teria com Vera Pávlovna, logo após a dança entre ela e Lopukhóv, aquele lhe explicaria, apenas, que os livros referendados pelas gerações anteriores traziam tão somente ideias que, apesar de aparentemente justas, não aterrissavam no terreno da prática. No entanto, não caberia negar os livros em conjunto, execrar a teoria, mas valorizar privilegiadamente a experiência e buscar novos livros e novas ideias que, segundo o Tchernychévski-narrador, já estavam disponíveis e disseminadas. Claramente, havia ainda resquícios do niilismo *bazaroviano*, mas apenas na sua faceta política ou moral. Ou seja, as “novas pessoas” não denunciavam, nem negavam a filosofia e teorias gerais como um todo, mas somente *aquelas* ideias ultrapassadas, *aqueles* comportamentos inadequados. Por isso que, diante delas, Bazárov parecia uma personalidade incompleta e infantil – negativa –, enquanto elas próprias, apesar de herdeiras de algumas de suas ideias e comportamentos, seriam maduras e vigorosas – positivas. Apenas a partir desta distinção se poderia compreender a reabilitação dos sentimentos humanos e do amor, em *O Que Fazer?*, visto por Bazárov tão somente como uma falsa afetação romântica.

Do ponto de vista dos pressupostos filosóficos, o empirismo de Bazárov seria substituído pelo utilitarismo das “novas pessoas”. A “sensação” daria lugar ao “interesse”, ou “vantagem” pessoal e, é necessário convir que, apesar das diferenças, os dois conceitos atingiriam os respectivos paroxismos. Por exemplo, Bazárov garantiria para Arkádi que a honestidade era uma sensação, assim como Lopukhóv explicaria a Vera Pávlovna que o seu amor pela ciência era decorrente do seu próprio cálculo

utilitarista. A favor de ambas as concepções, pode-se dizer que se tratava de legítimos esforços de fornecer uma base materialista à ação humana, desvinculando-a dos sólidos e profundos desígnios sobrenaturais que a ortodoxia religiosa havia fincado em solo russo, o que, no entanto, não as protegeriam dos excessos de seus respectivos propositores. Ainda sobre a ciência e a teoria, pode-se complementar que, em *Pais e Filhos*, o acesso ao conhecimento parecia impedido aos demais personagens, à exceção de Bazárov, único que sabia de suas últimas realizações e atualizações e que, não raro, escarnecia dos demais. Às “novas pessoas”, no entanto, interessava a simplificação e disseminação do conhecimento, tal processo integrando o próprio método científico que, apesar dos seus procedimentos aparentemente frios e prosaicos, almejava a elaboração de teorias “verdadeiras”, que “aquecesse” o conjunto da sociedade. Em consequência disso, enquanto a atitude egoísta do niilista pareceria algo vil, ensimesmada e mesquinha, o egoísmo das “novas pessoas”, também de natureza filosófica, era engajado e comprometido com o bem geral.

Como prenunciado, o traço distintivo marcante de *O Que Fazer?* em relação a *Pais e Filhos* seria o fato de todas aquelas concepções, neste último, serem desenvolvidas nas disputas entre os representantes de cada geração e, naquele, através de um diálogo interno e exclusivo da jovem geração. Por exemplo, Tchernychévski reproduziria os piqueniques das “novas pessoas”, dos quais participavam os protagonistas, amigos, estudantes, as costureiras e suas respectivas famílias (em torno de cinquenta pessoas, indicaria Tchernychévski). Após ou durante os momentos de entretenimento, alguns grupos de discussão se formariam. Neles, via de regra, Lopukhóv debatia questões políticas com os estudantes e, segundo o narrador, o que se podia ouvir eram os ataques feitos uns aos outros: “inconsequência, moderantismo,

tendências burguesas, romantismo, esquematismo e rigorismo”.²⁵⁷ Obviamente, tratava-se de uma sequência de jargões comuns em círculos de discussão política, especialmente naqueles mais radicais, que constituíam as categorias nas quais uns e outros se classificavam e classificavam os demais. Ora, era também daquela maneira que as “novas pessoas” se identificavam, através de um vocabulário próprio e interno, que prescindia do reflexo de círculos ou comportamentos políticos estranhos ou adversários. Não menos óbvio era que Turguêniev tinha pouco acesso àqueles termos e àquelas discussões, tanto que a identidade de Bazárov seria forjada não em oposição a um litigante que compartilhasse o seu mesmo círculo ideológico, mas em contraposição aos integrantes de outro círculo. Por isso, os “ismos” classificatórios e identificatórios de Bazárov seriam outros: “aristocratismo”, “liberalismo”, “progresso”,²⁵⁸ termos que, como diria o próprio personagem, lhe eram “estrangeiros”. Em termos gerais, poder-se-ia dizer que, enquanto a personalidade de Bazárov era formada por *contraposição*, a das “novas pessoas” era formada por *justaposição*, e aquele processo diria respeito tanto aos caracteres dos personagens como de seus próprios autores.

Apesar disso, há uma passagem em seu romance, na qual Tchernychévski, tal qual procedera Turguêniev, também compararia as “novas pessoas” aos expoentes da geração anterior. Mas o faria apenas para criticar a representação do niilista feita por este último, e para tratar a origem daquelas pessoas de novo tipo, que eram corajosas, determinadas, que não cediam nem vacilavam, e que dispunham de uma honestidade inabalável. Eles teriam surgido na esteira da geração anterior:

Esse tipo surgiu entre nós há não muito tempo. Antes havia apenas indivíduos isolados, os quais o renunciaram. Eles eram exceções e, como tal, sentiam-se sozinhos, impotentes e, por isso, restaram

²⁵⁷ Em russo, no original: “*nekonsekvíentnosti, moderantízm, burjuáznost, romantízm, skhematístízm, rigorízm*”.

²⁵⁸ Em russo, no original: “*Aristokratízm, liberalízm, progriéss*”.

ociosos: ou esmoreceram, ou exaltaram-se, romantizaram, fantasiaram. Ou seja, eles não puderam ostentar as principais características daquele [novo] tipo, não puderam exercer o seu frio pragmatismo, a sua atividade regular e calculada, a sua efetiva razoabilidade. Apesar de serem pessoas de mesma natureza, ainda não haviam se desenvolvido à altura daquele [novo] tipo. Este tipo surgiu há pouco tempo.²⁵⁹ (TCHERNYCHÉVSKI, 1939b, p. 144, tradução nossa)

Na sequência, o próprio Tchernychévski confessaria que, apesar de admirar as “novas pessoas”, ele próprio não pertencia àquela nova geração, pois nascera na época anterior.²⁵⁹ Entre as características principais do “novo tipo” estavam listadas as atitudes que frequentariam a personalidade *bazaroviana* apenas de maneira discursiva, ou até mesmo um pouco distorcidas em relação à “atividade regular e calculada”, “*róvnaiia i rastchiótlivaia diéiatelnost*”, das “novas pessoas”.

Enfim, Tchernychévski chegaria ao seu personagem Rakhmiétov (22 anos), que seria talvez a mais radical representação *antibazaroviana*, herdando nitidamente traços de outro herói turgenieviano, Insárov, de *A Véspera*. Como Bazárov, tratava-se de um personagem excepcional. O autor diria que conhecera apenas oito exemplares daquela espécie. Também como Bazárov, Rakhmiétov preteria os pensadores de teorias sociais gerais em favor da ciência empírica: na estante de livros da cooperativa de costureiras, entre obras de François Guizot (1787-1874), Adolphe Thiers (1797-1877) e Leopold von Ranke (1795-1886), o personagem escolheria as obras completas de Isaac Newton (1643-1727) como as únicas merecedoras de sua atenção. Último ponto em comum, ambos fumavam, o que Rakhmiétov considerava uma “fraqueza abominável”, tão mais que não tolerava cigarros baratos, o que tornava o seu vício um hábito aristocrático (de

²⁵⁹ Apesar de garantir que, ao admirar as “novas pessoas”, não se vangloriava de si mesmo, há momentos nos quais Tchernychévski representa traços autobiográficos em seu romance, como, em seguida, ao tratar da conclusão do curso de medicina por Kirsánov, e posterior ascensão ao cargo de professor, salientaria que tal havia se dado à revelia da maioria dos demais membros da Academia, que se opuseram não apenas ao posto de professor com o qual fora laureado o personagem, como também à própria concessão de seu diploma de médico. Ora, tratava-se de uma referência clara ao longo processo pelo qual o próprio Tchernychévski passara para ver conferido o seu grau de mestre pela Universidade de São Petersburgo, o que também fora feito à revelia de professores e autoridades.

fato, o personagem provinha de um ramo nobre). Mas as semelhanças terminavam por aí. No geral, Rakhmiétov impunha-se uma vida espartana, como o próprio diria, sem vinho e sem mulher. Quanto à alimentação, consumia apenas os alimentos estritamente necessários para uma boa nutrição, e nada que não fizesse parte da mesa das pessoas pobres. Dedicava-se à ginástica, ao trabalho físico e à leitura. Apesar de sincero, direto e, por vezes, rude em suas conversas, alertava previamente os seus interlocutores que assim procedia em razão de seu próprio caráter, e de antemão se desculpava por eventuais dissabores. Por isso, Tchernychévski descreveria o personagem como alguém sensível e uma pessoa de tato, apesar de, por princípio, não ser cortês. Ainda segundo o narrador, o personagem teria tido apenas um “episódio erótico” em sua vida, do qual saíra como ingressara: o amor ataria as suas mãos, as quais julgava precisar para missões mais nobres (eis aqui o personagem Insárov).

A excepcionalidade daquele personagem se opunha à de Bazárov de modo proposital. Tchernychévski, em uma longa e dura conversa com o seu leitor perspicaz, revelaria que a dimensão hiperbólica de Rakhmiétov não cumpria outra função senão a de extinguir qualquer tentativa de fazer dos demais personagens seres também excepcionais. Convinha que o leitor percebesse os personagens Vera Pávlovna, Lopukhóv e Kirsánov como criaturas comuns e incompletas, assim como Rousseau teria feito Saint-Preux e Julie parecerem jovens imaturos quando postos ao lado do excepcional Sr. de Wolmar. E tal só poderia ser feito se diante dos personagens “comuns” surgisse um gigante, cuja estatura moral e comportamental salientasse a trivialidade e pequenez daqueles. Desse modo, o crítico-escritor retiraria de sobre os ombros de seus protagonistas aquele fardo da excepcionalidade e, por consequência, da excentricidade, sustentado a partir de então apenas por Rakhmiétov. Importava-lhe demonstrar que as “novas pessoas” se multiplicavam, podiam ser encontradas em

qualquer lugar, e até esbarrar-se talvez com o próprio leitor (como fizera Lopukhóv, o que seria reproduzido satiricamente por Dostoiévski no seu *Zapíski iz Podpólia*, (*Memórias do Subsolo*, 1864). Bazárov, o “niilista” poderia ser excêntrico, mas as “novas pessoas”, não. Portanto, que o leitor não as confundisse.

Eu quis descrever pessoas honestas comuns da nova geração, que são encontradas às centenas. Eu peguei três dessas pessoas: Vera Pavlovna, Lopukhov e Kirsanov. São consideradas pessoas comuns por mim, por eles e por todos seus conhecidos, gente como eles. (...) O que fazem de maravilhoso? Não cometem baixarias, não se acovardam, têm convicções honestas comuns e tentam agir de acordo com elas. Isso é tudo. Que heroísmo, hein? (...) Espero que os leitores que conhecem mortais desse tipo tenham, desde o começo, permanentemente notado que os meus principais personagens não têm nada de ideais. (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 318-319)

Dito aquilo, ou seja, satisfeito o objetivo combativo de seu romance, o narrador procederia à expulsão do leitor perspicaz da leitura de sua obra. Para este, a partir daquele ponto, nada mais valeria a pena, pois a comunicação dar-se-ia exclusivamente com as “novas pessoas”. Por exemplo, seria apenas após condenar aquele leitor ao ostracismo, que Tchernychévski permitiria a Vera Pávlovna ter o seu quarto sonho, posto que o considerasse inacessível àqueles que “ignoravam os elementos básicos em termos de estética”. A razão e a moral das “novas pessoas” seriam diversas das do leitor perspicaz, e seriam para este inalcançáveis, não devido à alta estatura de seus personagens, mas à própria pequenez daquele. Algo sagaz, Tchernychévski adiantava a sua defesa àqueles críticos que poderiam caracterizar os seus personagens como idealizados, atribuindo as possíveis restrições ao seu romance à ignorância que nutririam os “leitores perspicazes” (os críticos) em relação à verdadeira obra de arte. Finalmente, aqui, o próprio Tchernychévski revelava a sua presunção – à *la Bazárov* –, apesar de ter deixado claros alguns dos múltiplos objetivos de sua obra: servir como

ponteira crítica e filosófica às manifestações e concepções estéticas; oferecer uma resposta literária à narrativa distorcida que teria feito Turguêniev sobre os “niilistas”, distinguindo-os das “novas pessoas”, em geral, e de Dobroliúbov, em particular; retirar o caráter excepcional e excêntrico dos heróis positivos, a fim de torná-los o seu exemplo uma referência ética acessível a toda a juventude.

Tchernychévski permanecera no exílio siberiano até 1883, quando, enfim, o czar Alexandre III dera permissão para que se mudasse para Ástrakhan, próximo de sua terra natal, onde cumpriria exílio interno até as vésperas de sua morte, em 1889. Contava-se já 21 anos desde que fora detido pela Terceira Seção, em 7 de julho de 1862. A longa duração de sua pena era um assunto que mobilizava não apenas os russos, como também grandes pensadores da Europa Ocidental, como os próprios Karl Marx e Friedrich Engels. Entre os russos, além de Herzen, o círculo próximo a Turguêniev também problematizava o destino do crítico-escritor. Em 12 de março de 1877, o autor de *Pais e Filhos* responderia à condessa Anna Andrêievna Trubetskáia (1818-1882) sobre a “questão Tchernychévski”:

A questão “Tchernychévski” é muito séria para ser tratada em apenas quatro palavras (...) Fazeis bem em ler o romance de Tchernychévski. Do ponto de vista literário, ele é bastante malfeito, mas, por outro lado, há também livros bem escritos que não valem a pena serem lidos. Certamente, é uma figura que deixará [*aura laissée*] a sua marca na história do desenvolvimento intelectual da Rússia e, além disso, ele merece a simpatia de todo homem honesto pela forma bárbara, iníqua e revoltante como foi tratado, e como ainda é tratado hoje em dia. Nós conversaremos sobre tudo isso.^{ccclxxxiv} (TURGUÊNIEV, 2014, p. 647, tradução nossa)

Apesar das reconhecidas diferenças entre ambos e de seu pouco apreço por *O Que Fazer?*, Turguêniev ainda recomendaria o romance como uma obra que teria

marcado o desenvolvimento intelectual russo. Havia certa condescendência em sua atitude que, curiosamente, não seria encontrada em Tchernychévski, apesar do respeito que também demonstrara por aquele, quando, por exemplo, solicitara que a publicação de suas “Memórias sobre as relações de Turguêniev com Dobroliúbov e sobre o rompimento da amizade entre Turguêniev e Negrássov”, enviadas em janeiro de 1884 à revista *O Mensageiro da Europa*, fosse realizada apenas muitos anos depois da morte do escritor, que havia falecido em 1883. No entanto, em carta ao seu filho Aleksánder, de 18 de fevereiro de 1885, Tchernychévski, na esteira de sua crítica a algumas iniciativas de escritores russos de tratar o lirismo poético na forma prosaica, dispararia: “Nem sequer um dos *Poemas em Prosa*²⁶⁰ de Turguêniev valeria a pena ser publicado”^{cclxxxv} (TCHERNYCHÉVSKI, 1950a, p. 514, tradução nossa).

Tais correspondências evidenciavam que, apesar das considerações e de certa estima que nutriam de parte a parte, as apreciações críticas de ambos findariam irreconciliáveis, o que denotava que, além de uma questão de gosto ou estilo, estavam envolvidas concepções filosóficas, estéticas, éticas e políticas fundamentais, únicas capazes de tornar compreensíveis a persistência e a legitimidade de ambas as posições.

²⁶⁰ Refere-se a *Stikhotvoriénia v próze (Poemas em Prosa)*, uma coletânea de poemas na forma de prosa que Turguêniev publicaria de 1877 a 1882.

7 DO ROMANCE FILOSÓFICO DE ROUSSEAU AO ROMANCE POLÍTICO-FILOSÓFICO DE TCHERNYCHÉVSKI

7.1 BREVE HISTÓRIA DO ROMANCE FILOSÓFICO MODERNO

A partir da segunda metade do século XX, parte da intelectualidade francófona passaria a reconsiderar alguns aspectos da obra de Rousseau, trazendo-a novamente para o prosaetrio do debate filosófico e literário no Ocidente, reinterpretando-a e reavaliando-a. Tal interesse viria no bojo de uma iniciativa maior, aquela de historicização do *romance*, enquanto espécie literária singular, para o qual foi estabelecido um longo período de gestação, que remontaria às histórias de cavalaria medievais no século XII, assim como um século específico de nascimento, o XVIII, a partir da obra de filósofos-escritores franceses como Montesquieu, Voltaire e Diderot (sem se esquecer o romance inglês do mesmo período, com destaque para as obras de Samuel Richardson, 1689-1761, Henry Fielding, 1707-1754 e do irlandês Laurence Stern, 1713-1768).

Um dos primeiros estudiosos a deflagarem este processo de atualização do pensamento filosófico-literário foi o professor de literatura francesa Georges May (1920-2003). Em 1955, May publicou o artigo “*L’histoire a-t-elle engendré le Roman ? Aspects français de la Question au seuil du siècle des lumières*” (“A História deu origem ao Romance? Aspectos franceses sobre a questão no limiar do século das luzes”), no qual avaliaria a relação entre os “gêneros literários” da história, da epopeia e do romance. Para May, tanto a história quanto o romance teriam uma fonte comum, qual fosse, a epopeia antiga, da qual teriam herdado características semelhantes, e a partir da qual também se teriam diferenciado (MAY, 1955, p. 155).

Tal processo de diferenciação, no caso do romance, teria sido possível graças à assimilação de dispositivos próprios da história, assim como do elemento da *memória*, ao lado das digressões morais da epopeia, o que teria contribuído para a aquisição do conteúdo e da forma final do novo gênero. Aquele longo processo de constituição teria atravessado centenas de anos e desabrochado, finalmente, no século XVIII, quando se teria dado o nascimento do romance moderno francês, gênero que já nasceria como o representante mais orgânico do “espírito novo”, “*l’esprit nouveau*”, do movimento da Ilustração. De modo que, herdeiro da epopeia e da história, e tomado pelas questões sociais e filosóficas de seu tempo, o romance já nasceria como um gênero *engajado*.

Enfim, o romance é realmente, como pretende Albert Camus, um gênero natural e necessariamente militante, um gênero ideológico e engajado. O que remontaria à conclusão alcançada, por um outro caminho, por Mme. Magny, no final de seus estudos sobre Roger Martin du Gard: “Ao fazer do romance um instrumento de propaganda para as suas ideias, o Montesquieu de *Cartas Persas*, o Voltaire dos *Contos*, e o Rousseau de *A Nova Héloïse* restauraram, sem o saber, a função que havia sido a sua antes da Renascença e a dignidade que lhe era própria: tão despiritualizados [*déspiritualisés*] quanto sejam os seus diversos universos, estes escritores lhe conferiram ao menos um significado para além do sentido banal da intriga. Com eles, o romance tornou-se novamente uma narrativa que vai em direção a algum lugar, que tem um sentido”.^{cclxxxvi} (MAY, 1955, p. 176, tradução nossa)

May aprofundaria ainda a sua análise sobre a origem, nascimento e desenvolvimento do romance moderno em relação com a crítica literária através de sua obra *Le Dilemme du Roman au XVIIIe siècle: étude sur les rapports du roman et de la critique, 1715-1761* (*O Dilema do Romance no Século XVIII: estudo sobre a relação entre o romance e a crítica, 1715-1761*), publicada em 1963, e seguida de perto pela obra de outro estudioso sobre o assunto, o crítico literário, também francês, Henri Coulet (1920-2018).

Entre 1967 e 1968, Coulet publicaria os dois volumes do que seria um dos maiores tratados sobre a história do romance, o seu *Le roman jusqu'à la Révolution*, (*O Romance até a Revolução*). De início, o extenso tratado histórico, filosófico e literário do romance (a obra estende-se do século XII até a Revolução Francesa) buscaria estabelecer uma definição e classificação suficientes para o gênero, a fim de poder oferecer balizas literárias e epistemológicas para a sua pesquisa. Para ele, para ser considerado como tal, a obra em questão deveria preencher alguns pré-requisitos mínimos, tais quais: a) *o romance é uma obra em prosa*, ou seja, é menos estilizada e entrega um tom mais cotidiano que a poesia e o drama, de modo que seria a sua característica prosaica que possibilitaria ao gênero o desenvolvimento do realismo; b) *o romance é um gênero sem forma preestabelecida*, nele abundam o trivial e os lugares comuns, prescindido dos arquétipos das epopeias e fazendo prevalecer o objeto retratado – o conteúdo – sobre o verso – a forma; c) *o romance apresenta apenas o concreto*, a sua matéria-prima é a própria história narrada, não o estilo ou o processo de composição. O romance vale-se da apresentação direta das situações e dos detalhes para construir a trama e fisgar o leitor, não se tratando, portanto, de uma alegoria; d) *o romance é uma ficção* e, por mais que destinado a retratar uma realidade antes fantasiada/negligenciada pelas histórias medievais, ele continua subjugado à pena e à imaginação do escritor, configura um ato arbitrário de seu criador. A partir dele, no entanto, o autor deve representar uma realidade mais cotidiana, histórias de camponeses ou comerciantes, em vez daquelas de princesas e cavaleiros; e) *o romance é uma história*, ou seja, ele narra uma sucessão de ações encadeadas que tendem a um desfecho, de modo que o escritor deve estar atento às relações de causa e efeito, à verossimilhança e à temporalidade. Trata-se de uma obra *lógica*, que não deve frustrar, nem cansar o leitor, nem lhe apresentar situações ou personagens por demais

extraordinários ou arquetípicos; e f) *o romance é uma narrativa*, de modo que, além de criador de sua história, o escritor é aquele que a conta. Por isso, deve-se atentar também para tornar o leitor o seu cúmplice, costurar adequadamente o pacto de suspensão intencional da descrença, a “*ignorance volontaire*”, ato através do qual se estabelece a relação fundante do romance, como prenunciado por Diderot: a sua ambígua recepção como verdade e mentira, como ficção e realidade (COULET, 1967, p. 7-14). Enfim, para Coulet, o romance comportaria subgêneros, quais fossem o “romance heroico, o romance cômico, realista ou picaresco, o romance histórico, o romance de análise, o romance sentimental, o romance moral, o romance filosófico, o romance didático, o romance libertino e o romance de terror”^{ccclxxxviii} (COULET, 1967, p. 14, tradução nossa).

Apesar de ter sido Diderot quem primeiro lançara as bases e buscara uma formulação estética e convencional para o romance, principalmente ao estabelecer o paradoxo do gênero romanesco, no qual o escritor seria a um só tempo verdadeiro e mentiroso, “*véridique et menteur*”, para Coulet, teria sido Rousseau quem lhe havia dado a primeira forma mais bem-acabada, ao mesmo tempo estabelecendo e cumprindo os princípios do gênero, a partir de sua obra *Julie ou a Nova Héloïse* (1761). Isso porque, apesar de Diderot ter escrito as suas mais importantes obras romanescas anterior ou concomitantemente, elas seriam publicadas apenas depois do genebrino. *La Religieuse* (*A Religiosa*), por exemplo, finalizada em 1760, e *Jacques le Fataliste et son Maître* (*Jacques, o Fatalista, e seu Amo*), escrita entre 1771 e 1773, seriam lançadas para o grande público apenas em 1796. *Le Neveu de Rameau*, (*O Sobrinho de Rameau*), por sua vez, escrito entre 1761 e 1772, seria lançado na França apenas em 1823. De modo que, à exceção de *Les Bijoux Indiscrets* (1748) e de *Éloge de Richardson* (*Elogio a Richardson*, 1762), a maior parte da fundamental contribuição de Diderot para o surgimento do novo gênero só viria à luz após a sua morte.

Assim, devido àquela particularidade histórica, *Julie ou a Nova Héloïse* seria, de acordo com Coulet, o marco inicial e total do romance moderno francês, que teria marcado toda a geração posterior a ele. Através de Rousseau, o primeiro respiro do gênero teria se dado de modo filosófico, sem, no entanto, prescindir do seu aspecto romanesco: “todas as questões do pensamento de Rousseau se confrontam e se coordenam em *A Nova Héloïse* (1761); as suas lembranças e os seus sonhos inspiraram a trama, os personagens, o sentimento e o estilo”^{cclxxxviii} (COULET, 1967, p. 401, tradução nossa). Concluiria dizendo que antes de ser um texto filosófico, aquele seria primordialmente um romance, “o mais belo romance francês do século XVIII”. O gênero do romance seria, portanto, precisamente o resultado daquela narrativa, com um começo e com um fim não-aleatórios e com um tratamento particular do tempo e das *crises*, na qual forma e conteúdo estivessem relacionados não apenas à trama, mas também às ideias filosóficas do seu autor. Estas últimas, é importante frisar, não compareceriam apenas como acessórios a serem incluídos na obra lírica, mas mudariam a sua própria forma e estilo, engendrariam uma nova estética e um novo gênero. A ambição de Rousseau seria a de elaborar uma obra na qual estivesse integrada, em forma e conteúdo, “a totalidade do mundo contemporâneo, as coisas e as pessoas, a natureza e a sociedade, as ideias e a sensibilidade, a condição histórica e a condição metafísica do homem” (COULET, 1967, p. 404, tradução nossa).

No entanto, ao tentar atribuir ao romance o caráter de obra *total*, Rousseau teria desagradado parte da crítica e dos leitores, por incorporar a ele longas e “tediosas digressões” morais e filosóficas. Mas Rousseau obedecia ao princípio de que o escritor do novo romance, ou do *antirromance*, se comparado ao apelo lírico da obra literária do período anterior, deveria não apenas contar e descrever, como também explicar e discutir, o que era, de resto, tarefa cotidiana dos filósofos-criadores por detrás do novo

gênero. Por isso é que, ao lado da trama propriamente romanesca, o leitor de *Julie ou a Nova Héloïse* encontraria digressões sobre as artes, sobre a sociedade ideal de Clarens, sobre a educação, entre tantos outros assuntos, sem que, no entanto, como frisa Coulet, o lirismo da obra fosse prejudicado. De acordo com o crítico francês, apesar daquelas digressões rousseauianas, “a composição de *A Nova Héloïse* não é lógica, ela é lírica”^{ccclxxxix} (COULET, 1967, p. 413, tradução nossa).

Outra característica que marcaria o aparecimento do gênero seria a seleção do leitor pelo escritor. De acordo com Coulet, os filósofos-criadores do romance moderno, de modo consciente, não dirigiam a sua obra para um público irrestrito. Ao contrário, eles o dividiam em grupos, dirigindo-se para um – os novos burgueses “virtuosos e sentimentais” – e refutando o outro – os aristocratas ociosos e libertinos. Até o século XVIII, os novos burgueses, os “*bourgeois parvenus*”, haviam tolerado e até mesmo assimilado a literatura romanesca aristocrática do período anterior, comportamento que sofreria uma mudança radical com o surgimento do novo romance, que não mais se constrangeria ante as narrativas anteriores, passando, ao contrário, a criticá-las e a reinventar o próprio gênero, de acordo com o novo espírito das luzes, com novos gostos, sensibilidades e pensamentos. Depois do surgimento do romance moderno francês, a revisão de valores da sociedade aristocrática tradicional ocorreria de maneira generalizada e também consciente, uma vez que os filósofos-escritores, como Rousseau, estavam atentos a que “a literatura e a arte consagradas de seu tempo eram a literatura e a arte de uma [determinada] classe social”^{ccxc} (COULET, 1967, p. 420, tradução nossa).

Rousseau oferecia aos leitores de *Julie ou a Nova Héloïse* soluções novas para questões tradicionais colocadas pela sociedade medieval, o que implicava a concepção, descrição e formulação literária de uma nova moralidade, no seu caso, aquela baseada nas noções de “virtude” e de “felicidade”. Outros pensadores contemporâneos, como

Diderot, por exemplo, acreditariam que a irrupção de uma nova moral – burguesa –, passaria pela negação da moral anterior, o que lhes permitiria inclusive o exercício de certo imoralismo radical, que também ficaria patente em seus romances. De modo que, finalmente, o romance moderno teria surgido como representação da decadência e da superação da moral aristocrática em favor de uma nova moral, assim como de uma nova filosofia, ambas burguesas. Por isso que May assinalara que, desde o nascimento, aquele surgira como uma obra engajada, voltada para um novo público e reformulando o gênero romanesco de acordo com o seu propósito. O caráter político, filosófico e moral do romance moderno, em sua fase inicial, não consistia, portanto, em um aspecto exterior, justaposto ou acessório à obra, mas constituíam-na, integravam-na, na medida que *revolucionavam* o gênero. De modo que, finalmente, Coulet ver-se-ia obrigado a diferenciar o romance filosófico moralizante ou edificante do período anterior, a serviço dos valores e da moral da sociedade aristocrática, o qual denominaria de romance “ideológico”, “didático” ou “*roman à thèse*”, do novo romance filosófico, que trataria do desenvolvimento dos sentimentos, da consciência e da moral em indivíduos não identificados com aquela sociedade, um verdadeiro romance de regeneração e de formação, ou o que chama de “*experiences fictives e antecipations*”, ou ainda de “*robinsonnades*”. Aparentemente, seria nesta última categoria que se inseriria o romance filosófico de Rousseau.

Dois anos após o lançamento do tratado de Coulet, o “*dix-huitiémiste*” e especialista em Rousseau Jean-Louis Lecercle (1913-2001) ingressaria no debate com a sua obra *Rousseau et l'Art du Roman (Rousseau e a Arte do Romance, 1969)*, através da qual adicionaria importantes informações sobre a recepção crítica do romance de Rousseau. Sobretudo, Lecercle tentaria retrazar os motivos do interesse renovado por

Rousseau na França do século XX e a maneira como seria atualizada a compreensão sobre o seu pensamento filosófico e sobre o seu romance.

Quando foi publicado, em 1761, o romance *Julie ou a Nova Héloïse* tornou-se imediatamente um grande sucesso de público, apesar de ter enfrentado severas críticas em relação ao novo formato e às longas digressões do filósofo-escritor. No século XIX, a obra quase cairia em descrédito, tendo aprofundada a percepção de que se tratava de um romance “terrivelmente tedioso”, até que o século XX o traria novamente à tona, não apenas por seu valor filosófico, como também por certa (re)descoberta de seu valor literário. De acordo com Lecercle, tal reabilitação literária de Rousseau era devido ao fato de que “se denunciavam as suas contradições, refutam-se qualquer originalidade ao seu pensamento, mas todo mundo elogia o seu estilo”^{ccxci} (LECERCLE, 1979, p. 6, tradução nossa). Assim como Coulet, Lecercle engrossaria o coro de que o romance de Rousseau era, antes de tudo, um *romance*, e que o genebrino não havia negligenciado o estilo ou a lírica ao concebê-lo.

Sobre a maneira como Rousseau integrara a filosofia e a moral à sua obra, Lecercle diria que tal seria visível, sobretudo, na quarta parte do romance, quando o escritor descreveria a sociedade ideal de Clarens. De acordo com o professor francês, Clarens representava a conformação social à razão, ambiente onde reinavam a ordem e as normas, de acordo com princípios filosóficos e morais: era o “sistema” representado por Rousseau. Daí adviria o parentesco da obra com as anteriores de Montesquieu (*Cartas Persas*) e Voltaire (*Contos*) e, segundo Lecercle, desta característica se poderia derivar a designação “romanesco-didático”, “*romanesque-didactique*” para o romance rousseauiano. Tal simultaneidade e complementariedade entre a história de amor narrada e o “didatismo” seria a marca da originalidade do romance e, além disso, o que teria tornado possível ao próprio Rousseau se dedicar ao gênero, uma vez que, até então,

desprezava a literatura romanesca como sendo apenas expressão da decadência moral da aristocracia setecentista. Por isso, em vez de um romance de amor, *Julie ou a Nova Héloïse* seria um “sonho de felicidade”, “*rêve de bonheur*”, fórmula capaz de sintetizar as suas características propriamente romanescas e aquelas filosóficas. De acordo com Lecercle, Rousseau, enquanto escritor e filósofo, atendia ao sonho de “reunir em seu romance um vasto tratado de moral e de filosofia, ele desejava pregar quando cantava o amor, moralizar quando concebia”^{ccxcii} (LECERCLE, 1979, p. 307, tradução nossa).

Na avaliação final de Lecercle, Rousseau havia cumprido o desafio romanesco com “extrema habilidade técnica”, ao entregar ao público um romance “simples” e “harmonioso”, apesar dos traços “quiméricos” e “moralistas”, por vezes contraditórios, de seus personagens, os quais o genebrino conseguira diferenciar e representar preservando as respectivas individualidades.

Ora, apesar do entusiasmo do pesquisador com a obra do filósofo-escritor, trata-se, evidentemente, de uma opinião que não fora, nem seria compartilhada pela maioria dos críticos e leitores de Rousseau, revelando, antes disso, uma tentativa de alçar aquele que seria considerado como o primeiro romance moderno ao *status* de obra-prima da literatura, classificação controversa que não seria solucionada em definitivo, mesmo com a análise minuciosa a que se dedicara Lecercle. É inegável que *Julie ou a Nova Héloïse* surgiria como um dos primeiros – senão o primeiro, como defende Coulet – expoente do romance moderno francês, mas tal se daria principalmente devido à expressão de seus atributos essenciais e geradores, em destaque para a relação literária original – apesar desta também herdar muitas características do gênero romanesco medieval – que propunha entre as novas ideias ilustradas e a estética romanesca. No entanto, transformar aquele exemplar verdadeiramente desbravador em uma obra “extremamente hábil tecnicamente”, “simples” e “harmoniosa”, apesar do sucesso de

público que lograria o romance, significaria olvidar os comentários e reticências da crítica setecentista, oitocentista e contemporânea, que não se rende à fadiga ao apontar repetidamente as limitações artístico-literárias da obra rousseauniana.

Por último, em 1971, o crítico literário e também genebrino Jean Starobinski (1920-2019) somaria os seus estudos sobre o pensamento geral de Rousseau àqueles dos demais professores e críticos franceses que se debruçavam sobre a origem do romance moderno na França setecentista. A sua pesquisa também se uniria, especificamente, à de Lecercle, na medida que também deixaria evidente uma tentativa de erguer um arcabouço estético-literário capaz de legitimar o romance de Rousseau como uma notável obra literária. Naquele ano, Starobinski veria publicado o seu *La Transparence et l'Obstacle (Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo)*, no qual, em meio à análise de obras, conceitos e da filosofia de seu compatriota, também se dedicaria à reconstituição da relação do Rousseau filósofo com o escritor.

O motor do pensamento e da crítica rousseauniana, para Starobinski, seria a sua compreensão abrangente e social dos dilemas da sociedade aristocrata. À diferença de Voltaire, Rousseau não apontaria os responsáveis por aquelas questões de maneira individual, acusando-os individualmente. Segundo o crítico,

Rousseau buscou atacar a raiz do mal. Ele apontou um dedo de acusação à [toda] sociedade, à ordem social de cima a baixo (...) ele observou a disparidade entre a palavra dos homens e as suas ações; ele a explicou em termos de outra disparidade, aquela entre a aparência e a realidade; então, ele identificou a causa original.^{cxciii}
(STAROBINSKI, 1988, p. 22, tradução nossa)

Apesar da identificação das causas gerais, no entanto, de acordo com Starobinski, Rousseau não teria proposto uma saída política efetiva, ou *revolucionária*, para aquela disparidade palavra-ação, ou aparência-realidade, que corrompia a

sociedade aristocrática, impedindo a expressão do bom natural. Na sua análise sobre *Do Contrato Social*, o crítico genebrino afirmaria que, ao contrário do que poderia sugerir, a crítica social de Rousseau, ou a defesa de um pacto original e natural entre o indivíduo e a sociedade, não resultaria em um programa de ação política por parte do pensador. O “contrato hipotético” seria selado ainda na origem da vida social do indivíduo, portanto, ainda em seu estado natural. De modo que não caberia àquele indivíduo transformar a sociedade real existente para instaurar uma nova, pois a liberdade e a igualdade, para Rousseau, seriam atributos originais, mas perdidos em meio à sociedade corrompida. Ainda de acordo com o crítico, Rousseau não teria postulado a maneira como se daria a passagem da sociedade existente para a ideal, precisamente porque a decisão de reunir vontade e razão, pelo indivíduo natural, seria uma atitude “inaugural”, e não “revolucionária”. Starobinski concluiria, assim, que o contrato social rousseuniano estava fora do tempo histórico, não previa a ação sobre a sociedade existente, sendo exclusivamente “normativo”, portanto, orbitaria na esfera da ética, não na da política.²⁶¹

Assim como propusera Lecercle, para Starobinski, Clarens seria a representação da sociedade natural de Rousseau em *Julie ou a Nova Héloïse*, na qual os indivíduos eram capazes de harmonizar vontade e razão vivendo em uma pequena comunidade fechada em si, sem laços com a sociedade de fora, assim como sem sofrer dela riscos ou constrangimentos. Como se a *normatividade* rousseuniana preconizasse o afastamento e a preservação dos bons naturais em relação ao contato com a sociedade corrompida.

Assim, a afirmação literária da possibilidade daquela comunidade inaugurava, junto a ela, uma nova filosofia, uma nova teologia (a religião civil rousseuniana), uma nova pedagogia (baseada na autenticidade dos sentimentos *versus* a falsidade da erudição das pessoas da sociedade) e uma nova ética, que, ao menos no romance, se

²⁶¹ Apesar disso, Starobinski diria, mais adiante, que a sociedade de Clarens era a “criação política” das “belas almas” que habitavam o romance de Rousseau (STAROBINSKI, 1988, p. 350).

tratava de uma ética *negativa*, de recolhimento e autopreservação, em vez de uma ética que fosse *positiva*, ou de uma *política*, que propusesse uma ação ou uma transformação social.

O alicerce racional da comunidade renovada e ideal de Clarens seria o Sr. de Wolmar. No entanto, Rousseau incluiria uma ameaça constante àquela sociedade, na forma da “ambivalência passional” de Julie e Saint-Preux, de modo que seria a tensão entre a aspiração à felicidade do primeiro e as tentações sentimentais dos últimos que forneceria o conflito de seu romance. Para o crítico genebrino, a maneira como Rousseau manejava a síntese moral de sua obra em relação com a ambivalência passional teria sido um dos motivos do seu sucesso de público, e o que teria prevenido aquele “romance ideológico” de se tornar uma obra exclusivamente didática. Àquele manejo do filósofo-escritor, juntava-se ainda a versatilidade de seu estilo. Para Starobinski, Rousseau era capaz de combinar, com igual talento, filosofia e autobiografia, dialética filosófica e efusividade lírica, ficção e teoria. Simultaneamente, encadeava as diversas dimensões de sua obra de maneira contínua, como se tudo estivesse relacionado entre si. Afinal, Rousseau “queria estabelecer uma filosofia, escrever um tratado contínuo sobre o homem – suas origens, sua história e suas instituições”²⁶² (STAROBINSKI, 1988, p. 273, tradução nossa). *Julie ou a Nova Héloïse*, uma “efusão lírica”, seria, portanto, a expressão romanesca, ou um intermediário imaginativo entre o pensador e o seu público, certo expediente de “comunicação oblíqua” entre ambos. Acrescenta ainda Starobinski, que teria se tratado de uma obra de ocasião, ou da falta dela, uma vez que nascera de um momento em que a relação do Rousseau pensador com os seus pares e com o seu público estava estremeçada.²⁶²

²⁶² Convém assinalar que o romance *Julie ou a Nova Héloïse* fora escrito com certo constrangimento e embaraço por parte do genebrino, que, anteriormente, havia publicado textos, como o “*Discours sur les sciences et les arts*” (“Discurso sobre as ciências e as artes”, 1750), no qual menosprezava e

Finalmente, na medida que tratava da fidelidade dos indivíduos ao seu estado natural “inaugural”, e que vislumbrava para eles uma sociedade ideal, fazendo, ao mesmo tempo, uma crítica da sociedade aristocrática, *Julie ou a Nova Héloïse* seria também um “romance utópico”:

De acordo com nossos padrões, o livro é excessivamente moralista; lendo-o, no entanto, devemos tentar enxergar o generoso esforço primeiro para denunciar e, em seguida, para resolver as contradições do mundo, através da demonstração de como os personagens, que representam diversas tendências e tentações na mente de seu autor, podem, eventualmente, passar a viver em harmonia.^{ccxcv} (STAROBINSKI, 1988, p. 349, tradução nossa)

Como visto, o “generoso esforço” filosófico-literário do genebrino seria recompensado, no século XX, pelo esforço também generoso de pesquisadores e críticos que tentariam, na medida que traçavam a história do romance moderno, atualizar a interpretação da obra de Rousseau, renovar o interesse por sua filosofia, e aproximar o seu romance “inaugural” de uma abordagem também literária. No Brasil, aquele esforço francófono também encontraria repercussão, especialmente através dos trabalhos de Bento Prado Jr. (1937-2007) e de Luiz Fernando Franklin de Mattos.

Entre 1967 e 1977, o filósofo, escritor e ensaísta Bento Prado Jr. redigiu uma série de artigos, no Brasil e na França, sobre o pensamento de Rousseau, com especial atenção para a relação entre a filosofia e as artes. Neles, Prado Jr. chamaria a atenção para o apagamento da fronteira entre a filosofia e a literatura ocorrido no século XVIII francês, com destaque para a obra de Rousseau. Para o filósofo brasileiro, não se tratava simplesmente de uma combinação de disciplinas ou de linguagens, mas de uma verdadeira redefinição e redistribuição do estatuto de cada uma, de modo que se tornariam internamente imbricadas (PRADO JÚNIOR, 2018). Aquela nova relação

atacava diretamente o romance, pois ele, assim como outras artes e as ciências, apenas incitaria o gosto pela servidão e a inobservância à virtude.

permitiria ao romance *Julie ou a Nova Héloïse* ser tratado simultaneamente como filosofia e literatura, mas a partir de uma obra *sui generis*, que, sendo ambas, também seria outra coisa, um novo gênero, qual fosse, o próprio romance moderno.

Os ensaios de Prado Jr. também trariam à luz algumas das críticas que recebera o romance do genebrino, possibilitando analisar, através delas, a recepção da obra entre personalidades do mundo intelectual francês, como o filósofo e enciclopedista D'Alembert (1717-1783) e o crítico e escritor Hyppolite Taine (1828-1893). O primeiro contrapor-se-ia à crítica corrente à época de que se trataria de um romance monocórdio. Defendendo Rousseau das críticas severas que receberia, como aquela de Voltaire, D'Alembert diria que, ao contrário,

Se é verdade (como eu tão frequentemente ouço dizer) que o melhor livro é aquele do qual mais se pode reter, este é um dos melhores que eu já li. Eu mal passei duas páginas sem ter encontrado algo digno de nota. Ele me pareceu bastante superior a tudo que eu já conhecia do seu autor. Encontrei em algumas de suas obras uma metafísica frequentemente falsa e sempre inútil, não havia me surpreendido senão pelo mérito do seu estilo, apesar de, confesso, a verdade é o que mais me chama atenção tanto nos livros como nos homens. Neste livro, diferentemente dos anteriores, não mais sobrevém uma natureza gigantesca e imaginária, mas uma natureza tal como ela é, apesar de manifestar-se em espíritos sempre delicados e elevados, fortes e sensíveis, numa palavra, de um temperamento pouco comum. Mas creio que o mérito deste romance não pode ser devidamente compreendido senão por pessoas que tenham amado com tanta paixão quanto delicadeza, talvez senão por pessoas cujo coração esteja neste momento penetrado por uma forte paixão, feliz ou infeliz. Se, por um acaso, for justa tal reflexão, não deveríamos nos surpreender que este livro esteja sujeito a tantas críticas? Ouço dizer que todas as cartas possuem o mesmo tom e que é sempre o autor quem fala, e não os personagens. Eu não percebi tal defeito, as cartas do amante parecem-me cheias de calor e de força, e aquelas de Julie, de delicadeza e de razão. (...) As cenas, os acessórios, os detalhes sobre a economia doméstica, sobre os prazeres do campo, sobre a educação, etc., que o autor semeou em seu livro, em si mesmos, agradam-me infinitamente, apesar de que, uma vez que a unidade é a primeira qualidade dos romances na minha opinião, parecem-me esfriar um pouco o interesse. (...) Em relação ao estilo, creio que pensais como eu, que ele não deixa nada a desejar: ele é cheio de verdade, de clareza, de calor e de força, apesar de que, no entanto, creio ter notado – bastante raramente – um pouco de afetação, além de haver também expressões fora de

uso. Há mesmo, vez ou outra, diversas páginas de mau gosto, e diversos julgamentos nos quais entrevemos por demais o seu autor.^{ccxcvi} (D'ALEMBERT, 2000, p. 215-216, tradução nossa)

Taine, por sua vez, assim como seria um crítico severo da Ilustração e da Revolução Francesa, não pouparia admoestações ao genebrino, elevando o tom da crítica majoritária ao seu romance:

Estrangeiro, protestante, original de temperamento, de educação, de coração, de espírito e de moral, ora filantropo, ora misantropo, habitante de um mundo ideal que ele construiu ao inverso do mundo real, ele se coloca a partir de um novo ponto de vista. Ninguém é tão sensível aos vícios e aos males da sociedade presente. Ninguém é tão tocado pela alegria e virtudes da sociedade futura. É por isso que ele age de duas maneiras sobre o espírito público, uma pela sátira, outra pelo idílio. Hoje, sem dúvida, estes dois artifícios têm menor eficácia; a substância compreendida por eles foi roubada; não somos mais o público ao qual ele se dirigia. Os célebres discursos sobre a influência das letras e sobre a origem da desigualdade parecem-nos exagero de colégio; é-nos necessário um esforço de vontade para ler *A Nova Héloïse*. O autor desagrada-nos seja pela repetição de sua amargura, seja pelo exagero de seu entusiasmo. Ele está sempre nos extremos, ora amuado e carrancudo, ora com lágrimas nos olhos e a erguer os grandes braços ao céu. A hipérbole, a prosopopeia e os demais artifícios literários acometem-no frequentemente e de maneira enviesada. Somos levados a reconhecer nele ora um sofista que se empenha, ora um retórico que se esforça, ora um pregador que se exalta, ou seja, em todo caso, um ator que defende uma tese, age em nome dela e busca por seus resultados. Enfim, à exceção das “Confissões”, o seu estilo rapidamente nos cansa; ele é muito professoral, incessantemente tenso. O autor é sempre autor, e transmite o seu defeito aos seus personagens; a sua Julie argumenta e disserta por vinte páginas seguidas sobre o duelo, o amor, o dever, com tal lógica, tal talento e tais frases que fariam jus a um acadêmico moralista. Por toda a obra há lugares comuns, temas gerais, sentenças e arrazoados abstratos enfileirados, ou seja, verdades mais ou menos vazias e paradoxos mais ou menos ociosos.^{ccxcvii} (TAINÉ, 1910, p. 107-108, tradução nossa)

Em 1988, Prado Jr. publicaria outro artigo sobre a origem do romance moderno francês relacionado a aspectos do romance rousseuniano: “Romance, moral e política no século das luzes: o caso de Rousseau”. De início, o filósofo e crítico brasileiro estabeleceria novamente a dicotomia fundante do gênero, aquela espécie de amálgama

criativo entre a filosofia e a literatura: “*La Nouvelle Héloïse* quer, ao mesmo tempo, propor ao leitor a imagem de um outro mundo e ensiná-lo a instalar-se melhor no mundo real que o cerca. Como pode uma *ficção* receber, assim, um valor *prático* ou moral?” (PRADO JÚNIOR, 1988, p. 57, grifos do autor). A questão do entrelaçamento entre a moral, a filosofia e a literatura durante o século XVIII, como adiantado, seria o grande desafio a que se entregaria Prado Jr., assim como fora o principal objeto de interesse dos pesquisadores e críticos francófonos referidos acima. A resposta àquele dilema adviria da transmutação dinâmica do gênero em um novo, que incorporasse propriedades das duas “linguagens”. Em consonância com Coulet, Prado Jr. também destacaria que, para a concepção do novo romance, os filósofos-escritores tiveram que abrir mão do caráter moralizante e universalizante almejado pelo romance medieval, em busca de um espaço (p)reservado para um novo tipo de leitor, que seria o seu escolhido, o “leitor solitário”, que também encarnaria os atributos do bom natural. Desde o segundo prefácio de *Julie ou a Nova Héloïse*, Rousseau ergueria um sistema de barreiras a uma parcela do público indesejada, como se dentro das fronteiras de seu romance, demarcadas pela advertência daquele prefácio dialogado, pudessem circular apenas os indivíduos que não tivessem sido corrompidos definitivamente pela sociedade:

Em matéria de moral não há, em minha opinião, leitura útil às pessoas da sociedade. Em primeiro lugar, porque a multidão de livros novos por que passam os olhos e que apresentam sucessivamente os prós e os contras, destrói o efeito de um pelo outro e torna nulo o conjunto. Os livros escolhidos [para reler] também não fazem efeito: se defendem as máximas do mundo, são supérfluos, e se as combatem, são inúteis. [Aqueles que os] leem [são] ligados aos vícios da sociedade por cadeias que não podem romper. O homem da alta sociedade que quiser revolver por um instante a sua alma para recolocá-la dentro da ordem moral, [ao encontrar] em toda parte uma resistência invencível, é sempre forçado a conservar ou a retomar sua primeira posição. (...) Mais nos afastamos dos negócios, das grandes cidades, das numerosas sociedades, mais os obstáculos diminuem. Há

um limite em que esses obstáculos cessam de ser invencíveis e é então que os livros podem ter alguma utilidade. (ROUSSEAU, 2018, p. 32)

Seria através do recurso da imaginação que o leitor solitário poderia romper os limites da realidade daquela sociedade existente e acessar o mundo ideal. De modo que, respondendo à pergunta inicial de Prado Jr., Rousseau teria se valido do próprio imaginário para estabelecer a relação entre a ficção e o almejado valor prático e moral de seu romance. Seria naquele terreno da imaginação que o genebrino plasmaria a sua vida transformada, aproximando o leitor solitário da atmosfera de virtude e de bondade própria de uma comunidade natural.

Enfim, o elo final da análise da história do romance moderno e da obra romanesca rousseauniana levada a cabo neste presente trabalho é a coletânea de ensaios do filósofo Franklin de Mattos, escritos entre 1992 e 2001, *A Cadeia Secreta* (2004). Em seus ensaios, Franklin de Mattos priorizaria a análise da contribuição de Diderot para o advento do romance filosófico, apesar de também não se abster de realizar uma historicização do gênero – alargando a sua fronteira para além da França, ao tratar da obra de Richardson e da relação de Diderot com a mesma – e de destacar o papel de Rousseau e de *Julie ou a Nova Héloïse*, além de Voltaire e de Montesquieu. Segundo Franklin de Mattos, desde *Les Bijoux Indiscrets* (1748), Diderot já disponibilizaria o gênero do romance ao debate filosófico. Referindo-se aos trabalhos de Jacques Rustin, o filósofo brasileiro afirma que, naquele romance de Diderot, já se poderia distinguir a maneira como o filósofo-escritor intercalava a parte narrativa do romance com uma parte digressiva, ou ideológica, na qual se punha a discutir questões literárias, filosóficas e científicas de sua atualidade.

Mas seria no *Elogio a Richardson* (1762) que Diderot deixaria mais clara a relação entre a narrativa romanesca, a filosofia e a moral, quando integradas na forma

de um romance. De acordo com Franklin de Mattos, teria sido com Richardson que o romance teria passado ao terreno da moralidade, na medida em que o inglês já adiantava a relação entre felicidade e virtude. Para Diderot, Richardson havia logrado êxito em converter as máximas morais em ação, pelo intermédio de uma “imagem sensível”, o que Prado Jr. também já havia sugerido através da “teoria da imaginação” como intermediária entre a ficção e o valor prático e moral do romance. Recuperando o trabalho de May, Franklin de Mattos concluiria, então, que “sustentar o valor didático incomparável do exemplo concreto era um dos argumentos prediletos dos autores que procuravam conciliar o alcance moral e a fatura realista do romance” (MATTOS, 2018, p. 63-64).

Para aquela tarefa, teria sido necessário a Richardson realizar uma verdadeira reinvenção do gênero do romance, substituindo os cenários fantasiosos, sublimes e afastados dos romances medievais por outros mais próximos de seu leitor, com mais detalhes, mais representação do cotidiano, ou mais *realista*. Richardson teria erguido as bases para um romance das coisas correntes, a partir da qual ele era capaz de construir relações que, apesar de prosaicas, ou talvez, por isso mesmo, ainda despertavam um genuíno interesse do público. Segundo o próprio Diderot,

Até o dia de hoje, tomamos por um romance o tecido de eventos quiméricos e frívolos, cuja leitura era perigosa para o gosto e para os costumes. Eu gostaria que encontrássemos outro nome para os livros de Richardson, que elevam o espírito, que tocam a alma, que respiram o amor ao bem, e que também denominamos romance. Tudo o que Montaigne, Charron, La Rochefoucauld e Nicole colocaram em máximas, Richardson colocou em ação. (...) Uma máxima é uma regra abstrata e geral de conduta, a qual nos resta aplicar. Ela não imprime, por si mesma, nenhuma imagem sensível em nosso espírito. Mas diante daquele que age, nós o vemos, colocamo-nos em seu lugar e ao seu lado, apaixonamo-nos por ou contra ele; unimo-nos ao seu papel, se ele é virtuoso; afastamo-nos com indignação, se ele é injusto e vicioso. (...) Ó, Richardson! Apesar de já o desempenharmos, nós tomamos um [outro] papel em seus livros, misturamo-nos às conversas, aprovamos, culpamos, admiramos, irritamo-nos,

indignamo-nos. (...) Este autor não faz correr o sangue pelos lambris, ele não vos transporta a terras distantes, ele não vos expõe a ser devorado por selvagens, ele não se encerra em lugares clandestinos de devassidão, ele jamais se perde nos domínios da fantasia. O mundo onde vivemos é o lugar da cena, o argumento de seu drama é verdadeiro, os seus personagens são os mais reais possíveis, as suas personalidades são tomadas do seio da sociedade, as suas ações fazem parte dos costumes de qualquer nação civilizada, as paixões que retrata são tais que as experimento em mim mesmo – são os mesmos objetos que as animam, elas possuem a energia que nelas já reconheço –, as dificuldades e as aflições de seus personagens são da mesma natureza daquelas que incessantemente me ameaçam, ele me apresenta o curso geral das coisas que me cercam. Sem tal arte, com a minha alma curvando-se penosamente aos estratagemas quiméricos, a ilusão seria apenas momentânea, e a impressão, frágil e passageira.^{cxcviii} (DIDEROT, 1875, p. 212-214, tradução nossa)

Para Diderot, enquanto as históricas romanescas tradicionais eram “cheias de mentiras”, as de Richardson seriam “cheias de verdade”. O inglês teria logrado representar não apenas um homem, em uma situação ou história isolada, mas toda a humanidade e toda a história. De modo que a obra richardsoniana serviria de inspiração para que Diderot – e os demais pensadores da Ilustração francesa – dessem continuidade ao desenvolvimento de um novo romance, com pretensão total e universalizante, apesar de dirigido, como assinalaram Coulet e Prado Jr., a um grupo social específico.

Por fim, Franklin de Mattos também trataria a questão de como teria sido problemático para os filósofos do século XVIII francês passarem ao gênero do romance, especialmente para Rousseau e para Voltaire, que o tinham em baixa estima. Rousseau registraria as suas aflições em torno da escritura de *Julie ou a Nova Héloïse* em suas *Confissões*, deixando explícito que não fora fácil se desvencilhar da crítica implacável que ele mesmo havia feito ao gênero do romance em seus textos anteriores. Voltaire, por sua vez, também havia submetido o gênero ao mais duro criticismo, apesar de ter se dedicado ao mesmo posteriormente. No entanto, o que o filósofo brasileiro destacaria seria não somente aquelas dificuldades enfrentadas por ambos em relação ao nascimento e à legitimidade do gênero, como a própria relação – hostil – entre eles.

Apesar de estarem os dois refletindo sobre questões semelhantes em relação ao surgimento do romance moderno, Rousseau e Voltaire não deixariam de lado as suas desavenças filosóficas e pessoais em nome do novo gênero. Voltaire seria um dos críticos mais duros do romance de Rousseau, e parte da sua reação, seria uma revanche à crítica que o próprio Rousseau lhe havia feito anteriormente a respeito de seu *Poème sur le Désastre de Lisbonne* (*Poema sobre o Desastre de Lisboa*, 1756). Logo após a publicação do romance de Rousseau, Voltaire redigiria, sob o pseudônimo de Augustin-Luis de Ximenez (o “marquês de Ximenez”),²⁶³ uma série de correspondências dirigidas a ele próprio, Voltaire, nas quais submetia *Julie ou a Nova Héloïse* e o seu autor a uma crítica dura e irônica, sem poupar passagens sarcásticas ao genebrino. Tais cartas, que ficariam conhecidas como as “*Lettres à M. Voltaire sur La Nouvelle Héloïse ou Aloïsia de Jean-Jacques Rousseau citoyen de Genève*” (“Cartas ao senhor Voltaire sobre *A Nova Héloïse* ou *Aloïsia* de Jean-Jacques Rousseau, cidadão de Genebra”) seriam publicadas ainda em 1761:

[primeira carta:]

Eis, meu senhor, uma parte das expressões sublimes que chamaram atenção nos primeiro e segundo volumes de *A Nova Héloïse*, de Jean-Jacques Rousseau, livro no qual este homem se coloca tão nobremente acima das regras da linguagem e dos bons costumes, e no qual se permite fazer notar um profundo desprezo por nossa nação. É um serviço que ele nos faz, pois assim nos corrigirá. (...)

[terceira carta:]

Ao percorrer o romance de Jean-Jacques, vimos bem que ele não possuía intenção alguma de escrever, de fato, um romance. Este tipo de obra, por mais frívola que seja, exige gênio e, sobretudo, a arte de preparar os acontecimentos, de encadeá-los uns aos outros, enredá-los em uma intriga e, ao final, desatá-los. Jean-Jacques quis apenas, sob o título de *A Nova Héloïse*, instruir a nossa nação, e celebrá-la ao preço das graças que sempre dela recebeu. As suas instruções são

²⁶³ De acordo com Alfred Aldridge, o “marquês de Ximenès” havia realmente existido e se tratava de um contemporâneo de Voltaire com ambições a poeta, que havia permitido que o filósofo escrevesse as cartas em seu nome como um acerto de contas de questões passadas (ALDRIDGE, 1975, p. 280).

admiráveis. De início, ele nos propõe nos matarmos (...) [pois,] uma vez que nos entediámos, segundo ele, é preciso morrer. Mas, mestre Jean-Jacques, é bem pior quando você mesmo nos chateia! O que fazer, então?

[quarta carta:]

Eu temo por nosso amigo Jean-Jacques, receio por seus dias. É verdade que o clero, a nobreza, o parlamento e até mesmo as damas não fizeram senão rir de suas injúrias e de seus sistemas: felizmente, para ele, o tédio que causam os seus seis volumes é tão prodigioso que muitas pessoas que atentaram para as suas pequenas temeridades preferiram abandonar o livro que ir ao enalço de seu autor.^{ccxcix} (VOLTAIRE, 2000, p. 238; 243; 245, tradução nossa)

Tomadas em conjunto, a crítica de Voltaire e aquelas de D'Alembert e Taine ao romance de Rousseau deixavam claro que o processo de surgimento do romance moderno não se daria sem contradições ou conflitos, ou que, ao contrário, seria precisamente aquela grande tensão intelectual em torno dele que demandaria aos primeiros filósofos-escritores franceses um esforço ainda maior para não frustrar nem o público, nem as suas próprias ambições de conceber uma obra que, simultaneamente, desse conta das questões filosóficas, éticas e estéticas de seu tempo.

Finalmente, a análise em conjunto dos mais importantes trabalhos no mundo francófono e brasileiro sobre a origem do romance moderno, como exposto acima, permite a constituição de um arcabouço histórico e teórico suficiente, a partir do qual se pode prosseguir à elaboração da tese central do presente trabalho, qual seja, a de que a obra *O Que Fazer?*, de Tchernychévski, integra um subgênero do romance filosófico, constituindo-se como um *romance político-filosófico*. Antes de continuar, no entanto, é preciso alertar para uma importante questão: a possibilidade – e a tentativa – de designar o romance de Tchernychévski como tal advém não apenas dos horizontes abertos pelo conjunto dos trabalhos de seus comentadores (como será visto em seguida), como também, e sobretudo, das indicações que o próprio Tchernychévski deixou registradas em seu diário, em suas correspondências, seus artigos e textos filosóficos e literários,

como já demonstrado anteriormente. Ou seja, não se trata de uma aproximação teórica estranha ao universo do próprio escritor, nem mesmo alheia ao somatório das pesquisas já levadas a cabo sobre o assunto. Não menos importante, também não se trata de uma construção teórica que orbita, originalmente, ao redor da recepção do romance, como já foi feita por importantes estudiosos e críticos soviéticos, apesar de tal aspecto não ser desconsiderado. O que se busca privilegiar aqui é uma análise constitutiva de *O Que Fazer?* como romance político-filosófico, e não um estudo baseado em eventos posteriores à sua publicação (apesar de também não negar a sua importância). Por fim, trazer a história do romance moderno como paradigma para se avaliar e classificar a obra literária de Tchernychévski não significa equalizar as circunstâncias e as dimensões de ambos os eventos. A França do período da Ilustração não corresponde à Rússia do período das reformas; a transição do romance medieval ao romance moderno não corresponde ao diálogo estabelecido entre o romance tchernychevskiano e as obras românticas e realistas russas à disposição no período; a dimensão da obra de Rousseau, a densidade de seu pensamento e as suas contribuições para a filosofia e para as artes, assim como o seu domínio do estilo, não correspondem aos de Tchernychévski. Os paralelos possíveis de se estabelecer entre um e outro, que serão desenvolvidos adiante, não permitem a identificação completa entre um personagem e seu momento histórico e outro, mas tão somente o tratamento de conceitos e de categorias que, se justamente analisadas e aplicadas, podem contribuir para o alargamento da compreensão geral sobre a história das ideias e da literatura russas.

7.2 O QUE FAZER? COMO ROMANCE POLÍTICO-FILOSÓFICO

No aniversário de vinte anos de morte de Tchernykhévski, em 1909, Plekhánov republicaria a sua obra *N. G. Tchernykhévski*, resultado da reunião de uma série de artigos que havia publicado entre 1890 e 1892 no jornal russo *Sotsial-Demokrát*, mantido pelo grupo “Emancipação do Trabalho” em Genebra, na Suíça.²⁶⁴ Logo na introdução, o filósofo e revolucionário marxista diria que Tchernykhévski era o “grande iluminista russo”, “*veliki rússki prosvetitel*”. Da mesma maneira, diria que não era adequado comparar o romance de Tchernykhévski à *Anna Kariênina*, de Tolstói: “o romance *O Que Fazer?* seria comparado de maneira mais pertinente, por exemplo, a um ou outro romance filosófico de Voltaire”^{ccc} (PLEKHÁNOV, 1925, p. 179, tradução nossa). Obviamente, aos olhos de Plekhánov, um “iluminista” seria ainda um pensador limitado diante de um verdadeiro marxista, mas a alcunha lhe auxiliava a proteger o romance de Tchernykhévski da crítica literária antagonista, apesar de ele próprio não ter demonstrado grande estima pelo valor artístico da obra. No entanto, a designação utilizada por aquele que seria o primeiro biógrafo e importante comentador da obra de Tchernykhévski parecia apontar para a mesma direção deste presente trabalho, tanto quando aproximava as ideias filosóficas de Tchernykhévski daqueles pensadores da Ilustração, quanto quando sugeria que a estante apropriada para o seu romance seria a dos “romances filosóficos”, como o de Voltaire.

De fato, resguardadas as devidas proporções, é praticamente impossível não estabelecer alguns paralelos entre a obra e o escritor russo com aqueles do século XVIII francês. A princípio, como afirmara May em relação ao romance moderno, o romance

²⁶⁴ A primeira edição de *N. G. Tchernykhévski* havia sido publicada na Alemanha (Stuttgart), em 1894.

tchernychevskiano também surgia com um indiscutível pendor militante, característico de um “gênero ideológico e engajado”. Tanto assim que, no caso de Tchernychévski, o romance *O Que Fazer?* seria, de início, preferencialmente estimado – ou odiado – por aquelas características, em detrimento dos elementos propriamente artísticos. Da mesma forma, assim como, para May, o romance moderno francês seria o representante orgânico do “espírito novo” e ilustrado, a obra de Tchernychévski também encarnava, organicamente, o espírito de um grupo social específico e destacado russo, qual fosse, os jovens estudantes radicais e demais *raznotchintsy*. Teria sido também em defesa dos chamados “niilistas”, que teriam sido retratados equivocadamente na obra de Turguêniev, que Tchernychévski teria concebido o seu próprio romance. Inclusive, aquela combinação entre comunicação privilegiada para um *determinado* grupo ou classe social de um sistema *universal*, destacada tanto por Coulet quanto por Prado Jr., também seriam a marca do romance tchernychevskiano, visível quando, desde o prefácio, o autor destacaria o grupo de leitores entre os ordinários (no qual se incluía o “leitor perspicaz”) e as “novas pessoas”. O autor elegeria os últimos para com eles estabelecer uma comunicação cordial e efetiva, ao passo que os primeiros sofreriam as suas admoestações por toda a extensão da obra, pois não seriam capazes de compreender o verdadeiro sentido e a verdadeira arte, posto que ligados – condenados – aos seus preconceitos. Ora, o “leitor perspicaz” tratava-se do próprio “homem do mundo” rousseauiano, para quem o romance do genebrino não teria serventia alguma, posto que seria impossível de o recuperar. Inclusive, assim como Rousseau o alertaria em seu segundo prefácio, Tchernychévski também em seu prefácio faria a distinção entre os seus grupos de leitores:

Mas existe entre vocês, caro público, certa proporção de pessoas – hoje em quantidade já bastante razoável – as quais eu respeito. Com

você, quero dizer, com a imensa maioria, eu sou arrogante – mas apenas com esta maioria, repito, apenas com esta, eu tenho falado até agora. Com as pessoas as quais eu acabo de mencionar, eu teria falado humildemente, até mesmo timidamente. Com elas eu não preciso me explicar. Eu estimo a opinião delas, e sei de antemão que ela também está a meu favor. Gentis e fortes, honestos e capazes, há não muito tempo começastes a surgir entre nós, mas já não sois poucos, em breve sereis ainda mais. Se constituísseis todo o público, já não me seria mais necessário escrever. Se ainda não existísseis, ainda não me seria possível escrever. Vós ainda não sois todo o público, mas já existis em meio ao público, por isso eu ainda preciso e já posso vos escrever.^{ccci} (TCHERNYCHÉVSKI, 1939b, p. 11, tradução nossa)

Ora, poder-se-ia mesmo ousar estabelecer uma relação entre “a imensa maioria”, “*ogrómnoie bolchinstvó*”, de Tchernychévski, e as pessoas da sociedade de Rousseau, ao passo que a pequena, mas crescente “proporção de pessoas”, “*dólia liudéi*”, ou as “novas pessoas”, poderia corresponder ao “leitor solitário” do genebrino, a não ser pela inclinação deste último à vida recolhida e rural. Para os últimos as respectivas obras calariam fundo, ao passo que para os primeiros, seriam inúteis, como já havia disparado Rousseau em seu segundo prefácio.

Não obstante a eleição de grupos particulares de leitores, a comunicação estabelecida pelos filósofos-escritores do século XVIII tinha pretensões universais, na medida em que o romance seria a obra na qual a narrativa romanesca estaria imbricada com as concepções morais e filosóficas gerais dos seus autores. Como havia dito Coulet, todas as questões do pensamento de Rousseau se encontravam – e se coordenavam – em *Julie ou a Nova Héloïse*, inaugurando uma relação de simultaneidade, como complementar Lecercle, entre a história de amor narrada e o “didatismo”. Ou ainda, nas palavras de Starobinski ou Prado Jr., Rousseau desejaria escrever um romance-tratado sobre o homem, sobre a sua história e as suas instituições, do qual resultaria o apagamento entre algumas das fronteiras entre a literatura e a filosofia. O próprio Prado Jr. quem suscitaria a tese de que o amálgama filosófico-criativo entre a narrativa e o tratado, seria dado pelo protagonismo da imaginação que

proporcionava o gênero – dispositivo que, aliás, já era utilizado nos romances moralizantes do período medieval. Assim, o imaginário preencheria as lacunas entre a ficção e o valor prático e moral almejado, como identificado por Franklin de Mattos quando discorrera sobre o poder do exemplo dos personagens e dos episódios do romance, ou sobre a relação entre máxima moral e ação, a partir do elogio de Diderot a Richardson. Ora, o que se percebe no processo de concepção e elaboração de *O Que Fazer?* é que, conscientemente ou não, Tchernychévski buscava operar com o gênero do romance a partir de objetivos semelhantes. Se se confiar nos registros de seu diário, nos depoimentos que prestara aos investigadores quando preso e no que dizem os seus personagens Vólguin, em *Prólogo*, e Dikariév, em *Contos num Conto*, o autor russo acreditava ter reunido em toda a sua vida materiais para escrever o seu próprio romance, o que considerava ser uma obra da maturidade – e cita-o expressamente: assim como o fizera Rousseau. E tal ideia seria, efetivamente, levada a cabo em *O Que Fazer?*, único de seus romances finalizado e publicado em vida do seu autor. Nele, tem-se uma narrativa amorosa que, inclusive, se valeria do dispositivo romanesco mais corrente à época, o triângulo amoroso, entrelaçada com digressões morais e filosóficas, cujas fontes fundamentais, como demonstrado anteriormente, seriam a própria filosofia rousseauiana, além do materialismo feuerbachiano, algumas noções do utilitarismo inglês, e do socialismo cooperativista (com traços do pensamento de Fourier e de Owen). Com o seu romance, Tchernychévski também propunha a integração entre vida e filosofia para os seus personagens, pois, assim como Julie, Saint-Preux e o Sr. de Wolmar do romance rousseauiano, Vera Pávlovna, Lopukhóv e Kirsánov – e Rakhmiétov – não concebiam a filosofia como uma exterioridade, como uma atividade alheia ao cotidiano, mas encarnavam-na, fosse quando a protagonista deixara a casa de seus pais, fosse quando fundara a cooperativa de costureiras, fosse quando desejasse se

tornar médica, fosse, inclusive, quando sonhasse. De modo que, assim como nas origens do romance filosófico francês, Tchernychévski também propunha uma simultaneidade entre a narrativa romanesca e o tratado filosófico e moral, ou o dito apagamento da fronteira entre filosofia e literatura. Também se valeria do intermediário da imaginação para construir a ponte necessária entre ficção e valor prático e moral de sua obra, cujo ápice seria o quarto sonho de Vera Pávlovna (assim como a sociedade ideal de Clarens) e o personagem Rakhmiétov (assim como o Sr. de Wolmar).

Também merece destaque o fato de tanto o autor de *Julie ou a Nova Héloïse* como o de *O Que Fazer?* debruçarem-se sobre dilemas tradicionais, mas apresentarem para eles soluções novas, uma moral nova, o que valeria a ambos a pecha de *imorais*. O dilema da paixão da juventude de Julie e Saint-Preux *versus* o dever do casamento tradicional e arranjado entre Julie e o Sr. de Wolmar seria resolvido, ao final, com a criação de uma sociedade ideal – e afastada – na qual todos poderiam viver em harmonia, apesar de o amor dos dois jovens ter sobrevivido ao tempo. Não haveria disputa entre os cavaleiros, ou, como dissera Diderot sobre Richardson, o sangue não correria pelos lambris, mas a razão e a moral, tais quais concebidas por Rousseau, socorreriam os personagens das ameaças próprias do romance medieval. Do outro lado, o dilema entre o primeiro amor de Vera Pávlovna e Lopukhóv *versus* o segundo amor da protagonista por Kirsánov não seria resolvido pela morte de uma das partes, nem pelo escândalo social ou desonra da mulher. O seu criador conferir-lhes-ia um destino também harmônico ao fim do romance, pois também dispusera a sua razão e moral em socorro de seus personagens. Assim como Rousseau fizera com *Julie ou a Nova Héloïse* uma paródia moral e filosófica dos romances medievais, oferecendo novos dispositivos éticos e filosóficos para os seus personagens, Tchernychévski também fizera de seu romance uma paródia para o suicídio romântico de Jacques, para a escadaria moral da

Sra. Sparsit, para a tristeza a que se entregara Liubónka e para a morte de Bazárov. A decadência moral da sociedade aristocrática e da erudição corrompida, segundo Rousseau, encontraria paralelo na decadência da sociedade czarista, e até mesmo, dos próprios pensadores e escritores liberais, segundo Tchernychévski, e ambos buscariam dialogar criticamente com os seus respectivos pares e sociedades. Assim, aquele aspecto do romance moderno, o de ter nascido em franca comunicação e diálogo com o romance e a filosofia do período anterior e do seu próprio tempo, também poderia ser identificado no romance de Tchernychévski. Obviamente, havia diferenças entre ambas as iniciativas, não só devidas à particularidade de cada época, como às diferentes ideias e princípios éticos que desposavam ambos os autores, que resultariam, entre outras coisas, em suas diferentes abordagens sobre a ética e a política.

Há outro aspecto interessante para o qual chama a atenção Starobinski a respeito do romance filosófico de Rousseau e que pode ser relacionado com o romance de Tchernychévski, qual seja o do caráter social abrangente do pensamento e da crítica do pensador genebrino. Para Starobinski, Rousseau identificava na sociedade em geral a raiz dos males morais a que estavam submetidos os indivíduos, de modo que a sua investigação filosófica não teria buscado isolar uma causa particular, mas, sim, encontrar a raiz – profunda, original – dela, que estaria em seus próprios fundamentos morais. Por isso, segundo o crítico genebrino, Rousseau não teria apontado o dedo para um aspecto isolado, mas para o conjunto da sociedade.

Ora, basta se relembrar a polêmica entre *O Contemporâneo* e a literatura de acusação em meados do século XIX, suscitada tanto por Tchernychévski, quanto por Dobroliúbov, para que se possa formular um novo paralelo entre o romance russo e o do genebrino. Apesar de ter apreciado o aparecimento dos *Ensaio Provincianos*, de Saltykóv-Schedrín, entre 1856 e 1857, por sua disposição em denunciar os casos de

corrupção e desmandos autoritários na província russa, em pouco tempo, Tchernychévski voltar-se-ia contra aquele novo gênero da literatura acusatória, precisamente por acreditar que ele não era capaz de acessar a raiz dos males da sociedade russa, quais fossem, o próprio czarismo e, principalmente, a servidão. A partir de então, Tchernychévski e Dobroliúbov cobrariam dos escritores russos uma visão mais geral, ou sociológica, sobre os problemas que enfrentava o império, em vez da “simples” denúncia de casos isolados. Tal polêmica, inclusive, também absorveria a atenção de Herzen, o qual abriria espaço à denúncia da corrupção e da arbitrariedade política nas províncias em seu *Quem É o Culpado?*. Tchernychévski, por sua vez, em *O Que Fazer?*, apesar de também identificar e apontar os desvios morais particulares daquela sociedade, como o faria através dos personagens Maria Aleksievína, Anna Petróvna, Storiéchnikov, Julie Letellier e Solovtsóv, por exemplo, privilegiaria uma narrativa que identificasse as causas originais dos problemas russos. Uma delas, por exemplo, seria a opressão sobre a mulher, para a qual ofereceria uma solução através do percurso emancipatório da protagonista. Outra seria a venalidade e ociosidade da camada aristocrática, contra a qual demonstraria a vantagem do trabalho universal e coletivo. Outra ainda, a mais importante, mas suscitada apenas de forma indireta no romance, seria a própria sociedade czarista russa, contra a qual forjaria um personagem colossal e exemplar, Rakhmiétov, cuja envergadura, disposição e abnegação seriam compatíveis com a dimensão da tarefa que deveria cumprir. Ou seja, o dedo acusador de Tchernychévski, assim como o de Rousseau, não apontava para problemas particulares ou individuais, mas para problemas gerais, o que, de resto, não poderia ser diferente, em se tratando de autores de obras com pretensões morais e filosóficas.

Seria esta premissa que levaria, por exemplo, tanto Rousseau quanto Tchernychévski a não apontarem o dedo na direção do barão d'Étange quando ele

agredira a sua filha Julie, nem na de Maria Aleksievna, por ter agredido a sua filha Vera, pois aqueles comportamentos individuais, apesar de vis, estavam inscritos no próprio modo de funcionamento da sociedade na qual viviam. Rousseau absolveria o barão, na verdade, até concordaria com ele, ao passo que compreenderia que a sua atitude estava em consonância com a preservação da ordem natural da sociedade. Tchernyhevski, por sua vez, também absolveria Maria Aleksievna, apesar de, diferentemente do genebrino, não coadunar com a sua atitude, mas de tomá-la como expressão de um problema social mais abrangente – que precisava ser combatido –, em vez de um problema individual.

Seria aquela abordagem social geral, inclusive, que teria permitido a Coulet afirmar que Rousseau não pretendia com o seu romance apenas narrar ou descrever, mas também, e sobretudo, explicar e discutir, pois seria a partir deste processo que o filósofo-escritor faria chegar ao público as suas ideias gerais e as suas concepções sociais mais abrangentes. Mais uma vez, o paralelo com a obra de Tchernyhevski seria evidente, desta vez não apenas por seu romance, como por seu tratado estético anterior, “As relações estéticas da arte com a realidade” (1855), no qual argumentara que a arte, ao burilar os elementos oriundos da própria realidade, também prestaria um “juízo” sobre ela, interpretando-a – explicando-a –, na medida em que o artista carregava para o seu ofício a sua própria subjetividade e opiniões. Não menos evidente, é que tal aspecto em comum também revelaria certa ambição totalizante da obra de arte de ambos os autores, a partir do momento em que vislumbraram na literatura a possibilidade de agregar fantasia e realidade, uma narrativa amorosa aparentemente desprezível à ousadia bastante pretensiosa de representação literária de todo um sistema moral e filosófico.

Sobre este último aspecto, convém ressaltar, como fizeram Coulet e Prado Jr., que aquele casamento transgressor entre romance e filosofia não deixariam incólumes

nenhuma das duas atividades. Como dito, não se tratava de uma justaposição de questões morais, filosóficas e literárias, mas de uma verdadeira transmutação do romance a partir do contato com as ambições e com o estilo particular dos filósofos-escritores do século XVIII. De modo que, em *Julie ou a Nova Héloïse*, por exemplo, não se tem apenas digressões filosóficas em paralelo à narrativa amorosa (apesar de o autor, por vezes, realmente se alongar em seus pensamentos), como se, ao final da trama, fosse ser revelada uma moral ou um ensinamento, o que era próprio do romance do período anterior. Naquela nova obra, a moral e a filosofia surgiriam *pari passu* ao desenrolar da trama amorosa, acometeriam os protagonistas, invadiriam as suas correspondências, os seus pensamentos e norteariam as suas atitudes, ou a falta delas, visto que Rousseau aconselhava antes a resignação que a ação contestadora. De modo que o gênero e o estilo romanesco não poderiam passar por tal experiência sem sofrer abalos, sem ser eles mesmos modificados, “revolucionados”, a partir do momento que estariam dispostos a perspectivas e objetivos distintos, quando não contrários, aos tradicionais.

A redefinição e redistribuição do gênero, como apontara Prado Jr., inauguraria e legitimaria novos objetos de interesse e de representação, assim como novas figuras de estilo. De acordo com a professora de literatura e tradutora Fúlvia Maria Luiza Moretto, teria sido Rousseau, por exemplo, quem teria incorporado ao romance a representação lírica da montanha – quando descreve Haut-Valais, na Suíça – junto à legitimação literária da figura do viajante solitário e reflexivo (MORETTO, 2018, p. 16). Para Moretto, inclusive, devido ao seu interesse pela música, Rousseau também teria conferido ao romance uma cadência musical, de modo a emprestar melodia às frases e dotar a narrativa de um ritmo próprio. De resto, a maioria dos comentadores aqui analisados, não negava a prevalência de certo apuro lírico na obra do genebrino, apesar

das controvérsias que o tema poderia gerar, principalmente a partir da crítica que o romance sofreria dos adversários do seu autor logo após a sua publicação.

Em relação às inovações do estilo, Tchernychévski, por seu lado, incorporaria a representação de pessoas não-nobres, como os estudantes *raznotchíntsy*, prostitutas, e as costureiras da cooperativa de Vera Pávlovna, além de cenários urbanos pouco distintos socialmente, como os bairros operários ao redor de São Petersburgo. Adotaria também um estilo narrativo ainda mais prosaico que aqueles que já adotavam os novos romancistas realistas russos, não omitindo de seu leitor detalhes como a má condição das vestimentas dos seus personagens, o preço que pagavam pelos ingressos no teatro, a opção por carruagens mais baratas tendo em vista a otimização de seus poucos recursos, ou o número exato de casais que se formavam para as quadrilhas nos piqueniques de verão. O russo conferiria ainda aos sonhos de Vera Pávlovna um caráter distinto, não apenas representado-os, como já se fazia na literatura russa à época, mas dotando-os de uma natureza reflexiva, instrutiva e premonitória, como já havia feito Dickens, em seu *A Christmas Carol*, de 1843 (dispositivo que, de resto, também seria utilizado por outros autores russos, com destaque para Dostoiévski).

Obviamente, aquelas e outras iniciativas literárias de Tchernychévski não receberiam a complacência de seus críticos contemporâneos, como não a recebeu Rousseau, exceto daqueles alinhados ao seu pensamento, como seria D'Alembert no caso deste último, ou Píssariev, no caso do primeiro (apesar de ambos apontarem limitações de ordem estético-literária nos dois romances). No entanto, o entusiasmo com que os críticos do século XX e deste século acolheriam a “extrema habilidade técnica” de Rousseau, como fizera Lecercle, ou a sua “efusividade lírica”, de acordo com Starobinski, ou até mesmo que elevariam *Julie ou a Nova Héloïse* ao “mais belo romance francês do século XVIII”, como diria Coulet, ou “uma das mais belas prosas

poéticas da língua francesa” (MORETTO, 2018, p. 17), não tem paralelo em relação ao romance de Tchernychévski. Provavelmente porque, desde o início, mesmo aqueles que o admiravam por seu caráter político e filosófico, como Píssariev ou Plekhánov, não se sentiram à vontade para destacar o seu valor estético-literário, ou o seu lirismo. Na verdade, o lirismo já não era mais um valor a ser destacado na crítica literária russa, visto que mesmo os autores do campo antagonista ao de Tchernychévski, como Gontcharóv, Tolstói e Dostoiévski (à exceção de Turguêniev) destacavam-se, antes, por sua preocupação realista (psicológica ou histórica) que por sua atenção ao caráter lírico de suas obras. Não só na Rússia, como na Europa Ocidental, o movimento predominante da literatura canônica, em meados do século XIX era o de se afastar do romantismo do período anterior, que tivera, inclusive, como um dos seus precursores, o próprio romance de Rousseau ora em análise. Mesmo com essas considerações, seria ainda difícil destacar o valor propriamente estético-literário do romance de Tchernychévski, apesar da incorporação e desenvolvimento de algumas inovações apontadas anteriormente, diante do esbanjamento de talento criativo que “sofreria” a literatura russa no século XIX. Tal questão, inclusive, movimentaria uma parte dos estudiosos e literatos soviéticos durante o século XX, no sentido de identificar e legitimar o valor literário de sua obra, o que acenderia uma polêmica ainda não resolvida, transbordando, inclusive, para o trabalho de estudiosos europeus e norte-americanos, como será visto adiante.

Um novo tratamento do tempo narrativo e das crises por que passavam os personagens também seria uma marca do romance moderno francês. *Julie ou a Nova Héloïse*, por exemplo, apresentava um enredo anticlimático, no qual os dilemas ou as crises experimentadas por Julie e Saint-Preux não são determinantes do desenrolar da trama, mas solucionáveis e passageiros, sempre em nome da virtude. Assim, por

exemplo, o romance não termina quando Julie se casa com o Sr. de Wolmar, o que se poderia esperar no percurso de um personagem feminino até então. Ao contrário, seria a partir do casamento que, apesar de resignada, devotada à virtude e à religião e aos afazeres essencialmente domésticos, Julie passaria a desenvolver, efetivamente, o seu bom natural, sob a tutela do seu marido. De modo que o casamento não constituía nem o clímax nem o encerramento da jornada da protagonista, mas apenas o “verdadeiro” começo de sua carreira virtuosa. Ou seja, os personagens evoluíam em passo lento, superavam crises e deixavam-se absorver pelo cotidiano, aproximando a experiência do tempo ficcional da do próprio tempo real, e atribuindo às crises também um caráter mais corriqueiro, episódico, superável. Apesar de *Julie ou a Nova Héloïse* jogar luz sobre a formação intelectual e filosófica de Saint-Preux, a protagonista Julie também experimentaria o processo da sua própria formação, observando as possibilidades e os limites que o seu criador dispunha para o tratamento dos papéis sociais femininos.

Em *O Que Fazer?*, como demonstrado na análise feita em relação ao romance *Pais e Filhos*, o seu autor também lançava mão de um tempo longo e contínuo, aquele capaz de acompanhar a formação de seus heróis. As crises, como a relação de Vera Pávlovna com os seus pais, o dilema do seu segundo amor ou o seu questionamento sobre o distinto caráter social dos trabalhos masculino e feminino seriam todas resolvidas, e a trajetória da protagonista encontraria continuidade no romance, que não se esgotaria no momento de desatamento dos nós do enredo. Assim como acontecera com Julie, o casamento não marcava o fim do percurso narrativo, mas um novo começo que, no caso de Vera, tanto no primeiro como no segundo enlace, a catapultaria para terrenos de realização de si e de conquista de liberdade ainda mais ampliados. Tratava-se do seu processo conjunto de formação e de emancipação, para o qual o tempo ficcional deveria ser readequado a fim de comportar as superações e o desenvolvimento

do personagem. Por isso que, tanto em Rousseau quanto em Tchernychévski, não se poderia dissociar o romance filosófico de sua característica de romance de formação, “*bildungsroman*”, que viria incrustada na proposta de entrelaçamento da literatura com a moral e a filosofia.

Aquele novo tempo, de desenvolvimento gradual, cotidiano e reflexivo que acompanhava os personagens e as ações dos dois autores é o que faria parte considerável da crítica reagir aos romances, não sem razão, como sendo obras monótonas, repetitivas e tediosas. Em parte, a crítica revelava a inobservância dos dois autores a alguns preceitos do gênero, em parte, também descortinava um propósito deliberado, o de estabelecer um tempo processual e cotidiano, que permitisse o almejado desenvolvimento de seus personagens.

Apesar de fugir ao escopo desta tese, a recepção de *Julie ou a Nova Héloïse* e de *O Que Fazer?* por parte da crítica especializada também merecem alguma atenção deste trabalho, pois tal análise permite incluir um novo elemento na definição do romance filosófico, precisamente o do diálogo crítico-literário. Mesmo sendo primordialmente um pensador, e embora se destacasse por sua inclinação à reclusão social, Rousseau não se abstinha completamente de circular pelos ambientes de discussão artística e literária franceses. Quando não o fazia pessoalmente, as suas obras o faziam, inclusive, tendo se dedicado à dramaturgia e à música. Ou seja, o genebrino, por mais que propugnasse uma vida isolada e preservada da sociedade, estava inevitavelmente ligado ao *modus operandi* daquela, de modo que tomava parte efetivamente na circulação de obras, de ideias e de críticas no mundo francófono e para além dele. Sendo assim, não se poderia esperar que o seu romance também não se integrasse àquela atmosfera *toticomunicativa* e dialógica pela qual seria reconhecido o século das luzes francês. De fato, em *Julie ou a Nova Héloïse*, Rousseau não apenas narraria as desventuras romântico-filosóficas dos

jovens protagonistas e estabeleceria os seus princípios morais e filosóficos, como também, através dele, se comunicaria com outros pensadores e com a crítica contemporânea. Por isso o genebrino não deixaria escapar de seu romance a crítica ao teatro, à música e à ópera parisienses, nem as respostas a D'Alembert, ao arcebispo de Paris, Christophe de Beaumont, nem as indiretas a Voltaire, entre tantas outras. Ou seja, sendo também herdeiro da filosofia e da crítica literária, o romance moderno incorporaria aquele caráter dialógico e combativo, buscando para ele um lugar sob o abrigo da literatura. Sobretudo, o romance constituiria apenas um momento do percurso crítico, ou seja, não encerrava questão alguma, pois após a sua publicação, um novo volume crítico – não menos pretensioso, não menos figadal – seria elaborado em resposta às suas ideias e ao seu estilo, como se pôde observar nos verdadeiros arroubos críticos de Voltaire e Taine, e até mesmo, no comedimento da crítica de D'Alembert.

Ora, se em *Julie ou a Nova Héloïse* aquele caráter era visível e definidor do gênero, o que se pode dizer de *O Que Fazer?* Se Rousseau era sobretudo filósofo, Tchernychévski era sobretudo crítico literário, de modo que aquela atmosfera crítico-combativa perfazia todo o universo o qual conhecia e no qual circulava em São Petersburgo. No capítulo anterior deste trabalho, tratou-se exaustivamente de todo o percurso crítico de sua relação com Turguêniev e com a obra deste escritor, o que envolvia não apenas os dois, mas mobilizava grande parte do corpo crítico e literário da época, desde Dobroliúbov até Tolstói, assim como foi demonstrado como aquela trajetória não seria lateral, mas constitutiva de seu trabalho, bem como dos demais. Particularmente, em seu romance, descobrir-se-ia mais uma vez a sua crítica à literatura acusatória; aos romances de aventura ou de enredo amoroso de fácil consumo; em particular, a sua crítica ao romance *Pais e Filhos*, de Turguêniev; e, em geral, ao conjunto da crítica literária que o crítico-escritor julgava identificada com os preceitos

da arte pela arte, para a qual, inclusive, constituiria um verdadeiro personagem no romance, o seu “leitor perspicaz”. Com a mesma agudeza dos disparos críticos feitos por Rousseau em suas notas de rodapé, Tchernychévski enfrentaria aqueles leitores no próprio corpo de seu texto, convidando-os, finalmente, a se retirarem da leitura de sua obra. A ponto de, em *O Que Fazer?*, a voz do crítico confundir-se de tal maneira com a do pensador, que se poderia ser levado a classificar o romance como crítico-filosófico, não fosse a crítica um elemento integrante do seu embate político e filosófico geral, como, de resto, também o era para Rousseau. De modo que, apesar de não ter sido destacado pelo conjunto de comentadores abordados neste trabalho, o caráter crítico-dialógico do romance moderno também poderia ser qualificado como elemento definidor do gênero, e estava presente, com graus e conteúdos distintos, tanto no romance de Rousseau, quanto no de Tchernychévski.

Apesar de estarem reunidos elementos bastantes que já possibilitariam definir *O Que Fazer?*, como um romance filosófico, ainda não é possível o fazer de maneira definitiva sem antes submetê-lo à análise dos critérios estabelecidos por Coulet para a classificação do próprio gênero do romance. Obviamente, as balizas demarcatórias estabelecidas pelo crítico literário francês não são as únicas à disposição do pesquisador interessado, nem constituem uma condição incontornável para a definição de qualquer obra como tal. No entanto, elas ainda são úteis por fornecerem um conjunto de critérios mínimos e não definitivos que podem ajudar no estabelecimento de conceitos e de categorias, elementos cruciais na elaboração de qualquer pensamento ou teoria.

Assim, espera-se que, até o momento, o leitor perspicaz (sem a ironia tchernychevskiana) já tenha concordado que *O Que Fazer?* se trata de uma obra em prosa, de uma ficção (apesar dos elementos autobiográficos inseridos por Tchernychévski), de uma história (apesar da representação de personagens

extraordinários inverossímeis, das digressões e dos diálogos éticos e filosóficos, e de uma noção processual e prolongada do tempo que poderia levar o leitor a abandonar a obra), e de uma narrativa (independentemente do julgamento que se faça da competência ou do êxito de seu autor em costurá-la e em estabelecer o pacto da suspensão intencional da descrença).

Mas, sobretudo, dois outros critérios estabelecidos por Coulet franqueariam definitivamente o acesso da obra de Tchernychévski ao gênero do romance: em primeiro lugar, aquele segundo o qual o romance seria um gênero sem forma preestabelecida. Ou seja, o romance não faria uso de uma métrica definida, nem da representação de personagens arquetípicos, como seria o caso das epopeias. Ao debruçar-se sobre o trivial e o cotidiano, ao romancista interessaria mais o objeto retratado que a forma de sua representação. A sua última “libertação” seria justamente aquela em relação ao estilo, pois a sua prosa assumiria – deveria assumir – uma escrita corrente e fluente, que revelasse privilegiadamente as cenas e os personagens, e não exclusivamente a habilidade poética ou lírica do escritor (apesar de não prescindir dela). Ora, tanto Rousseau – com mais lirismo – quanto Tchernychévski – com mais prosaísmo – usufruiriam daquela liberdade estilística a tal ponto de serem alvo das críticas literárias as mais severas, como a de Voltaire, que ironizava o fato de Rousseau considerar-se acima das regras da linguagem, ou como a de Herzen, que julgava que, apesar das boas ideias presentes no romance de Tchernychévski, em relação ao estilo, elas seriam regadas pelo “urinol filisteu-seminarista-peterburguês”. Obviamente que havia diferenças entre os talentos estilístico e literário entre os autores genebrino e o russo, mas o fato é que ambos agiam – escreviam – dentro das possibilidades que lhe haviam aberto o gênero.

Em segundo e último lugar, havia ainda o critério de que o romance apresentaria apenas o concreto, ou seja, não entregaria uma alegoria, mas representaria a própria trama, a própria história narrada. O que há em *O Que Fazer?*, na verdade, é uma radicalização deste “princípio”, visto que Tchernychévski, repetidas vezes alerta o seu leitor de que aquela história representava a própria realidade, fatos que teriam efetivamente acontecido, ou para os quais haveria precedentes. Interessava-lhe, sobretudo, a representação da realidade concreta, e não do belo abstrato de acordo com a estética hegeliana.

Tal comportamento estético e literário radical em direção à realidade, paradoxalmente, seria também o que poderia afastar o escritor do gênero do romance, pois a tal ponto estava imbuído da tarefa de representação da realidade tal qual ela era, que o seu texto poderia perder a propriedade ficcional, que seria um critério de categorização do romance. Mais ainda, a insistência com que Tchernychévski alertava o seu leitor de que representava apenas a realidade, enfim, poderia romper o paradoxo do romancista, conforme prenunciado por Diderot, segundo o qual o caráter do escritor deveria estar entre o do “*véridique*” e o do “*menteur*”. Ao ler *O Que Fazer?*, tem-se a impressão – ou até mesmo a certeza – de que Tchernychévski não assinara o pacto romanesco, abdicando-se radicalmente do papel de inventor, de “mentiroso”, o que lhe poderia parecer contrário aos seus fundamentos estéticos. De modo que o autor talvez preferisse atribuir à sua história um caráter antes publicístico que romanesco, impressão que pode ter sustentado as invectivas de que aquela obra não passaria de um texto panfletário. O que seria ainda mais grave seria a compreensão de que também se tratava de um texto alegórico, na medida em que Tchernychévski desejaria, através dele, suscitar uma imagem outra do que aquela representada, qual fosse, o processo de emancipação feminina e social geral. Ora, então como incluir no gênero do romance

uma obra que, aparentemente, se rebelava contra a ficção e que, presumivelmente, fazia uso da alegoria?

Não há saída para tal dilema senão ir de encontro ao próprio Tchernychévski, o que, forçosamente, tornará instável a classificação do seu romance. Apesar de argumentar repetidas vezes de que retratava a realidade, Tchernychévski o fazia através de personagens cujos nomes, características e comportamentos eram fictícios, inventados por ele, por mais que a partir de indivíduos reais existentes. Da mesma forma seria com as situações retratadas. Por mais que a conversa que Vera Pávlovna com Lopukhóv sobre a organização da vida doméstica após o casamento remetesse às suas próprias conversas com Olga Sokrátovna, por mais que o oferecimento de recursos financeiros de Rakhmiétov a um hipotético filósofo alemão remetesse à abordagem de Herzen por Bakhmiétev, Vera, Lopukhóv e Rakhmiétov eram personagens ficcionais, inventados, frutos da imaginação de seu autor, por mais que aquelas situações fossem baseadas em eventos reais. Ou seja, o apego à realidade concreta de Tchernychévski não estava em relação de contradição insuperável com a ficção, tornando os alertas do seu autor ao longo do texto apenas uma figura de retórica, ou mais uma digressão de caráter filosófico através da qual chamava a atenção do seu leitor para os fundamentos de sua própria Estética.

Em relação à alegoria, cuja representação-ápice seria o quarto sonho de Vera Pávlovna, ela também não poderia estar em relação definitiva de oposição ao romance moderno, pois, caso contrário, como admitir que *Julie ou Nova Héloïse* se trataria de um romance quando todo o quarto capítulo da obra seria dedicado à representação alegórica da sociedade ideal de Clarens? De modo que, tanto a “obsessão realista” de Tchernychévski, quanto a sua representação alegórica da sociedade futura, finalmente, não pareciam comprometer a classificação de sua obra como pertencente ao gênero do

romance, apesar de que, inevitavelmente, abririam uma frente bastante profícua de combate crítico e estético com a mesma.

No entanto, mesmo estando aparentemente resolvido o problema da classificação, há ainda outra polêmica em torno do gênero do romance (moderno) que importa a este trabalho. Como se pôde observar, os critérios estabelecidos por Coulet diziam todos respeito à concepção e elaboração da obra. Para ficar mais claro: o crítico francês não listara entre os critérios definidores do romance algum que fosse relacionado com a sua recepção, nem com o seu sucesso editorial ou de público. De modo que, para Coulet, a opinião do leitor do romance sobre o seu êxito artístico não seria suficiente, nem mesmo necessária, para defini-lo como tal. É fácil perceber como aquela opção taxonômica do crítico francês seria capaz, por exemplo, de resgatar *Julie ou a Nova Héloïse* do esquecimento a que, prontamente, a teriam lançado Voltaire ou Taine. Da mesma forma que, inversamente, o estrondoso sucesso editorial da obra – segundo Moretto, o romance de Rousseau contou com nada menos que cem edições entre 1761 e 1800 – também não seria condição suficiente nem necessária para defini-la como tal.

No caso de *O Que Fazer?*, esta observação é especialmente importante, visto que, além de também ter logrado um grande sucesso de público (conferir as palavras de Tsítovitch e Plekhánov na introdução deste trabalho), e de ter sido alvo de severas críticas do mundo literário, o romance ainda seria objeto de uma aguerrida disputa estética e política entre estudiosos soviéticos e ocidentais a respeito de seu valor artístico e de sua possível influência moral e política nos movimentos sociais que o sucederam na Rússia, apenas comparável à discussão sobre a influência que *Emílio ou da educação* e *Julie ou a Nova Héloïse* teriam tido sobre a Revolução Francesa. Acrescenta-se a isso o fato de que um dos célebres apreciadores de *O Que Fazer?* seria

ninguém menos que Vladímir Lênin (além de Stálin), cuja opinião sobre o valor artístico do romance, principalmente após a sua morte e canonização política, poderia servir não apenas como uma autorização, como, de fato, uma recomendação para que os especialistas soviéticos passassem a considerar o livro de Tchernychévski como expressão tanto de sua vocação política e filosófica, como de seu genuíno talento literário. Por exemplo, no dia 09 de fevereiro de 1928^g, ano em que se comemoraria o centenário de nascimento de Tchernychévski, Lunatchárski discursaria na Seção de Literatura e Arte da Academia Comunista, sobre a “*Étika i éstiétika Tchernychévskogo piéred sudóm sovremiénnosti*” (“A Ética e a Estética de Tchernychévski diante do tribunal do tempo”), palestra no final da qual convocaria a própria imagem de Lênin para legitimar o interesse pela obra do crítico e escritor russo:

Se a herança de Lênin, a sua sabedoria que extrapola os limites do tempo, ainda constitui uma fonte inesgotável de estudo para nós, então muito ainda permanece da obra de Tchernychévski que deve ser reconhecido não apenas como um precioso monumento de uma época passada, mas também como do período atual e que, portanto, precisa ser estudado.^{ccci} (LUNATCHÁRSKI, 1967, tradução nossa)

A exposição de Lunatchárski seria apenas o sinal de largada para que, a partir de então, estudiosos e estudiosas da literatura russa incluíssem a obra de Tchernychévski em seus domínios de interesse e tentassem elevá-la a uma posição não inferior à que lhe fora conferida por Lênin. No entanto, tal processo de valoração do talento artístico de uma obra a partir de sua recepção, mesmo que fosse legitimada por uma inteligência, presumivelmente, ilimitada, revelaria alguns problemas e fragilidades teóricas no futuro, como ainda será visto neste trabalho.

Retornando à questão de definição do gênero da obra de Tchernychévski, uma vez solucionada a questão em relação ao seu pertencimento ao gênero do romance, resta

definir que tipo de romance era, tarefa que, diante do que já foi exposto, não se mostra difícil de cumprir. Tendo em vista os paralelos estabelecidos entre o romance moderno francês em sua origem com a obra literária de Tchernychévski, e a natureza filosófica do primeiro, resta evidente que *O Que Fazer?* também se tratava de um romance filosófico, apesar das variações de designação que foram vistas como, romance “utópico” ou “ideológico”.

No entanto, a definição do romance de Tchernychévski como filosófico cumpre apenas meia parte da tese sugerida por este trabalho, qual seja, a de que se trata de um romance *político*-filosófico. Por que e para quê, então, destacar o caráter político de *O Que Fazer?*, sendo que parece bastante suficiente e abrangente a designação de “filosófico”? Para esta resposta, é preciso recorrer mais uma vez a Starobinski. Segundo o crítico, apesar de Rousseau ter identificado as causas gerais dos males da sociedade corrompida, ele não teria proposto, em seu romance, uma ação transformadora daquela situação. Na verdade, como o bom natural era uma condição original, uma vez que se corrompesse o indivíduo, nada mais se poderia fazer, de modo que nem ele, nem a sociedade poderiam ser recuperados. Restaria, tão somente, fiar-se naqueles bons naturais que ainda não se haviam deixado vencer pelas necessidades artificiais e pelo amor-próprio, os quais deveriam buscar o isolamento e proteção em relação à sociedade degenerada. Por isso, Starobinski completaria que o contrato social de Rousseau estaria fora do “tempo histórico”, e que constituiria tão somente um quadro normativo, ético, esboçado por Rousseau, especialmente quando retratara a comunidade de Clarens.

Ora, o crítico genebrino parece não ter se equivocado quando chamou a atenção para o aspecto ético do romance de seu compatriota. Se se ler com atenção *Julie ou a Nova Héloïse*, perceber-se-á também que se tratava de uma ética *negativa*, pois não previa a ação, muito menos o enfrentamento. Ou seja, não se tratava de transformar a

sociedade corrompida, mas de recolher-se dentro dos domínios de Clarens. Durante todo o romance, quando diante de dilemas, os personagens sempre optariam pela resignação ou pelo afastamento. De início, ao tomar conhecimento de que o seu pai retornaria a Vevey junto ao Sr. de Wolmar, Julie recomendaria a Saint-Preux que partisse para a região de Valais, que se afastasse, fosse para não causar estranhamento ao barão d'Étange, fosse para não descobrir que a sua mão estava prometida a outro homem. Em seguida, quando Saint-Preux enfim o descobre e propõe pela primeira vez a fuga a Julie, ela refuta, e cai gravemente doente. Mais adiante, quando Saint-Preux se decide a bater-se em duelo com Milord Édouard, Julie intervém para que o mesmo não aconteça. Quando o lorde inglês, frustrado diante da resistência do barão d'Étange em permitir o enlace de Saint-Preux e Julie, propõe a esta última, pela segunda vez, a fuga, a protagonista voltaria a negar, resignando-se enfim ao seu casamento com o Sr. de Wolmar. Mais tarde, quando deixados a sós no domínio de Clarens, na iminência de, finalmente, poderem realizar o amor da juventude, Julie e Saint-Preux seriam mais uma vez vencidos pela resignação e conformação à ordem social “natural”. De maneira que *Julie ou a Nova Héloïse* pode ser lido também como um romance de negações, privações, resignações, recolhimentos, afinal, era o que o próprio autor estabelecia como normas morais para os seus personagens protegerem-se das tentações contra a sua virtude. Por isso que se pode avançar a hipótese de que Rousseau estabelecia uma ética *negativa*, fosse quando recomendava a resignação e o recolhimento da vida social “mundana”, fosse quando não recomendava qualquer ação *positiva*, que afirmasse as vontades de seus personagens contra aquela sociedade, ou seja, que fosse *política*. Indo um pouco mais longe, poder-se-ia até mesmo pormenorizar a definição do romance de Rousseau como sendo um romance *ético-filosófico*,²⁶⁵ em face do qual fica mais fácil de

²⁶⁵ Não obstante, deve-se ponderar que as condições políticas enfrentadas por Rousseau talvez não lhe permitissem uma obra mais assertiva, ou o desenvolvimento de uma ética *positiva*, o que poderia colocar a sua própria vida em risco. Deve-se acrescentar que, apesar do caráter *negativo* de sua ética,

se compreender a diferença em relação ao romance *político-filosófico* de Tchernychévski.

Em *O Que Fazer?*, quando postos em situações-limites, os personagens, invariavelmente, ao contrário dos rousseauianos, optariam pela ação, mesmo que para isso tivessem que enfrentar ou burlar as instituições da sociedade russa oitocentista. Assim, diante da corte e da proposta de casamento de Storiéchnikov, mesmo com toda pressão de seus pais, Vera Pávlovna não se conforma àquele destino “natural”, procura maneiras de empregar-se para conseguir deixar a sua casa, e chega a ameaçar a sua mãe de se matar, caso a mesma insistisse naquele projeto. Finalmente, quando diante da proposta de casamento e fuga de Lopukhóv, ela o aceita imediatamente, em vez de cair doente frente àquele horizonte transgressor, como o fizera Julie. Mais adiante, quando se descobre apaixonada por Kirsánov, apesar de os três protagonistas sofrerem naquele momento um dilema paralisante à la Rousseau, eles enfim descobririam uma saída, que, apesar de baseada na resignação de Lopukhóv, implicava a afirmação do novo amor de Vera. Na última parte do romance, o personagem de Katerina Pólozova, por sua vez, ameaçada pelo “tédio” que acometia até mesmo os mais bravos russos, encontraria tanto em Kirsánov quanto em Beaumont/Lopukhóv uma alternativa positiva, qual fosse aquela de trabalhar ela também na cooperativa de costureiras organizada por Vera. Esta última, finalmente, quando se vira insatisfeita com o trabalho cooperativo, em vez de se conformar com a situação, lançar-se-ia ao desafio vanguardista de tornar-se o que seria, provavelmente, uma das primeiras mulheres médicas do Império Russo. Ou seja, diante dos dilemas, os personagens tchernychevskianos avançavam, pois representavam também uma nova ética propugnada por seu criador, mas que era *positiva, ativa e, no limite, uma verdadeira política*. Enquanto Rousseau estabelecia um quadro normativo

Julie ou a Nova Héloïse, Emílio ou da Educação e Do Contrato Social seriam obras que marcariam a formação filosófica e política da geração seguinte de revolucionários, com destaque para figuras cruciais, como Marat (1743-1793), Robespierre (1758-1794) e Danton (1759-1794).

na forma de uma realidade destacada do tempo histórico, Tchernychévski propunha respostas efetivas e positivas para a questão-título de seu romance. Tal ficaria ainda mais claro nas passagens em que a entidade onírica prescreveria a Vera Pávlovna em seu quarto sonho: “eis o futuro, e ele é radioso e lindo. Ame-o. Esforce-se por alcançá-lo. Trabalhe para ele. Faça-o ficar mais próximo. Transforme-o em presente tanto quanto possa”, e naquela na qual Beaumont/Lopukhóv recomendaria a Katerina: “Quereis encontrar um trabalho para vós? Ó, mas não deve haver impedimento para tal. Vedes tamanha ignorância em vosso entorno (...) Há muito trabalho para fazer”. Ora, a prescrição para o trabalho, para a ação positiva e transformadora, não poderia ser mais contrária à norma do recolhimento salvacionista à qual se submeteram os personagens rousseauianos. Por isso, a fim de que a designação de *O Que Fazer?* apenas como romance filosófico não gere uma plena identificação com aqueles seus pares históricos franceses, apesar de compartilhar com eles atributos cruciais e definidores, resta importante salientar a sua especificidade em relação àqueles, o que contribui para que o conceito revele não somente as semelhanças, como também as diferenças.

Ao definir *O Que Fazer?* como romance político-filosófico, enfim, não se quer dizer que o de Rousseau também não se aproximasse de questões ou atitudes políticas importantes de seu tempo – o próprio ato de conceber e escrever *Julie ou a Nova Héloïse* seria um inegável e bastante profícuo ato político, que transbordaria as eventuais intenções do próprio filósofo-escritor, como o revelaria a história –, mas que o romance de Tchernychévski se destacava por aquele aspecto em particular, lançava mão dele de forma consciente – e ousada – e que o crítico-escritor não se satisfazia “apenas” com uma atitude ética e reflexiva de negação da realidade russa. Outrossim, tal designação permite ainda demarcar as particularidades do pensamento de cada autor, bem como das realidades com as quais interagem, o que impede o risco de se

identificar a Rússia oitocentista com a França do século das luzes, e de se adjetivar Tchernychévski como um “iluminista”, como fizera Plekhánov. Como dito, através do termo romance político-filosófico, esta tese pretende abranger tanto as semelhanças entre ambos, quanto as suas particularidades.

Enfim, o romance político-filosófico *O Que Fazer?* adquiriria o seu tom positivo e político graças a leituras de outras obras que Tchernychévski havia feito, que não apenas a de Rousseau. Detendo-se apenas nos romances analisados neste presente trabalho, viu-se como, a partir de *Jacques*, George Sand já parecia propor uma atitude também um pouco mais positiva em relação ao enfrentamento das questões sociais francesas de sua época. Apesar de assimilar grande parte da norma e do vocabulário rousseauianos, afinal, Fernande e Jacques também se recolheriam da sociedade, encerrando-se no domínio de Dauphiné, Sand não negaria a realização do amor à protagonista, como fizera Rousseau em relação a Julie. Ao final de *Jacques*, não seria a esposa que morreria na esperança de realizar o seu amor apenas após a morte, mas o marido que se suicidaria para que Fernande pudesse realizar o seu amor por Octave ainda na terra. Lendo-o diante de *Julie ou a Nova Héloïse*, *Jacques* parece incrementar o leque de ações disponíveis aos seus personagens, possibilitando-lhes a realização positiva do amor, apesar de ainda baseada na atitude negativa do protagonista (o que também seria reproduzido por Tchernychévski).

Já em *Tempos Difíceis*, Tchernychévski encontraria ações positivas dos personagens dickensianos na forma da recusa – contrária à resignação – de Louisa em dar continuidade ao seu casamento com o Sr. Bounderby, mesmo que, com isso, também não realizasse a sua paixão por Harthouse. Mais determinante, o russo encontraria na obra do inglês a positivação do trabalho e da organização dos trabalhadores através dos personagens Stephen e de Slackbridge. Ao lado da

representação dos próprios trabalhadores e das pessoas pobres de Coketown, aquela seria a grande mensagem político-literária que Tchernychévski assimilaria de Dickens. De maneira que o caráter político do romance *O Que Fazer?* advém não apenas do engajamento social do seu criador, mas também de seu contato com a literatura europeia e russa, relação complementar e concomitante que esta tese ambicionou apresentar e demonstrar.

O caráter político-filosófico de *O Que Fazer?* fica ainda mais claro quando se aproxima o romance dos próprios autores e romances russos, com os quais estabeleceu um contato mais direto. No entanto, na sua relação com Herzen e *Quem É o Culpado?* e com Turguêniev e *Pais e Filhos*, Tchernychévski e o seu romance exprimem aquele caráter sobretudo através da crítica. Os capítulos quinto e sexto deixaram evidente a maneira como a crítica literária russa de meados do século XIX incorporava as questões filosóficas e políticas mais pungentes de seu tempo no debate das questões propriamente estéticas e literárias. Sobretudo, o potente diálogo crítico que tanto na imprensa, quanto através da própria literatura, Tchernychévski e os demais colaboradores de *O Contemporâneo* estabeleceriam com Turguêniev é revelador de que a crítica russa também seria merecedora de uma designação “político-filosófica”.

Mas a importância principal de se considerar o caráter crítico do romance reside não somente na questão de sua definição, como também na identificação de um aspecto crucial do mundo literário russo oitocentista. Ao se propor discutir a crítica e a literatura russa do século XIX, o interessado deve estar atento de que se tratava de um universo *dialógico*, onde nenhuma obra existia apenas por si, mas também em necessária comunicação com as demais. Apesar de parecer óbvia tal conclusão, muitas vezes se tem a impressão de que se esquece deste aspecto dialógico em nome do isolamento e destacamento do cânone, na medida que, não raro, obras e escritores são apresentados

fora de seu contexto e de suas múltiplas, potentes e determinantes relações. O que se viu no último capítulo, por exemplo, não foi apenas que Tchernychévski respondeu ao romance de Turguêniev, mas que o próprio Turguêniev respondera a outros romances e à própria crítica quando, por exemplo, incluía um novo epílogo em *Rúdin*, ou retratara Dobroliúbov em *Pais e Filhos*. De modo que pareceria inapropriado analisar a própria obra de Turguêniev destacada daquelas relações (e de tantas outras possíveis). Apenas para se ficar restrito ao círculo em torno da crítica tchernychevskiana, pode-se ainda acrescentar que a própria obra futura de Dostoiévski, que incluiria *Memórias do Subsolo* (1864), *Krokodil (O Crocodilo)*, 1865), *O Idiota* (1868) e *Os Demônios* (1872), entre outras, também teria a sua concepção engatilhada na medida que ofereceriam respostas críticas e literárias tanto ao romance de Tchernychévski, como a outros romances e ideias. Por isso, a designação de romance político-filosófico, naquilo que incorpora a atmosfera crítica e relacional da literatura russa, também tem por objetivo propor um modelo de análise daquela literatura que não seja aquele informado por um viés *dicotômico excludente*, para o qual importaria mais destacar as obras daquela *literatosfera*, na tentativa de isolar este ou aquele aspecto em oposição ao seu contexto e, por vezes, ao seu próprio autor. Ao contrário, o que se propõe aqui é uma atitude *dialógica inclusiva*, capaz de considerar, ou ao menos de indicar, a complexa trama de relações que animava o sistema circulatório da literatura russa naquele período. Por isso, todo o esforço demonstrativo e de definição levado a cabo no presente trabalho tem por fim derradeiro multiplicar as possibilidades de acesso e de interpretação da obra tchernychevskiana, em particular, e da literatura oitocentista russa, em geral. Além de indicar um caminho para a sua abordagem que leve em consideração aquele movimento imbricado, contraditório e dialético que foi capaz de fazer comunicar a obra de “grosseiros” *raznotchintsy*, como Tchernychévski, Dobroliúbov e Píssariev com aquela

dos gênios da literatura russa, como Turguêniev, Dostoiévski e Tolstói, cujas obras de um ou de outro talvez só tenham sido possíveis devido aos diálogos críticos e literários que estabeleceram entre si e entre tantos outros.

Por exemplo, em março de 1909, sob iniciativa do crítico literário e editor Mikhail Óssipovitch Guerchenezón (1869-1925), seria publicada a coletânea *Viékhii: sbórník statiéi o rússkoi intelligentsii* (“*Fronteiras: coletânea de artigos sobre a intelligentsia russa*”) que reuniria trabalhos de importantes filósofos russos como, por exemplo, Nikolai Aleksándrovitch Berdiáiev (1874-1948) e Serguêi Nikoláievitch Bulgákov (1871-1944). Guerchenezón elaboraria tanto a introdução da coletânea, quanto também publicaria um artigo de sua autoria, intitulado “*Tvórtcheskoie samosoznánie*” (“*Autoconsciência criativa*”). Nele, o crítico e editor procuraria compreender a *psiqué* da *intelligentsia* radical russa do século XIX, assim como manifestar a relação de retroalimentação entre aquela e a “fúria do povo”, demonstrada na Revolução de 1905, com a qual se preocupava. Em certa altura, Guerchenezón comenta a relação que os *intelligenty* tinham com os grandes escritores russos:

A história de nosso jornalismo a partir de Bielínski, em relação à sua compreensão sobre a vida, é um grande pesadelo. É ridículo e terrível dizê-lo: ela operou todas as suas contas com tal cálculo, como se todo o mundo, todas as coisas e todos os seres humanos tivessem sido criados e respondessem às regras da lógica humana – mas não de maneira consistente o bastante – de modo que, com a nossa razão, nós pudéssemos compreender perfeitamente as leis de funcionamento do mundo, pudéssemos lhe estabelecer objetivos provisórios (não há um objetivo geral, de modo que a nossa razão não o pode enxergar), pudéssemos realmente mudar a natureza das coisas, etc. Parece incompreensível como gerações inteiras puderam viver nessa monstruosa ilusão. (...) Desde o primeiro despertar do pensamento consciente, o *intelligent* tornava-se um escravo da política, pensava, lia e discutia apenas sobre ela, buscava apenas ela em todas as coisas: no caráter dos outros, na arte, passando a vida inteira como um verdadeiro prisioneiro que não via a luz divina. (...) Poderia parecer que a nossa grande literatura, que surgiu naqueles anos, nos curaria. Ela não estava presa aos nossos grilhões espirituais. Um verdadeiro artista é, antes de tudo, independente de espírito, a ele não se dita nem

um estreito conjunto de interesses, nem um ponto de vista externo: ele se apercebe livremente da plenitude do fenômeno e da plenitude de suas próprias experiências. Os nossos grandes artistas também eram livres e, naturalmente, quanto mais autêntico fosse o seu talento, mais odiavam os antolhos da moral social-utilitarista da *intelligentsia*; de modo que, na Rússia, a força do gênio artístico poderia ser medida quase infalivelmente pelo grau de seu ódio à *intelligentsia*. Basta mencionar os mais geniais: L. Tolstói, Dostoiévski, Tiúttchev e Fiét. (...) Apenas as pessoas de excepcional força de espírito puderam resistir contra a hipnose da verdade geral e do ascetismo. Tolstói resistiu, Dostoiévski resistiu, mas a pessoa comum, mesmo que não a aceitasse, não ousaria confessar a sua descrença.^{ccccciii} (GUERCHENZÓN, 1909, p. 82-84; 92, tradução nossa)

Obviamente, não se tratava de um comentário de alguém que fosse simpático às ideias da *intelligentsia raznotchínets* russa de meados do século XIX. Ao contrário, para Guerchenezón, noventa por cento dos membros da *intelligentsia* russa no período eram “neurastênicos”, “*Nácha intelligentsia na déviat dessiátikh porajéna nevrasteníei*”. Mas a sua crítica deixaria patente que existia uma relação entre as ideias daquele grupo e a reação do grupo dos gênios da “grande literatura” russa. De modo que operava entre eles uma circulação de concepções morais e filosóficas, além de posicionamentos políticos que mobilizariam o seu “gênio artístico” e a sua pena. Por mais que se tratasse de uma relação de ódio entre uma parte e outra, ao menos da maneira como o expressa Guerchenezón, tal indisposição não impedia a comunicação entre eles, ao contrário, talvez fosse um dos catalisadores mais potentes para a sua criação. Como ratifica o crítico russo acima, a força do seu gênio artístico poderia ser, inclusive, medida a partir de sua relação – de ódio – com a *intelligentsia*.

Quase noventa anos depois, em 1998, o crítico literário e eslavista norte-americano Gary Saul Morson publicaria o seu artigo “*Philosophy in the nineteenth-century novel*” (“A filosofia no romance do século XIX”), no qual complementaria as palavras de Guerchenezón, em sua análise da relação entre filosofia e literatura na russa oitocentista. Assim como o crítico russo, Morson não revelaria qualquer afinidade nem

com as ideias, nem com a literatura produzida pelos *intelligenty* e, quando trata do romance filosófico russo do século XIX, não se refere à obra daqueles, mas, de preferência, às de Tolstói e de Dostoiévski. O que chamaria atenção do crítico norte-americano seria a maneira como estes escritores, além de outros, haviam estabelecido um diálogo crítico-criativo com os *intelligenty* através da literatura:

Desde que os romances russos passaram a ser largamente lidos no exterior, duas características chamaram atenção dos leitores ocidentais: a inclusão de longas digressões filosóficas e a transgressão das expectativas formais do gênero. (...) Os ensaios em *Guerra e Paz*, os monólogos interiores de Liévin sobre o significado da vida no final de *Anna Kariênina*, as loucas reflexões de Kiríllov em *Os Demônios*, e a lenda do “Grande Inquisidor” de Ivan Karamázov, todas essas passagens impressionantes, que parecem ter pouca correspondência nas obras-primas ocidentais, definem o espírito do romance russo. (...) [Apesar daquele caráter filosófico,] os grandes escritores do século XIX não faziam parte da *intelligentsia* filosoficamente obcecada, mas, ao contrário, optariam por se afastar dela, expressando frequentemente uma irrestrita hostilidade em relação a mesma. (...) [Assim,] o grande romance russo (assim como as histórias e os dramas) era *negativamente* filosófico: ele era dirigido *contra* a fé nas ideias abstratas e na ideologia tão comuns na *intelligentsia* na Rússia pré-revolucionária e no resto do mundo desde então. (...) Em geral, os grandes romances russos são romances de ideias apenas na medida que são romances que lutam contra a primazia das ideias. (...) A ficção russa satirizou incansavelmente a visão, tão comum entre os membros da *intelligentsia*, de que a vida só é bem vivida, bem governada e bem compreendida se considerada em termos de uma teoria apropriada. (...) [Além disso, os escritores russos] desenvolveram uma série de *contra-ideias*. Em minha opinião, tais *contra-ideias* constituem a mais durável contribuição para o pensamento russo. Elas são o que fazem o romance russo ser uma realização incomparável, tanto intelectual quanto esteticamente, pois, para expressarem aquelas *contra-ideias* de maneira efetiva, os escritores russos desenvolveram algumas inovações brilhantes e radicais na forma do romance. (...) [Da mesma forma,] os *intelligenty*, tipicamente, fiavam-se em um forte apelo ético, de modo que um dos temas centrais do romance filosófico russo tornou-se um certo tipo de *contra-ética*.^{ccciv} (MORSON, 1998, p. 150-152; 155, grifos do autor, tradução nossa)

Em primeiro lugar, mesmo que não o registre explicitamente, ao afirmar que os grandes escritores russos eram hostis às concepções filosóficas, políticas e éticas da

intelligentsia radical, Morson terminaria por ratificar a compreensão desta tese de que os *intelligenty*, ao contrário, emprestavam aquele caráter às suas obras. Em seguida, ao afirmar que as obras daqueles grandes escritores expressariam “contra-ideias” e, até mesmo, uma “contra-ética”, o crítico norte-americano nada mais fazia que assinalar aquele caráter dialógico, destacado anteriormente.

É preciso salientar que, diferentemente de Morson ou de Guerchenezón, o que se está tentando elucidar aqui não é a validade desta ou daquela concepção em relação a outra – apesar desta também constituir uma tarefa bastante importante –, mas a própria dinâmica da relação entre a crítica literária russa e a sua literatura em geral. Para o presente trabalho, o mais importante é perceber que, mesmo aqueles críticos ferozmente contrários ao conjunto da visão de mundo da *intelligentsia* não ousavam negligenciar que o que prevalecia naquela *litteratosfera* russa era a comunicação, a circulação de ideias as mais distintas – e opostas – dos mais diversos grupos de críticos e escritores. Assim como Guerchenezón, Morson chegaria a propor que seria precisamente aquele diálogo, ou seja, a expressão literária daquelas contra-ideias em relação às ideias da *intelligentsia* radical, que teriam levado ao desenvolvimento das inovações mais notáveis da literatura russa. Por exemplo, ainda de acordo com Morson, a defesa do contingente e do casuísmo na obra de Dostoiévski, em oposição à visão sistêmica dos *intelligenty*, seria um sinal daquela relação, assim como certo “prosaísmo” de Tolstói em oposição às ideias abstratas daqueles também o seria. De maneira que o que parecia predominar na intensa atividade criativa dos críticos e escritores russos naquele período não era somente a inspiração, mas sobretudo a comunicação.

7.3 TCHERNYCHÉVSKI-ROMANIST: DA RESSURREIÇÃO DE LUNATCHÁRSKI À REAVALIAÇÃO DE ANDREW DROZD

O leitor perspicaz (mais uma vez, sem a ironia tchernychevskiana) deve ter atentado para o fato de que este trabalho se volta apenas de maneira marginal para a discussão sobre o valor estético-literário de *O Que Fazer?*, bem como para as questões relacionadas à sua recepção. Tal ocorre porque, além de fugir dos limites do objetivo e da abordagem propostos por esta tese e de exigir a apropriação de outros trabalhos estéticos e literários de Tchernychévski e de seus contemporâneos, o tratamento de tais questões obrigaria também a realização de um percurso por demais incerto em um terreno tomado por polêmicas de ordem filosófica, literária, histórica e política capazes realmente de desafiar o senso de objetividade de qualquer pesquisador.

Assim que fora publicado, o romance de Tchernychévski passaria a integrar e a dialogar não apenas nos limites estreitos de sua *litteratosfera*, mas também estabeleceria relações para além dela, sobretudo por seu teor filosófico e político, e até mesmo para além de seu tempo, visto que, reconhecidamente, influenciara atitudes e comportamentos tanto nas últimas décadas do século XIX na Rússia, como nas primeiras do século seguinte. A partir da Revolução Russa de outubro de 1917, da criação do Estado soviético e da eclosão e desenvolvimento da longa Guerra Fria, as análises sobre os mais diversos aspectos da obra de Tchernychévski – sobretudo os literários – passariam a ser objeto de disputas não apenas na arena acadêmica como fora dela, influenciadas principalmente pelos interesses políticos que mobilizavam as duas maiores forças geopolíticas do globo à época.

Enquanto os estudiosos soviéticos, principalmente a partir do período de estalinização, passariam a mobilizar um esforço de canonização da obra de

Tchernychévski, buscando nela inclusive inspiração para o movimento estético que ficaria conhecido como “realismo socialista”, os estudiosos norte-americanos – e da Europa Ocidental – passariam, provavelmente devido àquele próprio esforço estético-político que percebiam nos seus “colegas” soviéticos –, a oferecer respostas àquela iniciativa, identificando na obra do crítico e escritor russo não um objeto suscetível à canonização, mas antes, à incriminação e à condenação pelos “excessos” dos padrões artísticos e da censura soviética.²⁶⁶

É fácil, portanto, perceber, que ingressar nesse debate requisitaria um grande esforço de mobilização de um monumental acervo de artigos e monografias produzidos na União Soviética sobre o assunto, bem como de sua contraparte ocidental, tarefa que exigiria um trabalho – ou diversos trabalhos – dedicado apenas ao tema. No entanto, tomando a forma de um dos elos finais daquela cadeia, igualmente e intensamente dialógica, entre estudiosos soviéticos e norte-americanos, foi publicada em 2001, pela *Northwestern University*, a dissertação doutoral de Andrew Michael Drozd, intitulada *Chernyshevskii's What Is to Be Done? : a reevaluation (O Que Fazer?, de Tchernychévski: uma reavaliação)*, na qual o autor defenderia, em linhas gerais, que o romance de Tchernychévski havia sido histórica e generalizadamente mal interpretado, devido à resistência de ambos os lados daquele debate em considerá-lo um texto eminentemente literário.

O pesquisador norte-americano propunha-se a realizar uma releitura de *O Que Fazer?* a partir do pressuposto de que se trataria, em primeiro lugar, de uma obra de literatura, interpretação possível e legítima, desde que, para tal, Drozd não desidratasse, ou até mesmo, refutasse, o conteúdo filosófico e político do romance. Afinal de contas,

²⁶⁶ Para mais detalhes sobre a possível relação entre a obra de Tchernychévski e o realismo socialista, ver G. Žekulin, “*Forerunner of Socialist Realism: the Novel ‘What to do?’ by N. G. Chernyshevsky*” (ŽEKULIN, 1963).

um romance político-filosófico, como demonstrado acima, não abandona o seu estatuto literário, apesar de interagir com ele de uma maneira particular.

Assim, tendo já apresentado e defendido a sua tese central, e motivado pelo, inegavelmente, excelente estudo de Drozd, este trabalho propõe encerrar-se com esta “seção-apêndice”. Trata-se de promover um diálogo com a produção acadêmica russa, soviética e ocidental sobre Tchernychévski, o que, além de estar em linha com um dos argumentos centrais da tese (o caráter dialógico da *litteratosfera* russa no século XIX), possibilitará, ao menos superficialmente, a aproximação com o rico, complexo e interessante debate histórico, político e literário sobre a obra de Tchernychévski.

7.3.1 BREVE ANÁLISE DOS ESTUDOS RUSSOS E SOVIÉTICOS SOBRE *O QUE FAZER?*

Sem dúvida, o primeiro estudioso que se dedicou de maneira sistemática a reunir e a analisar a obra de Tchernychévski foi Gueórgui Plekhánov. Já no ano imediatamente posterior à morte do crítico, o “pai do marxismo russo” passaria a dedicar-se ao estudo e revisão de seus trabalhos, publicando uma série de artigos, entre 1890 e 1892, no jornal *Sotsial-Demokrát*, em Genebra, em seguida republicados na forma de uma coletânea tanto na Alemanha (1894), como na Rússia (1909). Os artigos escritos por Plekhánov cobriam os mais diversos aspectos da vida e da obra de Tchernychévski, incluindo um esboço biográfico do crítico, análises detalhadas sobre os seus trabalhos mais importantes, como “As relações estéticas da arte com a realidade”, “O princípio antropológico na filosofia” e “O caráter do conhecimento humano”, discutindo o

conjunto das concepções filosóficas, estéticas e históricas de Tchernychévski, sem deixar, nem mesmo, de comparar o pensamento do russo com o de Karl Marx.

Finalmente, Plekhánov debruçar-se-ia também sobre a atividade literária de Tchernychévski, cobrindo não apenas o seu romance *O Que Fazer?*, mas também *Prólogo*, e os romances não acabados ou não publicados do “ciclo siberiano”, escritos quando Tchernychévski estava no exílio ou cumpria a pena de trabalhos forçados.

Em relação às concepções filosóficas gerais de Tchernychévski, Plekhánov tenderia a analisá-las sempre tendo como ponto de referência a teoria marxista, de modo que, apesar de avaliar como corretas e precisas, a sua apreciação sobre o conjunto da obra tchernychevskiana sempre esbarraria nas suas “limitações” em relação ao materialismo histórico-dialético desenvolvido por Marx. Por isso, Tchernychévski receberia como qualificadores aqueles que demonstravam ora o seu “atraso” intelectual, ora o seu caráter apenas de “precursor” da filosofia materialista e das ideias socialistas na Rússia, como, por exemplo, as designações de “racionalista”, ou “iluminista”.

Em relação especificamente à atividade literária de Tchernychévski, Plekhánov avaliaria a produção do crítico-escritor também a partir de um prisma “socioestético”, destacando, sobretudo, os seus elementos filosóficos, éticos e políticos em detrimento dos propriamente literários. De modo geral, Plekhánov não considerava que, em sua atividade como escritor, Tchernychévski houvesse alcançado grande êxito do ponto de vista artístico. Para ele, o crítico-escritor havia “contaminado” a sua produção literária com o seu racionalismo iluminista, já aparente em seus artigos e ensaios, mas inapropriado para os seus romances. Ao analisar os fragmentos literários do ciclo siberiano, assim Plekhánov os avaliaria:

A racionalidade – esta característica distintiva do “iluminista”, inerente ao nosso autor no mais elevado grau desde a sua própria

infância – atinge aqui o grau mais extremo, e não apenas priva os seus personagens dos sinais da “vida real” [*jiváia jizn*], mas reflete-se até mesmo em sua linguagem, sempre a mesma para todos e sempre muito carregada, em consequência de sua irresistível propensão a analisar em detalhes, e não menos minuciosamente explicar aos seus interlocutores cada um dos seus passos e cada um dos movimentos de seu espírito: eles não vivem, pois sempre estão a explicar porque gostariam de viver de tal forma, e não de outra.^{cccv} (PLEKHÁNOV, 1925, p. 179-180, tradução nossa)

Obviamente, se se puder separar conteúdo e forma do romance de Tchernychévski, Plekhánov não se incomodava tanto com o primeiro, mas com a atenção insuficiente que o crítico-escritor havia dado à última, confundindo-a com a mesma lógica da racionalidade. Para Plekhánov, o único romance do período siberiano no qual Tchernychévski havia conseguido superar aquela deficiência artística teria sido *Prólogo*, pois nele o autor teria logrado oferecer uma representação mais verdadeiramente literária, provavelmente, por ter buscado inspiração de maneira mais livre em sua própria vida (os protagonistas da trama, Vólguin e Levítski, seriam as representações, respectivamente, do próprio Tchernychévski e de Dobroliúbov).

Em relação a *O Que Fazer?*, no entanto, Plekhánov destacaria que esta se trataria de uma obra de êxito também do ponto de vista literário, apesar de ter expressado algumas restrições quanto ao mérito artístico do escritor. O que era evidente, para ele, em relação a este romance, seria o seu grande – e inegável – sucesso de público e o poder de influência “verdadeiramente colossal e benéfico”, “*kolossalnoie i v vycotcháichei stiépeni blagotvórnoie vliánie*” que teria tido sobre os jovens leitores dos anos 1870 e 1880. Ao lado de uma tímida, mas de todo modo presente, expressão de suas qualidades artísticas, o que Plekhánov destacaria seria o caráter político do romance, a sua capacidade de oferecer respostas aos dilemas da *intelligentsia raznotchínets* de seu tempo:

Os nossos obscurantistas e decadentes tiveram por hábito dar de ombros, desdenhosamente, àquele notável trabalho [*O Que Fazer?*], em virtude de sua alegada completa ausência de mérito artístico. Mas convém notar que, nem mesmo sobre este quesito, o julgamento deles era inteiramente justo: o personagem de Maria Aleksieïvna Rozálskaia, a mãe de Vera Pávlovna, é delineado de forma bastante satisfatória. Além disso, no romance, em geral, há bastante atenção aos detalhes, humor, assim como aquela espirotuosidade genuína, melhor dizer, aquele entusiasmo, que captura o leitor, fazendo-o acompanhar o destino dos principais personagens com incansável interesse, apesar da inquestionável debilidade do dote artístico de seu autor. (...) Então, em que consistiu o segredo do extraordinário sucesso de *O Que Fazer?*? Naquilo que, geralmente, consiste o segredo do sucesso de obras literárias: no fato de que este romance fornecera uma resposta viva e acessível às perguntas que interessavam profundamente uma parte significativa do público leitor.^{ccvii} (PLEKHÁNOV, 1925, p. 179-180, tradução nossa)

Em seguida, Plekhánov acrescentaria que *O Que Fazer?* pregava, em boa parte de sua extensão, as mesmas ideias que haviam sido apresentadas no artigo “O princípio antropológico na filosofia”, de Tchernychévski, exceto pelo fato de que, no romance, Tchernychévski haveria privilegiado a sua “imaginação criativa”, “*tvórtcheskaia fantázia*”, em detrimento de sua capacidade de “argumentação lógica”, “*loguícheski dóvod*”. Ou seja, as palavras de Plekhánov deixavam patente que, apesar de certo êxito artístico de Tchernychévski, e de certo emprego de sua capacidade criativa, o elemento de destaque de sua obra literária não seria o propriamente artístico, relacionado à forma, ou à expressão do “dote artístico” de seu autor. Este, como dissera, era inquestionavelmente frágil. De maneira que o elemento a se destacar na obra do crítico-escritor seria o não propriamente artístico, ao menos da maneira como o considerava Plekhánov: a capacidade que o romance tivera de dar respostas às demandas populares, e de influenciar algumas gerações da juventude russa. Seria, portanto, o caráter ético e político o mais relevante em *O Que Fazer?*.

Os estudos sobre a obra e a vida de Tchernychévski atraíam outros interessados após Plekhánov, em especial os próprios descendentes do crítico-escritor, que seriam

responsáveis diretos pela reunião de suas obras completas e pela criação de seu museu em Sarátov. No universo acadêmico, destacar-se-iam os estudos do filólogo, literato e professor da universidade em Sarátov, Aleksándr P. Skaftýmov, que publicaria, em 1926, o artigo “*Román ‘Tchto Diélat?’*” (“[Sobre] O romance *O Que Fazer?*”).

Em termos gerais, ao menos em seus primeiros trabalhos, Skaftýmov corroboraria a interpretação de Plekhánov, ratificando o entendimento de que Tchernychévski havia sido um bom *pensador* quando escrevera *O Que Fazer?*, mas que não havia logrado o mesmo êxito como *escritor*. Na qualidade de filólogo e literato, Skaftýmov aprofundaria algumas das análises literárias apenas esboçadas por Plekhánov, dando início à constituição do que se poderia denominar de um *vocabulário* ou até mesmo de uma *gramática literária tchernychevskiana*, mesmo que a sua obra sofresse das deficiências já apontadas acima. Por isso, quando analisava as questões éticas, filosóficas e políticas presentes no romance, o compatriota de Tchernychévski fazia-o sobretudo a partir de um viés propriamente literário, buscando associar aquelas variáveis com a representação dos seus personagens e episódios.

Assim, por exemplo, para Skaftýmov, “todo o somatório da filosofia do romance, todo o significado de seus personagens abrange certa enciclopédia de princípios psicológicos gerais, éticos e sociais que apontam para determinadas regras da vida”^{cccvii} (SKATYMOV, 1926, p. 98, tradução nossa). O mais importante dos princípios, de acordo com o filólogo, seria a capacidade de “discernimento”, “*rassudítelnost*”, capaz de indicar aos indivíduos a verdadeira “vantagem racional”, “*razúmnaia výgoda*”, orientando-os na vida sempre em direção ao que fosse mais vantajoso para si e para o conjunto da sociedade. Tal orientação ética, portanto, seria um dos destaques daquele romance “utópico e realista”, que, “indubitavelmente, (...) possui objetivos ético-pedagógicos” e que, ao trazer uma imagem prática da vida, construindo ao redor dela

todo o seu arcabouço “semântico-ideológico”, buscava apresentar e esclarecer a realidade social dos seus leitores para eles mesmos. Por isso, na medida que representava o próprio cotidiano das pessoas, o lado prático de suas existências individual e social, ajudando-as a *discernir* a sua própria realidade, o romance seria *realista* e, paralelamente, na medida que também apresentava “o dever e o futuro”, tratava-se de um romance *utópico*.²⁶⁷

No entanto, da mesma maneira que aprofundava a interpretação literária do romance, cuja largada havia sido dada por Plekhánov, Skaftýmov também aprofundaria a problematização sobre a relação entre os valores éticos e políticos, e literários de *O Que Fazer?*. Em geral, do ponto de vista artístico, o filólogo e literato mostrava-se ainda menos satisfeito em sua análise da obra:

O romance tem pouca movimentação. Até mesmo aquele drama interior, que, inevitavelmente, deveria despontar nas situações conflituosas dos personagens individuais, é expresso de maneira frágil. Os personagens do romance são desprovidos de força vital, eles são esquemáticos, e declaradamente convencionais. A melhor parte do romance está no início: a história de Vera Pávlovna em sua família e a sua aproximação com Lopukhóv. Aqui Tchernychévski manifestou o dom de uma viva acurácia e de uma espontânea precisão em sua representação. Mas, em seguida, o romance submerge inteiramente no publicismo indisfarçado e na abstração. (...) Por isso, *O Que Fazer?* não pode ser considerado e julgado junto a outras obras de arte no sentido próprio da palavra. Aparentemente, Tchernychévski, embora tenha escrito um romance, valeu-se de maneira consciente de formas racionais de expressão em razão de seus interesses. Para ele, a forma do romance era apenas um “adorno” [*prikrássa*], um invólucro, um embrulho conveniente dentro do qual, com toda segurança (em relação à censura) e sucesso (entre o público), poderia transmitir as suas ideias, as quais buscavam, na verdade, apenas a divulgação publicística.^{ccviii} (SKAFTÝMOV, 1926, p. 119, tradução nossa)

Apesar de, assim como Plekhánov, Skaftýmov conceder algum mérito literário a Tchernychévski – coincidentemente, ambos os críticos indicariam como ápice criativo

²⁶⁷ Aquela relação artística aparentemente paradoxal, apesar de também poder ser vista como complementar, entre a vida social real – o realismo – e o futuro prometido ou a ser construído – a utopia – seria um dos fundamentos estéticos e políticos do realismo socialista.

do escritor a mesma parte inicial do romance, onde é representada a relação da protagonista com a sua família, em particular, com a sua mãe, Maria Aleksieïvna – o professor enriqueceria ainda mais o conjunto das limitações literárias de Tchernychévski. Ironicamente, a sua *gramática literária tchernychevskiana* já nasceria com os termos com os quais boa parte da crítica ocidental se valeria para analisar e criticar o autor: enredo sem movimentação e sem conflito (portanto, sem clímax); personagens esquemáticos e construídos apenas sob a medida dos interesses de seu autor; obra por demais racional (não-literária), e meramente de propaganda. O “veículo” romance, assim, teria sido apenas um acidente – tão pior quanto consciente – no percurso teórico e político de Tchernychévski, qual fosse, a sua prisão, o que lhe teria obrigado a desenvolver um expediente para divulgação de suas ideias, que resultaria em *O Que Fazer?*.

Embora pareça óbvio, deve-se chamar a atenção, tendo em vista o desenvolvimento dos estudos soviéticos posteriores sobre a obra tchernychevskiana, que estes últimos atributos que lhe foram emprestados por Plekhánov e Skaftýmov eram vistos por estes como sendo “limitações”, “debilidades”, ou até mesmo lacunas propositais em sua atividade criativa, que, portanto, como tais, concorreriam para fragilizá-lo ou, até mesmo, negar o seu caráter artístico e literário, como fizera o último ao sugerir que *O Que Fazer?* não deveria ser posto ao lado de outras obras de arte propriamente ditas.

Enfim, mesmo que o fizesse em tom de crítica, Skaftýmov lançava luz sobre um aspecto que se tornaria crucial nos estudos subsequentes sobre aquele romance: o fato – contingente – de ter se valido da linguagem esópica para tornar possível a autorização da censura e a publicação do romance. Não é demais lembrar que, além da rotineira censura civil por que passaria, *O Que Fazer?* deveria ser previamente analisado pela

censura policial, uma vez que o seu autor estava detido na Fortaleza de São Pedro e São Paulo. Além deste aspecto, Skaftýmov também incluiria duas novas frentes de abordagem do romance. A primeira seria uma consequência da própria utilização da linguagem esópica. Ao analisar a construção do personagem Rakhmiétov, Skaftýmov concluiria que:

Como um chamado à atividade revolucionária, o romance forneceria a imagem de Rakhmiétov. Através de insinuações, de omissões deliberadas, de eufemismos, e da ênfase proposital de tais omissões, de toda maneira Tchernychévski buscou tornar evidente que a base das excepcionais biografia e comportamento de Rakhmiétov consistia em suas aspirações revolucionárias.^{cccix} (SKAFTÝMOV, 1972, p. 259, tradução nossa)

De um ponto de vista estritamente literário, o que afirmava o filólogo e literato era que Tchernychévski se utilizara de um dispositivo semântico que lhe possibilitava “dizer sem dizer”, ou seja, omitir o verdadeiro sentido de suas palavras e jogar luz, sobretudo, sobre o “não-dito”. Dessa maneira que ele fora capaz de divulgar o seu “chamado à atividade revolucionária” sem se referir abertamente à mesma, ou fazendo-o apenas com um tracejado na sétima seção do capítulo no qual narra o quarto sonho de Vera Pávlovna. Ou seja, *O Que Fazer?* não seria um romance no qual as palavras expressariam o que de fato acontecia em cada situação, ao contrário, era uma obra que se desvelava *em camadas* para o leitor, o qual poderia acessá-la apenas se adequadamente *iniciado* naquelas convenções. Trata-se de uma estrutura de paralelismo semântico, que seria cara aos seus futuros pesquisadores, e que lhes proporcionaria, no futuro, certa independência ou criatividade de análise, uma vez que, não estando Tchernychévski presente – ou mesmo se o estivesse – a decodificação de cada uma das camadas ficaria a cargo da sagacidade de cada pesquisador-investigador.

O terceiro e último aspecto dos estudos tchernychevskianos que seria pronunciado por Skaftýmov seria o relacionado à construção de uma tradição, ou de uma história literária do *romance socialista*, na qual estaria inscrito *O Que Fazer?*, de forma a legitimar a sua aparição. Assim, por exemplo, seriam descobertos diversos antecedentes daquele romance, alguns dos quais, inclusive, abordados neste presente trabalho:

As tendências socialistas na ficção literária europeia e russa surgiram ainda antes, por exemplo, nos romances de G. Sand e, na literatura russa, em Herzen, Akhcharúmov, Ogarióv, nos trabalhos iniciais de Saltykóv-Schedrín e em parte na prosa de Pleschiéiev. Mas o problema da reorganização social era ali apresentado apenas a partir de perspectivas incertas e distantes da realidade, de acordo com o espírito do sonho utópico do amor universal.^{cccx} (SKAFTÝMOV, 1972, p. 267, tradução nossa)

De forma que o romance de Tchernychévski, apesar das limitações de ordem literária apresentadas/ratificadas por Skaftýmov, seria emblemático não apenas da continuidade da história do romance socialista, como também de sua superação, uma vez que *O Que Fazer?* teria “corrigido” as perspectivas incertas de seus antecedentes em relação ao problema da reorganização social.

Apesar de Skaftýmov já ter incluído novos e decisivos aspectos aos estudos soviéticos sobre a obra literária de Tchernychévski, o seu desenvolvimento não se esgotaria por aí. Em 1928, dois representantes do mundo literário russo do século XIX completariam cem anos de nascimento: o próprio Tchernychévski e Liev Tolstói. A partir daquela data simbólica, mas potencialmente carregada de sentido, os rumos dos estudos tchernychevskianos na União Soviética tenderiam a seguir uma direção mais decisiva e menos contraditória em si mesma, que não permitisse, por exemplo, a convivência das qualidades filosóficas, éticas e políticas do pensador com as debilidades

literárias do escritor. Uma daquelas características deveria “deixar a cena” para que se pudesse ter uma imagem única e coesa do pensador-escritor, e seria aquela última a ser sacrificada.

Como parte das comemorações do centenário de nascimento de Tchernychévski, o Comissário do Povo para Educação, Anatóli Lunatchárski, publicaria o artigo “*Tchernychévski i Tolstói (K iubiliéiu Tchernychévskogo)*” (“Tchernychévski e Tolstói – ao jubileu de Tchernychévski”), na edição número 166, de 19 de julho^g, do jornal *Vetchiérniaia Moskvá*. Lunatchárski o abriria com as seguintes palavras: “Como artista, Liev Tolstói é incomensuravelmente mais dotado que Tchernychévski. Tchernychévski é muito mais poderoso como pensador”^{cccxi} (LUNATCHÁRSKI, 1963a, tradução nossa). No entanto, apesar de o que poderia parecer a princípio, aquela avaliação do líder soviético não resultaria em uma análise crítica dos atributos literários de Tchernychévski em relação a Tolstói, mas, ao contrário, em certa tentativa de postular que os atributos do crítico como pensador superariam qualquer traço de inferioridade que pudesse ter em relação ao escritor.

No dia 26 de novembro^g do mesmo ano, Lunatchárski discursaria na solenidade de comemoração do centenário de nascimento de Tchernychévski, ocorrida no Teatro Bolchói. O discurso seria publicado em seguida no “*Viéstnik Kommunistitcheski akadiémi*” (“Boletim da Academia Comunista”), sob o título de “*Tchernychévski kak pissátel*” (“Tchernychévski escritor”). Talvez tomado pelo entusiasmo da cerimônia, Lunatchárski iniciaria o seu discurso em um tom um tanto acima do de seu artigo anterior: “talvez vos pareça paradoxal se eu disser que Tchernychévski é um grande romancista e que não apenas a sua obra é absolutamente fascinante e plena artisticamente, mas que ela talvez seja o exímio modelo de romance do qual precisamos”^{cccxii} (LUNATCHÁRSKI, 1963c, tradução nossa).

Diante de uma plateia qualificada, que deveria contar entre os presentes aqueles que já conheciam o trabalho de Plekhánov sobre o homenageado daquela noite, Lunatchárski também cuidaria para que a elevação da obra de Tchernychévski à condição de “exímio modelo da literatura” fosse realizada em paralelo ao devido sacrifício do menchevique. Assim, no mesmo discurso, devolvendo a crítica que Plekhánov fizera de que Tchernychévski se tratara de um racionalista, ou iluminista, Lunatchárski acrescentaria que aquele, por sua vez, também não fora mais que um “idealista”.

O Comissário do Povo para a Educação imbuíra-se da tarefa de posicionar Tchernychévski entre os grandes representantes da literatura universal – aquele diria que, se este não estivesse entre os dez ou doze “gigantes”, estaria, sem dúvida, entre os demais. Se, por ventura, houvesse momentos em que a sua obra literária pudesse ser considerada inferior às demais, era devido apenas à sua resistência em ceder às “virtudes irracionais” do estilo, o que seria “compensado pela perspicácia e pelo brilho de sua inteligência, tão excepcional que, por si só, proporciona um gigantesco prazer artístico”^{cccxiii} (LUNATCHÁRSKI, 1963c, tradução nossa). De maneira que, ao que parecia, Lunatchárski, diante das fileiras do Teatro Bolchói, repletas de acadêmicos e burocratas, procedia à conversão do que antes era “limitação” ou “debilidade” artística do autor em qualidades suficientes para que a sua obra satisfizesse a mais rigorosa exigência estética, proporcionando imenso prazer.

Não bastasse, Lunatchárski indicaria a abordagem que, a partir de então, seria predominante nos estudos soviéticos literários sobre a obra tchernychevskiana, a que invocaria as diferentes *camadas* de leitura da obra, que deveriam girar em torno de três eixos principais – as pessoas ordinárias, as novas pessoas e as pessoas especiais ou superiores. A comunicação diferenciada que Tchernychévski teria estabelecido com as

peessoas ordinárias (cujo representante máximo seria o “leitor perspicaz”), com as novas pessoas (cujos principais representantes seriam Vera Pávlovna, Lopukhóv e Kirsánov) e com as pessoas especiais ou superiores (Rakhmiétov), passaria a fornecer os elementos mesmos de composição daquela obra “magnificamente” construída. Caberia ao pesquisador, portanto, debruçar-se sobre aquele *jogo de camadas*, traço autêntico e original de *O Que Fazer?*:

Tchernychévski sabia que os seus leitores eram divididos em classes e que nelas havia diferentes grupos (...) [Então,] Tchernychévski brinca, como gato e rato, com este filisteu [o “leitor perspicaz”] que, ao ler *O Que Fazer?* tenta compreender algo. Tchernychévski adivinha antecipadamente todos os sentimentos e todos os pensamentos que despertam nele ao ler esta ou aquela página, faz troça dele e, de repente, dá-lhe um sonoro tapa na cara. (...) Tal exposição do leitor perspicaz ao ridículo, que funciona como um refrão no romance, é um dispositivo que Tchernychévski pode ter tomado de empréstimo dos escritores românticos alemães. Mas, para estes, trata-se apenas de um jogo de palavras, de um gracejo, ao passo que, para Tchernychévski, são observações profundas, um acompanhamento inteligente àquilo que é representado. (...) O romance *O Que Fazer?* é magnificamente construído (...) a sua composição interna é importante, a qual se desenvolve em quatro camadas: as pessoas ordinárias, as novas pessoas, as pessoas superiores e os sonhos.^{cccxiv} (LUNATCHÁRSKI, 1963c, tradução nossa)

Daquela maneira, Lunatchárski transformava um traço contingente, a linguagem esópica empregada por Tchernychévski devido às circunstâncias nas quais se encontrava, em uma característica essencial de seu romance, convertendo, finalmente, o propalado excesso de racionalidade ou pouco apuro artístico do crítico-escritor nas evidências mais cabais de sua engenhosidade, da maneira como construía uma obra tão complexa e plena de significados. No final de seu discurso, conclamaría finalmente os presentes à tarefa que se colocaria na ordem do dia:

Nós devemos ressuscitar Tchernychévski, devemos trazê-lo para as nossas fileiras, embora com algumas necessárias restrições. Então,

este camarada vivo, o nosso camarada Nikolai Tchernychévski por muito tempo ainda marchará em nossas fileiras como um poderosíssimo combatente, devotado à nossa causa e precursor da luta em prol das ideais socialistas.^{cccxv} (LUNATCHÁRSKI, 1963c, tradução nossa)

Para quem ainda não estivesse convencido da importância daquela tarefa, Lunatchárski ainda oferecia as palavras de Nadiéjda Konstantínovna Krúpskaia (1869-1939) – presente à cerimônia – sobre a relação de grande respeito e estima que Lênin sempre mantivera com a figura e a obra de Tchernychévski.²⁶⁸

No entanto, o esforço ressurrecional de Lunatchárski ainda não terminaria naquela noite. Em 1932, o então ex-comissário assinaria o prefácio do quinto volume de *N. G. Tchernychévski, Ízbrannye sotchiniénia v piatí tomákh* (*N. G. Tchernychévski – obras escolhidas em cinco tomos*), no qual voltaria a reconhecer os “dispositivos artísticos”, empregados por Tchernychévski, como, por exemplo, a conversa entre o autor e o “leitor perspicaz”, indicando que aquele mesmo dispositivo poderia ser ainda utilizado pelos escritores russos. No final do prefácio, Lunatchárski dirigir-se-ia, especificamente, aos “estudiosos marxistas”, recomendando-lhes:

Certos de que o nosso novo leitor será capaz de apreciar merecidamente a notável herança literária do grande precursor do marxismo-leninismo, nós recomendamos mais uma vez, veementemente, que os nossos estudos literários marxistas se aproximem mais das pesquisas científicas sobre essas obras.^{cccxvi} (LUNATCHÁRSKI, 1963b, tradução nossa)

²⁶⁸ Em 1931, a própria Nadiéjda Krúpskaia publicaria um artigo intitulado “*Liénin i Tchernychévski*” (“Lênin e Tchernychévski”), no qual tentaria reconstruir a relação que o líder revolucionário havia estabelecido com o crítico-escritor. Nele, Krúpskaia chama a atenção para que, apesar de Lênin nunca ter mencionado diretamente Tchernychévski em seus artigos ou livros (na verdade, Lênin o havia feito no apêndice do seu *Materializm i émpiriokrititsizm, Materialismo e empiriocriticismo*, de 1909), ele levava consigo, no período siberiano, duas fotos daquele; mantivera em sua biblioteca, no Kremlin, as obras completas do pensador; e, sobretudo, admirava a maneira como Tchernychévski havia aliado a literatura com a reflexão social. Para mais detalhes, ver N. Krúpskaia, “*Lenin and Chernyshevsky*” (KRÚPSKAIA, 2008).

Aquela exortação não demoraria a surtir efeitos, principal prova disso é que os estudos a partir de então passariam a usar a designação “*Tchernykhévski-romaníst*”, “Tchernykhévski romancista”. Em 1956, a crítica literária, especialista na história da literatura russa do século XIX, Lídia Mikháilovna Lótman (1917-2011, irmã de Iúri M. Lótman), publicaria o seu artigo “*Tchernykhévski-romaníst*” (“Tchernykhévski romancista”), no compêndio *Istória Rússkoi Literatúry v dessiati tomákh* (*História da Literatura Russa em dez tomos*). Lótman daria continuidade àquele processo iniciado ainda por Skaftýmov de elaboração de uma *gramática literária tchernychevskiana*, a partir do reconhecimento – ou da criação – dos atributos propriamente artístico-literários presentes na obra do crítico-escritor. Em relação às indicações feitas por Lunatchárski, Lótman voltaria a debruçar-se sobre aquele dispositivo criativo peculiar de Tchernykhévski, qual fosse, a necessidade de lançar mão da linguagem esópica, transportando tal abordagem cada vez mais para o centro da análise e valoração de *O Que Fazer?*.

Após reafirmar os laços do romance com os princípios da estética materialista, assim como identificar que as obras do autor eram “impregnadas” de ideias revolucionárias, Lótman passaria à análise de *O Que Fazer?*. Segundo a crítica literária, a contingência da censura havia compelido Tchernykhévski a desenvolver uma forma própria de composição da obra, de maneira a torná-la inacessível, tanto quanto possível, aos seus adversários e, acessível o mais possível, ao seu público-alvo. Tal desafio teria levado Tchernykhévski a engendrar uma forma artística original, que teria sido capaz de superar aquele problema, na medida que propôs “a combinação de uma ousada propaganda revolucionária com a atividade de conspiração”:

Ele [Tchernykhévski] transformou a própria organização dos materiais no romance, a própria composição da obra em um meio de explicitar

as suas ideias ao leitor que fosse simpático a elas, que estivesse pronto para abraçá-las e, ao mesmo tempo, em um meio de ocultar o verdadeiro significado do romance de seu inimigo: o censor, o investigador e o reacionário.^{cccxvii} (LÓTMAN, 1956, p. 508, tradução nossa)

É interessante observar que, à medida que ganhava substância a tese de que a utilização da linguagem esópica havia possibilitado a Tchernychévski inovar e inaugurar uma forma artística tão engenhosa quanto original, cada vez mais a pesquisadora ou o pesquisador também se aproximava de uma análise semântica de caráter investigativo, no sentido policial do termo, pois o seu argumento estaria tão mais bem demonstrado, quanto mais camadas se descobrisse nas entrelinhas do texto. De modo que não apenas a obra de Tchernychévski teria assimilado, a partir dos estudos e da crítica literária, uma natureza conspirativa, como o próprio trabalho da pesquisadora ou do pesquisador também deveria incorporar aquele dispositivo, a fim de guiá-los na análise e decodificação da obra.

Mas, paralelamente ao desenvolvimento daquela linha de abordagem de *O Que Fazer?*, Lótman empreenderia outras, que também marcariam a continuidade dos estudos literários tchernychevskianos. Uma delas seria a reconstituição, ou atribuição de uma carreira literária a Tchernychévski, que remontaria aos seus anos de estudante na Universidade de São Petersburgo, desde de 1849. Nos anos finais de seus estudos universitários, Tchernychévski vislumbrara para si uma carreira literária, chegando a enviar algumas de suas histórias para revistas, mas sem obter êxito e sem nunca as ter publicado em vida. Ora, se a tarefa colocada era a de erguer o *Tchernychévski-romanist*, era preciso refazer aquele caminho e tentar desfazer a impressão de que *O Que Fazer?* – e, no máximo, *Prólogo* – constituiria a única obra literária publicada do crítico-escritor. Proceder-se-ia, então, a uma intensa pesquisa das histórias e fragmentos de histórias não publicadas de Tchernychévski (que, de fato, constituíam um *corpus* de considerável

volume), tanto no seu período anterior à sua atividade de crítico literário, quanto naquele após a sua prisão, com especial atenção para o “ciclo siberiano” (aquele mesmo no qual, segundo Plekhánov, as obras produzidas por Tchernychévski teriam como características principais a racionalidade, a falta de sinais vitais de seus personagens e a falta de modulação na linguagem). O resgate e análise daquele material, provavelmente, auxiliaria na legitimação e consolidação de Tchernychévski enquanto romancista.²⁶⁹

Outra linha de pesquisa que seria desenvolvida por Lótman seria a análise do processo de tipificação (“*tipizátsia*”) dos personagens por Tchernychévski, que estaria relacionado ao desenvolvimento do realismo. Segundo Lótman,

No romance *O Que Fazer?*, o realismo alcançou uma efetividade excepcional, nele se pronunciou um veredito sobre a realidade a partir de posições democrático-revolucionárias, a partir do ponto de vista da luta pela melhoria efetiva das condições de vida do povo. As imagens e os tipos retratados pelo autor possuíam um caráter político claramente pronunciado, baseado na profunda imersão na essência das forças sociais que operam na sociedade.^{cccxviii} (LÓTMAN, 1956, p. 488, tradução nossa)

Em 1974, Lótman publicaria ainda o livro *Realism Rússkoi Literatúry 60-kh godóv XIX viéka* (*O Realismo na Literatura Russa nos anos 60 do século XIX*), no qual voltaria a evocar a obra de Tchernychévski ao tratar do “*Rússki filossófski román*” (“Romance filosófico russo”). Neste capítulo, Lótman dedicar-se-ia à reconstituição histórica do gênero utópico na literatura, na tradição da qual incluiria *O Que Fazer?*.

Para a crítica literária, o romance de Tchernychévski teria sido conscientemente

²⁶⁹ No artigo “Tchernychévski romancista”, Lótman apresenta uma lista sumária das demais obras literárias de Tchernychévski, desde 1849, incluindo contos e um drama. Os romances anteriores a 1864 seriam: *Ponimánie* (1849), também conhecido por *Lili i Guióte*; *Istória Josefíny* (1849); *Teória e Práktika* (1849); *Alfériev* (1863) e *Contos num Conto* (1863-1864). Os romances do ciclo siberiano seriam: a trilogia inacabada *Stárina* (1873), *Prólogo* (1871/1877) e *Utópia*. Os contos escritos na Fortaleza de São Pedro e São Paulo seriam: *Tchinguizkhán*, *Na Právom Bóky*, *Pokrája*, *Vliubliónny*, *Svatovstvó Guiéertsoga Sen-Simona*, *Éto ne Skázka – iz Didró*, *Natália Petróvna Svirskaia*, *Videli l Vy?*, *Neviésta*, *Priklitchiénie Drúga*. Os contos do ciclo siberiano seriam: *Potómok Barbarússy*, *Kníga Erato*, *Tchtiénia v Biélom Zále* (1868—1869), *Akadiémia Lazurnykh Gop* (1867—1870), *Ótbleski Siánia*, *Istória Odnói Diévuchki*, *Masteritsa Varít Káchu*). Teria tido também uma peça escrita na Sibéria: *Dráma bez Razviázki*.

orientado de acordo com a “tradição da literatura utópica universal”, “*tradítsia mirovói utopítcheskoi literatúry*” e, ao final, teria mesmo superado o gênero, ao propor inovações de ordem estética e estrutural. O dispositivo característico do gênero utópico seria o fornecimento que proporcionaria de um modelo de realidade, de uma experiência figurativa que poderia operar como substituto lógico da realidade, fazendo com que os leitores pudessem atentar para as possibilidades de transformação. Lótman chamaria aquele processo de “experimento mental ou teórico”, “*mýslenny éksperimiént*”, e Tchernychévski ter-se-ia valido dele – de maneira exemplar – em *O Que Fazer?*, o que seria um dos sinais de seus laços originais com aquele gênero. Tal expediente, enfim, e a maneira como Tchernychévski o teria utilizado em conexão com as ideias socialistas, levaria Lótman a classificar *O Que Fazer?* como romance filosófico-socialista, sem prejuízo para os seus demais atributos literários, de modo que a abordagem da pesquisadora ainda parecia permitir a convivência daqueles dois universos na obra do crítico-escritor: o político-filosófico e o literário:

Tchernychévski – economista, filósofo e político de primeira linha na Rússia nos anos 1860 – permaneceu como filósofo até mesmo em sua atividade literária. O seu romance *O Que Fazer?* é um romance filosófico-socialista, primeiro na literatura russa a encarnar figurativamente o ideal socialista. O romance de Tchernychévski popularizou a ideia do socialismo, demonstrou a sua racionalidade, a sua correspondência às necessidades e aspirações da humanidade e afirmou a sua viabilidade.^{cccix} (LÓTMAN, 1974, tradução nossa)

Simultaneamente aos trabalhos de Lótman, outro destacado pesquisador do período soviético dedicaria boa parte de seus estudos à obra de Tchernychévski, o filólogo e professor Iúri Konstantínovitch Rudiénko, que talvez possa ser considerado o estudioso russo da segunda metade do século XX que tenha reunido o maior conjunto de análises sobre a obra tchernychevskiana, incluindo artigos, monografias e livros desde

1968 até 2018, que destacariam, predominantemente, o “*Tchernychévski-belletrist*”, “Tchernychévski ficcionista”. Em 1972, Rudiénko publicaria o artigo “*Khudójestvenny smysl logúitcheskikh poniáti v románe ‘Tchto diélat’?*” (“O sentido artístico das concepções lógicas no romance *O Que Fazer?*”), no qual argumentaria, como indica o próprio título, que a racionalidade lógica de Tchernychévski não era uma exterioridade em relação ao romance, capaz inclusive de prejudicar-lhe a expressão artística, mas que se trataria, ao contrário, de um princípio artístico que definiria as suas próprias leis semiótico-estruturais.

Rudiénko, desenvolvendo ainda mais a abordagem do romance em *camadas*, cada vez mais complexas, estabeleceria que o autor-representado, na forma como Tchernychévski se representava no romance, principalmente nos diálogos com o “leitor perspicaz”, não era, de fato, o verdadeiro autor. Ou seja, havia também ali embutido aquele *jogo de camadas*, no qual Tchernychévski parecia sempre estar disposto a ludibriar o leitor ordinário. De modo que a racionalidade *aparente* daquele autor-representado, lógico e escarecedor, não corresponderia à *essência* do verdadeiro autor, sendo apenas mais um engenhoso dispositivo de que Tchernychévski havia lançado mão, o que, ao final, denotava o imenso poder de sua imaginação criativa e artística.

Assim, o Tchernychévski romancista, na verdade, havia enganado a todos aqueles que, até então, haviam interpretado a sua racionalidade como uma exterioridade, um critério negativo de análise, ou até mesmo como um defeito em sua obra. Tratava-se, ao contrário, de um verdadeiro expediente artístico, através do qual o crítico-escritor teria criado, conscientemente, aquele “efeito não-artístico”, “*effiékt ‘nekhudójestvennosti’*”.

O caráter “não-artístico” ou “tendencioso” não constitui os critérios absolutos dos méritos estéticos do romance de Tchernychévski, mas as

suas propriedades funcionais. Eles são atribuídos ao autor representado figurativamente no interior de *O Que Fazer?*, como elementos de suas características. (...) [No entanto,] A verdade professada em *O Que Fazer?* não é tão óbvia e simples, como pode se ter a impressão à primeira vista. O que é diretamente professado pelo autor consiste apenas em sua camada mais superficial, e aquilo de que consiste o seu cerne, em nenhum momento o romancista “deixa escapar” [*progovárivatsia*].^{ccxxx} (RUDIÉNKO, 1972, p. 112-113, grifos do autor, tradução nossa)

Rudiénko ainda retomaria o que seria o trinômio semântico básico do romance, tal qual prenunciado anteriormente por Lunatchárski: as pessoas ordinárias, as novas pessoas e as pessoas especiais. Aquele “trinômio lógico”, “*logúitcheski triókhtchién*” constituiria os elementos fundamentais dos “métodos do jogo do autor”, “*priómy ávtorskoi ‘igrý*” que, conscientemente, lhes atribuiria nuances – ou camadas – de sentido particulares, possíveis de serem desvendadas apenas no contexto daquela narrativa. Aquele “sistema de nuances”, “*sistiéma ottiénkovi*” seria, finalmente, o dispositivo através do qual o crítico-escritor poderia introduzir no romance o seu conteúdo ideológico, visto que ele seria direcionado a um leitor específico e, não a outro, sendo, finalmente, capaz de ultrapassar a(s) censura(s) e atingir a juventude *raznotchínets*.

A análise de Rudiénko seria ainda mais aprofundada em artigo que publicaria em 1979, intitulado “*Publitsistícheskoie i khudójestvennoie v románe N. G. Tchernychévskogo ‘Thto diélat?’*” (“O caráter publicístico e artístico do romance *O Que Fazer?*, de Tchernychévski”). Este artigo seria reformulado e reeditado na forma de um capítulo (o terceiro) em seu trabalho monográfico “*Tchernychévski-romaníst i literatúrnye tradítsii*” (“Tchernychévski romancista e suas tradições literárias”), publicado em 1989, no qual reuniria as suas principais reflexões sobre a obra literária tchernychevskiana.

Neste último artigo/capítulo, Rudiénko chamaria a atenção para que o elemento surpreendente em *O Que Fazer?* não era o fato de que se tratava de um romance que expressava o seu conteúdo publicístico, através da conversa entre o autor-representado e o “leitor perspicaz”. Para o filólogo, isto era evidente, e constituiria apenas a camada mais externa, mais visível da obra. O elemento surpreendente seria a maneira como Tchernychévski teria conseguido alcançar soluções inteiramente artísticas para expressar e representar as suas “tendências”. O “choque nos padrões estilísticos” que teria causado o crítico-escritor adviria precisamente daquela combinação original entre princípios publicísticos e artísticos. O professor também chamaria a atenção para que, de maneira alguma, Tchernychévski havia sido o precursor daquela tendência – a introdução da publicística nos textos de arte –, a qual surgira na Rússia desde Aleksándr Radíchev (1749-1802), com o seu *Putechéstvia iz Peterbúrga v Moskvú, Viagem de São Petersburgo a Moscou* (1790), e constituiria até mesmo uma marca distintiva de toda a literatura russa do século XIX (sendo um traço marcante também nos “romances monográficos russos”, nos quais as “digressões líricas” desempenhariam um papel destacado, como nas obras de Púchkin e Gógol), estendendo-se para além de Tchernychévski nos trabalhos de Tolstói e Dostoiévski. Ou seja, mais uma vez seria reafirmado que Tchernychévski atendera a uma tradição, apesar de tê-la superado.

Para Rudiénko, o caráter artístico de *O Que Fazer?* possuía uma estrutura peculiar, que se revelava, sobretudo, na arquitetura composicional do romance. Não se tratava apenas da representação da história sobre as novas pessoas, permeada por comentários aleatórios de seu autor ao longo da narrativa. Mas tratava-se de um ato criativo-volitivo, ideológica e esteticamente apropriado, no qual aqueles comentários “contaminavam” a própria história, ao passo que expunham ao leitor o próprio processo de construção da narrativa.

Identificada a arquitetura semântica do romance, Rudiénko passaria a analisar, portanto, as suas camadas de expressão da *verdade*, ou o que chamaria de “estrutura semântica da *verdade*”, “*Smyslováia struktúra istiny*”. De maneira que a primeira camada da verdade de *O Que Fazer?* seria aquele seu conteúdo publicístico, ou seja, a discussão entre o autor-representado e o “leitor perspicaz”. Seria esta primeira camada que “emolduraria” o conjunto da obra, e contribuiria para ocultar da censura o seu verdadeiro teor. Ela estava relacionada ao primeiro termo do “trinômio lógico”, ao leitor ordinário, ou “perspicaz”. A segunda camada, mais profunda, seria aquela através da qual o crítico-escritor expressaria os seus posicionamentos políticos e na qual a *verdade* deveria ser apenas sugerida, representada de modo indireto. O conteúdo daquela *verdade* manifestaria a “ideia da impossibilidade de a sociedade contemporânea solucionar sequer um de seus problemas sem uma revolução política e social”^{ccccxi} (RUDIÉNKO, 1989, p. 124, tradução nossa). Ela estaria relacionada às novas pessoas, com as quais Tchernychévski, como o próprio dissera em seu prefácio, “podia” e “precisava” se comunicar. Finalmente, a última camada da *verdade* seria aquela integradora, que conferiria um caráter maior, único e geral à obra. Apesar de estar associada às pessoas especiais, cuja representação no romance seria o personagem Rakhmiétov, aquela verdade não se relacionaria diretamente à revolução, posto que esta seria apenas um meio para atingir-se um objetivo maior. Tal objetivo maior, a partir do qual seria organizado todo o romance, de acordo com Rudiénko, seria a *felicidade* individual e comum. De acordo com este, era *aquela* conceito de felicidade individual e geral que ocupava o mais importante espaço na publicística e beletrística de Tchernychévski: “persuadir o leitor de que a felicidade deve ser entendida de tal maneira, e não de outra, é a tarefa que revela, de fato, todo o imenso material publicístico no romance”^{ccccxii} (RUDIÉNKO, 1989, p. 125, tradução nossa). Assim, ao

final daquela exegese, Tchernychévski surgiria como um romancista dotado de excepcional perspicácia, um talentoso artífice cuja matéria-prima seria a própria *verdade*:

A profundidade e a originalidade da concepção artístico-ideológica do Tchernychévski romancista repousa exatamente no fato de que ele não é apenas um pregador de uma [única] posição determinada. (...) A pregação da verdade como um sistema estilístico do romancista (o nível publicístico mais visível do romance), e a pregação da verdade como princípio constitutivo-estrutural do método artístico do romancista (a unidade funcional entre os níveis publicístico e narrativo em sua interação e interpenetração) são, de certo modo, os momentos extremos da incomparável singularidade estética do romance *O Que Fazer?*.^{cccxiii} (RUDIÉNKO, 1989, p. 126, tradução nossa)

Finalmente, além do *jogo de camadas*, da arquitetura singular com a qual fora construída a estrutura semântica da verdade em *O Que Fazer?*, Rudiénko também daria continuidade à análise da tipificação dos personagens feita por Tchernychévski e de outro dispositivo empregado pelo autor, o da “ciclização”, “*tsiklizátsia*”. Segundo o filólogo, tratar-se-ia de um dos métodos mais importantes desenvolvidos pelo crítico-escritor, através do qual este disporia aquelas camadas em ciclos semi-independentes no romance, que seriam os seus capítulos, cada um dos quais comportando uma estrutura própria de começo, meio e fim. Cada capítulo precedente comunicar-se-ia com o seguinte através de uma cadeia de nós que, desatando em um, criaria um novo nó que deveria ser resolvido no outro. Tal expediente teria contribuído para conferir uma dinâmica particular e envolvente à obra, ao passo que forneceria a chave para que o leitor, percorrendo o caminho dos nós narrativos, atando-os e desatando-os, participando daquele *jogo de camadas*, pudesse, enfim, decodificar as nuances e as verdades do autor. Munido de todas aquelas categorias de análise semiótica que compunham a já bastante robusta *gramática literária tchernychevskiana*, Rudiénko deduziria, enfim, o

conceito bastante para definir a complexa composição de *O Que Fazer?*: tratava-se de uma “narrativa emoldurada”, “*obrámlennoie povestvovánie*”, envolvida por um cobertura semântica capaz de abrigar todas aquelas variáveis já desenvolvidas de análise da obra:

O romance *O Que Fazer?* é concebido arquiteturalmente como uma “narrativa emoldurada”, com uma peculiar dupla-estrutura temático-figurativa que permeia inteiramente a obra, e que é engendrada precisamente pelas características próprias desta “moldura” narrativa: a história é narrada ao leitor através de comentários – didático-iluministas no conteúdo, e hiperbólico-clownistas no tom – inseridos por intermédio do autor. A imagem do romancista, construída a partir de características autobiográficas, é conscientemente caricatural e, juntamente à do seu antagonista ideológico, o “leitor perspicaz”, constituem o nível extraficcional [*vnefábulny*] do conjunto temático do romance, contrastando com o plano “real” de seus personagens fictícios [*fábulny personáj*].^{cccxiv} (RUDIÉNKO, 1989, p. 31, grifos do autor, tradução nossa)

Rudiénko, assim, seria o estudioso soviético que forneceria as ferramentas teórico-metodológicas bastantes e mais recentes para análise da obra do “Tchernychévski romancista”.²⁷⁰ É interessante notar que, ao passo que a obra literária do crítico-escritor conquistava ferramentas e categorias cada vez mais sofisticadas para o seu estudo, o seu conteúdo político e filosófico passava a desempenhar um papel cada vez mais coadjuvante, apesar de fundamental. Isso porque a própria origem do grande interesse por suas obras resultaria do reconhecimento de seus traços político e filosófico. Seria devido àquele teor, e à importância que teria exercido sobre algumas gerações de revolucionários russos, que Lunatchárski autorizaria, legitimaria e recomendaria a investigação científica em torno de sua atividade e criação estética e literária, a partir do que seria construído todo este arsenal teórico. Assim, o caráter político e filosófico de *O Que Fazer?* passaria a ser estranha e concomitantemente

²⁷⁰ O escritor e filósofo russo Vladímir Kárlovitch Kántor também publicou trabalhos recentes com abordagem semelhante (KÁNTOR, 2001; 2015).

fundamental e acessório. Obviamente que, por convicção ou constrangimento, o filólogo e professor soviético não poderia deixar de estabelecer uma relação entre um e outro aspecto, integrá-los em sua teoria, mas o fato é que, uma vez elevado ao *status* de cânone literário através dos trabalhos dos próprios acadêmicos soviéticos, o romance *O Que Fazer?* estava à disposição para ser isolado de seu próprio tempo e condições de criação, e para ser analisado a partir de uma lógica interna própria (o que, de resto, acontece com qualquer obra canônica). De forma que a hipertrofia de sua análise semiótica avançava *pari passu* ao encolhimento de sua análise histórica, criando certo superdimensionamento em um extremo, em paralelo a um subdimensionamento em outro. Também não se poderia esperar que os estudiosos e literatos soviéticos, devido à natureza do próprio regime no qual viviam e realizavam as suas pesquisas, pudessem abrir mão de maneira definitiva de uma análise histórica e da consideração do caráter político e filosófico de *O Que Fazer?*. No entanto, inegavelmente, os seus trabalhos haviam aberto o horizonte teórico-metodológico para que tal fosse possível, uma vez que, devido ao grande e contínuo esforço daqueles estudiosos, *O Que Fazer?*, enfim, havia conquistado as categorias, os conceitos e ferramentas de análise para tal.

Deve-se acrescentar que a maneira como foram desenvolvidas aquelas categorias de análise, baseada fundamentalmente na convicção de que a obra abrigava uma “peculiar dupla-estrutura temático-figurativa que [a] permeia inteiramente”, ou seja, tendo por princípio a conversão do caráter da linguagem esópica de *contingente* para *essencial*, brindava o pesquisador com uma larga margem de liberdade interpretativa, tendo em vista que os limites para a proposição do que seria o discurso dissimulado e o discurso efetivo, dependeriam mais de sua criatividade do que daquela do próprio autor. Finalmente, o desbravamento das possibilidades abertas por aquele horizonte de

pesquisa seria confirmado, por exemplo, no trabalho de Andrew Drozd, *O Que Fazer?, de Tchernychévski: uma reavaliação* (DROZD, 2001).

7.3.2 A REAVALIAÇÃO DE DROZD EM RELAÇÃO COM OS ESTUDOS SOVIÉTICOS

Drozd buscaria inspiração para a sua tese, entre inúmeros outros, nos trabalhos de Rudiénko sobre *O Que Fazer?* e sobre as características gerais e específicas da obra literária de Tchernychévski. Assim, o professor norte-americano debruçar-se-ia sobre aspectos semelhantes àqueles aos quais já se havia dedicado o russo, como, por exemplo, a natureza eminentemente literária daquele romance, os aspectos de sua estrutura semântica e composicional, a “metanarrativa” (o diálogo do autor com o leitor e os seus personagens), além de seu conteúdo político. Diferentemente de Rudiénko, Drozd procederá a uma análise particularizada dos principais temas políticos presentes na obra, como o feminismo, o utilitarismo ou o ascetismo revolucionário, por exemplo. No entanto, o eixo central da abordagem do norte-americano seria uma concepção semelhante àquela do *jogo de camadas*, através do qual se compreenderia que haveria sempre um duplo sentido – oculto e efetivo – na narrativa tchernychevskiana, e que caberia ao pesquisador decodificá-la. Para Drozd, cujo trabalho exacerbava a “aplicação” daquela abordagem, o recurso à linguagem esópica e aquele consequente *jogo de camadas* era o moto da escrita de *O Que Fazer?*: “é o desejo de enganar o censor que forneceu um importante impulso criativo para Tchernychévski”^{cccxxv} (DROZD, 2001, p. 36, tradução nossa).

Assim, por exemplo, Drozd sugeriria, logo de início, que a própria cena de abertura do romance, extraída do meio da trama, e na qual Lopukhóv simula o próprio suicídio, não era o que parecia ser. Apesar de suscitar que se tratava de uma construção metanarrativa explorada pelo autor para espezinhar o leitor ordinário, expondo-o à crítica de seus pressupostos literários, na verdade, a referida cena fora concebida no intuito de ludibriar os censores no sentido de que aquele se tratava de um romance de conteúdo publicístico, que expressava tão somente uma querela entre críticos literários e, de maneira nenhuma, um romance de conteúdo político. Ainda neste sentido, Tchernychévski teria deliberadamente fomentado a impressão de que o romance se tratava de uma resposta literária a *Pais e Filhos*, o que, na verdade, também não era, sendo apenas mais um engenhoso artifício para ludibriar os censores, que não veriam problemas em uma obra que versasse sobre “trivialidades” literárias. Assim, o crítico-escritor teria logrado ludibriar os censores, fazendo-os crer que *O Que Fazer?* não era um verdadeiro romance, mas apenas mais um de seus polêmicos artigos.

Para coroar aquela farsa a que submeteria os censores, Tchernychévski havia, enfim, suscitado no próprio romance a ideia de que era um escritor sem talento, ou que o seu romance constituía, desde as primeiras linhas, um fracasso artístico. Ora, segundo Drozd, todo aquele “caráter não-artístico” da obra representado por Tchernychévski também teria sido cultivado de maneira deliberada, e com o mesmo propósito de enganar os censores. O próprio tema central do romance, qual fosse, o casamento de uma jovem mulher como subterfúgio para escapar do ambiente opressivo de sua família, também seria mais um artifício esópico de Tchernychévski, que daria a entender que, além de sem talento, ele não era nem mesmo original, pois aquele tema já circulava à exaustão no meio literário russo. Outra maneira através da qual Tchernychévski criaria a impressão de sua falta de talento, ainda com o intuito de enganar a censura, seria

errando propositalmente a letra da canção entoada por Vera no início do romance (“*Ça ira*”). Segundo Drozd, as novas pessoas conheciam a letra correta daquela canção revolucionária francesa e sabiam que Tchernychévski jamais poderia ser capaz de se equivocar, ao passo que, para os censores, seria mais uma prova de que se tratava de uma nulidade artística, sem qualquer traço de talento, posto que nem mesmo aquele hino revolucionário o seu autor fora capaz de reproduzir. No conjunto, assim, através da engenhosa criação daquela camada aparentemente não-artística, ou pobre artisticamente, Tchernychévski havia conseguido, efetivamente, superar a censura e publicar o seu romance.

No entanto, a reavaliação de Drozd ainda prosseguiria em sua tarefa investigativa e elucidativa. O estudioso também concluiria que, até mesmo as digressões filosóficas dos personagens de *O Que Fazer?*, como a conversa entre Lopukhóv e Vera Pávlovna sobre o utilitarismo, também não seria mais que um recurso utilizado por Tchernychévski para ludibriar os censores e os críticos, dando a impressão de que se tratava de uma obra didática: “em um nível superficial, o romance tem a aparência de um pesado romance didático”^{cccxvi} (DROZD, 2001, p. 41, tradução nossa). Não bastasse, o próprio realismo do romance, não seria mais que outro aspecto apenas aparente:

Tchernychévski prossegue a sua polêmica com a estética tradicional ao sugerir uma visão negativa geral de sua própria estética. Ou seja, ele tenta levar os seus leitores hostis a interpretarem o seu romance a partir do ponto de vista de um realismo rude, dando a impressão de que ele meramente havia copiado a realidade. Então, ele pareceria mais uma vez confirmar a visão de que era destituído de um verdadeiro talento artístico. (...) As alusões intencionais de Tchernychévski de que copiaria a realidade parecem voltadas a pregar uma peça em seus adversários ideológicos.^{cccxvii} (DROZD, 2001, p. 42-43, tradução nossa)

O resultado final alcançado por Tchernychévski através daqueles dispositivos conscientes e propositais seria aquele que o próprio autor almejava: os censores foram ludibriados, o romance fora publicado, e a crítica especializada fora convencida de que *O Que Fazer?* se tratava de um romance “imoral”, “rude”, “desprovido de qualquer mérito artístico”. Os seus críticos não sabiam que ele havia agido deliberadamente: “Poucos escritores foram tão bem-sucedidos em manipular os seus leitores”^{cccxxviii} (DROZD, 2001, p. 44, tradução nossa). Para Drozd, enfim, seriam precisamente aqueles dispositivos narrativos, os quais teriam logrado ludibriar censores, críticos e leitores de *O Que Fazer?*, que indicariam o genuíno talento de seu autor, assim como indicariam que o romance não se tratava de “um tratado político transparente, mas um trabalho complexo de literatura com a ironia, a ambiguidade, as múltiplas camadas de sentido e até mesmo as múltiplas interpretações que isto implica”^{cccxxix} (DROZD, 2001, p. 47, tradução nossa).

Assim, o professor norte-americano passaria a analisar, também de acordo com as categorias de Rudiénko, a estrutura semântica de *O Que Fazer?*, recuperando a sua composição cíclica e a rede de nós dramáticos que seriam atados e desatados ao longo da trama. Em certa altura, Drozd voltaria à questão de se estabelecer o caráter apropriado do romance de Tchernychévski. Então, o pesquisador argumentaria que as designações correntes a leste e a oeste, como, por exemplo, a de “romance socialista, sociofilosófico, sociopolítico, filosófico-revolucionário, histórico-político, utópico, intelectual, etc.” seriam unilaterais, concluindo que se tratava, realmente de um *bildungsroman*, um romance de formação (da protagonista Vera Pávlovna), apesar de não demonstrar de que maneira aquela classificação afastava o romance daqueles “subgêneros” do romance filosófico. Naquele autêntico *bildungsroman*, portanto, Tchernychévski havia manifestado as mais diversas características de seu talento, como

a estilização da linguagem, a narrativa polifônica e o humor, os quais também indicavam a tradição literária russa e universal a que se filiava o autor, na qual, mais uma vez, apareceriam os nomes de Púchkin, Gógol, além de Liérmontov. Destes três últimos, em específico, Tchernychévski havia herdado a noção de “romance idiossincrático”, “*idiosyncratic novel*”, a partir da qual o romance se tornaria uma obra construída de tal modo complexo, que a tornaria inimitável: “Assim como o romance em versos de Púchkin permanece como um fenômeno único da literatura russa, da mesma forma acontece com *O Que Fazer?*”^{ccccxxx} (DROZD, 2001, p. 61, tradução nossa). Desse modo, se aquele romance havia irritado os críticos à época, e ainda o fazia atualmente, tal se devia apenas ao fato de que “Tchernychévski, de fato, criou algo novo que rompeu os limites tradicionais da produção literária”^{ccccxxxi} (DROZD, 2001, p. 66, tradução nossa).

Assim como Rudiénko, Drozd também postularia que o autor-representado em *O Que Fazer?* não corresponderia ao autor real do romance, sendo tão somente uma construção literária utilizada como dispositivo narrativo de Tchernychévski. Naquele diapasão aparência *versus* real, o professor norte-americano continuaria a interpretar todo o conjunto temático do romance. Após tratar da questão feminina, tal qual aparece no romance (esta, ao que parece, seria a única esfera em que teria havido uma correspondência entre o que se foi dito e o que se queria dizer), Drozd voltar-se-ia para a questão do amor. De acordo com ele:

Os vários aspectos subversivos e ideológicos do romance, por mais importante que sejam, assumem o segundo lugar diante deste tópico tão importante. Mais importante ainda, a questão do amor explica muito do conteúdo ideológico do texto. (...) Não é de maneira alguma um exagero afirmar que, em muitos aspectos, o amor é tudo sobre o que trata *O Que Fazer?*^{ccccxxxi} (DROZD, 2001, p. 84, tradução nossa)

Para o norte-americano, a utilização da metáfora do amor para tratar de questões diversas seria mais um sinal de como a obra tchernychevskiana estava incluída na tradição dos demais romancistas russos. Tchernychévski estaria preocupado, sobretudo, com a discussão sobre o significado do amor, questão que invadiria a narrativa na forma dos diálogos e reflexões dos personagens. Unindo tal compreensão àquela que faria sobre a predileção de Tchernychévski pela intuição, em vez da atitude racional ou da abstração, Drozd concluiria que, longe de ser um texto que fizesse apologia da teoria, aquele seria um romance que criticava as distorções da razão, em prol da “primazia da espontaneidade e dos sentimentos humanos”, o que demonstrava, mais uma vez, que até então, a maioria dos críticos e leitores da obra haviam se enganado.

Também teriam se enganado ao pensaram que Tchernychévski possuía uma visão de mundo materialista, pois o autor de *O Que Fazer?*, enquanto narrador da trama, na verdade, jamais teria dado sinais de sua filiação às concepções materialistas. Ao contrário, o mesmo teria criticado a estreita fascinação de Lopukhóv e Kirsánov com aquela filosofia, assim como também os teria espicaçado pela fé que ambos depositavam na ciência como panaceia dos problemas humanos. A maior prova de que o narrador mantinha distância e de que criticava o materialismo, seria o fato de que ele levaria o seu personagem Lopukhóv a abandonar o seu plano inicial de ingressar na carreira médico-científica, tendo sucumbido, ao final, ao amor (apesar de Lopukhóv ter aberto mão de seu amor por Vera Pávlovna e de jamais ter interrompido a sua carreira política). De modo que, “parece seguro concluir que Tchernychévski rejeitava o materialismo de todos os tipos”^{ccccxxxiii} (DROZD, 2001, p. 100, tradução nossa).²⁷¹

Da mesma forma, *O Que Fazer?* também não continha, nem expunha elementos da filosofia utilitarista. Mesmo admitindo que era sobre os princípios utilitaristas que

²⁷¹ Drozd também citaria evidências encontradas no romance de que o Tchernychévski-narrador negava a existência da objetividade.

trataram Vera Pávlovna e Lopukhóv em sua primeira conversa, Drozd argumentaria que aquela representação do tema não era *prescritiva*, ou seja, que Tchernychévski não sugeria que os seus leitores emulassem aqueles comportamentos. Ao contrário, aquela representação seria apenas *descritiva*, inclusive, de maneira crítica, pois o Tchernychévski-narrador também não endossaria o utilitarismo. De acordo com Drozd, o crítico-escritor não teria explicitamente se posicionado contra aqueles “ísmos”, apenas para não expor os seus leitores da jovem geração da *intelligentsia raznotchínets* ao deboche dos conservadores e reacionários. Tratava-se, portanto, de mais uma camada na narrativa tchernychevskiana, na qual ele criticaria aquelas filosofias na medida que as expunha (!), no sentido de deixar claro para os seus jovens leitores que ele não endossava aquelas teorias ou comportamentos. Neste sentido, necessariamente, os personagens Lopukhóv e Kirsánov seriam expostos ao ridículo, posto que por demais abstracionistas, racionalistas, materialistas ou utilitaristas, e o verdadeiro personagem exemplar seria o de Vera Pávlovna, a única que agiria não com base em teorias, mas em sua intuição (apesar de a mesma ter lido com avidez todos os livros que Lopukhóv lhe fornecera, e erguido uma cooperativa com base nos princípios teóricos e abstratos dos socialistas europeus).

Através de arrazoados semelhantes, Drozd proporia que Tchernychévski representara o personagem Rakhmiétov não no sentido de promovê-lo, mas no sentido de criticar o ascetismo revolucionário. Da mesma maneira, a cooperativa de costureiras seria antes uma crítica àquele modelo que o seu elogio. Ou seja, para o professor norte-americano, no romance *O Que Fazer?*, nada era o que parecia, e a sua releitura, ou reavaliação do romance, baseada sobretudo no exercício analítico daquele *jogo de camadas* elevado ao seu paroxismo, concluiria que, na verdade, a obra deveria se chamar *O que não fazer?*:

alguns sugerem que a mensagem do romance é o egoísmo racional, outros sugerem o caminho do ascetismo revolucionário de Rakhmiétov, ainda outros sugerem os princípios socialistas utópicos, e assim por diante. Da mesma forma, no nível do comportamento pessoal, *O Que Fazer?* é algumas vezes visto como um texto que encoraja o casamento fictício, a vida comunal, etc. Como foi visto, nada disso constitui o conteúdo positivo do texto. Ou eles desempenham uma função puramente descritiva, ou são parte da polêmica de Tchernychévski com os seus predecessores. Bastante frequentemente, os “ismos” atribuídos a Tchernychévski são os alvos de sua própria verve polêmica, não modelos postulados por ele. O romance, de fato, contém um conteúdo positivo, como a ênfase na primazia da emoção humana e na necessidade do amor verdadeiro nas relações humanas. No entanto, daquilo que é tradicionalmente considerado um programa político, há realmente muito pouco. Embora o título do romance possa presumir uma resposta positiva, ou seja, uma exposição detalhada de o que fazer, *O Que Fazer?* é construído, na verdade, de acordo com o princípio da negação. São oferecidas respostas para a questão sobre o que fazer, mas as propostas são rejeitadas. Em outras palavras, o romance é a história de o que não fazer.^{ccccxxiv} (DROZD, 2001, p. 171-172, tradução nossa)

Diferentemente dos trabalhos dos estudiosos soviéticos vistos anteriormente, Drozd talvez não sofresse os mesmos constrangimentos sociais ou políticos que o pudessem impedir de desconsiderar as questões políticas e filosóficas presentes no romance. Estas últimas, que já tendiam a assumir uma posição cada vez mais acessória nos trabalhos de Rudiénko, por exemplo, seriam definitivamente sacrificadas por Drozd em nome da primazia dos aspectos literários do romance. De modo que a reavaliação feita por este, além de ser uma atualização dos trabalhos daquele, consistia na sobreposição absoluta da análise semiótica sobre a análise histórica de *O Que Fazer?*.

Uma vez desembaraçado dos fios que o uniam ao seu próprio tempo e ao seu autor, o romance poderia servir à livre interpretação do pesquisador interessado, limitada apenas pelas ferramentas de análise à sua disposição, as quais, como dito anteriormente, também ofereciam uma larga faixa de liberdade e de criatividade ao pesquisador. Apenas assim se pode compreender como fora possível a Drozd inverter a

relação assumida originalmente entre os aspectos político-filosóficos e literários do romance em favor destes últimos. Baseado no exercício intenso do *jogo de camadas*, o pesquisador norte-americano descobriria e postularia novos níveis de interpretação que terminariam por negar toda a crítica que havia sido feita até então sobre o romance. Confirmada a sua tese de que Tchernychévski, em *O Que Fazer?*, teria agido conscientemente como um grande manipulador dos leitores, é preciso também assumir que ele enganara até mesmo aqueles com quem julgava estabelecer uma comunicação sincera. A análise de Pissariev por exemplo, em “O proletariado pensante” (1867), estaria equivocada. Assim como a de Plekhánov, em seu estudo sobre o escritor (1890-1892). Skaftýmov também estaria enganado. No campo da política, o crítico-escritor teria enganado o próprio Lênin e Lunatchárski, posto que estes teriam lhe atribuído um equivocado conteúdo político positivo. Até mesmo as críticas realizadas por Herzen e Turguêniev ao seu romance, as quais Tchernychévski jamais conheceria, estariam equivocadas, postos que ambos não teriam sido capazes de apreciar o seu verdadeiro conteúdo artístico. Finalmente, Tchernychévski teria enganado a si próprio, posto que, uma vez que rejeitava o materialismo e o utilitarismo, perderiam todo o sentido os seus trabalhos filosóficos anteriores, como “As relações estéticas da arte com a realidade” (1855) e “O princípio antropológico na filosofia” (1860). Resta, então, a dúvida se também não teria enganado os próprios leitores da jovem geração, as “novas pessoas” às quais se dirigia no romance.

Assim, a conclusão a que chega Drozd leva forçosamente o interessado a interpretar *O Que Fazer?*, na verdade, não como uma obra sobre o amor. Mas como um grande simulacro, fruto de uma mente tão engenhosa quanto talentosa, que se teria voltado para a atividade literária assim como um enxadrista para o seu tabuleiro. Acrescenta-se a isso o fato de o norte-americano atribuir e exigir tamanha destreza e

sagacidade de um autor que escreveria o romance em uma cela na Fortaleza de São Pedro e São Paulo, no exíguo período de quatro meses, dentro dos quais faria uma greve de fome de 9 dias (a partir de 28 de janeiro de 1863), em protesto por não poder receber a visita de sua esposa.

Drozd também mudaria o caráter da própria leitura do romance, pois, em vez da sua fruição, o leitor deveria proceder à sua decodificação, a uma difícil atividade investigativa *contra-conspirativa*, que revelasse os verdadeiros sentidos por detrás daquele autor-narrador que, por sua vez, também era um simulacro. Ao tratar do epílogo do romance, por exemplo, Drozd diria que “apenas um leitor treinado nas nuances da linguagem esópica poderia decodificá-lo”²⁷² (DROZD, 2001, p. 177, tradução nossa). De modo que, uma vez validada a sua hipótese, os leitores deveriam procurar por *O Que Fazer?* não na prateleira dos romances filosóficos, nem mesmo naquela dos livros de amor, mas na seção de literatura policial. Chegando-se enfim à conclusão que, no afã de elevar *O Que Fazer?* a uma obra de postulados políticos e filosóficos *negativos*, que negava a abstração e o racionalismo, e cujo princípio *positivo* seria apenas aquela da intuição, das emoções e do amor, Drozd, paradoxalmente, transformava-a em um romance absurdamente racional, calculado e paranoico, posto que assim o exigia o cada vez mais complexo *jogo de camadas*.²⁷²

Deve-se acrescentar ainda que, a rigor, a sua tese não se tratava de uma reavaliação, pois Drozd apenas teria burilado o mesmo objeto sobre o qual se debruçara Rudiénko, munido das mesmas ferramentas. Por exemplo, não causa tanto espanto a sua

²⁷² Convém salientar que, de maneira alguma, este trabalho propõe a restrição da atividade heurística e hermenêutica de pesquisadores ou pesquisadoras. O que se aponta acima é a maneira como tal atividade, nos exemplos citados, pareceu se destacar do próprio contexto e das próprias ideias presentes na obra. Há trabalhos que, assim como os citados anteriormente, também se valeram de uma análise heurística e hermenêutica profunda de *O Que Fazer?* para dela extrair conclusões interessantes, como aquele de Ingerflom, por exemplo. Este se coloca a questão de como identificar os aspectos socialistas e os antidespóticos (não necessariamente socialistas) no romance de Tchernychévski, e afirma que, para tal: “apenas uma leitura heurística, que não supõe a obra [*O Que Fazer?*] transparente, pode responder às interrogações que vêm de ser colocadas” (INGERFLOM, 1988, p. 68, tradução nossa).

interpretação de *O Que Fazer?* como um romance sobre a “necessidade do amor verdadeiro nas relações humanas” quando já se tinha visto que, para Rudiénko, o mesmo se tratava de um romance sobre a felicidade. Pode-se dizer que, na verdade, o norte-americano empenhara-se mais que o seu predecessor, tendo isolado e tornado independentes de maneira definitiva os aspectos artísticos e semióticos da obra, o que aquele não poderia ter feito.

O aspecto mais intrigante é que a negação do caráter político e filosófico empreendida por Drozd não havia se dado em reação aos estudos soviéticos, mas, ao contrário, em decorrência deles. Em sua tese, todas as categorias de análise utilizadas foram aquelas que já haviam sido desenvolvidas por seus pares soviéticos no esforço de criação da *gramática literária tchernychevskiana*. De modo que a sua conclusão seria o fruto de um casamento inusitado entre a canonização enviesada da obra com a sua semiotização desinteressada, cuja benção teria sido dada, originalmente, por ninguém menos que Lunatchárski.

Enfim, se se retornar para a origem dos estudos literários tchernychevskianos, da forma como esboçados por Plekhánov ou desenvolvidos inicialmente por Skaftýmov, não se pode deixar de admirar o passo e a criatividade na elaboração das ferramentas de análise pelos estudiosos, filólogos, literatos e críticos literários envolvidos. De um escritor cujo talento artístico era timidamente pronunciado, ou “inquestionavelmente” débil, como dissera Plekhánov, e ratificara Skaftýmov, Tchernychévski passaria a contar com um verdadeiro arsenal teórico e metodológico para se prescrutar a sua obra literária. É possível que nem o próprio Lunatchárski vislumbrasse que as suas exortações naquela direção rendessem uma produção acadêmica tão profícua e capaz até mesmo de desembaraçar a obra de seu conteúdo e teor iniciais.

Contudo, não se pode negar que, apesar da problematização aqui proposta, aquele percurso de construção e de desenvolvimento teórico das categorias de análise da obra tchernychevskiana também proporcionaria o surgimento de novas possíveis abordagens sobre a mesma, como a possibilidade de reconstituição de uma tradição do romance filosófico russo, que estaria relacionada com aquele da Europa Ocidental; a abertura dos estudos sobre o processo de tipificação dos seus personagens; a interessante análise sobre a ciclização que teria sido desenvolvida pelo autor; e, como não poderia estar ausente, a consideração sobre a dimensão do emprego da linguagem esópica em *O Que Fazer?*. A própria tese de Drozd disponibiliza ao interessado uma bastante rica discussão bibliográfica sobre os estudos a respeito de Tchernychévski, leitura que se faz obrigatória para o desenvolvimento de qualquer estudo posterior. No seu conjunto, a análise desses trabalhos fornece o cabedal necessário para a proposição de um estudo sobre a origem, formação e características do gênero político-filosófico russo, a partir das reconstituições históricas que foram realizadas, bem como das categorias e conceitos desenvolvidos.

Por fim, ao final deste trabalho, o leitor perspicaz deve ter ratificado a sua compreensão sobre o motivo da escolha da abordagem aqui realizada sobre o romance *O Que Fazer?*, de Tchernychévski. Ao recuperar as relações estabelecidas pelo próprio autor com aqueles outros que o teriam servido de inspiração, ao buscar construir as pontes de análise a partir da própria obra do escritor e de sua comunicação com os seus pares e contemporâneos, esta tese procurou circular em um terreno minimamente seguro e estável, que garantisse o tratamento de seu objeto a partir de suas próprias e múltiplas relações, evitando assim, fazê-lo através da análise de sua – polêmica – recepção.

Ao tratar-se *O Que Fazer?* como romance político-filosófico, não se buscou excluir o seu aspecto literário, nem mesmo relegá-lo a um nível de abordagem inferior. Ao contrário, foi demonstrado aqui que aquele se trata, antes de tudo, de um *romance* e, como tal, o seu aspecto literário não lhe é uma exterioridade, não podendo dele ser destacado. Outrossim, o estudo de seu aspecto político-filosófico foi levado a cabo através de uma análise comparativa conjunta entre a crítica e a literatura, cotejando-os histórica e literariamente, ou seja, sem pretender que a literatura também fosse considerada apenas como um aspecto acessório.

Da mesma maneira, o caráter político-filosófico de um romance não exclui a possibilidade e a necessidade de investigação de seu concomitante caráter literário. Como visto, a discussão sobre as questões próprias da estética, da literatura, e do gosto na obra tchernychevskiana constituiu objeto de interesse de inúmeras pesquisas no passado, e pode ainda constituir objeto de interesse das pesquisas no futuro.

O que a presente tese, finalmente, chama a atenção, é para a construção de um horizonte de pesquisa que privilegie aquela dimensão *dialógica inclusiva*, capaz de proporcionar a interpretação da literatura oitocentista russa – talvez de toda a literatura – através de suas múltiplas, simultâneas e contraditórias relações. A análise destacada do cânone, como tentou se fazer em relação a *O Que Fazer?*, revelaria muito mais o seu caráter “idiossincrático” e “hermético”, como postulava Drozd, do que o seu caráter dialógico, sem o qual, não se poderia compreender nem mesmo o seu surgimento. Assim, definir *O Que Fazer?* como romance político-filosófico é fruto de um esforço de se reconstituir os seus laços de comunicação com o seu tempo e com os seus antepassados, e de se compreender o romance como um dos elos no universo dialógico tentacular da literatura e da crítica literária russas do século XIX.

REFERÊNCIAS

ALDRIDGE, Alfred Owen. **Voltaire and the century of light**. Princeton; Londres: Princeton University Press, 1975. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=bEI9BgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 23 fev. 2020.

ALMEIDA, Giuliana Teixeira de. **A Rússia na encruzilhada autobiográfica**: “Passado e Pensamentos”, de Aleksandr Herzen. 2019. 296 p. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa). Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

ANTONÓVITCH, Maksím Aleksêievitch; ELISSÊIEV, Grigóri Zakhárovitch. **Chestidessiátye gódy**: M. A. Dobroliúbov i G. Z. Elissêiev. Moskvá, Leningrád: ACADEMIA [Rússkie memúary, písma i materiály], 1933.

ANTONÓVITCH, Maksím Aleksêievitch. **Ízbrannye statí**: filossófia, kítika, poliémika. Leningrád: Gossudárstvennoie izdátelstvo khudójestvennoi literatúry, 1938. Disponível em: <<books.e-heritage.ru/book/10083265>>. Acesso em: 08 fev. 2020.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1971. Trad.: Suzi Frankl Sperber.

BAILBÉ, Joseph-Marc. Jacques ou l’illusion romanesque. **Cahiers de l’Association internationale des études francaises**, n. 28, 1976, p. 315-330. <<https://doi.org/10.3406/caief.1976.1124>>.

BERLIN, Isaiah. **Pensadores Russos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BIANCHI, Maria de Fátima. **O “sonhador” de “A Senhora”, de Dostoiévski**: um “homem supérfluo”. 2006. 175 p. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BIBLIOTIÉKA DLIÁ TCHTIÉNIA. *Jurnál sloviésnosti, naúk i polítiki*. Sankt-Peterburg, jan. 1862a. t. 169. Disponível em: <<https://books.google.ru/books?id=ZjAWAAAAYAAJ&pg=PP13#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 08 fev. 2020.

_____. *Jurnál sloviésnosti, naúk i polítiki*. Sankt-Peterburg, mar. 1862b. t. 170. Disponível em: <<https://books.google.ru/books?id=eDAWAAAAYAAJ&pg=PP9#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 08 fev. 2020.

BIELÍNSKI, Vissarión Grigórovitch. **Pólnoie sobránie sotchiniéni v trinádtsetsati tomákh**: statí i retsénzii, 1846-1848. Moskvá: Izdálstvo Akadiémii Naúk SSSR, 1956. t. 10.

_____. Thoughts and Notes on Russian Literature. In: Matlaw, Ralph E. (org.). **Belinsky, Chernyshevsky, and Dobrolyubov** – Selected Criticism. Nova York: E. P. Dutton & Co., 1962.

_____. Um olhar sobre a literatura russa em 1847. Trad.: Renata Esteves. In: ESTEVES, Renata. **Turguêniev e a inovação literária**. 2018. 178 p. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa). Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

BRIK, Lília. [Entrevista concedida a] Boris Schnaiderman. In: MAIAKÓVSKI, Vladímir. **Poemas**. São Paulo: Perspectiva, 2002. Trad.: Augusto e Haroldo de Campos e Bóris Schnaiderman.

CADOT, Michel. Herzen et Michelet. **Revue des études slaves**, v. 78, n. 2-3, 2007, p. 177-185. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_2007_num_78_2_7077>. Acesso em: 24 out. 2019.

CHESTER, Robert (ed.). **Divorces in Europe**. Haia: Netherlands Interuniversity Demographic Institute, 1977.

COULET, Henri. **Le roman jusqu'à la Révolution**. Tomo I – Histoire du roman en France. Paris: Librairie Armand Colin, 1967. Disponível em: <<https://archive.org/details/leromanjusqualar0001coul/mode/2up>>. Acesso em: 21 fev. 2020.

CRISP, Olga. Labor and Industrialization in Russia. In: **The Cambridge Economic History of Europe**. Vol. VII. The Industrial Economies – Capital, Labour, and Enterprise. Part 2 – The United States, Japan, and Russia. Londres: Cambridge University Press, 1978, p. 308-415.

D'ALEMBERT, Jean le Rond. À propos de La Nouvelle Héloïse. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Mémoire de la critique**: Jean-Jacques Rousseau. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000. p. 215-218. Org.: Raymond Trousson.

DIAKONOVA, Nina. Dickens in Russia: a survey. In: HOLLINGTON, Michael (ed.). **The Reception of Charles Dickens in Europe**. Londres, Inglaterra: Bloomsbury Publishing Plc, v. 1, 2013, p. 79-85.

DIÉMTCHENKO, Adólf Andréievitch. **N. G. Tchernychévski**: Naútchnaia biográfia

(1859-1889). Moskvá: ROSSPEN, 2019.

DICKENS, Charles. **Dealings with the firm of Dombey and son: wholesail, retail and exportation.** Londres: Chapman & Hall, 1913. Disponível em: <<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.225391>>. Acesso em 06 ago. 2020.

_____. **Hard times.** Londres: Chapman & Hall; Nova York: Charles Scribner's Sons, 1905. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/786/786-h/786-h.htm>>. Acesso em 02 mar. 2019.

_____. **Tempos difíceis.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Trad.: José Baltazar Pereira Júnior.

DIDEROT, Denis. Éloge de Richardson. In: _____. **Œuvres complètes de Diderot.** t. 5. Paris: Garnier Frères, 1875. p. 211-228. Disponível em: <https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Diderot_-_Œuvres_complètes,_éd._Assézat,_V.djvu>. Acesso em: 23 fev. 2020.

DOBROLIÚBOV, Nikolai Aleksándrovitch. **Ízbrannye statí.** Moskvá: Sovremiénnik, 1980. Disponível em: <http://az.lib.ru/d/dobroljubow_n_a/text_0900.shtml>. Acesso em: 06 fev. 2020.

_____. O que é oblomovismo? In: GOMIDE, Bruno (org). **Antologia do Pensamento Crítico Russo, 1802-1901.** São Paulo: Editora 34, 2013, p. 289-335. Trad.: Sonia Branco Soares.

_____. **Piérvoie póлноie sobránie sotchiniéni N. A. Dobroliúbova v tchetyriókh tomákh:** 1860-1861. Sankt-Peterburg: Izdánie A. C. Panafidinoi, 1912 [1911]. t. 4. [Ed: M. K. Lemke].

_____. **Rússkie klássiki:** Ízbrannye literatúrno-kritícheski statí. Moskvá: Akadiémia Naúk SSSR [Literatúrnye Pámiatniki], 1970.

_____. **Sobránie sotchiniéni v deviatí tomákh:** statí i retsénzii, 1860. Moskvá, Leningrád: Gossudárstvennoie izdátelstvo khudójestvennoi literatúry, 1963. t. 6.

_____. **Sobránie sotchiniéni v deviatí tomákh:** statí i retsénzii, avgust 1857 – mai 1858. Moskvá, Leningrád: Gossudárstvennoie izdátelstvo khudójestvennoi literatúry, 1962a. t. 2.

_____. **Sobránie sotchiniéni v deviatí tomákh:** statí i retsénzii, iiul – dekabr 1859. Moskvá, Leningrád: Gossudárstvennoie izdátelstvo khudójestvennoi literatúry, 1962b. t. 5.

_____. **Sobránie sotchiniéni v deviatí tomákh:** stikhotvoriénia, próza, dnevníkí. Moskvá, Leningrád: Gossudárstvennoie izdátelstvo khudójestvennoi literatúry, 1964. t. 8.

_____. **Sobránie sotchiniéni v deviatí tomákh.** Moskvá, Leningrád: Gossudárstvennoie izdátelstvo khudójestvennoi literatúry, 1962c. t. 4.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. **Dois sonhos** – O sonho do titio e Sonhos de Petersburgo em verso e prosa. São Paulo: Editora 34, 2012. Trad.: Paulo Bezerra.

_____. **Memórias do Subsolo.** São Paulo: Editora 34, 2009. Trad.: Boris Schnaiderman.

_____. **Os demônios.** São Paulo: Editora 34, 2005. Trad.: Paulo Bezerra.

_____. **Winter notes on summer impressions.** Londres, Melbourne, Nova York: Quartet Books, 1985. Trad.: Kyril FitzLyon.

DROZD, Andrew. **Chernyshevskii's What Is to Be Done?: a reevaluation.** Evanston: Northwestern University Press, 2001.

_____. "What Is to Be Done?" and Chernyshevskii's Response to Dostoevskii's "Uncle's Dream". **South Atlantic Review**, v. 67, n. 2, 2002, p. 1-24. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3201959>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

DRUJÍNIN, Aleksánder Vassílievitch. **Sobránie sotchiniéni A. V. Drujínina vo vosmí tomákh:** s portriétom avtóra. Sankt-Peterburg: Tipográfia Imperátorskoi Akadiémi Naúk, 1865. t. 7.

EIDELMAN, Dawn D. **George Sand and the Nineteenth-century Russian Love-triangle Novels.** Lewisburg: Bucknell University Press; Londres, Toronto: Associated University Presses, 1994.

EIDELMAN, N. Ia. Pável Ivánovitch Bakhmiétev – odná iz zagádok rússkogo revoliutsiólnnogo dvijénia. In: **Revoliutsiólnnaia situátsia v Rossii v 1859-1861 gg.** Moskvá: Naúka, 1965. t. 4, p. 387-398. Disponível em: <<http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/NYE/BACH.HTM#19>>. Acesso em: 07 fev. 2020.

ESTEVEES, Renata. **Turguêniev e a inovação literária.** 2018. 178 p. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa). Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

FEUERBACH, Ludwig. **A essência do cristianismo**. Campinas: Editora Papirus, 1988. Trad.: José da Silva Brandão.

_____. **Princípios da filosofia do futuro**. Covilhã: LusoSofia Press, 2008. Trad.: Artur Morão.

FONSECA FILHO, Odomiro Barreiro. **Niilismo: estrada para a emancipação** – o destino literário das personagens femininas russas na época das Grandes Reformas (1855-1866). 2017. 259 p. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

FRANK, Joseph. **Pelo prisma russo: ensaios sobre literatura e cultura**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. Trad.: Paula Cox Rolim e Francisco Achar.

FREEZE, Gregory. Bringing Order to the Russian Family: Marriage and Divorce in Imperial Russia, 1760-1860. **The Journal of Modern History**, v. 62, n. 4, 1990, p. 709-746. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1881061>>. Acesso em: 06 dez. 2014.

FUTRELL, Michael H. Gogol' and Dickens. **The Slavonic and East European Review**, v. 34, n. 83, 1956, p. 443-459. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/4204752>>. Acesso em: 02 mar. 2019.

GENÈVE. In: ENCYCLOPÉDIE, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Tome Septième. Paris: Briasson, David, Le Breton, Duran, 1757. Disponível em: <<http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedia/article/v7-905-0/>>. Acesso em: 04 fev. 2019.

GRENIER, Svetlana. Кто виноват? (À quila faute ?) dans le drame familial des Herzen « Était-ce une prémonition de mon destin ? ». **Revue des études slaves**, v. 83, n. 1, 2012, p. 87-108. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/43272556>>. Acesso em: 09 out. 2019.

GUENERALOVA, Natália Petróvna. “Neizviéstny” otviét Turguênieva Tchernychévskomu – o vtopóm epílogue romána “Rúdin”. In: **I. S. Turguêniev: Nóvye issledovániá i materiály**. [Вып. 4]. Moskvá, Sankt-Peterburg: Alians Arkheo [Puchkínski Dom], 2016. Disponível em: <http://pushkinskijdom.ru/wp-content/uploads/2018/02/2017_Generalova-1.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2020.

GUERCHENZÓN, Mikhail Óssipovitch. Tvórtcheskoie samosoznánie. In: GUERCHENZÓN, Mikhail Óssipovitch et al. **Viékhi: sbórník statiéi o rússkoi intelligentsii**. Moskvá: Tipográfia V. M. Sablina, 1909, p. 70-95. Disponível em: <[https://ru.wikisource.org/wiki/Вехи._Сборник_статей_о_русской_интеллигенции_\(1909\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Вехи._Сборник_статей_о_русской_интеллигенции_(1909))>. Acesso em: 25 fev. 2020.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. Vols. I-III. São Paulo: Edusp, 2001. Trad.: Marco Werle.

HERZEN, Aleksánder Ivánovitch. **A Herzen reader**. Evanston: Northwestern University Press, 2012. Tradução e notas: Kathleen Parthé.

_____. Letters on the study of nature. In: HERZEN, Aleksánder. **Selected philosophical essays**. Moscou: Foreign Languages Publishing House, 1956^a, p. 97-305.

_____. **Sobránie sotchiniéni v tridtsatí tomákh**: Bylóie i dúmy – 1852-1868, tchásti I-III. Moskvá: Izdálstvo Akadiémii Naúk SSSR, 1956b. t. 8.

_____. **Sobránie sotchiniéni v tridtsatí tomákh**: Bylóie i dúmy – 1852-1868, tchásti VI-VIII. Moskvá: Izdálstvo Akadiémii Naúk SSSR, 1957. t. 11.

_____. **Sobránie sotchiniéni v tridtsatí tomákh**: Khudójestvennye; Proizvediéniá 1841-1846. Moskvá: Izdálstvo Akadiémii Naúk SSSR, 1955. t. 4.

_____. **Sobránie sotchiniéni v tridtsatí tomákh**: o razvítii revoliutsíonnykh idiéi v Rossíi; Proizvediéniá 1851-1852 godóv. Moskvá: Izdálstvo Akadiémii Naúk SSSR, 1956c. t. 7.

_____. **Sobránie sotchiniéni v tridtsatí tomákh**: písma, 1860-1864 godóv. Moskvá: Izdálstvo Akadiémii Naúk SSSR, 1963a. t. 27, l. 1.

_____. **Sobránie sotchiniéni v tridtsatí tomákh**: písma, 1867-1868 godóv. Moskvá: Izdálstvo Akadiémii Naúk SSSR, 1963b. t. 29, l. 1.

_____. **Sobránie sotchiniéni v tridtsatí tomákh**: publitsistitchiéskie i khudójestvennye proizvediéniá, 1867-1869 godóv. Moskvá: Izdálstvo Akadiémii Naúk SSSR, 1960a. t. 20, l. 1.

_____. **Sobránie sotchiniéni v tridtsatí tomákh**: statí iz “Kólokola” i drugúie proizvediéniá, 1859-1860 godóv. Moskvá: Izdálstvo Akadiémii Naúk SSSR, 1958. t. 14.

_____. **Sobránie sotchiniéni v tridtsatí tomákh**: statí iz “Kólokola” i drugúie proizvediéniá, 1862-1863 godóv. Moskvá: Izdálstvo Akadiémii Naúk SSSR, 1959a. t. 16.

_____. **Sobránie sotchiniéni v tridtsatí tomákh**: statí iz “Kólokola” i drugúie proizvediéniá, 1863 góda. Moskvá: Izdálstvo Akadiémii Naúk SSSR, 1959b. t. 17.

_____. **Sobránie sotchiniéni v tridtsatí tomákh:** statí iz “Kólokola” i drugúie proizvedéniá, 1864-1865 godóv. Moskvá: Izdálstvo Akadiémii Naúk SSSR, 1959c. t. 18.

_____. **Sobránie sotchiniéni v tridtsatí tomákh:** statí iz “Kólokola” i drugúie proizvedéniá, 1866-1867 godóv. Moskvá: Izdálstvo Akadiémii Naúk SSSR, 1960b. t. 19.

_____. **Who is to blame?** Ithaca: Cornell University Press, 1984. Tradução e notas: Michael Katz.

HOBBSAWM, Eric. **The Age of Empire – 1875-1914.** Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1987.

INGERFLOM, Claudio Sergio. **Le citoyen impossible:** les racines russes du léninisme. Paris: Éditions Payot, 1988.

KÁNTOR, Vladímír Kárlovitch. The Man of Golgotha Versus Barabbas: Chernyshevsky and Herzen Squaring off over Russia. **Russian Studies in Literature**, v. 51, n. 2, 2015, p. 66-100. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/10611975.2015.1024054>. Acesso em: 09 out. 2019., DOI:

_____. The Tree of Life Cut Down Does Chernyshevskii Have a Place in Our Thoughts Today?. **Russian Studies in Literature**, v. 37, n. 4, 2001, p. 5-43. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.2753/RSL1061-197537045>. Acesso em: 05 out. 2019.

KATZ, Michael. But this building: what on earth is it?. **New England Review**, v. 23, n. 1, 2002, p. 65-76. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40244062>. Acesso em: 21 ago. 2019.

_____. Introduction. In: HERZEN, Aleksánder. **Who Is to Blame?** Ithaca: Cornell University Press, 1984, p. 15-39.

KATZ, Michael; WAGNER, William. Chernyshevsky, What Is to Be Done? and the Russian intelligentsia. In: CHERNYSHEVSKY, Nikolai. **What Is to Be Done?** Ithaca e Londres: Cornell University Press, 1989, p. 1-36.

KELLY, Aileen M. **The discovery of chance:** the life and thought of Alexander Herzen. Cambridge, Londres: Harvard University Press, 2016.

KLENIN, Emily. On the ideological sources of “Čto delat?”: Sand, Družinin, Leroux. **Zeitschrift für Slavische Philologie**, v. 51, n. 2, 1991, p. 367-407. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24002675>. Acesso em 23 dez. 2018.

KÓLOKOL. Gaziéta A. I. Guiértsena i N. I. Ogarióva – Vólnaia Rúskaia Tipográfia, 1857-1867, London – Jeniéva. [Faksímilnoie Izdánie]. Moskvá: Izdálstvo Akadiémii Naúk SSSR [Institút istórii]. 1962a. n. 2.

_____. Gaziéta A. I. Guiértsena i N. I. Ogarióva – Vólnaia Rúskaia Tipográfia, 1857-1867, London – Jeniéva. [Faksímilnoie Izdánie]. Moskvá: Izdálstvo Akadiémii Naúk SSSR [Institút istórii]. 1962b. n. 5.

_____. Gaziéta A. I. Guiértsena i N. I. Ogarióva – Vólnaia Rúskaia Tipográfia, 1857-1867, London – Jeniéva. [Faksímilnoie Izdánie]. Moskvá: Izdálstvo Akadiémii Naúk SSSR [Institút istórii]. 1963. n. 6.

_____. Gaziéta A. I. Guiértsena i N. I. Ogarióva – Vólnaia Rúskaia Tipográfia, 1857-1867, London – Jeniéva. [Faksímilnoie Izdánie]. Moskvá: Izdálstvo Akadiémii Naúk SSSR [Institút istórii]. 1964. n. 9.

KONDÁRINA, Irina Vladímirovna. **Retséptsia romanístiki Tch. Dikkensa v Rossii v 1850-1950-kh gg.** 2004. 189 s. Dissertátsia na soiskánie utchiénoi stíepeni kandidáta filologúcheskikh naúk. Káfedra istórii zarubiéjnikh literatúr. Moskvóvski gossudárstvenny oblástnoi universitiét (MGOU), Moskvá, 2004. Disponível em: cheloveknauka.com/retseptsiya-romanistiki-ch-dikkensa-v-rossii-v-1850-1950-h-gg. Acesso em: 05 fev. 2020.

KRÚPSKAIA, Nadiéjda Konstantínovna. Lenin and Chernyshevsky. In: LÊNIN, Vladímír Ilítch. **Lenin on literature and art.** Rockville: Wildside Press, 2008, p. 219-223.

LANTZ, Keneth A. **The Dostoevsky Encyclopedia.** Westport: Greenwood Press, 2004.

LAPORTE, Dominique. L'art romanesque et la pensée de George Sand dans Jacques (1834). **Études littéraires**, v. 29, n. 2, 1996, p. 123-136. <https://doi.org/10.7202/501165ar>.

LECERCLE, Jean-Louis. **Rousseau et l'art du roman.** Genebra: Slatkine Reprints, 1979.

LEMKE, Mikhail Konstantínovitch. **Polítícheski protséssy M. I. Mikháilova, D. I. Píssarieva i N. G. Tchernychévskogo.** S.-Peterburg: Izdátelstvo O. N. Popovoi, 1907.

LESKÓV, Nikolai Semiônovitch. Nikolai Gavrílovitch Tchernychévski v egó románe "Tchto diélat'" – pismó k izdáteliu "Siévernoi ptchely". **Siévernaia ptchelá**, Sankt-Peterburg, 31 mai. 1863. n. 142, p. 657-660.

LÓTMAN, Lída Mikháilovna. **Realizm rússkoi literatury 60-kh godóv XIX víeka.** Leningrád: Naúka, 1974. Disponível em: <<http://www.lotman.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=5863>>. Acesso em: 26 fev. 2020.

_____. Tchernychévski-romaníst. In: LIÉBEDEV-POLIÁNSKI, Pável Ivánovitch (ed.). **Istória rússkoi literatury v dessiatí tomákh.** Moskvá; Leningrád: Izdálstvo Akadiémii Naúk SSSR, 1956. t. 8, p. 484-535. Disponível em: <<http://feb-web.ru/feb/irl/il0/il8/il8-4842.htm?cmd=p>>. Acesso em: 26 fev. 2020.

LUKÁCS, Georg. Introdução all'estetica di Černyševskij. In: LUKÁCS, Georg. **Contributi alla storia dell'estetica.** Milão: Feltrinelli Editore, 1957, p. 153-212. Trad.: Emilio Picco.

LUNATCHÁRSKI, Anatóli Vassílievitch. Étika e éstiétika Tchernychévskogo piéred sudóm sovremiennosti. In: _____. **Sobránie sotchiniéni vo vosmí tomákh: Éstiétika, literatúrnaia krítika – statí, doklády, riétchi (1928-1933).** Moskvá: Khudójestvennaia literatúra, 1967, p. 543-577. t. 7. Disponível em: <<http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-7/etika-i-estetika-cernysevskogo-pered-sudom-sovremennosti/>>. Acesso em: 26 fev. 2020.

_____. N. Tchernychévski i L. Tolstói. In: _____. **Sobránie sotchiniéni vo vosmí tomákh: Rússkaia literatúra – statí, doklády, riétchi (1903-1933).** Moskvá: Khudójestvennaia literatúra, 1963a, p. 232-234. t. 1. Disponível em: <<http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-1/n-cernysevskij-i-l-tolstoj/>>. Acesso em: 26 fev. 2020.

_____. Romány N. G. Tchernychévskogo. In: _____. **Sobránie sotchiniéni vo vosmí tomákh: Rússkaia literatúra – statí, doklády, riétchi (1903-1933).** Moskvá: Khudójestvennaia literatúra, 1963b, p. 261-277. t. 1. Disponível em: <<http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-1/romany-n-g-cernysevskogo/>>. Acesso em: 26 fev. 2020.

_____. Tchernychévskie kak pissátel. In: _____. **Sobránie sotchiniéni vo vosmí tomákh: Rússkaia literatúra – statí, doklády, riétchi (1903-1933).** Moskvá: Khudójestvennaia literatúra, 1963c, p. 253-260. t. 1. Disponível em: <<http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-1/cernysevskij-kak-pisatel/>>. Acesso em: 26 fev. 2020.

MALIA, Martin. **Alexander Herzen and the birth of Russian socialism.** Nova York: The Universal Library (Grosset and Dunlap), 1971.

MATTOS, Luiz Fernando Franklin de. **A cadeia secreta: Diderot e o romance filosófico.** São Paulo: Editora UNESP Digital, 2018.

MAY, Georges. L'histoire a-t-elle engendré le Roman ? Aspects français de la Question au seuil du siècle des lumières. **Revue d'Histoire littéraire de la France**, Ano 55, n. 2, 1955, p. 155-176. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/40521698>>. Acesso em: 15 fev. 2020.

_____. **Le dilemme du roman au XVIIIe siècle: étude sur les rapports du roman et de la critique, 1715-1761**. Paris: Presse Universitaire de France, 1963.

MERVAUD, Michel. À propos du conflit Herzen-Herwegh : Un inédit de Proudhon. **Cahiers du monde russe et soviétique**, v. 14, n. 3, 1973, p. 333-348. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/cmr_0008-0160_1973_num_14_3_1181>. Acesso em: 20 out. 2019.

MICHELET, Jules. Oeuvres complètes de J. Michelet. Paris: Ernest Flammarion, 1893-1898. t. 38, p. 1-120. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k406253x/fl.image.r=Légendes démocratiques du nord 1857 michelet>>. Acesso em: 06 fev. 2020.

MORETTO, Fúlvia Maria Luiza. Introdução. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Júlia ou a nova Heloísa**. São Paulo: Hucitec, 2018, p. 11-19. Trad.: Fulvia M. L. Moretto.

MORRIS, Marcia A. **Saints and revolutionaries – the ascetic hero in Russian literature**. Albany: State University of New York Press, 1993.

MORSON, Gary Saul. Philosophy in the nineteenth-century novel. In: In M. Jones; R. Miller (orgs.). **The Cambridge Companion to the Classic Russian Novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 150-168. doi: <https://doi.org/10.1017/CCOL0521473462.008>.

MOSER, Charles A. **Esthetics as nightmare – Russian literary theory, 1855-1870**. Nova Jersey: Princeton University Press, 1989.

NABÓKOV, Vladímir. **The gift**. Nova York: Vintage International, 1991. Trad.: Michael Scammell.

NEKRÁSSOV, Nikolai Aleksêievitch. **Pólnoie sobrânie sotchiniéni i píssem v piatnádtsati tomákh: materiály redaktsiônno-izdatelskoi diéiatelnosti**. Sankt-Peterburg: Naúka, 1997. t. 13, l. 1.

_____. **Pólnoie sobrânie sotchiniéni i píssem v piatnádtsati tomákh: písma, 1856-1862**. Sankt-Peterburg: Naúka, 1999. t. 14, l. 2.

_____. **Pólnoie sobrânie sotchiniéni i píssem v piatnádtsati tomákh: stikhotvoriéniá, 1866-1877 gg**. Leningrád: Naúka, 1982. t. 3.

OGARIÓV, Nikolai Platónovitch ; OGARIÓVA, Natália Aleksêievena. **Arkhív Ogarióvykh**. Moskvá: Izdatelstvo Iurait, 2018. [Ed: M. O. Guerchenson]. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=-CxtDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR>>. Acesso em: 06 fev. 2020.

OFFORD, Derek. **Nineteenth-Century Russia – Opposition to Autocracy**. Harlow: Longman Publisher, 1999.

PAPERNO, Irina. **Chernyshevsky and the age of realism: a study in the semiotics of behavior**. Stanford: Stanford University Press, 1988.

PEREIRA, N. G. O. **The thought and teachings of N. G. Černiševskij**. Haia: Mouton & Co. N. V., 1975.

PÍSSARIEV, Dmitri Ivánovitch. A destruição da estética. In: GOMIDE, Bruno (org). **Antologia do Pensamento Crítico Russo, 1802-1901**. São Paulo: Editora 34, 2013. Trad: Sonia Branco Soares. p. 365-386.

_____. **Literatúrnaia krítika v triókh tomákh**: statí, 1859-1864 gg. Leningrád: Khudójestvennaia literatúra [leningrádskoie otdeliénie], 1981a. t. 1.

_____. **Literatúrnaia krítika v triókh tomákh**: statí, 1864-1865 gg. Leningrád: Khudójestvennaia literatúra [leningrádskoie otdeliénie], 1981b. t. 2.

_____. **Pólnoie sobránie sotchiniéni v chestí tomákh**. S.-Peterburg: Tipográfia Iu. N. Erlkh, 1894. t. 2.

PLANCHE, Gustave. Jacques. **Revue des Deux Mondes** (1829-1971), 3ème série, v. 4, n. 1, 1834, p. 5-21. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/44688487>>. Acesso em 23 dez. 2018.

PLEKHÁNOV, Gueórgui. **History of Russian social thought**. Michigan: H. Fertig, 1967.

_____. **Sotchiniéni v dvadtsatí tchetiriókh tomákh**. Moskvá: Gossudárstvennoie izdatelstvo, 1925. t. 5. Disponível em: <http://az.lib.ru/p/plehanow_g_w/text_0300.shtml>. Acesso em: 26 fev. 2020.

POROKH, Igor Vassílievitch. **Diélo Tchernychévskogo**: sbórník dokumiéntov. Sarátov: Privóljskoie kníjnoie izdatelstvo, 1968. Disponível em: <<http://n-g-chernyshevsky.ru/books/item/f00/s00/z0000009/index.shtml>>. Acesso em: 06 fev. 2020.

PRADO JÚNIOR, Bento. **A retórica de Rousseau e outros ensaios**. São Paulo: Editora UNESP Digital, 2018. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=LcltDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 22 fev. 2020. Org.: Franklin de Mattos.

_____. Romance, moral e política no Século das Luzes: o caso de Rousseau. **Discurso**, n. 17, 1988, p. 57-74. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37930>>. Acesso em 22 fev. 2020.

REIS FILHO, Daniel Aarão. Intelectocratas e poder político no processo da abolição da servidão na Rússia – os irmãos Miliutin. In: GRINBERG, Keila; LIMA, Ivana Stolze; REIS, Daniel Aarão (orgs). **Instituições nefandas**: o fim da escravidão e da servidão no Brasil, nos Estados Unidos e na Rússia. Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018, p. 197-212. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/eBooks/instituicoes_Nefandas.pdf>. Acesso em: 07 jun. 2019.

_____. Os intelectuais russos e a formulação de modernidades alternativas: um caso paradigmático? **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 37, 2006, p. 7-28. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/reggen/pp16.pdf>. Acesso em: 22 set 2012.

_____. Revolução e liberdade: a trajetória de Alexandre Herzen. **Verve**: Revista do Núcleo de Sociabilidade Libertária, São Paulo, 2003. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/download/4921/3483>>. Acesso em: 07 jun. 2019.

REMNEK, Miranda Beaven. A larger portion of the public: female readers, fiction, and the periodical press in the Reign of Nicholas I. In: NORTON, Barbara T.; GHEITH, Jehanne (ed.). **An improper profession**: women, gender, and journalism in late imperial Russia. Durham, Londres: Duke University Press, 2001, p. 26-52.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Júlia ou a nova Heloísa**. São Paulo: Hucitec, 2018. Trad.: Fulvia M. L. Moretto.

_____. **La nouvelle Héloïse**. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, 1843. Disponível em: <https://data.bnf.fr/12018195/jean-jacques_rousseau_julie_ou_la_nouvelle_heloise/>. Acesso em: 10 fev. 2020.

_____. **Lettre à d'Alembert sur les spectacles**. Paris: Garnier Frères, 1889. Disponível em: <<https://archive.org/download/lettredalembert00rousgoog/lettredalembert00rousgoog.pdf>>. Acesso em: 03 fev. 2019.

_____. Lettre sur la musique française. In: _____. **Oeuvres complètes de J.-J. Rousseau**. Tome neuvième. Paris: J. Bry l'ainé, 1857, p. 246-268. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5786954d>>. Acesso em: 03 fev. 2019.

RUDIÉNKO, Iúri Konstantínovitch. Khudójestvenny smysl logúitcheskikh poniátii v románe “Tchto Diélat?” **Rússkaia Literatúra**, n. 3, 1972, p. 112-123. Disponível em: <<http://rudenko-spbgu.ru/sci/chernyshevsky/stati-o--br-n-g--chernyshevskom/155/>>.

_____. Publitsistitchiéskie i khudójestvennye v románe N. G. Tchernychévskogo “Tchto Diélat?”. **Viéstnik Leningrádskogo Universitiéta**, v. 1, n. 2, 1979, p. 64-70. Disponível em: <<http://rudenko-spbgu.ru/sci/chernyshevsky/stati-o--br-n-g--chernyshevskom/158/>>. Acesso em: 27 fev. 2020.

_____. **Tchernychévski-romaníst i literatúrnyye tradítsii**. Leningrád: Izdatelstvo Leningrádskogo Universitiéta, 1989. Disponível em: <<http://rudenko-spbgu.ru/sci/chernyshevsky/monographs/101/>>. Acesso em: 27 fev. 2020.

RÚSSKI VIÉSTNIK. Moskvá, maio 1862. t. 39. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4e/Русский_вестник_039_1862_III.pdf>. Acesso em: 08 fev 2020.

SAND, George. **Horace**. Paris: J. Hetzel; Victor Lecou, 1853. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5725314v.texteImage>>. Acesso em 08 jul. 2019.

_____. **Jacques**. Paris: J. Hetzel; Victor Lecou, 1854. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57250083>>. Acesso em 24 fev. 2019.

_____. **La Comtesse de Rudolstadt**. Tomos I e II. Paris: Michel Levy Frères, 1864. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107378g.texteImage>> e <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107379v>>. Acesso em 08 jul. 2019.

SCANLAN, James. Chernyshevsky and Rousseau. In: MLIKOTIN, Anthony (ed.). **Western Philosophical Systems in Russian Literature**. Los Angeles: University of California Press, n. 3, 1979, p. 103-120.

_____. Nikolaj Chernyshevsky and the Philosophy of Realism in Nineteenth-Century Russian Aesthetics. **Studies in Soviet Thought**, Dordrecht, v. 30, n. 1, 1985, p. 1-14.

SCHMIDT, Ulrich. Un duel entre deux romantiques : Herzen et Herwegh. **Revue des études slaves**, Paris, v. 83, n. 1, 2012, p. 163-175. Trad.: Emanuel Landolt.

SETON-WATSON, Hugh. **Russian Empire, 1801-1917**. Oxford, Clarendon Press, 1988.

SKAFTÝMOV, Aleksándr Pávlovitch. Khudójestvennye proizvedeniia Tchernychévskogo, napíssannye v Petropávlovskoi kriéposti. In: _____. **Nrávstvennye iskánia rússkikh pissátelei**: statí i issledovánia o rússkikh klássikakh. Moskvá: Khudójestvennaia literatúra, 1972. Org.: Evgráf Ivánovitch Pokyssáiev. Disponível em: <http://teatr-lib.ru/Library/Skaftimov/nravstv/#_Toc317452536>. Acesso em: 26 fev 2020.

_____. Román “Tchto diélat’?”. In: TCHERNYCHÉVSKI, Nikolai Gavrílovitch. **Sbórník**: Neizdánnye tiéksty, statí, materiály, vospominánia. Sarátov: Izdánie Níjne-Vóljskogo Oblastnógo Naúchnogo Óbschiestva Kraieviédenia, 1926, p. 92-140.

_____. Tchernychévski i Jorj Sand. In: TCHERNYCHÉVSKI, Nikolai Gavrílovitch. **Nikolai Gavrílovitch Tchernychévski, 1828-1928**: Neizdánnye tiéksty, materiály i statí. Sarátov: N.-V. Komíssia po prázdnovaniu 100-liétia so dnia rojdiénia Tchernychévskogo, 1928, p. 223-243.

SLUTCHIÉVSKI, Konstantín Konstantínovitch. **Iavliénia rússkoi jízni pod krítikoiu éstiétiki**. Sankt-Peterburg: V. Golovin, 1866. t. 2.

SOARES, Sonia Branco. **Figurações críticas e literárias na Rússia oitocentista**. 2014. 294 p. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura). Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

SOVREMIÉNNIK. Sankt-Peterburg, jun. 1859. t. 75. Disponível em: <<https://ua-hist-books.livejournal.com/14587.html>>. Acesso em 05 fev. 2020.

_____. Sankt-Peterburg, nov. 1861. t. 90. Disponível em: <<https://books.google.ru/books?id=uUAFAAAAYAAJ&pg=PA43#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em 08 fev. 2020.

_____. Sankt-Peterburg, jan. 1862. t. 91. Disponível em: <<http://books.google.ru/books?id=3ikYAAAAYAAJ&pg=PA257>>. Acesso em 06 fev. 2020.

_____. Sankt-Peterburg, mar. 1865. t. 107. Disponível em: <https://ru.wikisource.org/wiki/Современник/1865#Том_CVII>. Acesso em 07 fev. 2020.

STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau, transparency and obstruction**. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 1988. Trad.: Arthur Goldhammer.

TAINÉ, Hyppolite. **Les Origines de la France contemporaine**. 27^a. ed. Paris: Librairie Hachette et ie, 1910. t. 2, l. 4, cap. 1, p. 77-116. Disponível em: <https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Origines_de_la_France_contemporaine/Tome_2/Livre_IV/Chapitre_1>. Acesso em: 22 fev. 2020.

TCHERNYCHÉVSKI, Nikolai Gavrílovitch. Essays on the gogol period of Russian literature. In: TCHERNYCHÉVSKI, Nikolai Gavrílovitch. **Selected philosophical essays**. Moscou: Foreign Languages Publishing House, 1953a, p. 454-503.

_____. Nóvoie sotchiniénie Dikkensa. **Otiétchestvennie zapíski**, São Petersburgo, jul. 1854. t. 95, p. 50-56. Disponível em: <<https://ozjournal.ru/page6.html>>. Acesso em: 05 fev. 2020.

_____. **O Que Fazer?** Curitiba: Editoria Prismas, 2015. Trad.: Angelo Segrillo.

_____. O russo no rendez-vous. In: GOMIDE, Bruno (org). **Antologia do Pensamento Crítico Russo, 1802-1901**. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 263-287. Trad.: Sonia Branco Soares.

_____. **Pólnoie sobránie sotchiniéni v piatnádtsati tomákh**: [dopolnítelny] – statí, retsénzii, písma i drugúie materiály, 1843-1889. Moskvá: Gossudárstvennoie izdátelstvo khudójestvennoi literatúry, 1953b. t. 16.

_____. **Pólnoie sobránie sotchiniéni v piatnádtsati tomákh**: 1860-1861 gg. Moskvá: Gossudárstvennoie izdátelstvo khudójestvennoi literatúry, 1949a. t. 9.

_____. **Pólnoie sobránie sotchiniéni v piatnádtsati tomákh**: písma, 1838-1876 godóv. Moskvá: Gossudárstvennoie izdátelstvo khudójestvennoi literatúry, 1949b. t. 14.

_____. **Pólnoie sobránie sotchiniéni v piatnádtsati tomákh**: písma, 1877-1889 godóv. Moskvá: Gossudárstvennoie izdátelstvo khudójestvennoi literatúry, 1950a. t. 15.

_____. **Pólnoie sobránie sotchiniéni v piatnádtsati tomákh**: statí i retsénzii, 1853-1855. Moskvá: Gossudárstvennoie izdátelstvo khudójestvennoi literatúry, 1949c. t. 2.

_____. **Pólnoie sobránie sotchiniéni v piatnádtsati tomákh**: statí i retsénzii, 1856-1857. Moskvá: Gossudárstvennoie izdátelstvo khudójestvennoi literatúry, 1948. t. 4.

_____. **Pólnoie sobránie sotchiniéni v piatnádtsati tomákh**: statí i retsénzii, 1860-1861. Moskvá: Gossudárstvennoie izdátelstvo khudójestvennoi literatúry, 1950b. t. 7.

_____. **Pólnoie sobránie sotchiniéni v piatnádtsati tomákh**: statí i retsénzii, 1862-1889. Moskvá: Gossudárstvennoie izdátelstvo khudójestvennoi literatúry, 1951. t. 10.

_____. **Pólnoie sobránie sotchiniéni v piatnádtsati tomákh:** statí, 1858-1859. Moskvá: Gossudárstvennoie izdátelstvo khudójestvennoi literatúry, 1950c. t. 5.

_____. **Pólnoie sobránie sotchiniéni v piatnádtsati tomákh.** Moskvá: Gossudárstvennoie izdátelstvo khudójestvennoi literatúry, 1939a. t. 1.

_____. **Pólnoie sobránie sotchiniéni v piatnádtsati tomákh.** Moskvá: Gossudárstvennoie izdátelstvo khudójestvennoi literatúry, 1947. t. 3.

_____. **Pólnoie sobránie sotchiniéni v piatnádtsati tomákh.** Moskvá: Gossudárstvennoie izdátelstvo khudójestvennoi literatúry, 1939b. t. 11.

_____. **Pólnoie sobránie sotchiniéni v piatnádtsati tomákh.** Moskvá: Gossudárstvennoie izdátelstvo khudójestvennoi literatúry, 1949d. t. 12.

_____. **Pólnoie sobránie sotchiniéni v piatnádtsati tomákh.** Moskvá: Gossudárstvennoie izdátelstvo khudójestvennoi literatúry, 1949e. t. 13.

_____. **Tchto diélat?** – iz rasskázov o nóvykh liúdiakh. Leningrád: Izdátelstvo Naúka, 1975.

_____. The aesthetical relation of art and reality: a dissertation. In: TCHERNYCHÉVSKI, Nikolai Gavrílovitch. **Selected philosophical essays.** Moscou: Foreign Languages Publishing House, 1953c, p. 281-381.

_____. The aesthetical relation of art and reality: preface to the third edition. In: TCHERNYCHÉVSKI, Nikolai Gavrílovitch. **Selected philosophical essays.** Moscou: Foreign Languages Publishing House, 1953d, p. 413-422.

_____. The anthropological principle in philosophy. In: TCHERNYCHÉVSKI, Nikolai Gavrílovitch. **Selected philosophical essays.** Moscou: Foreign Languages Publishing House, 1953e, p. 49-135.

_____. The poetics of Aristotle. In: TCHERNYCHÉVSKI, Nikolai Gavrílovitch. **Selected philosophical essays.** Moscou: Foreign Languages Publishing House, 1953f, p. 23-53.

_____. **What Is to Be Done?** Ithaca: Cornell University Press, 1989. Tradução e notas: Michael Katz.

TEPLÍNSKI, Mark Veniamínovitch. Ávtor-povestvovátel v románe N. G. Tchernychévskogo ‘Tchto Diélat?’. In: POKUSSÁIEV, Evgráf Ivánovitch (org.). **Nikolai Gavrílovitch Tchernychévski: statí, issliédovania i materiály** – mejvúzovski

naúčtny sborník. N. 8. Sarátov: Izdatelstvo Sarátovskogo Universitiéta, 1978, p. 127-136.

THE ATHENAEUM. Londres, 20 maio 1854a. n. 1386, p. 605-636. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=Mm1IAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 05 fev. 2020.

_____. Londres, 12 ago. 1854b. n. 1398, p. 981-1004. Disponível em: <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=chi.79233135&view=1up&seq=200>>. Acesso em: 05 fev. 2020.

THE ILLUSTRATED LONDON NEWS. Londres, 03 jun. 1854a [Supplement]. v. 24, n. 685, p. 33-34. Disponível em: <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015049891974&view=1up&seq=533>>. Acesso em: 05 fev. 2020.

_____. Londres, 10 jun. 1854b. v. 24, n. 687, p. 539-562. Disponível em: <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015049891974&view=1up&seq=561>>. Acesso em: 05 fev. 2020.

TURGUÊNIEV, Ivan Serguêievitch. *Ássia / Decadência*. São Paulo: Clube do livro, 1952.

_____. **Fathers and sons** – a Norton critical edition. Scranton: W. W. Norton, 1995. Trad.: Michael Katz.

_____. **Pais e filhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Trad.: Rubens Figueiredo.

_____. **Пóлноie sobrânie sotchiniéni i píssem v tridtsatí tomákh – Písma v vossemnádsati tomákh**: Písma, 1850-1854. Izdânie vtoróie. Moskvá, Izdatelstvo Naúka, 1987a. t. 2 [Písma].

_____. **Пóлноie sobrânie sotchiniéni i píssem v tridtsatí tomákh – Písma v vossemnádsati tomákh**: Písma, 1855-1858. Izdânie vtoróie. Moskvá, Izdatelstvo Naúka, 1987b. t. 3 [Písma].

_____. **Пóлноie sobrânie sotchiniéni i píssem v tridtsatí tomákh – Písma v vossemnádsati tomákh**: Písma, 1859-1861. Izdânie vtoróie. Moskvá, Izdatelstvo Naúka, 1987c. t. 4 [Písma].

_____. **Пóлноie sobrânie sotchiniéni i píssem v tridtsatí tomákh – Písma v vossemnádsati tomákh**: Písma, 1862-1864. Izdânie vtoróie. Moskvá, Izdatelstvo Naúka, 1988. t. 5 [Písma].

_____. **Pólnoie sobránie sotchiniéni i píssem v tridtsatí tomákh – Písma v vossemnádsatí tomákh:** Písma, 1877. Izdánie vtoróie. Moskvá, Izdatelstvo Naúka, 2014. t. 15, l. 2 [Písma].

_____. **Pólnoie sobránie sotchiniéni i píssem v tridtsatí tomákh – Písma v vossemnádsatí tomákh:** Písma, apríel' 1864 – dekábr' 1865. Izdánie vtoróie. Moskvá, Izdatelstvo Naúka, 1989. t. 6 [Písma].

_____. **Pólnoie sobránie sotchiniéni i píssem v tridtsatí tomákh – Sotchiniénia v dvenádsatí tomákh.** Izdánie vtoróie. Moskvá, Izdatelstvo Naúka, 1980. t. 5.

_____. **Pólnoie sobránie sotchiniéni i píssem v tridtsatí tomákh – Sotchiniénia v dvenádsatí tomákh.** Izdánie vtoróie. Moskvá, Izdatelstvo Naúka, 1981a. t. 6.

_____. **Pólnoie sobránie sotchiniéni i píssem v tridtsatí tomákh – Sotchiniénia v dvenádsatí tomákh.** Izdánie vtoróie. Moskvá, Izdatelstvo Naúka, 1981b. t. 7.

_____. **Pólnoie sobránie sotchiniéni i píssem v tridtsatí tomákh – Sotchiniénia v dvenádsatí tomákh.** Izdánie vtoróie. Moskvá, Izdatelstvo Naúka, 1982a. t. 9.

_____. **Pólnoie sobránie sotchiniéni i píssem v tridtsatí tomákh – Sotchiniénia v dvenádsatí tomákh.** Izdánie vtoróie. Moskvá, Izdatelstvo Naúka, 1982b. t. 10.

_____. **Pólnoie sobránie sotchiniéni i píssem v tridtsatí tomákh – Sotchiniénia v dvenádsatí tomákh.** Izdánie vtoróie. Moskvá, Izdatelstvo Naúka, 1983. t. 11.

_____. **Pólnoie sobránie sotchiniéni i píssem v tridtsatí tomákh – Sotchiniénia v dvenádsatí tomákh.** Izdánie vtoróie. Moskvá, Izdatelstvo Naúka, 1986. t. 12.

VALENTÍNOV, Nikolai Vladislávovitch. **Encounters with Lenin.** Londres: Oxford University Press, 1968. Trad.: Paul Rosta e Brian Pearce.

VENTURI, Franco. **Roots of revolution:** a history of the populist and socialist movements in 19th century Russia. Nova York: Grosset's Universal Library, 1966. Trad.: Francis Haskell.

VOLTAIRE. Lettres à M. Voltaire sur La Nouvelle Héloïse ou Aloïsia de Jean-Jacques Rousseau citoyen de Genève. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Mémoire de la critique:** Jean-Jacques Rousseau. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 235-248. Org.: Raymond Trousson.

WAILLY, Léon de. Hard Times, par Charles Dickens. **L'illustration : journal universel**, Londres, 03 jun. 1854. v. 23, n. 588, p. 350-351. Disponível em: <<https://catalog.hathitrust.org/Record/000051033>>. Acesso em: 05 fev. 2020.

WALLACE, Ian Graeme. **The influences of Chernyshevsky, Tkachev, and Nechaev on the political thought of V. I. Lénin**. Dissertação (Mestrado em Artes). School of Graduate Studies, McMaster University. Hamilton (Canadá), 1992.

WILLS, William Henry. The private history of the Palace of Glass. **Household Words**, v. 2, n. 43 (18 de janeiro de 1851), p. 385-391.

WOEHLIN, William F. **Chernyshevskii: the man and the journalist**. Cambridge: Harvard University Press, 1971.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **A Vindication of the Rights of Woman: with strictures on political and moral subjects**. Londres: J. Johnson, 1792. Disponível em: <<https://oll.libertyfund.org/sources/4908-ebook-pdf-wollstonecraft-a-vindication-of-the-rights-of-woman/download>>. Acesso em: 03 fev. 2019.

ZÁITSEV, Varfoloméi Aleksándrovitch. **Ízbrannye sotchiniénia v dvukh tomákh: 1863-1865**. Moskvá: Izdatelstvo Vsesoiúznogo o-va politkatorján i sslynoposseliéntsev, 1934. t. 1. Disponível em: <<http://elib.shpl.ru/ru/nodes/21726-zaytsev-v-a-izbrannye-sochineniya-v-2-h-tomah-t-1-1863-1865-m-1934-klassiki-revoljuts-mysli-domarksistskogo-perioda-iv-v-a-zaytsev>>. Acesso em: 07 fev. 2020.

ŽEKULIN, G. Forerunner of Socialist Realism: the Novel 'What to do?' by N. G. Chernyshevsky. **The Slavonic and East European Review**, v. 41, n. 97, jun/1963. p. 467-483. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/4205472>>. Acesso em: 27 fev. 2020.

- ⁱ Em inglês, no original: “As an iconoclastic critic, much of Nadezhdin’s life was clouded by controversy, but Chernyshevsky felt that Nadezhdin did for the Pushkin period of Russian literature what members of the French romantic school of critics, like Polevoi, had done for the preceding period. That is, by subjecting literature to severe criticism, he cleared the way for further development. In this undertaking, Nadezhdin used the weapon of German philosophy, notably Schelling, and also some ideas that approached those of Hegel’s *Aesthetics*”.
- ⁱⁱ Em russo, no original: “«Московский наблюдатель» — первый журнал, в котором мысль и поэзия гармонируют между собою (...) в которых поэзия, беллетристика и критика согласно идут к одной цели, поддерживая друг друга”.
- ⁱⁱⁱ Em russo, no original: “Система Гегеля венчала долгое стремление ума к действительности: ‘Что действительно, то разумно; и Что разумно, то действительно’, — вот основа философии Гегеля. (...) восставать против действительности и убивать в себе всякий источник жизни одно и то же; примирение с действительностью во всех отношениях и во всех сферах жизни есть главная задача нашего времени, и Гегель и Гете — главы этого примирения (...) Будем надеяться, что новое поколение сроднится, наконец, с нашею прекрасною русскою действительностью, и что, оставив все пустые претензии на гениальность, оно ощутит, наконец, в себе законную потребность быть действительными русскими людьми”.
- ^{iv} Em russo, no original: “Литература наша была плодом сознательной мысли, явилась как нововведение, началась подражательностию. Но она не остановилась на этом, а постоянно стремилась к самобытности, народности, из риторической стремилась сделаться естественною, *натуральною*. Это стремление, ознаменованное заметными и постоянными успехами, и составляет смысл и душу истории нашей литературы. И мы не обинуясь скажем, что ни в одном русском писателе это стремление не достигло такого успеха, как в Гоголе. Это могло совершиться только через исключительное обращение искусства к действительности, помимо всяких идеалов. Для этого нужно было обратить все внимание на толпу, на массу, изображать людей обыкновенных, а не приятные только исключения из общего правила, которые всегда соблазняют поэтов на идеализирование и носят на себе чужой отпечаток. Это великая заслуга со стороны Гоголя, но это-то люди старого образования и вменяют ему в великое преступление перед законами искусства. Этим он совершенно изменил взгляд, на самое искусство. К сочинениям каждого из поэтов русских можно, хотя и с натяжкою, приложить старое и ветхое определение поэзии, как “украшенной природы”; но в отношении к сочинениям Гоголя этого уже невозможно сделать. К ним идет другое определение искусства -- как воспроизведение действительности во всей ее истине”.
- ^v Em russo, no original: “Автор (...) получил возможность пользоваться хорошими библиотеками и употреблять несколько денег на покупку книг в 1846 году. До того времени он читал только такие книги, какие можно доставать в провинциальных городках, где нет порядочных библиотек. Он был знаком с русскими изложениями системы Гегеля, очень неполными. Когда явилась у него возможность ознакомиться с Гегелем в подлиннике, он стал читать эти трактаты. В подлиннике Гегель понравился ему гораздо меньше, нежели ожидал он по русским изложениям. Причина состояла в том, что русские последователи Гегеля излагали его систему в духе левой стороны гегелевской школы. В подлиннике Гегель оказывался более похож на философов XVII века и даже на схоластиков, чем на того Гегеля, каким являлся он в русских изложениях его системы. Чтение было утомительно по своей явной бесполезности для сформирования научного образа мыслей. В это время случайным образом попалось желавшему сформировать себе такой образ мыслей юноше одно из главных сочинений Фейербаха. Он стал последователем этого мыслителя; и до того времени, когда житейские надобности отвлекли его от ученых занятий, он усердно перечитывал и перечитывал сочинения Фейербаха”.
- ^{vi} Em russo, no original: “Определяя прекрасное как полное проявление идеи в отдельном существе, мы необходимо приходим к выводу: “прекрасное в действительности только призрак, влагаемый в нее нашею фантазиею”; из этого будет следовать, что “собственно говоря, прекрасное создается нашею фантазиею, а в действительности (или, [по Гегелю]: в природе) истинно прекрасного нет”; из того, что в природе нет истинно прекрасного, будет следовать, что “искусство имеет своим источником стремление человека восполнить недостатки прекрасного в объективной действительности” и что “прекрасное, создаваемое искусством, выше прекрасного в объективной действительности”,-- все эти мысли составляют сущность [гегелевской эстетики и являются в ней] не случайно, а по строгому логическому развитию основного понятия о прекрасном”.
- ^{vii} Em russo, no original: “вообще деятельность человека не стремится к абсолютному и ничего не знает о нем, имея в виду различные, чисто человеческие, цели. В этом совершенно сходны с другими чувствами и деятельностями человека чувство и деятельность эстетические. (...) поэтому нам, существам индивидуальным, не могущим перейти за границы нашей индивидуальности, очень нравится индивидуальность, очень нравится индивидуальная красота, не могущая перейти за границы своей индивидуальности”.
- ^{viii} Em russo, no original: “Одним словом, как и всякое здоровое чувство, как всякая истинная потребность, эстетическое чувство имеет больше стремления удовлетворяться, нежели требовательности в претензиях (...) Эстетическое чувство ищет хорошего, а не фантастически совершенного”.
- ^{ix} Em russo, no original: “А что же делать? Ведь не заражать же себя умышленно, чтобы иметь удовольствие умирать красиво и спокойно? Нет! Что делать?”.

- x Em russo, no original: “Странная вещь — это взаимодействие людей на книгу и книги на людей. Книга берет весь склад из того общества, в котором возникает, обобщает его, делает более наглядным и резким, и вслед за тем бывает обойдена реальностью. Оригиналы делают шаржу своих резко оттененных портретов, и действительные лица вживаются в свои литературные тени. В конце прошлого века все немцы сбивали немного на Вертера, все немки на Шарлотту; в начале нынешнего — университетские Вертеры стали превращаться в «разбойников», не настоящих, а шиллеровских. Русские молодые люди, приезжавшие после 1862, почти все были из «Что делать?», с прибавлением нескольких базаровских черт”.
- xi Em inglês, no original: “Among the thinkers of the mid-nineteenth century Soviet Marxists call ‘the Russian revolutionary democrats’ (...) none is more extravagantly praised in the USSR or more frequently ridiculed in the West than Chernyshevsky”.
- xii Em russo, no original: “С тех пор как завелись типографские станки в России и вплоть до нашего времени, ни одно печатное произведение не имело в России такого успеха, как “Что делать?”.
- xiii Em russo, no original: “За 16 лет пребывания в университете (...) мне не удалось встретить студента, который бы не прочел знаменитого романа (...) сочинения, напр., Тургенева или Гончарова,— не говоря уже о Гоголе и Пушкине,— далеко уступают роману “Что делать?”.
- xiv Em inglês, no original: “‘*What Is to Be Done?*’ provided a pattern for several generations of Russians to organize their emotional lives and personal relations. This aspect of the novel’s influence was compared with that of Rousseau’s *La Nouvelle Héloïse* and *Emile* on the emotional life of the people of the eighteenth century”.
- xv Em inglês, no original: “Hundreds of people became revolutionaries under its influence (...) My brother, for example, was captivated by him, and so was I. *He completely transformed my outlook* (...) This novel provides inspiration for a lifetime”.
- xvi Em russo, no original: “Г. Чернышевский публицист, и публицист известной школы. Он не может напечатать статейку, например, в “Современнике” и в “Русском вестнике”. В своем романе он вышел поборником той же самой школы, и эта последовательность есть первая его замечательность. Он в своем романе (труде для него непривычном) последовательно провел заповедные идеи своей школы. Мало этого, г. Чернышевский доказал, что он не такой заоблачный летатель, не беспардонный теоретик, который, по выражению одного московского публициста, хочет сразу создать новую землю и новое небо. Напротив, автор “Что делать?” доказал, что (и это самое главное) люди, живущие под этим небом, на этой земле, таковы, каковы они есть. Он помнит, что *il faut prendre le monde comme il est, pas comme il doit être*, (...) и говорит просто и ясно, что и в этом monde умные люди могут стать твердо и найти себе, что делать. Это самая важная заслуга г. Чернышевского. Вот основания, по которым я признаю роман г. Чернышевского очень полезным, и постараюсь это доказать несколько подробнее”.
- xvii Em russo, no original: “Ты знаешь ли, кто первый почувствовал, что я родилась, и сказал это другим? Это сказал Руссо в «Новой Элоизе». В ней, от него люди в первый раз услышали обо мне. И с той поры мое царство растет”.
- xviii Em inglês, no original: “whereas Sand’s prescription for improvement lay in the liberation of the heart, Chernyshevskii’s proposed reforms extended from the nuclear family to all society”.
- xix Em inglês, no original: “Dickens’s reputation and influence in Russia were boosted by the great critics Belinsky, Chernyshevsky and Herzen. Belinsky praised his capacity of giving way to feelings of sympathy and pity without letting them interfere with his first-rate artistry as a novelist. (...) Chernyshevsky and Herzen have observed the humanity and power in Dickens’s indictment of Victorian injustice. (...) Chernyshevsky pointed out how deeply Dickens felt, as demonstrated in *Hard Times*, that capitalism and tragedy were inseparable”.
- xx Em francês, no original: “Onéguine est un Russe, il n'est possible qu'en Russie, là il est nécessaire et on l' y rencontre à chaque pas. Onéguine, c'est un fainéant, parce qu'il n'a jamais eu d'occupation; un homme superflu dans la sphère où il se trouve, sans avoir assez de force de caractère pour en sortir. C'est un homme qui tente la vie jusqu'à la mort et qui voudrait essayer de la mort pour voir si elle ne vaut pas mieux que la vie. Il a tout commencé sans rien poursuivre, il a pensé d'autant plus qu'il a moins t'ait, il est vieux à l'âge de vingt ans et rajeunit par l'amour en commençant à vieillir. Il a toujours attendu comme nous tous, quelque chose, parce que l'homme n'a pas assez de folie pour croire à la durée de l'état actuel de la Russie... Rien n'est venu, et la vie s'en allait. Le personnage d'Onéguine est si national qu'il se rencontre dans tous les romans et dans tous les poèmes qui ont eu quelque retentissement en Russie, non pas qu'on ait voulu le copier, mais parce qu'on le trouve continuellement autour de soi ou en soi-même”.
- xxi Em russo, no original: “взял <Emile> J. J. Rousseau па несколько времени (так до вторника), но не читал почти ничего, потому что читаю Робертсона”.
- xxii Em russo, no original: primeiro, “Им полное уважение” e segundo, “Их значение ничтожно”.
- xxiii Em russo, no original: “автор «Эмиля» и «Новой Элоизы» (...) говорит: «выпрясть фунт шерсти полезнее, нежели написать том стихов»”.
- xxiv Em russo, no original: “И характер и самая судьба Гоголя представляют чрезвычайно много общего с характером и судьбою Руссо, этого нищего, оклеветанного, бежавшего от родины и нежно, тоскливо любящего родину, подозрительного, неизмеримо и справедливо гордого, чрезвычайно скрытного и не умеющего ничего скрыть, пренебрегающего всем и всеми, нуждающегося во всех, впадавшего во многое непростительное и пагубное для других менее высоких по природе своей натур и все-таки оставшегося чистым в душе, невинным и наивным, и, при всей своей наивности, и хитреца, и глубочайшего сердцеведа,

загадочного для современников, очень понятного для потомства, гениального и благородного мизантропа, полного нежной любви к людям. О ба они, если хотите, были странные люди; но, — говорит Гоголь, — оба они имели право быть такими, какими были, потому что были необыкновенными людьми, и по уму, и по душе”.

^{xxv} Em russo, no original: “«он вздумал превратить святилище науки в общенародное знание — и таинственный смысл истинного знания скрылся, и остались одни пошлые, бесплодные, призрачные рассуждения,—и Жан-Жак Руссо объявил, что просвещенный человек есть развращенное животное, и революция была необходимым последствием этого духовного развращения. Где нет религии, там не может быть государства, и революция была отрицанием всякого государства, всякого законного порядка, и гильотина провела кровавый уровень свой и казнила все, что только хоть несколько возвышалось над бессмысленною толпою»”.

^{xxvi} Em russo, no original: “потому, что литературу немецкую показываю, как двигательницу государств. жизни, -- стало быть, нужно видеть, в каком состоянии застала литература госуд. жизнь”.

^{xxvii} Em russo, no original: “По возможности, пишу с приравливаниями к нашим домашним обстоятельствам, хотя не упоминаю о том ясно”.

^{xxviii} Em russo, no original: “Кто поймет Шекспира, перед тем исчезают всякие другие авторитеты в поэзии — он выше всех, — а между тем преклонение перед Шекспиром, ставит ли поэта в такое зависимое от него положение, как поклонение Байрону или Мильтону, [Жоржу Санду или Руссо?] — нет, кто поклоняется этим поэтам, чувствует непреодолимую склонность подражать им, и истинно талантливые люди делались мильтонистами или [руссоистами, жорж-сандиетами или] байронистами, — но, понимать Шекспира — значит чувствовать в себе непреодолимый позыв к самостоятельному творчеству, — быть чуждым всякой мысли о подражании кому бы то ни было, хотя бы и самому Шекспиру *. Из области поэзии переходя в область мысли, можно указать несколько людей, оказывающих подобное же влияние, — таков, например, Монтань...”.

^{xxix} Em russo, no original: “Я могу только сказать, что каковы бы ни были Вы, Вы все-таки гораздо лучше меня”.

^{xxx} Em russo, no original: “мы берем на себя роли, которые выше натуральной силы человека, становимся ангелами, христами и т. д.”.

^{xxxi} Em russo, no original: “Если бы я хотел Вам исповедываться, я рассказал бы Вам о себе подвиги более гнусные, нежели все то, что Вы рассказываете о себе. Поверьте мне на слово, — или прочтите «Confessions» Руссо, там рассказывается многое из моей жизни, но далеко не всё. А все-таки, повторяю, я человек хороший, — а Вы лучше меня, в этом я убежден как $2 \times 2 = 4$. Чорт с ними, с подлостями, — мы люди, мы не можем быть, подобно мифическим существам наших Четь-Миней, без слабостей. А все-таки, мы очень хорошие люди. Будем принимать себя такими, как мы есть, — поверьте, мы все-таки лучше 99 из ста людей”.

^{xxxii} Em russo, no original: “Индивидуализм непреодолимо овладевал обществом”.

^{xxxiii} Em russo, no original: “Их принадлежность к политическим партиям слишком заметна для каждого: Гоббз был абсолютист, Локк был виг, Мильтон — республиканец, Монтескье — либерал в английском вкусе, Руссо — революционный демократ, Бентам — просто демократ, революционный или неревolutionный, смотря по надобности; о таких писателях нечего и говорить”.

^{xxxiv} Em russo, no original: “То же самое бывает и в умственном движении человечества в завоевании истины”.

^{xxxv} Em russo, no original: “время Пушкина уже давно прошло”.

^{xxxvi} Em russo, no original: “Отсталость — вседневная участь большинства”.

^{xxxvii} Em russo, no original: “Тут происходит нечто подобное происходящему при достижении очень высокого развития поэзией образованных сословий: эта поэзия принимает, наконец, формы, доступные простым людям. Корнель и Расин были понятны и известны только малочисленному классу людей, получивших очень хлопотливое воспитание. Сам Руссо, доступный кругу в десять раз большему, был еще совершенно недоступен большинству грамотной массы: когда образованные люди читали «Новую Элоизу» и «Общественный контракт», французские грамотные простолюдины еще читали лубочные издания искаженных остатков средневековой литературы. Но песни Беранже и Пьера Дюпона поются уже всем простонародьем французских городов и все оно уже читает Жоржа Занда”.

^{xxxviii} Em russo, no original: “Я издавна готовился быть, между прочим, и писателем беллетристическим. Но я имею убеждение, что люди моего характера должны заниматься беллетристикой только уже в немолодых годах, — рано им не получить успеха. Если бы не денежная необходимость, возникшая от прекращения моей публицистической деятельности моим арестованием, я не начал бы печатать романа и в 35-летнем возрасте. Руссо ждал до старости, Годвин также. Роман — вещь, назначенная для массы публики, дело самое серьезное, самое стариковское из литературных занятий. Легкость формы должна выкупаться солидностью мыслей, которые внушаются массе. Итак, я готовил себе материалы для стариковского периода моей жизни. Мною написаны груды таких материалов— и брошены; (...) Но я не мог уничтожить некоторых моих черновых работ, потому что они были писаны на одних листах с вещами, которые я считал интересными для меня. Тетради, внесенные в дело, — именно таковы. Среди материалов для будущих романов набросаны кое-какие отметки из моей действительной жизни (например, список дней, когда я в первый раз говорил с моею невестою, когда она дала мне слово)”.

- xxxix Em russo, no original: “Я назову его псевдонимом, очень прозрачным: Дикарев. Это более чем прозрачный псевдоним. Это почти не псевдоним. Все, кто хоть сколько-нибудь знают его, не раз называли его в своих мыслях диким чудачком, дикарем”.
- xi Em russo, no original: “Литературного таланта у меня нет. Я пишу плохо. Длинно, часто безжизненно. Десятки людей у нас умеют писать гораздо лучше меня. Мое единственное достоинство, — но важное, важнее всякого мастерства писать — состоит в том, что я правильнее других понимаю вещи, (...) Вы знаете, начинать писать рано — значит, истощать свой талант. Опять же: писать и учиться — одно с другим плохо уживается. Готовься, готовься! — Руссо готовился сорок лет, потому и мог сказать что-нибудь свое, глубоко обдуманное, дельное”.
- xli Em russo, no original: “Но превосходнейший пример такой разборчивости — Руссо. Ничего, кроме дивно-гениального, не отдавал он в печать”.
- xlii Em russo, no original: “надобно сказать, что этот вид лиризма слишком наивен для нашего времени. Даже «Новая Элоиза» Руссо, даже «Лелия» Жоржа Занда могут быть ныне читаемы без смеха лишь как исторические памятники давно минувших фазисов общественной жизни”.
- xliii Em russo, no original: “Вы называете меня фантазеркою, спрашиваете, чего же я хочу от жизни? Я не хочу ни властвовать, ни подчиняться, я не хочу ни обманывать, ни притворяться, я не хочу смотреть на мнение других, добиваться того, что рекомендуют мне другие, когда мне самой этого не нужно. Я не привыкла к богатству -- мне самой оно не нужно, -- зачем же я стану искать его только потому, что другие думают, что оно всякому приятно и, стало быть, должно быть приятно мне? (...) Я хочу быть независима и жить по-своему; что нужно мне самой, на то я готова; чего мне не нужно, того не хочу и не хочу”.
- xliv Em russo, no original: “Хочу непременно купить его, как только смогу”.
- xlv Em russo, no original: “Начал читать и с большим наслаждением читал «Тевринр». Я не знаю, эта роскошная жизнь, разлитая во всем рассказе, это — я не знаю, как сказать, — что-то богатое, свободное, дух сильный, воображение творческое, чрезвычайно сильное, все это как-то приковало меня, и у меня и теперь еще мелькает Теверино в глазах и выведенные вместе с ним, но только оттеняющие его образы: да, сильный, великий, увлекательный, поражающий душу писатель, эта Жорж Занд: все ее сочинения должно перечитать. После этой повести остается у меня чувство, похожее на то, как если бы иметь прекрасную, любимую от всей души сестру и поговорить с ней часа два от души, прерывая разговор всякими братскими нежностями — какая-то духовно-, материальная, но решительно чистая радость, светлость”.
- xlvi Em russo, no original: “Я говорил в духе ультра Жорж Занд, но он в самом деле отстал”.
- xlvii Em russo, no original: “в которых основная мысль весьма серьезна и нравственна, но или оттого, что слишком нова, или оттого, что принадлежит к разряду таких вещей, над которыми может только смеяться толпа, пока они не будут приняты всеми, кажется большей части людей или парадоксальной, или несколько скандальной, или могущею подать повод к злоупотреблениям, или просто, несмотря на то, что они не могут отвергать ее истинности и нравственности, неудобноисполнимою, утопиею, если будет применяться к делу. К этому разряду причисляются теперь у нас почти все (кроме самых новых) сочинения Жоржа Занда”.
- xlviii Em russo, no original: “особенно мораль слишком ясно вытекает из рассказа, так что едва ли и 9-летнее дитя может не понять ее без объяснений”.
- xliv Em russo, no original: “В религии я не знаю, что мне сказать — я не знаю, верю ли я в бытие бога, в бессмертие души и т. д. Теоретически я скорее склонен не верить, но практически у меня недостает твердости и решительности расстаться с прежними своими мыслями об этом, а если бы у меня была смелость, то в отрицании, я был бы последователь Фейербаха”.
- i Em russo, no original: “В других отношениях люди, которые занимают меня много: Гоголь, Диккенс, Ж. Занд; (...) Из мертвых я не умею назвать никого, кроме Гете, Шиллера (Байрона тоже бы, вероятно, но не читал его), Лермонтова. Эти люди мои друзья, т.-е. я им преданный друг”.
- ii Em russo, no original: “Но в сущности она будет весьма верною женою, верною, как немногие. А если в ее жизни явится серьезная страсть? Что ж, я буду покинут ею, но я буду рад за нее, если предметом этой страсти будет человек достойный. Это будет скорбью, но не оскорблением. А какую радость даст мне ее возвращение! Потому что она увидит, что как бы ни любил ее другой, но что никто не будет любить ее так, как я. Я буду любить ее, как отец любит свою дочь, и как муж любит свою жену, и как любовник любит свою милую”.
- iii Em russo, no original: “Я стал говорить о странности моих понятий, о том, что я хотя понимаю, что это оскорбительно, но готов всегда сказать это во второй раз, если понадобится, начал говорить о том, что мои понятия во многом странны, и разговор перешел к моим понятиям о супружеских отношениях. — «Неужели вы думаете, что я изменю вам?» — «Я этого не думаю, я этого не жду, но я обдумывал и этот случай». — «Что ж бы вы тогда сделали?» — Я рассказал ей «Жака» Жорж- Занда. «Что ж бы вы, тоже застрелились?» — «Не думаю», и я сказал, что постараюсь достать ей Жорж Занда”.
- iiiii Em russo, no original: “А каковы будут эти отношения -- она третьего дня сказала: “У нас будут отдельные половины, и вы ко мне не должны являться без позволения”. Это я и сам хотел бы так устроить, может быть думаю об этом серьезнее, чем она; она понимает, вероятно, только то, что не хочет, чтобы я надоедал ей, а я понимаю под этим то, что и вообще муж должен быть чрезвычайно деликатен в своих супружеских отношениях к жене. Она сказала на благовещение у Патрикеевых: “Я не буду хорошей женою, потому что не умею ласкаться”; потом часто говорила, что терпеть не может целоваться -- и это у меня точно тоже (...) я

не люблю выказывать свои чувства при ком бы то ни было постороннем и что единственная нежность, которую я хотел бы позволить себе при третьем лице в отношении к жене -- это пожатие руки. Целоваться и я не люблю; в сильном движении нежности я готов поцеловать, но только в сильном движении нежности”

liv Em russo, no original: “Эти факты должны были оказать сильное влияние на понятия об искусстве: кто прочитал и умел оценить Диккенса и Жоржа Санда, тот не так будет понимать литературу, как поклонник Вальтера Скотта и Купера, не говоря уже о Ламартине и Викторе Гюго”.

lv Em russo, no original: “Из всех искусств, одна только литература сохраняет свое могущество и свое достоинство, потому что одна она поняла необходимость освежать свои силы живыми вдохновениями века. В самом деле, все те люди, которыми гордится новая европейская литература, — все без исключения вдохновляются стремлениями, которые движут жизнью нашей эпохи. Произведения Беранже, Жоржа Санда, Гейне, Диккенса, Теккерея внушены идеями гуманности и улучшения человеческой участи. А те таланты, деятельность которых не проникнута этими стремлениями, или остались безвестны, или приобрели известность вовсе не выгодную, не создавничего заслуживающего славы”.

lvi Em russo, no original: “это натура чрезвычайно сильная, которая только от неблагоприятных обстоятельств воспитания и ложного положения, какими окружила ее судьба, получила характер отчасти болезненной восторженности, впрочем, не заглушившей здоровых качеств этой здоровой и высокой натуры. Таким образом, личность г-жи Жорж Санд является нам полною представительницею лучшей части поколения, воспитанного во Франции отчасти воспоминаниями о республике и империи, отчасти мистицизмом Шатобриана и Ламартина, отчасти романтизмом”.

lvii Em russo, no original: “Когда мы читаем первые романы Жоржа-Занда, писанные 25 лет тому назад, или «Пиквикский клуб» Диккенса, писанный после «Индианы», мы видим, что вся обстановка жизни, все экономические отношения сословий изменились в эти немногие годы. Да что говорить об Англии или Франции?”.

lviii Em russo, no original: “Но тебя я спрошу: много ли ты прочел в подлиннике — например, из французской беллетристики: романов Жоржа Занда? — Из английской: романов Диккенса? — «Они устарели». — Они устареют, когда явится что-нибудь написанное с таким же талантом, с таким же умом, с такою же честностью”.

lix Em francês, no original: “Non, ma mère ne me sacrifie point à l'ambition d'une riche alliance. Il est vrai qu'elle est un peu trop sensible à cet avantage, et qu'au contraire la disproportion de nos fortunes me rendrait humiliante et pénible l'idée de tout devoir à mon mari, si Jacques n'était pas l'homme le plus noble de la terre. Mais tel que je le connais, j'ai sujet de me réjouir de sa richesse”.

lx Em francês, no original: “sauvage comme l'habitant de l'Orénoque”.

lxi Em francês, no original: “En vous voyant, je vous ai jugée sincère, juste et sainte”.

lxii Em francês, no original: “vous allez faire acte de soumission à la société, et contracter avec elle un engagement indissoluble ; vous allez jurer d'être fidèle éternellement à une femme, vous ! vous allez lier votre honneur et votre conscience au rôle de protecteur et de père de famille !”.

lxiii Em francês, no original: “une des cinq ou six créatures humaines qui naissent, dans tout un siècle, pour aimer la vérité (...) ? est-elle de ceux que nous appelions *les sauvages* dans les jours de notre triste gaieté?”.

lxiv Em francês, no original: “Je ne te parle pas d'amour, moi : je te fais la part bien grande en te disant que je ne le crois pas absolument nécessaire dans le mariage, et je doute que tu en aies réellement pour ton fiancé ; à ton âge on prend pour de l'amour la première affection qu'on éprouve. Je te parle d'amitié seulement, et je te dis que le bonheur d'une femme est perdu quand elle ne peut pas considérer son mari comme son meilleur ami. Es-tu bien sûre de pouvoir être maintenant la meilleure amie d'un homme de trente-cinq ans?”.

lxv Em francês, no original: “Ta mère, qui est la femme la plus intéressée, la plus fausse et la plus adroite du monde, arrange les choses de manière à ce que vous ne puissiez pas vous éviter”.

lxvi Em francês, no original: “Je voudrais savoir, dit Eugénie après un instant de silence, où il a trouvé le temps d'apprendre tout ce qu'il sait en littérature, en poésie, en musique, en peinture ! — Qui diable le sait? répondit le capitaine; moi, je crois qu'il est venu au monde comme ça; ce qu'il y a de sûr, c'est que ce n'est pas moi qui le lui ai appris. — Sous ce rapport, dit ma mère, je crois pouvoir présumer que son éducation était faite avant qu'il entrât au service. Je l'ai connu à l'âge de dix ans, et il était extraordinairement instruit pour son âge. Il avait l'aplomb et l'assurance d'un homme ; il a dû se développer remarquablement vite.— Le capitaine Jean a bien un peu raison, observa M. Borel, quand il dit que Jacques n'appartient pas tout à fait à l'espèce humaine ; il y a dans son corps et dans son esprit une trempe d'acier dont le secret est perdu sans doute. Ainsi, jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans, il a paru plus âgé qu'il ne l'était en effet, et depuis ce temps-là il paraît plus jeune qu'il ne l'est réellement”.

lxvii Em francês, no original: “*Il ne s'enivre jamais, eût-il avalé de l'eau-forte. Il ne sort jamais de son sang-froid*”.

lxviii Em francês, no original: “Oui, Fernande est *une sauvage*”.

lxix Em francês, no original: “c'est l'unique moyen de l'arracher des mains d'une méchante mère, et de lui procurer une vie honorable et indépendante”.

lxx Em francês, no original: “Je n'ai pas changé d'avis, je ne me suis pas réconcilié avec la société, et le mariage est toujours, selon moi une des plus barbares institutions qu'elle ait ébauchées. Je ne doute pas qu'il ne soit aboli, si l'espèce humaine fait quelque progrès vers la justice et la raison; un lien plus humain et non moins sacré remplacera celui-là, et saura assurer l'existence des enfants qui naîtront d'un homme et d'une femme, sans enchaîner jamais la liberté de l'un et de l'autre. Mais les hommes sont trop grossiers et les femmes trop lâches pour demander une loi

plus noble que la loi de fer qui les régit : à des êtres sans conscience et sans vertu, il faut de lourdes chaînes. Les améliorations que rêvent quelques esprits généreux sont impossibles à réaliser dans ce siècle-ci; ces esprits-là oublient qu'ils sont de cent ans en avant de leurs contemporains, et qu'avant de changer la loi il faut changer l'homme".

- lxxi Em francès, no original: "elle ne sait pas quel rocher elle veut porter sur sa faible tête, et à quel colosse de vertu farouche s'attaque sa tranquille et fragile innocence".
- lxxii Em francès, no original: "je sens qu'il y a encore des joies pour mon coeur, puisque mon coeur a encore des désirs et des besoins".
- lxxiii Em francès, no original: "La société va vous dicter une formule de serment. Vous allez jurer de m'être fidèle et de m'être soumise, c'est-à-dire de n'aimer jamais que moi et de m'obéir en tout. L'un de ces serments est une absurdité, l'autre une bassesse. Vous ne pouvez pas répondre de votre coeur, même quand je serais le plus grand et le plus parfait des hommes ; vous ne devez pas me promettre de m'obéir, parce que ce serait nous avilir l'un et l'autre. (...) j'en veux joindre un autre [serment] que les hommes n'ont pas jugé nécessaire à la sainteté du mariage, et sans lequel tu ne dois pas m'accepter pour époux. Ce serment, c'est de te respecter, et c'est à tes pieds que je veux le faire, en présence de Dieu, le jour où tu m'auras accepté pour amant. (...) Oui, Fernande, je te respecterai parce que tu es faible, parce que tu es pure et sainte, parce que tu as droit au bonheur, ou du moins au repos et à la liberté".
- lxxiv Em francès, no original: "J'ai horreur de la tyrannie (...) Ma mère m'a toujours dit qu'un mari était un maître, et que la vertu des femmes est d'obéir. Aussi j'étais bien résolue à ne pas me marier, à moins de rencontrer un prodige".
- lxxv Em francès, no original: "J'ai dormi dans ma cage, et j'ai fait des songes dorés que vous êtes venu changer en certitudes, si vite, que je ne sais pas encore bien si je dors ou si je veille".
- lxxvi Em francès, no original: "Ton intelligence et ta sensibilité faisaient l'admiration du curé et du maître d'école du village. Tu avais appris à lire et à écrire en moins de temps que les autres n'en mettaient pour épeler. (...) Tu étais une adorable enfant avec ton caractère franc, hardi et entreprenant, avec ta candeur affectueuse et tes bizarres volontés. Mais il était temps que des occupations plus élevées et des idées plus justes vinssent régler l'élan impétueux de cette jeune tête ; l'éducation te devenait indispensable, non pour être heureuse, ton organisation supérieure ne le permettait guère, mais du moins pour ne pas descendre de l'échelon élevé où Dieu avait placé ton intelligence. (...) Tu es devenue ce que tu es sans rien perdre de ta grâce sauvage et de ta rude franchise. Tu as vu notre civilisation, et tu es restée l'enfant de la montagne".
- lxxvii Em francès, no original: "La conduite de ses biens l'occupe sans l'absorber. Il a su s'entourer d'honnêtes gens, et il les surveille sans les tourmenter. Il a pour système une stricte équité ; l'incurie d'une générosité romanesque ne l'éblouit pas; (...) Jacques est grand et libéral, son coeur est plein de justice, et il regarde comme un devoir de soulager la misère d'autrui".
- lxxviii Em francès, no original: "Jacques est trop parfait pour moi, voilà ce qu'il y a de sûr; il ne sait pas assez me dissimuler mon infériorité ; il sait consoler mon coeur, il ne sait pas ménager mon amour-propre".
- lxxix Em francès, no original: "« Levez-vous, et ne vous mettez jamais ainsi devant moi. » J'ai senti alors le courage du désespoir. « Je resterai ainsi, me suis-je écriée, jusqu'à ce que vous m'ayez dit ce que j'ai fait pour perdre votre amour.—Tu es folle, a-t-il répondu en se radoucissant, et tu ne sais qu'imaginer pour troubler notre paix et gâter notre bonheur »".
- lxxx Em francès, no original: "Vivons ensemble, aimons-nous, aimons-nous; Fernande, je te donne une bonne, une véritable amie; et toi, Sylvia, je te confie ce que j'ai de plus cher au monde (...) O mes deux filles! aimez-vous, pour l'amour du vieux Jacques qui vous bénit".
- lxxxi Em francès, no original: "J'ai prévu de très-graves inconvénients à cette triple amitié. (...) Le moindre de tous sera le jugement que le monde portera sur cette trinité romanesque. J'ai observé assez de choses qui sortaient de l'ordre accoutumé, pour savoir que les apparences ne prouvent pas toujours. Ainsi tu vois que, de tout mon coeur, je crois à l'honnêteté de votre intimité; mais le monde, qui ne tient aucun compte des exceptions, vous couvrira d'infamie et de ridicule si vous n'y prenez garde".
- lxxxii Em francès, no original: "Sylvia est bien plus raisonnable, bien plus courageuse, bien plus instruite que moi; son âge, son éducation et son caractère la rapprochent de Jacques (...) Moi je suis une enfant qui ne sait rien et qui ne comprend guère".
- lxxxiii Em francès, no original: "Avec l'idée que je puis demain aller où bon me semble, je suis capable de rester vingt ans dans un ermitage. (...) Je n'ai peur ni de l'avenir ni du présent".
- lxxxiv Em francès, no original: "La perfection qu'elle cherche et qu'elle rêve n'existe que dans les cieux".
- lxxxv Em francès, no original: "un peu de flatterie, un peu d'exagération et un peu de mensonge".
- lxxxvi Em francès, no original: "Oui, c'est la même souffrance, c'est la même destinée que moi! Une tête jeune, confiante et sans expérience comme la mienne, aux prises avec un caractère fier, obstiné et grave comme celui de Jacques".
- lxxxvii Em francès, no original: "Quand je vous raconte mes souffrances, elles semblent trouver un écho dans votre coeur (...) Oh ! celle-ci est ma soeur, me disais-je en vous écoutant; elle pense comme moi qu'il faut être aimé ou mourir".
- lxxxviii Em francès, no original: "Jacques, Sylvia et Fernande sont des amis d'élite certainement, des intelligences pures et dégagées de tous les préjugés, de toutes les considérations étroites et vulgaires".
- lxxxix Em francès, no original: "je ne dors pas, j'ai la fièvre, je suis comme un homme qui commence à s'énamourer ; mais de qui serais-je amoureux, si ce n'est de Sylvia? (...) Je t'avouerai que je commençais à devenir sérieusement amoureux de Fernande".

- ^{xc} Em francês, no original: “Elle n'a plus d'amour pour moi, et elle a dix-neuf ans, et elle est belle comme un ange. Ce n'est ni sa faute, ni la mienne, si je ne lui inspire plus que de l'amitié ; puis-je demander plus de sacrifices, de dévouement et d'affection qu'elle n'en montre, en se combattant comme elle fait? Puis-je exiger que son coeur se dessèche, et que sa vie finisse avec notre amour?”.
- ^{xcⁱ} Em francês, no original: “Ils se croient forts parce qu'ils sont froids. (...) Avons-nous affaire à de froids raisonneurs qui contemplent notre souffrance avec la tranquillité de l'analyse philosophique, et qui assisteront à notre défaite avec la superbe indifférence d'une sagesse égoïste?”.
- ^{xcⁱⁱ} Em francês, no original: “je suis un homme sans caractère et sans conviction. Je sens que je ne suis ni méchant, ni vicieux, ni lâche; mais je me laisse aller à tous les flots qui me ballottent, à tous les vents qui me poussent”.
- ^{xcⁱⁱⁱ} Em francês, no original: “Je ne suis un héros ni dans la vertu ni dans le vice : c'est peut-être pour cela que je suis toujours ennuyé, agité et malheureux les trois quarts du temps”.
- ^{xc^{iv}} Em francês, no original: “Pauvre Fernande ! ton mari est une mauvaise copie de M. de Wolmar; mais certainement Sylvia ne se pique pas d'imiter le désintéressement et la délicatesse de Claire ; c'est une coquette froide et très-éloquente, rien de plus. Cesse de mettre ces deux êtres de glace au-dessus de tout, cesse de leur sacrifier ton bonheur et le mien; jette-toi dans les bras de celui qui t'aime, réfugie-toi dans le seul coeur qui t'ait comprise”.
- ^{xc^v} Em francês, no original: “A quoi serviront cette sollicitude et ces poursuites passionnées qui exposent votre vie et qui ruinent mon honneur? Pourquoi voulez-vous me disputer ainsi à une société qui rit de nos efforts, et pour qui notre affection est un sujet de scandale et de moquerie?”.
- ^{xc^{vi}} Em francês, no original: “Il s'est imposé le stoïcisme pour faire comme tous les hommes, pour jouer un rôle ; et il s'est tellement identifié avec quelque type de l'antiquité, qu'il est devenu lui-même une espèce de héros antique, à la fois ridicule et admirable dans ce siècle-ci. Que lui conseillera son rêve de grandeur? jusqu'où ira cette étrange magnanimité?”.
- ^{xc^{vii}} Em francês, no original: “Et toi aussi, vieux Jacques, tu fus un marbre solide et pur, et tu sortis de la main de Dieu fier et sans tache, comme une statue neuve sort de l'atelier et se dresse sur son piédestal dans une attitude orgueilleuse; mais te voilà comme une de ces allégories usées et rongées par le temps, qui se tiennent encore debout dans les jardins abandonnés. Tu décores très-bien le désert : pourquoi sembles-tu t'ennuyer de la solitude ? (...) Tu te glorifiais d'être une matière inattaquable : à présent tu envies le sort du roseau desséché qui se brise les jours d'orage. Mais la gelée fend les marbres ; le froid te détruira : espère en lui !”.
- ^{xc^{viii}} Em francês, no original: “Il doit y avoir autre chose dans la vie que l'amour. Tu dis que non. Comment se fait-il qu'un homme comme toi, doué de tous les talents, sage de toutes les sciences, riche de toutes les idées, de tous les souvenirs, n'ait jamais voulu vivre que par le coeur? Ne peux-tu te réfugier dans la vie de l'intelligence? que n'es-tu poète, savant, politique ou philosophe! Ce sont des existences que l'âge rend chaque jour plus belles et plus complètes. Pourquoi faut-il que tu meures à quarante ans d'un désespoir de jeune homme?”.
- ^{xc^{ix}} Em francês, no original: “Le monde reste vil et odieux : c'est ce qu'on appelle le triomphe de la raison humaine”.
- ^c Em francês, no original: “Quand la vie d'un homme est nuisible à quelques-uns, à charge à lui même, inutile à tous, le suicide est un acte légitime et qu'il peut accomplir, sinon sans regret d'avoir manqué sa vie, du moins sans remords d'y mettre un terme”.
- ^{ci} Em russo, no original: “это свое и главное — это защитник низших классов против высших, это каратель лжи и лицемерия”.
- ^{cⁱⁱ} Em russo, no original: “У меня на этой неделе было много работы; потому что, по окончании в «Отеч. записках» Диккенсова романа «Холодный дом» удалось мне приобрести и эту часть в свои руки. Начал переводить английские романы, что, надеюсь, будет доставлять, в вознаграждение за 8—9 дней труда, рублей по 70 сер. в месяц. В этом отношении мои дела устроились довольно сносно. В работе, не дающей, правда, никакой известности, но приносящей вознаграждение, недостатка теперь у меня нет”.
- ^{cⁱⁱⁱ} Em francês, no original: “Nul n'anime mieux en quelques coups de pinceau un portrait ou une scène; nul aussi ne présente une plus grande variété de scènes et de portraits; nul, en un mot, n'est plus propice aux extraits, à l'analyse des détails. Nous pouvons donc en toute sécurité nous embarquer avec un si charmant compagnon; car, où qu'il nos mène, sa compagnie aura toujours encore plus d'attrait que la route”.
- ^{c^{iv}} Em russo, no original: “Притом же Чарлз Диккенс такой писатель, для которого этот род критики самый удобный, потому что он увлекает читателя не сюжетом романа, но отдельными сценами, портретами, подробностями, представляющими самые любопытные предметы для изучения, над которыми стоит подумать”.
- ^{c^v} Em russo, no original: “Съ первой сцены читатель видит уж главную цель автора, которую онъ будетъ постепенно развивать. Въ стране, почитающейя огромною мануфактурую, коллосальнымъ банкомъ, у народа, который, какъ промышленный вечный жидъ, не знаетъ усталости, поэзия, въ общемъ ей значении, не можетъ иметь много почитателей, воображение избегается всеми, потому-что заставляетъ терять время — главный капиталъ англичанъ”.
- ^{c^{vi}} Em russo, no original: “Во многих землях, (...) удовольствия простого народа составляют предмет заботливости правительства. А в нашей свободной земле законодатели не хотели обращать надлежащего внимания на нравственные и умственные потребности народа. У нас закон не думает, что народу надобно доставлять воспитание и приличные развлечения; забота о том и другом предоставлена самому народу”.
- ^{c^{vii}} Em russo, no original: “против шарлатанов, подобных диккенсовым содержателям и содержательницам частных английских пансионів, этим наглым и тупоумным губителям детей”.

- cviii Em russo, no original: “Нет надобности прибавлять, что, не читав всего романа, мы не можем согласиться с отзывом английского рецензента, и привели его только для того, чтоб представить читателям пример, какие странные понятия уживаются иногда в голове англичан вместе с другими, решительно противоположными, и чтоб читатель мог улыбнуться, читая эти забавные рассуждения. «Атений», высказывающий очень часто много вкуса и здравого смысла в своих разборах, говорит о «Hart Times» с явным предубеждением. Видите ли, поэтическая мысль требует фантастической одежды, как в шекспировской «Буре», где являются Ариэль, Калибан, волшебники, духи и т. д. Диккенс вывел живых лиц, как признает и сам рецензент; потому и роман стал пуст и тривиален. Курьезное умозаключение! У Диккенса мало фантазии... Напротив, он слишком увлекается иногда фантазиею, как это могли заметить читатели даже из нашего очерка. В описаниях современной жизни требовать фантастического элемента — это верх несообразности. Что касается до другой слабой стороны, которую указывает рецензент, мы также можем только подсмеиваться над его добродушною несообразительностью: как же не видеть, что эгоизм и низость Тома — необходимые следствие своекорыстных правил мистера Градгринда относительно воспитания и замужества? Кажется, яснее ничего быть не может”.
- cix Em russo, no original: “на Западе начинается новая эпоха всемирной истории и благовременное усвоение которого нами составляет дело великой важности: теперь судьба нашего народа на много веков еще в наших руках; через пятьдесят, быть может, через тридцать лет, или — кто знает, замедлится или ускорится неизбежный ход событий? —быть может, и раньше, будет уже поздно поправлять дело. Тяжелый переворот совершается на Западе;] во Франции [он] прошел уже несколько [медленных мучительных] кризисов, [до основания потрясавших благосостояние всего народа;] кто хочет убедиться, что то же совершается и в Англии, может прочесть — хотя бы «Тяжелые времена» Диккенса (роман этот переведен и на русский язык), если не хочет читать монографий о хартизме. Но в будущем этим странам предстоит еще более продолжительные, еще более тяжелые страдания. [От нашей предусмотрительности теперь еще зависит спасти наше отечество от этих испытаний]”.
- cx Em russo, no original: “Пробыл там до 9 часов; читали «Отеч. записки» и приложения к «Современнику»”.
- cxii Em russo, no original: “он схватился за «Кто виноват», а не о мосте через него подумал”.
- cxiii Em russo, no original: “и уже гораздо лучше всего, что было напечатано с самой «Обыкновенной истории» и «Кто виноват?»”.
- cxiiii Em russo, no original: “я его так уважаю, как не уважаю никого из русских, и нет вещи, которую я не был бы готов сделать для него”.
- cxv Em russo, no original: “я, пожалуй, готов был жениться сам на ней, лишь бы избавить ее от этого положения”.
- cxvi Em russo, no original: “(с начала вечера Минаев рассказывал о жестокости и грубости царя и т. д. и говорил, как бы хорошо было бы, если бы выискался какой-нибудь смельчак, который решился бы пожертвовать своей жизнью, чтоб прекратить его). Под конец читали Искандера”.
- cxvii Em russo, no original: “Чудесный человек, который мне очень нравится. Неистовый обожатель Искандера и Прудона. Гоголя тоже почитает всеми силами души”.
- cxviii Em russo, no original: “– Вы помните имя Искандера? – Помню – Он был весьма богатый человек. Женился по любви на девушке, с которою вместе воспитывался. Через несколько времени являются жандармы, берут его, и он сидит год в крепости. Жена его (извините, что я говорю такие подробности) была беременна. От испуга у нее родится сын глухонемой. Здоровье ее расстраивается на всю жизнь. Наконец, его выпускают. Наконец, ему позволяют уехать из России. Предлогом для него была болезнь жены (ей в самом деле были нужны воды) и лечение сына. Он там продолжает писать против больше и о России. Живет где-то в сардинских владениях. Вдруг Людовик Наполеон, теперь император Наполеон, думая оказать услугу Николаю Павловичу, схватывает его и отправляет в Россию. Жена, которая жила где-то в Остенде или в Диэппе, услышав об этом, падает мертвая. Вот участь тех, которые связывают свою жизнь с жизнью подобных людей. Я не равняю себя, например, с Искандером по уму, но должен сказать, что в резкости образа мыслей не уступаю им и что я должен ожидать подобной участи”.
- cxviiii Em francês, no original: “La Russie ne vit pas (...) Je dis, j'affirme, je jure et je prouverai que la Russie n'est pas”.
- cxix Em francês, no original: “Un mot explique tout, et ce mot contient la Russie. La vie russe, c'est le communisme”.
- cxx Em francês, no original: “une condition naturelle qui tient à la race, au climat, à l'homme, à la nature”.
- cxxi Em francês, no original: “Nul passé, nul avenir; le présent seul est tout”.
- cxxii Em francês, no original: “En trois siècles, les plus brillants du monde, où l'invention a tout au moins doublé le patrimoine scientifique du genre humain, seule, la Russie n'a rien donné. Elle est restée muette dans ce grand concert des nations”.
- cxxiii Em francês, no original: “Toute cette littérature (...) est une œuvre, d'imitation”.
- cxxiv Em francês, no original: “ce n'est plus d'un absent, d'un éloigné, d'un muet que l'on parle. Nous sommes présents”.
- cxxv Em francês, no original: “on se demande si l'Europe, ce vieux Prothée, cet organisme usé, pourra trouver encore assez de force pour opérer sa régénération”.
- cxxvi Em francês, no original: “il me semble qu'on s'occupe trop de la Russie du tzar, de la Russie officielle, et trop peu de la Russie du peuple, de la Russie occulte”.

- ^{cxxvii} Em francês, no original: “à la veille de la révolution chrétienne, à la veille de la victoire des barbares, l' on proclamait l'éternité de Rome”.
- ^{cxxviii} Em francês, no original: “La commune a sauvé l'homme du peuple de la barbarie mongole et du tsarisme civilisateur, des seigneurs vernis à l'europeéne et de la bureaucratie allemande ; l'organisme communal a résisté quoique fortement atterré, aux empiètements du pouvoir”.
- ^{cxxix} Em francês, no original: “L'homme de la Russie future, c'est le moujik, comme l'homme de la France régénérée sera l'ouvrier”.
- ^{cxxx} Em francês, no original: “Le Russe émancipé est l'homme le plus indépendant de l'Europe. Qui est-ce qui pourrait l'arrêter? Serait ce le respect pour son passé?.. Mais l'histoire de la Russie nouvelle ne commence-t-elle pas par une négation absolue de la nationalité et de la tradition? (...) votre passé à vous, occidentaux, nous sert d'instruction, et voilà tout; nous ne nous considérons nullement comme exécuteurs testamentaires de votre histoire. Vos doutes, nous les acceptons; votre foi ne nous émeut pas. Vous êtes pour nous trop religieux. Vos haines, nous les partageons; votre attachement pour l'héritage de vos ancêtres, nous ne le comprenons pas; nous sommes trop opprimés, trop malheureux pour nous contenter d'une demi-liberté. Vous avez des ménagements à garder; des scrupules vous retiennent; nous autres, nous n'avons ni ménagements, ni scrupules, mais la force nous manque pour le moment...”.
- ^{cxxxii} Em russo, no original: “основная сила прогресса -- наука, успехи прогресса соразмерны степени совершенства и степени распространенности знаний. Вот что такое прогресс -- результат знания”.
- ^{cxxxiii} Em russo, no original: “во всех отраслях цивилизованной жизни Римская империя подвигалась вперед: просвещение в провинциях распространялось; национальности шли к приобретению независимого существования; в управлении стал являться выборный элемент; права массы расширялись. В чем тут признаки истощения сил, в чем зародыши смерти от внутреннего изнурения? Напротив, везде видны зародыши более полной жизни в лучших формах”.
- ^{cxxxiiii} Em russo, no original: “Вся благотворность этого события состояла в том, что передовые части человеческого рода низвергнуты были в глубочайшую бездну одичалости, из которой едва успели вылезть до прежнего положения после невероятных 14-вековых усилий”.
- ^{cxxxv} Em russo, no original: “Европе тут позаимствоваться нечем и не для чего; у Европы свой ум в голове, и ум гораздо более развитый, чем у нас, и учиться ей у нас нечему, и помощи нашей не нужно ей; и то, что существует у нас по обычаю, неудовлетворительно для ее более развитых потребностей, более усовершенствованной техники (...) Значит, оживлять нам ее ровно уж нечем. Нечего нам и хлопотать об этом: никаких оживлятелей не нужно ей. Она и своим умом умеет рассуждать и своими силами умеет делать, что ей угодно, и своих сил довольно у ней на все, что ей нужно делать”.
- ^{cxxxvi} Em russo, no original: “они спустились из безграничных сфер абсолютной мысли и стали в ближайшее соприкосновение с действительной жизнью. Отвлеченные понятия заменились у них живыми представлениями, подробности частных фактов обрисовались ярче и отняли много силы у общих определений”.
- ^{cxxxvii} Em russo, no original: “вследствие влияния обстоятельств, тяготевших над целым их поколением”.
- ^{cxxxviii} Em russo, no original: “литература у нас постоянно, за самыми ничтожными исключениями, до настоящей минуты шла не вперед, а позади общества. (...) мы просто разумеем литературу как выражение общества и народа”.
- ^{cxxxix} Em russo, no original: “Нигде не указана была тесная и неразрывная связь, существующая между различными инстанциями, нигде не проведены были последовательно и до конца взаимные отношения разных чинов”.
- ^{cxl} Em russo, no original: “а литература наша ни к чему не пришла”.
- ^{cxli} Em russo, no original: “В последнее время в нашем журнализме стало повевать какой-то тлетворной струей, каким-то развратом мысли; мы их вовсе не принимаем за выражение общественного мнения, а за наитие направительного и назидательного ценсурного триумvirата”.
- ^{cxlii} Em inglês, no original: “he and Dobroliubov considered traveling to London to demand that Herzen retract his remarks, and, in Nekrassov's case, to possibly challenge him to a duel”.
- ^{cxliii} Em russo, no original: “мы никому не уступим в горячей любви к обличению и гласности, и едва ли найдется кто-нибудь, кто желал бы придать им более широкие размеры, чем мы желаем”.
- ^{cxliiii} Em russo, no original: “Оставаться здесь долее было бы скучно. Разумеется, я ездил не понапрасну, но если б знал, что это дело так скучно, не взялся бы за него. (...) боже мой, по делу надобно вести какие разговоры! (...) если хотите вперед узнать мое впечатление, попросите Николая Алексеевича, чтобы он откровенно высказал свое мнение о моих теперешних собеседниках, и поверьте тому, что он скажет; он ошибется разве в одном: скажет все-таки что-нибудь лучшее, нежели сказал бы я об этом предмете. Кавелин в квадрате — вот Вам все”.
- ^{cxliv} Em russo, no original: “Первая из них — моя чрезвычайно сильная привязанность к покойному Н. А. Добролюбову и дурные отзывы о нем Герцена, начинающиеся с весны 1859 года, когда в № 45 или 47 «Колокола» была напечатана обидная для Добролюбова (и для меня, — но о себе я не говорю) статья Герцена «Very dangerous». Этих отзывов о Добролюбове я не мог извинить Герцену никогда, а тем более после смерти Добролюбова. Когда я потерял Добролюбова (в ноябре 1861), неприязнь к Герцену за него усилилась во мне до того, что увлекла меня до поступков, порицаемых правилами литературной полемики, не позволяющей бранить того, кого не мог бы похвалить, если бы захотел. (...) Эта моя резкость наделала

тогда довольно шума в нашей литературе; и вообще, в последнее время перед моим арестом литературный мир очень хорошо знал мою неприязнь к Герцену”.

cxlv Em russo, no original: “Вы знаете, каков у меня характер на самом деле. Я мягок, деликатен, уступчив — пока мне нравится забавляться этим. Но — женщине ли держать меня в руках? — Я ломаю каждого, кому вздумаю помять ребра; я медведь. Я ломал людей, ломавших все и всех, до чего и до кого дотронутся; я ломал Герцена (я ездил к нему дать ему выговор за нападение на Добролюбова; и — он вертелся передо мной, как школьник); я ломал Некрасова, который был много крепче Герцена”.

cxlvi Em russo, no original: “Явившись к нему, я разоткровенничался, раскрыл перед ним свою душу и сердце, свои интимные мысли и чувства, и до того расчувствовался, что у меня в глазах появились слезы (...) Герцен несколько раз пытался остановить меня и возражать, но я не останавливался и говорил, что я не все еще сказал и скоро кончу. Когда я кончил, Герцен окинул меня олимпийским взглядом и холодным поучительным тоном произнес такое решение: “Да, с вашей узкой партийной точки это понятно и может быть оправдано; но с общей логической точки зрения это заслуживает строгого осуждения и ничем не может быть оправдано”.

cxlvii Em russo, no original: “Нельзя же *manière de dire*, образ выражений, особенно иронических, брать в прямом смысле”.

cxlviii Em russo, no original: “народ русский и образованную Россию, простолюдинов и литераторов, молодое духовенство и всех старообрядцев, наконец, мнение всего мира от величайших органов публичности до смиренных листов «Колокола»”.

cxlix Em russo, no original: “Государь, проснитесь, новый год пробил нового десятилетия, которое, может, будет носить ваше имя; (...) Вас обманывают, вы сами обманываетесь — это святки, все наряженные. Велите сиять маски и посмотрите хорошенько, кто друзья России и кто любит только свою частную выгоду. Вам это потому вдвое важнее, что еще друзья России могут быть и вашими”.

cl Em russo, no original: “Крестьяне, которых помещики тиранят теперь с каким-то особенным ожесточением, готовы с отчаяния взяться за топоры, а либералы проповедают в эту пору умеренность, исторический постепенный прогресс и кто их знает что еще”.

cli Em russo, no original: “Нет, наше положение ужасно, невыносимо, и только топор может нас избавить, и ничто, кроме топора, не поможет! Эту мысль уже вам, кажется, высказывали, и оно удивительно верно,-- другого спасения нет. Вы все сделали, что могли, чтобы содействовать мирному решению дела, перемените же тон, и пусть ваш “Колокол” благовестит не к молебну, а звонит набат! К топору зовите Русь. Прощайте и помните, что сотни лет уже губит Русь вера в добрые намерения царей. Не вам ее поддерживать”.

clii Em russo, no original: “Отдадимте и тут кесарю кесарево!”.

cliii Em russo, no original: “Мы расходимся с вами не в идее, а в средствах; не в началах, а в образе действия. Вы представляете одно из крайних выражений нашего направления; ваша односторонность понятна нам, она близка нашему сердцу; у нас негодование так же молодо, как у вас, и любовь к народу русскому так же жива теперь, как в юношеские лета. Но к топору, к этому *ultima ratio* притесненных, мы звать, не будем до тех пор, пока останется хоть одна разумная надежда на развязку без топора”.

cliv Em russo, no original: “имеют ли или нет каких соумышленников в России г. Герцен и Огарев — мне неизвестно. (...) Прибавлю, что и по делу г. Огарева с г-жею Панаевой я не имел ни с Огаревым, ни с Герценом никаких сношений”.

clv Em russo, no original: “мы готовы издавать «Современник» здесь с Чернышевским или в Женеве”.

clvi Em russo, no original: “Подтверждаю прежнее показание и совершенно не знаю, на каком основании г. Герцену вздумалось, что я мог согласиться издавать с ним журнал, ибо никаких сношений с ним не имел, ни прямых, ни через какое-либо посредство”.

clvii Em russo, no original: “Мы готовы издавать “Современник” здесь с Чернышевским или в Женеве. Печатать предложение об этом? Как вы думаете?”.

clviii Em russo, no original: “выражение «ехали вместе» относится к тому, что я, подобно Герцену, защищал обычное наше общинное землевладение. Поручение М. И. Михайлову отклонять Герцена от вовлечения молодежи в политические дела основывал я на общеизвестных слухах о том, что Герцен желает производить политическую агитацию, — я поручал Михайлову сказать Герцену, что из этого не может выйти ничего хорошего, ни с какой точки зрения, что это повело бы только к несчастью самих агитаторов”.

clix Em russo, no original: “Герцен менее всех литераторов целого света мог представляться мне товарищем в издании журнала”.

clx Em russo, no original: “А при этом мысль о моем товариществе с Герценом — нелепость”.

clxi Em russo, no original: “я человек с твердыми убеждениями, которые неодинаковы с убеждениями г. Герцена. (...) я хочу только сказать, что я человек более поздней философской школы, чем г. Герцен”.

clxii Em russo, no original: “я приписал поклон и просил его обратить внимание Чернышевского (к которому я никогда не писал) на наше предложение в Колоколе “печатать на свой счет “Современник” в Лондоне”.

clxiii Em russo, no original: “не думал, как дорого обойдется эта минута и сколько ночей без сна она принесет мне. Все вместе было глупо и неосмотрительно до высочайшей степени”.

clxiv Em russo, no original, “Человек, гонимый за свои мнения, за слово, снова гордо стоит пред судом; он за стеной чует сочувствие хора, он знает, что его слово жадно слушается, он знает, что его пример будет великою проповедью”.

- clxv Em francès, no original: “littérateur remarquable et le plus heureusement doué des héritiers de Bélinski”.
- clxvi Em francès, no original: “Cet acte de barbarie, d'injustice, de cruauté, donne la mesure de l'esprit libéral et bienveillant de l'empereur actuel (1er juin 1864)”.
- clxvii Em francès, no original: “Le fils du petit employé qui ne voulait pas servir, comme Bélinski, le fils laïque du prêtre, comme Tchernychevski, et enfin le pauvre gentillâtre de province, le seigneur-prolétaire comme Gogol, allaient jouer un grand rôle. Ils ne représentaient ni le tiers-état, ni en général une classe quelconque, mais un milieu vivant, qui recevait les forces d'en bas et celles d'en haut. Plus nous marchons, plus nous voyons que c'est cette couche métabolique, intermédiaire entre la stérilité croissante d'en haut et la fécondité inculte d'en. bas, qui est appelée à sauver la civilisation pour le peuple. Dans les éléments que ces hommes nouveaux ont introduits dans la forme littéraire, il y a de la rudesse, de l'irritation, quelque chose de cassant, d'inexorable, absence de ménagement, et parfois manque d'élégance. Cela blesse le goût des puristes, sans parler des susceptibilités des chambellans de la littérature”.
- clxviii Em russo, no original: “Проклятье вам, проклятье — и, если возможно, месть!”.
- clxix Em russo, no original: “крестовый поход против материализма, нигилизма и социализма”.
- clxx Em russo, no original: “Я не умею писать повестей: может быть, именно потому мне кажется вовсе не излишним предварить рассказ некоторыми биографическими сведениями, почерпнутыми из очень верных источников”.
- clxxi Em russo, no original: “Добрые и сильные, честные и умеющие, недавно вы начали возникать между нами, но вас уже не мало, и быстро становится все больше. (...) Но вы еще не публика, а уже вы есть между публикою, -- потому мне еще нужно и уже можно писать”.
- clxxii Em francès, no original: “Ce livre n'est point fait pour circuler dans le monde, et convient à très peu de lecteurs. Le style rebutera les gens de goût ; la matière alarmera les gens sévères ; tous les sentiments seront hors de la nature pour ceux qui ne croient pas à la vertu”.
- clxxiii Em francès, no original: “Quiconque veut se résoudre à lire ces lettres doit s'armer de patience sur les fautes de langue, sur le style emphatique et plat, sur les pensées communes rendues en termes ampoulés”.
- clxxiv Em francès, no original: “Quant à la vérité des faits, je déclare qu'ayant été plusieurs fois dans le pays des deux amants, je n'y ai jamais ouï parler du baron d'Étange, ni de sa fille, ni de M. d'Orbe, ni de milord Édouard Bomston, ni de M. de Wolmar. J'avertis encore que la topographie est grossièrement altérée en plusieurs endroits, soit pour mieux donner le change au lecteur, soit qu'en effet l'auteur n'en sût pas davantage. Voilà tout ce que je puis dire. Que chacun pense comme il lui plaira”.
- clxxv Em francès, no original: “la véritable magnificence n'est l'ordre rendu sensible dans le grand, ce qui fait que de tous les spectacles imaginables, le plus magnifique est celui de la nature”.
- clxxvi Em francès, no original: “Je n'ai guère besoin, je crois d'avertir que dans cette seconde partie et dans la suivante, les deux amants séparés ne font que déraisonner et battre la campagne ; leurs pauvres têtes n'y sont plus”.
- clxxvii Em russo, no original: “я нисколько не избегаю биографических отступлений: они раскрывают всю роскошь мироздания”.
- clxxviii Em francès, no original: “Pourquoi l'éditeur laisse-t-il les continuelles répétitions dont cette lettre est pleine, ainsi que beaucoup d'autres ?”.
- clxxix Em russo, no original: “Одно правило гигиены он исполнял только: не расстроивал пищеварения умственными напряжениями и, может быть, этим стяжал право не исполнять всего остального”.
- clxxx Em russo, no original: “если вам, маман, угодно, (...) так я, (...) охотно пойду”.
- clxxxi Em russo, no original: “Добрые люди эти жили потому, что родились, и продолжали жить по чувству самосохранения; какие тут дела да задние мысли... Это все из немецкой философии!”.
- clxxxii Em russo, no original: “Иди, друг мой, ищи себе хлеба; я более для тебя ничего не могу сделать; пролагай свою дорогу и вспоминай нас!”.
- clxxxiii Em russo, no original: “Что же делал Бельтов в продолжение этих десяти лет? / Все или почти все. / Что он сделал? / Ничего или почти ничего”.
- clxxxiv Em russo, no original: “По несчастью, нельзя не согласиться, что она одна из главных причин всех неудач в карьере своего сына”.
- clxxxv Em russo, no original: “У него недоставало того практического смысла, который выучивает человека разбирать связный почерк живых событий; он был слишком разобщен с миром, его окружавшим (...) Жозеф сделал из него человека вообще, как Руссо из Эмиля”.
- clxxxvi Em russo, no original: “он был лишен совершеннолетия — несмотря на возмужалость своей мысли; словом, теперь, за тридцать лет отроду, он, как шестнадцатилетний мальчик, готовился начать свою жизнь, (...) — «Конечно, Бельтов во многом виноват». — Я совершенно с вами согласен; а другие думают, что есть за людьми вины лучше всякой правоты. Так на свете все превратно”.
- clxxxvii Em russo, no original: “перед нравственной властью, являющейся в прекрасном образе юной женщины”.
- clxxxviii Em russo, no original: “Фу, как тяжело все это! Право, если б вперед говорили условия, мало нашлось бы дураков, которые решились бы жить”.
- clxxxix Em russo, no original: “он все, что знал, знал из книги, и оттого знал неверно, романтически, риторически”.
- cxc Em russo, no original: “Мне сегодня пришло в голову, что самоотверженнейшая любовь—высочайший эгоизм, что высочайшее смирение, что кротость—страшная гордость, скрытая жесткость”.

- cxci Em russo, no original: “Если б Бельтов не приезжал в NN, много бы прошло счастливых и покойных лет в тихой семье Дмитрия Яковлевича, конечно, — но это не утешительно (...) Повесть наша, собственно, кончена; мы можем остановиться, предоставляя читателю разрешить: кто виноват?”
- cxcii Em russo, no original: “столько благоразумия у меня нет. Да и потом это вовсе было не нужно. Когда я отдал отчет, когда я сам понял — было поздно”.
- cxciiii Em russo, no original: “Я никогда не возвращусь в Россию... нет, нет, я решительно не возвращусь в Россию... / Помилуйте, вы так молоды? / Я Россию люблю, очень люблю; но там люди... там мне не житье. Я хочу завести колонию на совершенно социальных основаниях; это все я обдумал и теперь еду прямо туда. / То есть куда? / На Маркизовы острова. (...) у меня была мысль — оставляя Россию навсегда, сделать что-нибудь полезное для нее, я и решился... да только прежде хотел знать от вас самих насчет дел... Да-с, так я и решился оставить у вас немного денег. На случай, если вашей типографии нужно или для русской пропаганды вообще, так вы бы и распорядились. (...) Ни типография, ни пропаганда, ни я — в деньгах мы не нуждаемся; напротив, дело идет в гору, зачем же я возьму ваши деньги? Но, отказываясь от них, позвольте мне от души поблагодарить за доброе намеренье. / Нет-с, это дело решенное. У меня пятьдесят тысяч франков; тридцать я беру с собой на острова, двадцать отдаю вам на пропаганду. / Куда же я их дену? / Ну, не будет нужно, вы отдадите мне, если я возвращусь; а не возвращусь лет десять или умру, употребите их на усиление вашей пропаганды. Только, — добавил он, подумавши, — делайте что хотите, но... но не отдавайте ничего моим наследникам. / Сводите меня, сделайте одолжение, в банк и к Ротшильду; я ничего не знаю и говорить не умею по-английски, и по-французски очень плохо. Я хочу скорее отделаться от двадцати тысяч и ехать. / Извольте, я деньги принимаю, но вот на каких основаниях: я вам дам расписку... / Никакой расписки мне не нужно... / Да, но мне нужно дать, и без этого ваших денег не возьму. Слушайте же. Во-первых, в расписке будет сказано, что деньги ваши вверяются не мне одному, а мне и Огареву. (...) Затем, даю вам слово, что без явной крайности для пропаганды мы денег ваших не тронем; вы на них можете считать во всех случаях, кроме банкротства в Англии. / Так и уехал. Я первые дни думал: «Чего доброго, его укокошат, а на меня падет подозрение, что подослал его убить». / С тех пор об нем не было ни слуху ни духу. Деньги его я положил в фонды с твердым намерением не касаться до них без крайней нужды типографии или пропаганды”.
- cxciiv Em russo, no original: “Читаю роман Черныш<евского>. Господи, как гнусно написано, сколько кривлянья и <2 нрзб.>, что за слог! Какое дрянное поколение, которого эстетика этим удовлетворена. (...) Мысли есть прекрасные, даже положения — и всё полито из семинарски-петербургски-мещанского урыльника”.
- cxci v Em russo, no original: “Когда ты начнешь роман Черныш<евского>? Это очень замечательная вещь — в нем бездна отгадок и хорошей и дурной стороны ультралигилистов. Их жаргон, их аляповатость, грубость, презрение форм, натянутость, комедия простоты, и — с другой стороны — много хорошего, здорового, воспитательного. Он оканчивает фаланстером, борделью — смело. Но, боже мой, что за слог, что за проза в поэзии (сны Веры Пав<ловны>), что за представитель семинарии и Васильевского острова! Как он льстит нигилистам! Да, и это, как гебертизм в 1794 году, — фаза, но и она должна пройти”.
- cxci vi Em russo, no original: “В нем много хорошего. Это — удивительная комментария ко всему, что было в 60—67, и зачатки зла также тут”.
- cxci vii Em russo, no original: “с одним из сколько-нибудь известных поэтов или беллетристов не было у меня ни одного сколько-нибудь неприятного столкновения; исключение — один человек и один случай в жизни этого человека (ты знаешь, о ком и о чем я говорю?); но его поступок относился не ко мне; и выговор мой ему за этот поступок был выговор от человека, постороннего делу, говорившего лишь по обязанности сказать то, что было сказано мною ему; и — давным-давно я примирился с этим человеком (в душе примирился, разумеется; видеться или переписываться с ним я не имел случая). (...) Былое давно былшем поросло, и давным-давно я перестал винить этого человека за этот его поступок. Не он был виноват; виноват был Добролюбов. Чем был тут виноват Добролюбов, будет рассказано когда-нибудь кем-нибудь; едва ли мною. Сущность дела в том, что Добролюбов доверял этому человеку больше, чем следовало. Но мне это нимало не повредило. Я был человеком посторонним этому обстоятельству и его последствиям. Кто думает иначе, ошибается. Меня это нимало не коснулось”.
- cxci viii Em russo, no original: “Чернышевского за его книгу — надо бы публично заклеить позором. Это мерзость и наглость неслыханная”.
- cxci ix Em russo, no original: “отныне преследовать, презирать и уничтожать его всеми дозволенными и в особенности недозволенными средствами! Я прочел его отвратительную книгу, эту поганую мертвечину, которую "Современник" не устыдился разбирать серьезно”.
- cc Em russo, no original: “Мне, признаться, несколько досадно на "Современник", что он не отдал, как бы следовало, мертвечины Чернышевского. Эта худо скрытая вражда к искусству -- везде скверна -- а у нас и подавно”.
- cci Em russo, no original: “в его глазах искусство есть, как он сам выражается, только суррогат действительности, жизни -- и в сущности годится только для людей незрелых. Как ни вертись, эта мысль у него лежит в основании всего. А это, по-моему, вздор”.
- ccii Em russo, no original: “И кажется, что определение: «прекрасное есть жизнь»; «прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такую, какова должна быть она по нашим понятиям; прекрасен тот предмет, который выказывает в себе жизнь или напоминает нам о жизни», — кажется, что это определение

удовлетворительно объясняет все случаи, возбуждающие в нас чувство прекрасного”.

cciii Em russo, no original: “Вот единственная цель и значение очень многих (большой части) произведений искусства: дать возможность, хотя в некоторой степени, познакомиться с прекрасным в действительности тем людям, которые не имели возможности наслаждаться им на самом деле; служить напоминанием, возбуждать и оживлять воспоминание о прекрасном в действительности у тех людей, которые знают его из опыта и любят вспоминать о нем. (...) Итак, первое значение искусства, принадлежащее всем без исключения произведениям его, — воспроизведение природы и жизни. (...) такова же цель и значение произведений искусства: они не поправляют действительности, не украшают ее, а воспроизводят, служат ей суррогатом”.

cciv Em russo, no original: “больше всех не по нутру”.

ccv Em russo, no original: “Первое издание этого сочинения было напечатано в 1855 году, и этот год нужно считать эпохой в истории наших литературно-эстетических воззрений”.

ccvi Em russo, no original: “Между тем реалист утверждает, что вне действительности нет истинно прекрасного, что она вполне удовлетворяет человеческое стремление к прекрасному. Это утверждение равносильно уже отрицанию искусства, потому что им вполне доказывается его бесполезность”.

ccvii Em russo, no original: “От статьи Чер<нышевско>го я пришел в умиление -- пожмите ему от меня за нее руку, Черн<ышевски>й, без всякого сомнения, лучший наш критик и более всех понимает, что именно нужно; вернувшись в Россию, я постараюсь сблизиться с ним более, чем до сих пор”.

ccviii Em russo, no original: “Когда будете писать ему, скажите, что я глубоко благодарен ему за одобрительные слова его обо мне, переданные мне Колбасиным”.

ccix Em russo, no original: “А статья прекрасна, и иные страницы меня истинно тронули”.

ccx Em russo, no original: “но "мертвечины" я в нем не нахожу -- напротив: я чувствую в нем струю живую, хотя и не ту, которую Вы желали бы встретить в критике. Он плохо понимает поэзию; знаете ли, это еще не великая беда; критик не делает поэтов и не убивает их; но он понимает -- как это выразить? -- потребности действительной современной жизни -- и в нем это не есть проявление расстройств печени, как говорил некогда милейший Григорович -- а самый корень всего его существования. Впрочем, довольно об этом; я почитаю Ч<ернышевско>го полезным; время покажет, был ли я прав”.

ccxi Em russo, no original: “но вспомните, дело идет об имени человека, который всю жизнь был -- не скажу мучеником (Вы громких слов не любите), но тружеником, работником спекулятора, который его руками загребал деньги и часто себе приписывал его заслуги. (Я сам был не раз этому свидетелем); вспомните, что бедный Б<елинский> всю жизнь свою не знал не только счастья или покоя -- но даже самых обыкновенных удовлетворений и удобств (...) о человеке, который и радовался, и страдал, и жил в силу своих убеждений...”.

ccxii Em russo, no original: “в которых столько ума, тонкой наблюдательности и поэзии”.

ccxiii Em russo, no original: “Но когда надобно защищать Григ., Остр., Толст. и Тург. — я буду писать с возможною ядовитостью и беспощадностью — кроме журнальных соображений тут есть и нравственная причина: как смеет чернить такого благороднейшего человека, как Тургенев? Это низко и глупо. Да и Григ., Толстой имеют права на уважение, и защищать их — обязанность добросовестности, а не один расчет”.

ccxiv Em russo, no original: “признаюсь, оскорблен обидою Тургеневу более, нежели обидою, которая была бы нанесена мне самому. Пусть бранят, кого хотят, но как осмелиться оскорблять Тургенева, который лучше всех нас, (...) все-таки честнейший и благороднейший человек между всеми литераторами?”.

ccxv Em russo, no original: “Вы должны знать, что по натуре своего таланта и другим качествам вы *не можете* написать вещи, которая не была бы выше всего, что пишется другими, не исключая и вашего protege Толстого, который будет писать пошлости и глупости, если не бросит своей манеры копаться в дрязгах и не перестанет быть мальчишкою по взгляду на жизнь. (...) прочитайте его "Юность" - вы увидите, какой это вздор, какая это размазня (кроме трех-четырех глав) - вот и плоды аристарховских советов - аристархи в восторге от этого пустословия, в котором 9/10 - пошлость, скука, бессмыслие (...) я не берусь защищать ни Толстого, ни Островского,- но - когда кто дерзнет сказать что против вас, мое сердце негодует (...) кто осмеливается сказать против вас как человека хотя одно слово, тот должен быть покрыт нравственным позором, как человек, решившийся на гнусную клевету. (...) Кто поднимает оружие против автора “Записок охотника”, “Муму”, “Рудина”, “Двух приятелей”, “Постоялого двора” и т. д. и т. д. тот лично оскорбляет каждого порядочного человека в России. Вы не какой-нибудь Островский или Толстой,- вы наша честь”.

ccxvi Em russo, no original: “Теперь они выдохлись и, начав "глаголати от похотей чрева своего", оказались тупцами. Они прекрасные люди, но в делах искусства или в другом чем-нибудь подобном не смыслят ни на грош. Возьмите статьи Дудышкина - кроме тех мест, где он повторяет Белинского, вы найдете одни пошлости. Ум этих людей, быть может, очень грациозен и тонок, но он слишком мелок. Вы слишком добр к ним. Когда вы приедете сюда, в Петербург, если вы захотите говорить со мною, я вас попрошу указать мне во всем, что написано Боткиным, Дружининым, Дудышкиным (не о вас, это дело постороннее, а [о] ком бы то или о чем бы то ни было), хотя одну мысль, которая не была бы или банальною пошлостью, или бестолковым плагиатом”.

ccxvii Em russo, no original: “нов<ейшими> представителями школы чистаго и независимаго творчества”.

ccxviii Em russo, no original: “До «Питерщика» было уже выведено множество самых разнообразных типов из простонародья, между прочим, множество мужиков, бойких, изворотливых, энергических. В этом легко

убедиться, просмотрев рассказы из ростонародного быта, написанные гг. Тургеневым и Григоровичем до 1850 года. Например, «Записки охотника» начинаются портретом Хоря и его детей; семейство это все состоит из людей веселых, бойких и здоровых”.

ccxix Em russo, no original: “Все согласны в том, что факты, изображаемые Гоголем, г. Тургеневым, г. Григоровичем, Щедриным, изображаются ими верно, и для пользы нашего общества должны быть приводимы перед суд общественного мнения.”

ccxx Em russo, no original: “Они как будто не знали, какое огромное значение в русской литературе имеет г. Тургенев, по своему влиянию на публику, да и на развитие самой литературы”.

ccxxi Em russo, no original: “чем выше понятие ваше о значении произведений г. Тургенева, тем оно истиннее и тем ближе к мнению каждого живого человека в русской публике”.

ccxxii Em russo, no original: “Обнимаю тебя за повесть и за то, что она прелесть как хороша. От нее веет душевной молодостью; вся она — чистое золото поэзии. Без натяжки пришлась эта прекрасная обстановка к поэтическому сюжету, и вышло что-то небывалое у нас по красоте и чистоте. Даже Чернышевский в искреннем восторге от этой повести”.

ccxxiii Em russo, no original: “Отличную статью написал Чернышевский о борьбе партий во Франции4.-- Поклонись ему от меня”.

ccxxiv Em russo, no original: “Важнейшей причиной, стимулировавшей дальнейшую работу Тургенева над реализацией замысла «Накануне», явилось, по видимому, начало и бурное развитие острого идейного конфликта между либералами и разночинцами-демократами. В 1858 году статьей «Русский человек на rendez-vous» Чернышевский открыл полемику о «новых» и «лишних» людях. Статья была направлена против либералов, которые в условиях предстоявшей отмены крепостного права делали ставку не на революцию, а на реформы. Подвергнув критике людей рудинского типа за их неспособность к активным действиям в новых общественно-политических условиях, Чернышевский заявил, что на смену им уже идут новые люди, обладающие «широкой решимостью» и «благородным риском» (...) Это и другие аналогичные явления в русской общественной жизни должны были окончательно убедить Тургенева в актуальности задуманного им произведения”.

ccxxv Em russo, no original: “оно вышло накануне хорошего романа”.

ccxxvi Em russo, no original: “Самую выдающуюся была, конечно, статья Добролюбова”.

ccxxvii Em russo, no original: “Убедительно тебя прошу, милый Н<екрасов>, не печатать этой статьи: она кроме неприятностей ничего мне наделать не может, она несправедлива и резка -- я не буду знать, куда деться, если она напечатается.-- Пожалуйста, уважь мою просьбу”.

ccxxviii Em russo, no original: “Вас я могу еще переносить, но Добролюбова не могу (...) да, вы -- простая змея, а Добролюбов -- очковая змея”.

ccxxix Em russo, no original: “глав[ая] задач[a] литературной критики -- разъяснение тех явлений действительности, которые вызвали известное художественное произведение”.

ccxxx Em russo, no original: “Словом, нужны люди дела, а не отвлеченных, всегда немножко эпикурейских, рассуждений”.

ccxxxi Em russo, no original: “Любовь к свободе родины у Инсарова не в рассудке, не в сердце, не в воображении: она у него во всем организме, и что бы ни вошло в него, все претворяется силою этого чувства, подчиняется ему, сливается с ним. Оттого, при всей обыкновенности своих способностей, при воем отсутствии блеска в своей натуре, он стоит неизмеримо выше, действует на Елену несравненно сильнее и обаятельнее, нежели блестящий Шубин и умный Берсенева, хотя оба они -- тоже люди благородные и любящие.”

ccxxxii Em russo, no original: ““Желание деятельного добра” есть в нас и силы есть; но боязнь, неуверенность в своих силах и, наконец, незнание: что делать? -- постоянно нас останавливают, и мы, сами не зная как,-- вдруг оказываемся в стороне от общественной жизни, холодными и чуждыми ее интересам, точь-в-точь как Елена в окружающей ее среде. Между тем желание по-прежнему кипит в груди (говорим о тех, кто не старается искусственно заглушить это желание), и мы все ищем, жаждем, ждем... ждем, чтобы нам хоть кто-нибудь объяснил, что делать”.

ccxxxiii Em russo, no original: “Тогда и в литературе явится полный, резко и живо очерченный образ русского Инсарова. И недолго нам ждать его”.

ccxxxiv Em russo, no original: “с новыми (очень грациозными) вариациями, переливами красок, модуляциями мыслей, оттенками чувства”.

ccxxxv Em russo, no original: “а что же скажут мои литературные советники, люди такие рассудительные, умеющие так хорошо упрочивать свое состояние, если получили его в наследство, или, по крайней мере, с таким достоинством держать себя в кругу людей с состоянием, если сами не получили большого наследства?” (...) И вот автор стал переделывать избранный им тип, вместо портрета живого человека рисовать карикатуру, как будто лев годится для карикатуры. Разумеется, такое странное искажение не удалось, да и самому автору по временам, кажется, было совестно представлять пустым человеком исторического деятеля. Повесть должна была иметь высокий трагический характер, посерьезнее шиллерова “Дон Карлоса”, а вместо того вышел винегрет сладких и кислых, насмешливых и восторженных страниц, как будто сшитых из двух разных повестей”.

ccxxxvi Em russo, no original: “Оторванный жизнью, брошенный с молодых лет в немецкий идеализм, из которого время сделало dem Scheine nach реалистическое воззрение, не зная России ни до тюрьмы, ни после Сибири,

но полный широких и страстных влечений к благородной деятельности, ты прожил до 50 лет в мире призраков, студентской распашки, великих стремлений и мелких недостатков. (...) После десятилетнего заключения ты явился тем же — теоретиком со всею неопределенностью *du vague*, болтуном (...) не скрупулезным в финансах, с долей тихенького, но упорного эпикуреизма и с чесоткой революционной деятельности, которой недостает революция”.

^{ccxxxvii} Em russo, no original: “Нет, им поздно исправляться: в них уже слишком въелась привычка фальшивости и пустословия. (...) Пусть они знают, что будут отвергнуты нами, если вздумают лгать и пустословить”.

^{ccxxxviii} Em russo, no original: “Сообщите прилагаемую записку Ив<ану> Ив<ановичу> Панаеву. Если бы он хотел узнать настоящую причину моего нежелания быть более сотрудником “Современника” -- попросите его прочесть в июньской книжке нынешнего года, в “Современном обозрении”, стр. 240, 3-я строка сверху, пассаж, где г. Добролюбов обвиняет меня, что я преднамеренно из Рудина сделал карикатуру, для того, чтобы понравиться моим богатым литературным друзьям, в глазах которых всякий бедняк мерзавец. Это уже слишком -- и быть участником в подобном журнале уже не приходится порядочному человеку”.

^{ccxxxix} Em russo, no original: “И думал: “Только! только этим! Мы можем помянуть его! Лишь пошлым тостом мы ответим/ На мысли светлые его!// Пока мы трезвы, в нашей лени/ Боимся мы великой теми”.

^{ccxli} Em russo, no original: “Любезный Иван Иванович. Хотя, сколько я помню, вы уже перестали объявлять в “Современнике” о своих сотрудниках и хотя, по вашим отзывам обо меня, я должен предполагать, что я вам более не нужен, однако, для верности, прошу тебя не помещать моего имени в числе ваших сотрудников, тем более что у меня ничего готового нет и что большая вещь, за которую я только что принял теперь и которую не окончу раньше будущего мая, уже назначена в “Русский вестник”.

^{ccxlii} Em russo, no original: “Не нужно придавать ничему большой важности”.

^{ccxliii} Em russo, no original: “Изменился наш взгляд на положение, принадлежащее повестям г. Тургенева в русской литературе. Это так. Но кто скажет, что это положение не изменилось? Разве не изменилась сама русская литература?”.

^{ccxliv} Em russo, no original: “Сожалея об утрате их сотрудничества, редакция, однако же, не хотела, в надежде на будущие прекрасные труды их, пожертвовать основными идеями издания, которые кажутся ей справедливыми и честными и служение которым привлекает и будет привлекать к ней новых, свежих деятелей и новые сочувствия, между тем как деятели, хотя и талантливые, но остановившиеся на прежнем направлении, — именно потому, что не хотят признать новых требований жизни, — сами себя лишают своей силы и охлаждают прежние к ним сочувствия”.

^{ccxlv} Em russo, no original: “Это всё ничтожно и не стоит внимания”.

^{ccxlv} Em russo, no original: “Увы! г. Некрасов не принес меня в жертву своим убеждениям”.

^{ccxlv} Em russo, no original: “Огорчила меня смерть Добролюбова, хотя он собирался меня съесть живым”.

^{ccxlvii} Em russo, no original: “воздвигнуть монумент на общественные деньги меньшему из своих братьев, второстепенному человеку своего кружка, и во всеобщем составе еще не сделавшего ничего монументального”.

^{ccxlviii} Em russo, no original: “друзья покойного --бова ни при его жизни, ни после его смерти, никогда не могли думать о --бове, чтобы он был первым человеком между ними, или даже вторым, или даже третьим”.

^{ccxlix} Em russo, no original: “вот вы принадлежите к поколению, которое должно идти дальше нашего, а поколение Добролюбова должно находиться в таком же отношении к вашему; между нами и вами есть связь; а между нами и ими, видно, уже нет связи. Что ж делать? Это грустно для нас; но так нужно для прогресса”.

^{cccl} Em russo, no original: “План моей новой повести готов до малейших подробностей — и я жажду за нее приняться. Что-то выйдет”.

^{cccli} Em russo, no original: “Мой труд окончен наконец. 20 июля написал я блаженное последнее слово”.

^{ccclii} Em russo, no original: “мы, — или, что все равно, некоторые из нас, — решили, что новое поколение, несмотря на свой действительно замечательный ум и сведения, поколение сухое, холодное, черствое, бессердечное, все отрицающее, вдавшееся в ужасную доктрину — в нигилизм!.. Нигилисты! Если мы не решились заклеить этим страшным именем все поколение, то по крайней мере уверили себя, что Добролюбов принадлежал к нигилистам из нигилистов”.

^{cccliii} Em russo, no original: “Не знаю, каков будет успех. ‘Современник’, вероятно, оболет меня презрением за Базарова и не поверит, что во всё время писания я чувствовал к нему невольное влечение...”.

^{cccliv} Em russo, no original: “Катков на первых порах ужаснулся и увидел в нем апофеозу «Современника» и вследствие этого уговорил меня выбросить немало смягчающих черт, в чем я раскаиваюсь”.

^{ccclv} Em russo, no original: “Если базаровщина — болезнь, то она болезнь нашего времени, и ее приходится выстрадать, несмотря ни на какие паллиативы и ампутации. Относитесь к базаровщине как угодно—это ваше дело; а остановить — не остановите; это—таже холера”.

^{ccclvi} Em russo, no original: “Дело в том, что Тургенев очевидно не благоволил к своему герою. Его мягкую, любящую натуру, стремящуюся к вере и сочувствию, коробит от разъедающего реализма; его тонкое эстетическое чувство, не лишенное значительной дозы аристократизма, оскорбляется даже самыми легкими проблесками цинизма; он слишком слаб и впечатлителен, чтобы вынести безотрадное отрицание; ему необходимо помириться с существованием, если не в области жизни, то по крайней мере в области мысли, или, вернее, мечты. Тургенев, как нервная женщина, как растение «нетроньменя», сжимается болезненно от самого легкого прикосновения с букетом базаровщины”.

- cclvii Em russo, no original: “А что же делать? Ведь не заражать же себя умышленно, чтобы иметь удовольствие умирать красиво и спокойно? Нетъ! Что делать? Жить, пока живется, есть сухой хлеб, когда негъ ростбифу, быть съ женщинами, когда нельзя любить женщину, и вообще не мечтать объ апельсиновых деревьях и пальмахъ, когда подь ногами снеговые сугробы и холодныя тундры”.
- cclviii Em russo, no original: “какую-то личную ненависть и неприязнь, как будто они лично сделали ему какую-нибудь обиду и пакость, и он старается отмстить им на каждом шагу, как человек лично оскорбленный; он с внутренним удовольствием отыскивает в них слабости и недостатки, о которых и говорит с дурно скрываемым злорадством и только для того, чтобы унижить героя в глазах читателей: «посмотрите, дескать, какие негодяи мои враги и противники». Он детски радуется, когда ему удастся уколоть чем-нибудь нелюбимого героя, сострить над ним, представить его в смешном или пошлом и мерзком виде”.
- cclix Em russo, no original: “эта художественность исчезает, сама себя отрицает при первом прикосновении мысли, которая открывает в ней недостаток правды и жизни, отсутствие ясного понимания”.
- ccclx Em russo, no original: “г. Асоченский предвосхитил новый роман г. Тургенева”.
- ccclxi Em russo, no original: “Но вот, — картина, достойная Дантовойкисти, — что это за лица — исхудалые, зеленые, с блуждающими глазами, с искривленными злобной улыбкой ненависти устами, с немтыми руками, с скверными сигарами в зубах? Это — нигилисты, изображенные г. Тургеневым в романе «Отцы и дети». Эти небритые, нечесанные юноши отвергают все, все: отвергают картины, статуи, скрипку и смычок, оперу, театр, женскую красоту, — все, все отвергают, и прямо так и рекомендуют себя: мы, дескать, нигилисты, все отрицаем и разрушаем. Что то скажут они о выслушанных нами теориях умеренных мудрецов и крайних мудрецов? Они скажут вот что: (...) если ценность вещи упала, значит, что количество этой вещи сделалось больше, чем при каком она может сохранять свою прежнюю ценность”.
- ccclxii Em russo, no original: “Он пересочиняет роман, навязывает автору разные тенденции, упрекает его за измену чистому искусству и в то же время истерически хохочет над этим чистым искусством, искажает цитаты, переиначивает действия, приписывает героям свойства и мнения, совершенно противоположные тем, с которыми они являются у автора, всячески старается опошлить главного героя, довести его до одного уровня с каким-то романом г. Асоченского, отдавая предпочтение последнему”.
- ccclxiii Em russo, no original: “он занимает только пустое место; он внедряется там, где ничего нет”.
- ccclxiv Em russo, no original: “Искусство может действовать только теми средствами, которые ему свойственны; насиловать его природу, делать его органом каких-нибудь преднамеренных тенденций значит уничтожить его силу и значение. Произведение искусства не может быть ни поучением, ни проповедью; его сила чисто теоретического свойства; оно должно быть созерцанием жизни в ее правде и сущности. Только в силу такого созерцания произведение искусства может быть плодотворно и в практическом отношении. В истинном произведении искусства ничто не должно возмущать чистоты созерцания, которое ровным светом простирается на все, представляя каждую вещь в ее существенных очертаниях, в ее внутренних отношениях”.
- ccclxv Em russo, no original: “Его манера возбуждает во мне физическое отвращение, как цыцварное семя. Если это -- не говорю уже художество или красота -- но если это ум, дело -- то нашему брату остается забиться куда-нибудь под лавку. Я еще не встречал автора, фигуры которого воняли: г. Чернышевский представил мне сего автора. Но не будем больше говорить об этом предмете: замечу только, что г. Чернышевский неволью является мне голым и беззубым старцем, который то сюсюкает по-младенчески, виляя для красоты неумытой з....., то ругается как извозчик -- рыгая и харкая”.
- ccclxvi Em russo, no original: “Если я печатаю неудовлетворительные для меня вещи из литературной суетности, как Тургенев, это глупо и смешно (...) Но когда я печатаю по надобности, я не честолюбец, не суетный искатель похвал, а просто работник, и смешного во мне нет ничего”.
- ccclxvii Em russo, no original: “Мне пишут из Петербурга, что там уже "швальни" и т. д. прекратились и барышни опять заглядываются на офицеров; то же будет и в Орле; в провинции старые моды всегда дольше держатся”.
- ccclxviii Em russo, no original: “прекратилось — и, кажется, навсегда — благосклонное расположение ко мне русского молодого поколения”.
- ccclxix Em russo, no original: “Личные мои наклонности тут ничего не значат (...) В самый момент появления нового человека — Базарова — автор отнесся к нему критически... объективно”.
- ccclxx Em russo, no original: “Нужно постоянное общение с средою, которую берешься воспроизводить; нужна правдивость, правдивость неумолимая в отношении к собственным ощущениям; нужна свобода, полная свобода воззрений и понятий, и, наконец, нужна образованность, нужно знание! (...) без правдивости, без образования, без свободы в обширнейшем смысле — в отношении к самому себе, к своим предвзятым идеям и системам, даже к своему народу, к своей истории,— немислим истинный художник; без этого воздуха дышать нельзя”.
- ccclxxi Em russo, no original: “Повторяю: Белинский знал, что нечего было думать применять их, проводить их в действительность; да если б оно и стало возможным — в нем самом не было ни достаточной подготовки, ни даже потребного па то темперамента; он и это знал — и, с свойственным ему практическим пониманием своей роли, сам ограничил круг своей деятельности, сжал ее в известные пределы”.
- ccclxxii Em russo, no original: “Воистину детское и к тому же не новое, подогретое объяснение искусства подражанием природе не удостоилось бы от него ни возражения, ни внимания; а аргумент о преимуществе

настоящего яблока перед написанным уже потому на него бы не подействовал, что этот пресловутый аргумент лишается всякой силы — как только мы возьмем человека сытого”.

celxxiii Em russo, no original: “стояли нисколько не ниже, если еще не выше Белинского”.

celxxiv Em russo, no original: “Вероятно, я не нравился ему; а мне было все равно, нравлюсь ли я ему, или нет”.

celxxv Em russo, no original: “Мой милый, я был, во-первых, человек, заваленный работою; во-вторых, они все вели обыкновенный образ жизни людей образованного общества, — а я был чужд привычки и склонности к этому, и их жизнь была чужда мне; в-третьих, я имел понятия, которым не сочувствовали они, а я не сочувствовал их понятиям. По всему этому я был чужой им, они были чужие мне”.

celxxvi Em russo, no original: “Каков бы ни был Тургенев, но теперь не время говорить о нем дурно в печати”.

celxxvii Em russo, no original: “Авторитет Герцена был тогда всемогущим над мнениями массы людей с обыкновенными либеральными тенденциями., т.е. тенденциями смутными и шаткими”.

celxxviii Em russo, no original: “Теперь, Верочка, у меня к тебе еще просьба. Ведь ты знаешь, в церкви заставляют молодых целоваться? / Да, мой миленький; только как это стыдно! / Так вот, чтобы не было тогда слишком стыдно, поцелуемся теперь. / Так и быть, мой миленький, поцелуемся, да разве нельзя без этого? / Да ведь в церкви же нельзя без этого, так приготовимся. Они поцеловались. / Миленький, хорошо, что успели подготовиться, вон уж сторож идет, теперь в церкви не так стыдно будет”.

celxxix Em russo, no original: “окруженны[e] всяким старьем и тряпьем”.

celxxx Em russo, no original: “Тургенев — чужой в отношении к людям нового типа; он мог наблюдать их только издали и отмечать только те стороны, которые обнаруживают эти люди, приходя в столкновение с людьми совершенно другого закала. Базаров является один в таком кругу, который вовсе не соответствует его умственным потребностям”.

celxxxi Em russo, no original: “Новые люди считают труд абсолютно необходимым условием человеческой жизни, и этот взгляд на труд составляет чуть ли не самое существенное различие между старыми и новыми людьми”.

celxxxii Em russo, no original: “— И русские правы, что хандрят, — сказала Катерина Васильевна: — какое ж у них дело? им нечего делать; они должны сидеть сложа руки. Укажите мне дело, и я, вероятно, не буду скучать. / — Вы хотите найти себе дело? О, за этим не должно быть остановки; вы видите вокруг себя такое невежество (...) Но в ней много дела. / — Да; но один, а еще более, одна что может сделать?”.

celxxxiii Em russo, no original: “Недавно зародился у нас этот тип. Прежде были только отдельные личности, предвещавшие его; они были исключениями и, как исключения, чувствовали себя одинокими, бессильными, и от этого бездействовали, или унывали, или экзальтировались, романтизировали, фантазировали, то есть не могли иметь главной черты этого типа, не могли иметь хладнокровной практичности, ровной и расчетливой деятельности, деятельной рассудительности. То были люди, хоть и той же природы, но еще не развившейся до этого типа, а он, этот тип, зародился недавно”.

celxxxiv Em francês, no original: “La question “Tchernychevski” est trop grave pour être traitée en quatre mots. (...) Vous faites bien de lire le roman de Tchernychevski — il est très mal fait du point de vue littéraire — mais il y a tant de livres bien écrits qui ne valent pas la peine d’être lus. Tchernychevski est une figure qui aura laissé sa trace dans l’histoire du développement intellectuel en Russie; — de plus il mérite la sympathie de tout honnête homme par la façon barbare, inique, révoltante, dont il a été traité — dont il est traité encore aujourd’hui. Nous parlerons de tout ceci”.

celxxxv Em russo, no original: “Ни одно из тургеневских «Стихотворений в прозе» не стоило бы того, чтобы быть напечатанным”.

celxxxvi Em francês, no original: “Enfin le roman est bien, comme le veut Albert Camus, un genre naturellement et nécessairement militant, un genre idéologique et engagé. Ceci rejoindrait la conclusion à laquelle parvient par une autre route Mme. Magny à la fin de son étude sur Roger Martin du Gard : « En faisant du roman un instrument de propagande pour leurs idées, le Montesquieu des *Lettres persanes*, le Voltaire des *Contes*, le Rousseau de *La Nouvelle Héloïse*, lui redonnaient à leur insu la fonction qui avait été la sienne avant la Renaissance et la dignité qui en était corrélatrice ; si déspiritualisés que soient leurs divers univers, ces écrivains lui conféraient au moins une signification dépassant le cours banal de l’intrigue. Avec eux, le roman est redevenu un récit qui va vers quelque chose, qui a un sens. »”.

celxxxvii Em francês, no original: “le roman héroïque, le roman comique, réaliste ou picaresque, le roman historique, le roman d’analyse, le roman sentimental, le roman de mœurs, le roman philosophique, le roman didactique, le roman libertin, le roman pornographique, le roman de terreur”.

celxxxviii Em francês, no original: “Tous les thèmes de la pensée de Rousseau se confrontent et se cordonnent dans *La Nouvelle Héloïse* (1761); ses souvenirs et ses rêves ont inspiré le cadre, les personnages, le sentiment, le style”.

celxxxix Em francês, no original: “la composition de *La Nouvelle Héloïse* n’est pas logique, elle est lyrique”.

cxcc Em francês, no original: “la littérature et l’art consacrés de son temps étaient la littérature et l’art d’une classe sociale”.

cxcci Em francês, no original: “on dénonce ses contradictions, on refuse toute originalité à sa pensée. Mais tout le monde vante son style”.

cxccii Em francês, no original: “Il rêvait de faire tenir dans son roman un vaste traité de morale et de philosophie, il voulait prêcher en chantant l’amour, moraliser en créant”.

cxcciii Em inglês, no original: “Rousseau sought to attack the root of evil. He leveled a finger of accusation at society, at the social order from top to bottom. (...) he observed a disparity between men’s words and their actions; he

explained this in terms of yet another disparity, between appearance and reality; he then identified the root cause”.

^{ccxciv} Em inglês, no original: “wanted to state a philosophy, to write a continuous treatise on man – his origins, his history, and his institutions”.

^{ccxcv} Em inglês, no original: “By our standards the book is excessively moralistic; in reading it, however, we must try to see the generous effort first to denounce and then to resolve the world’s contradictions by demonstrating how characters who represent various tendencies and temptations in the mind of their author can eventually come to live in harmony”.

^{ccxcvi} Em francês, no original: “S’il est vrai (comme je l’ai si souvent entendu dire) que le meilleur livre est celui dont il y a le plus à retenir, cet ouvrage est un des meilleurs que j’aie lus; je n’ai presque pas passé deux pages sans avoir trouvé quelque chose à crayonner. Il m’a paru bien supérieur à tout ce que je connaissais de l’auteur. J’avais trouvé dans quelques-uns de ses ouvrages une métaphysique souvent fautive et toujours inutile, je n’avais été bien frappé que du mérite du style et j’avoue que la vérité est ce dont je fais plus de cas dans les ouvrages comme dans les hommes. Dans celui-ci, ce n’est plus comme dans les autres livres de l’auteur une nature gigantesque et imaginaire, c’est la nature telle qu’elle est, à la vérité dans des âmes toutes à la fois tendres et élevées, fortes et sensibles, en un mot d’une trempe peu commune ; mais je crois que le mérite de ce roman ne peut être bien senti que par des personnes que aient aimé avec autant de passion que de tendresse, peut-être même que par des personnes dont le cœur soit actuellement pénétré d’une passion forte, heureuse ou malheureuse. Si par hasard cette réflexion était juste, faudrait-il s’étonner que ce livre essuie tant de critiques ? J’entends dire que toutes les lettres sont du même ton et que c’est toujours l’auteur qui parle et non pas les personnages ; je n’ai point senti ce défaut, les lettres de l’amant me paraissent pleines de chaleur et de force, celles de Julie de tendresse et de raison. (...) Les épisodes, les accessoires, les détails sur l’économie domestique, sur les plaisirs de la campagne, sur l’éducation, etc..., que l’auteur a semés dans son ouvrage, me plaisent infiniment en eux-mêmes, mais me paraissent refroidir un peu l’intérêt, parce que l’unité est pour moi la première qualité des romans ; (...) À l’égard du style, je crois que vous pensez comme moi, qu’il n’y a rien à y désirer ; il est plein de vérité, de clarté, de chaleur et de force, cependant j’ai cru y remarquer (mais assez rarement) un peu de recherche ; il y a aussi des expressions hors d’usage. Il y a même de temps en temps plusieurs pages de mauvais goût, et plusieurs jugements où l’on voit trop l’auteur”.

^{ccxcvii} Em francês, no original: “Étranger, protestant, original de tempérament, d’éducation, de cœur, d’esprit et de mœurs, à la fois philanthrope et misanthrope, habitant d’un monde idéal qu’il a bâti à l’inverse du monde réel, il se trouve à un point de vue nouveau. Nul n’est si sensible aux vices et aux maux de la société présente. Nul n’est si touché du bonheur et des vertus de la société future. C’est pourquoi il a deux prises sur l’esprit public, l’une par la satire, l’autre par l’idylle. — Sans doute aujourd’hui ces deux prises sont moindres ; la substance qu’elles saisissaient s’est dérobée ; nous ne sommes plus les auditeurs auxquels il s’adressait. Les célèbres discours sur l’influence des lettres et sur l’origine de l’inégalité nous semblent des amplifications de collègue ; il nous faut un effort de volonté pour lire la *Nouvelle Héloïse*. L’auteur nous rebute par la continuité de son aigreur ou par l’exagération de son enthousiasme. Il est toujours dans les extrêmes, tantôt maussade et le sourcil froncé, tantôt la larme à l’œil et levant de grands bras au ciel. L’hyperbole, la prosopopée et les autres machines littéraires jouent chez lui trop souvent et de parti pris. Nous sommes tentés de voir en lui tantôt un sophiste qui s’ingénie, tantôt un rhéteur qui s’évertue, tantôt un prédicateur qui s’échauffe, c’est-à-dire, dans tous les cas, un acteur qui soutient une thèse, prend des attitudes et cherche des effets. Enfin, sauf dans les *Confessions*, son style nous fatigue vite ; il est trop étudié, incessamment tendu. L’auteur est toujours auteur, et communique son défaut à ses personnages ; sa *Julie* plaide et disserte pendant vingt pages de suite sur le duel, sur l’amour, sur le devoir, avec une logique, un talent et des phrases qui feraient honneur à un académicien moraliste. Partout des lieux communs, des thèmes généraux, des enfilades de sentences et de raisonnements abstraits, c’est-à-dire des vérités plus ou moins vides et des paradoxes plus ou moins creux”.

^{ccxcviii} Em francês, no original: “Par un roman, on a entendu jusqu’à ce jour un tissu d’événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs. Je voudrais bien qu’on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson, qui élèvent l’esprit, qui touchent l’âme, qui respirent partout l’amour du bien, et qu’on appelle aussi des romans. Tout ce que Montaigne, Charron, La Rochefoucauld et Nicole ont mis en maximes, Richardson l’a mis en action. (...) Une maxime est une règle abstraite et générale de conduite dont on nous laisse l’application à faire. Elle n’imprime par elle-même aucune image sensible dans notre esprit : mais celui qui agit, on le voit, on se met à sa place ou à ses côtés, on se passionne pour ou contre lui ; on s’unit à son rôle, s’il est vertueux ; on s’en écarte avec indignation, s’il est injuste et vicieux. (...) Ô Richardson ! on prend, malgré qu’on en ait, un rôle dans tes ouvrages, on se mêle à la conversation, on approuve, on blâme, on admire, on s’irrite, on s’indigne. (...) Cet auteur ne fait point couler le sang le long des lambris ; il ne vous transporte point dans des contrées éloignées ; il ne vous expose point à être dévoré par des sauvages ; il ne se renferme point dans des lieux clandestins de débauche ; il ne se perd jamais dans les régions de la féerie. Le monde où nous vivons est le lieu de la scène ; le fond de son drame est vrai ; ses personnages ont toute la réalité possible ; ses caractères sont pris du milieu de la société ; ses incidents sont dans les mœurs de toutes les nations policées ; les passions qu’il peint sont telles que je les éprouve en moi ; ce sont les mêmes objets qui les émeuvent, elles ont l’énergie que je leur connais ; les traverses et les afflictions de ses personnages sont de la nature de celles qui me menacent sans cesse ; il me montre le cours général des choses qui m’environnent. Sans cet art, mon âme se pliant avec peine à des biais chimériques, l’illusion ne serait que momentanée et l’impression faible et passagère”.

^{ccxcix} Em francês, no original: “Voilà, monsieur, une partie des expressions sublimes qui m’ont frappé dans le premier et le second volume de *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau, ouvrage dans lequel cet homme se met si

noblement au-dessus des règles de la langue, et de bienséances: et daigne y marquer un profond mépris pour notre nation. C'est un service qu'il nous rend, puisqu'il nous corrigera. (...) En parcourant le Roman de Jean-Jacques, nous avons bien vu qu'il n'avait nulle intention de faire un Roman. Ce genre d'ouvrage, quelque frivole qu'il soit, demande du génie, et surtout l'art de préparer les événements, de les enchaîner les uns aux autres, de nouer une intrigue, et de la dénouer. Jean-Jacques a voulu seulement sous le titre de La Nouvelle Héloïse, instruire notre Nation, et la célébrer pour le prix des bontés qu'il a toujours reçues d'elle. Ses instructions sont admirables. Il nous propose d'abord de nous tuer ; (...) Dès qu'on s'ennuie, selon lui, il faut mourir. Mais, maître Jean-Jacques, c'est bien pis quand on ennue! Que faut-il faire alors? (...) Je frémis pour notre ami Jean-Jacques, je tremble pour ses jours. Il est vrai que le clergé, la noblesse, le parlement, et les dames même, n'on fait que rire de ses injures et de ses systèmes: heureusement même pour lui, l'ennui que causent ses six volumes est si prodigieux que bien des gens, qui auraient remarqué ses petites témérités, ont mieux aimé laisser là le livre que de rechercher l'auteur: mais hier il arriva du scandale⁷.

^{ccc} Em russo, no original: “Роман “Что делать?” уместнее было бы сравнить, например, с тем или другим философским романом Вольтера”.

^{ccci} Em russo, no original: “Но есть в тебе, публика, некоторая доля людей, -- теперь уже довольно значительная доля, -- которых я уважаю. С тобою, с огромным большинством, я нагл, -- но только с ним, и только с ним я говорил до сих пор. С людьми, о которых я теперь упомянул, я говорил бы скромно, даже робко. Но с ними мне не нужно было объясняться. Их мнениями я дорожу, но я вперед знаю, что оно за меня. Добрые и сильные, честные и умеющие, недавно вы начали возникать между нами, но вас уже не мало, и быстро становится все больше. Если бы вы были публика, мне уже не нужно было бы писать; если бы вас еще не было, мне еще не было бы можно писать. Но вы еще не публика, а уже вы есть между публикою, -- потому мне еще нужно и уже можно писать”.

^{ccci} Em russo, no original: “Если наследие Ленина, мудрость его на необозримые времена еще является для нас кладезем изучения, то и от Чернышевского осталось еще очень много такого, что должно признать не только замечательным памятником определенной эпохи, но и таким, чему следует и чему необходимо учиться”.

^{ccci} Em russo, no original: “История нашей публицистики, начиная после Белинского, в смысле жизненного разумения — сплошной кошмар. Смешно и страшно сказать: она делала все свои выкладки с таким расчётом, как будто весь мир, все вещи и все человеческие души созданы и ведутся по правилам человеческой логики, но только недостаточно целесообразно, так что нашим разумом мы можем до конца постигнуть законы мировой жизни, можем ставить миру временные цели (общей цели нет, так как наш разум её не видит), можем реально изменять природу вещей, и т. д. Непонятным кажется, как могли целые поколения жить в таком чудовищном заблуждении; (...) С первого пробуждения сознательной мысли интеллигент становился рабом политики, только о ней думал, читал и спорил, её одну искал во всём — в чужой личности, как и в искусстве, и проживал жизнь настоящим узником, не видя Божьего света. (...) Казалось бы, нас могла исцелить великая литература, выросшая у нас в эти годы. Она не была связана нашими духовными путами. Истинный художник прежде всего внутренне независим, ему не предпешешь ни узкой области интересов, ни внешней точки зрения: он свободно воспринимает всю полноту явлений и всю полноту собственных переживаний. Свободны были и наши великие художники, и, естественно, чем подлиннее был талант, тем ненавистнее были ему шоры интеллигентской общественно-утилитарной морали, так что силу художественного гения у нас почти безошибочно можно было измерять степенью его ненависти к интеллигенции: достаточно назвать гениальнейших — Л. Толстого и Достоевского, Тютчева и Фета. (...) Против гипноза общей веры и подвижничества могли устоять только люди исключительно сильного духа. Устоял Толстой, устоял Достоевский, средний же человек, если и не верил, не смел признаваться в своём неверии”.

^{ccci} Em inglês, no original: “From the time Russian novels began to be widely read abroad, two features struck Western readers: their inclusion of long philosophical arguments and their violation of the formal expectations of the genre. (...) The essays in War and Peace, Levin's internal dialogues on the meaning of life at the end of Anna Karenina, Kirillov's mad meditations in The Devils, and Ivan Karamazov's “Grand Inquisitor” legend – all these striking sections, which seemed to have few counterparts in Western masterpieces, define the spirit of the Russian novel. (...) [No entanto,] The great nineteenth-century writers were not part of the philosophically obsessed intelligentsia, but rather chose to set themselves apart from it, often expressing unrestrained hostility to it. (...) The great Russian novel (and story and drama) was negatively philosophical: it was directed against the faith in abstract ideas and ideology so common among the intelligentsia in pre-revolutionary Russia and in the rest of the world ever since. (...) By and large, the great Russian novels are novels of ideas only insofar as they are novels that fight against the primacy of ideas. (...) Russian fiction relentlessly satirized the view, so common to members of the intelligentsia, that life is well lived, well governed, and well understood if approached in terms of the right theory. (...) they developed a series of counter-ideas of their own. In my view, these counter-ideas constitute the most durable contribution of Russian thought. They are what make the Russian philosophical novel an incomparable achievement, both intellectually and aesthetically: for to express these counter-ideas effectively, the Russian writers undertook some radical and brilliant innovations in the form of the novel. (...) The intelligenty typically relied on a strong ethical appeal, and so a central theme of the Russian philosophical novel became a kind of counter-ethics”.

- сссv Em russo, no original: ““Рассудочность -- эта отличительная черта “просветителя”, еще с детства в сильнейшей степени свойственная нашему автору, -- доходит здесь до самой крайней степени и не только лишает действующих лиц признаков “живой жизни”, но отражается даже на их языке, который у всех один и тот же и у всех очень тяжел, вследствие их непобедимой склонности подробно анализировать и не менее подробно объяснять собеседнику каждый свой шаг и каждое свое душевное движение: они не живут, а все объясняют, почему им хочется жить так, а не иначе”.
- сссvi Em russo, no original: “Наши обскуранты и декаденты имели привычку презрительно пожимать плечами по поводу этого знаменитого произведения ввиду, будто бы, полного отсутствия в нем художественных достоинств. Но замечательно, что даже с этой стороны их приговор не вполне справедлив: характер Марьи Алексеевны Розальской, матери Веры Павловны, очерчен довольно удачно. Кроме того, в романе вообще много наблюдательности, юмора и того неподдельного воодушевления, а лучше сказать, энтузиазма, который захватывает читателя и заставляет его с неослабевающим увлечением следить за судьбой главных действующих лиц, несмотря на несомненную слабость художественного дарования автора. (...) В чем заключалась тайна необычайного успеха “Что делать”? В том же, в чем вообще заключается тайна успеха литературных произведений, в том, что роман этот давал живой и общепонятный ответ на вопросы, сильно интересовавшие значительную часть читающей публики”.
- сссvii Em russo, no original: “Вся сумма философии романа, весь смысл его фигур обнимает некую энциклопедию общепсихологических, этических и социальных принципов, указывающих определенные правила жизни”.
- сссviii Em russo, no original: “Роман имеет мало движения. Слабо выражен даже тот внутренний драматизм, который должен был бы неминуемо создаваться в конфликтных положениях отдельных персонажей. Фигуры романа лишены живой яркости, они схематичны и откровенно условны. Лучшей частью романа является его начало—жизнь Веры Павловны в семье и история ее сближения с Лопуховым. Здесь Чернышевский обнаружил дар живой наблюдательности и непринужденной меткости рисунка. В дальнейшем роман всецело погружается в неприкрытую публицистику и отвлеченность. (...) Вот почему “Что делать?” нельзя рассматривать и судить вместе с произведениями художественными в собственном смысле слова. Чернышевский, хоть и писал роман, но, очевидно, сознательно, в своих целях принимал рассудочные формы выражения. Форма романа для него была лишь “прикрасой”, прикрытием, удобной оберткой, в которой с наибольшей безопасностью (в цензуре) и успехом (у читателей) можно было провести его мысли, искавшие, в сущности, лишь публицистического обнаружения”.
- сссix Em russo, no original: “Как призыв к революционной готовности в романе был дан образ Рахметова. Намеками, намеренными умолчаниями и недосказанностями, нарочитой подчеркнутостью недомолвок — всячески Чернышевский стремился обозначить, что основа исключительности биографии и поведения Рахметова состоит в революционности его стремлений”.
- сссx Em russo, no original: “Социалистические тенденции в европейской и русской художественной литературе проявлялись и раньше, — например, в романах Ж. Санд, в русской литературе у Герцена, Ахшарумова, Огарева, в раннем творчестве Салтыкова-Щедрина, отчасти в прозе Плещеева, но проблема социального переустройства здесь давалась лишь в очень неопределенных и далеких от реальности перспективах, в духе утопической мечты о всеобщей любви”.
- сссxi Em russo, no original: “Лев Толстой неизмеримо больше даровит, чем Чернышевский, как художник. Чернышевский был гораздо более мощен как мыслитель”.
- сссxii Em russo, no original: “Но, может быть, вам покажется парадоксальным, если я скажу, что Чернышевский — великий писатель—беллетрист и что не только его произведения глубоко захватывают и художественно полноценны, но что они, быть может, являются наилучшими образцами того романа, который нам нужен”.
- сссxiii Em russo, no original: “там это возмещается остроумием и блеском его ума, настолько исключительным, что это само по себе доставляет гигантское художественное наслаждение”.
- сссxiv Em russo, no original: “Конечно, Чернышевский не великий писатель, — если под великими разумею десять — двенадцать величайших гигантов мировой литературы, но лучшие его произведения выдерживают сравнение почти со всем, что имеется в литературе. И там, где он несколько, может быть, уступает в иррациональных достоинствах, в непосредственной интуиции, там это возмещается остроумием и блеском его ума, настолько исключительным, что это само по себе доставляет гигантское художественное наслаждение. Чернышевский знал, что читатели его расслоены на классы, что в них есть разные группы (...) Чернышевский играет, как кошка с мышкой, с этим обывателем, который, читая «Что делать?», старается о чем-то догадаться. Чернышевский заранее угадывает все чувства, все мысли, которые возникнут у него при чтении той или другой страницы, подтрунивает над ним, — и вдруг с размаху дает ему пощечину. (...) Это вышучивание пронизательного читателя, которое выступает как рефрен, — прием, который Чернышевский мог позаимствовать у немецких романтиков. Но у них это просто каламбур, фиоритура, а у Чернышевского глубочайшие комментарии, умственный аккомпанемент тому, что он дает в образе. (...) Роман «Что делать?» великолепно построен. (...) важно его внутреннее построение, которое идет по четырем поясам: пошлые люди, новые люди, высшие люди и сны”.
- сссxv Em russo, no original: “Чернышевского мы должны воскресить, мы должны его поставить в наши ряды, — пусть с некоторыми необходимыми оговорками. И этот живой товарищ, наш товарищ, Николай Чернышевский будет еще долго маршировать в наших рядах, как в высшей степени могучий, преданный нашему делу передовой боец за социалистические идеалы”.

- ^{сссxvi} Em russo, no original: “Уверенные в том, что наш новый читатель сумеет оценить по достоинству замечательное беллетристическое наследие величайшего предшественника марксизма–ленинизма, мы еще раз настоятельно рекомендуем нашему марксистскому литературоведению пристально заняться научными — исследованиями этих произведений”.
- ^{сссxvii} Em russo, no original: “Самую организацию материала в романе, самую композицию произведения он превращал в средство разъяснения своих мыслей сочувствующему им, готовому их воспринять читателю, в средство сокрытия подлинного смысла романа от врага — цензора, следователя, реакционера”.
- ^{сссxviii} Em russo, no original: “В романе «Что делать?» реализм достиг исключительной действенности, приговор над действительностью был произнесен с революционно-демократических позиций, с позиций борьбы за подлинное улучшение жизни народа; образы, типы, нарисованные автором, носили ярко выраженный политический характер, основывались на проникновении в сущность социальных сил, действующих в обществе”.
- ^{сссxix} Em russo, no original: “Чернышевский — крупнейший экономист, философ и политик России 60-х годов — оставался философом и в своем беллетристическом творчестве. Его роман «Что делать?» — социалистический философский роман, первый в русской литературе опыт образного воплощения социалистического идеала. Роман Чернышевского популяризировал идею социализма, доказывал ее разумность, ее соответствие потребностям и устремлениям человечества, утверждал ее осуществимость”.
- ^{сссxx} Em russo, no original: “«Нехудожественность» и «тенденциозность» являются не абсолютными показателями эстетического достоинства романа Чернышевского, но свойствами функциональными — они приписаны «автору», фигурирующему внутри текста «Что делать?», как компоненты его характеристики.(...) «Истина», проповедуемая в романе «Что делать?», не так очевидна и проста, как это кажется на первый взгляд. То, что прямо проповедуется автором, составляет лишь поверхностный слой ее, а то, что составляет ее сердцевину, нигде прямо не «проговаривается» романистом”.
- ^{сссxxi} Em russo, no original: “Все частные, прямо проповедуемые истины, как в фокусе, сходятся в идее невозможности для современного общества решить ни одну из своих проблем без политической и социальной революции”.
- ^{сссxxii} Em russo, no original: “Чтобы убедить читателя, что счастье надо понимать так, а не иначе, собственно, и разворачивается в романе весь его огромный публицистический материал”.
- ^{сссxxiii} Em russo, no original: “Глубина и оригинальность художественно-идеологической концепции Чернышевского-романиста как раз и заключается в том, что он не просто проповедник определенной позиции. (...) проповедь истины как стилистическая установка романиста (публицистический план в содержании романа) и проповедь истины как структурообразующий принцип художественного метода романиста (функциональное единство публицистического и повествовательного планов в их взаимодействии и взаимопроникновении) — это в известном смысле полярные моменты неповторимого эстетического своеобразия романа «Что делать?»”.
- ^{сссxxiv} Em russo, no original: “Роман «Что делать?» архитектурно строится как «обрамленное повествование» с характерной образнотематической двусоставностью, пронизывающей произведение насквозь и вызванной как раз особенностями его повествовательной «рамки»: рассказ о героях подается читателю через комментирующее, просветительски-дидактическое по существу и утрированно-шутовское по тону посредство «автора», чей образ, наделенный автобиографическими чертами, намеренно окарикатурен романистом и вместе с его идейным антагонистом — «проницательным читателем» — составляет внефабульный план целостного содержания романа, контрастный «реальному» плану его фабульных персонажей”.
- ^{сссxxv} Em inglês, no original: “It is the desire to fool the censor that provided an important creative impulse for Chernyshevsky”.
- ^{сссxxvi} Em inglês, no original: “On a superficial level, the novel has the appearance of a heavy-handed, didactic novel”.
- ^{сссxxvii} Em inglês, no original: “Chernyshevskii continues his polemic with traditional aesthetics by drawing on the general negative view of his own aesthetics. That is, he attempts to force his hostile readers into interpreting his novel from the point of view of crude realism, giving the impression that he merely copied from reality. Thus, he would again seem to confirm the view that he was devoid of true creative talent. (...) Chernyshevskii’s intentional allusions to copying reality seem designed to make a joke at his ideological opponents’ expense”.
- ^{сссxxviii} Em inglês, no original: “Few writers have ever been so successful at manipulating their readers”.
- ^{сссxxix} Em inglês, no original: “a text that is not a transparent, political treatise, but a complex work of literature with the irony, ambiguity, multiple layers of meanings, and even multiple interpretations that this implies”.
- ^{сссxxx} Em inglês, no original: “As Pushkin’s novel in verse remains a unique phenomenon in Russian literature, so too does *What Is to be Done*”.
- ^{сссxxxi} Em inglês, no original: “Chernyshevskii indeed created something new that broke with the traditional boundaries of literary production”.
- ^{сссxxxii} Em inglês, no original: “The various subversive and ideological aspects of the novel, important as they may be, take second place to this all-important topic. More important, the question of love explains much of the ideological content of the text. (...) It is by no means an exaggeration to argue that, in many respects, love is what *What Is to Be Done?* is all about”.
- ^{сссxxxiii} Em inglês, no original: “it seems safe to conclude that Chernyshevskii rejected materialism of all types”.

^{ccccxxiv}Em inglês, no original: “some suggest that the message of the novel is rational egoism, others suggest the revolutionary ascetic path of Rakhmetov, yet others suggest utopian socialist principles, and so forth. Likewise, on the level of personal behavior, *What Is to Be Done?* is sometimes viewed as a text that encourages fictitious marriages, communal living, and so forth. As we have seen, none of these forms the positive content of the text. Either they perform a purely descriptive function or are part of Chernyshevskii’s polemic with his predecessors. Quite often the “isms” attributed to Chernyshevskii are the targets of his polemical thrust, not posited models. The novel does contain positive content, such as a stress on the primacy of human emotion and the need for true love in human relations. However, of what is traditionally considered a political program, there is actually very little. Although the title of the novel may presume a positive answer, that is, a detailed exposition of what is to be done, *What Is to Be Done?* is actually constructed on the principle of negation. Answers are offered to the question of what is to be done, but the proposals are rejected. In other words, the novel is the story of what is not to be done”.

^{ccccxxv}Em inglês, no original: “Only a reader skilled in the nuances of Aesopian language is expected to decode it”.