

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS

LEONARDO AUGUSTO MARTINS SILVA

Natureza e Memória: um percurso pela prosa inicial de Ivan Búnin

Nature and Memory: an itinerary through Ivan Bunin's early prose

São Paulo, janeiro de 2022

2022

LEONARDO AUGUSTO MARTINS SILVA

Natureza e Memória: um percurso pela prosa inicial de Ivan Búnin

Trabalho de Graduação Integrado (TGI)
apresentado ao Departamento de Letras
Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo.

Área de Concentração: Letras e Linguística

Orientador: Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Bianchi

São Paulo

2022

SILVA, Leonardo Augusto Martins. **Natureza e Memória:** um percurso pela prosa inicial de Ivan Búnin. Trabalho de Graduação Integrado (TGI) apresentado ao Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

RESUMO

SILVA, Leonardo Augusto Martins. **Natureza e Memória:** um percurso pela prosa inicial de Ivan Búnin. 2021. 110 f. Trabalho de Graduação Individual (TGI) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2021.

O presente trabalho procurou investigar as práticas discursivas dos primeiros textos em prosa de Ivan Búnin, a fim de generalizar os textos e propor uma poética do autor nessa fase a partir dos temas abordados, estratégias discursivas e padrões lexicais e semióticos. Com o auxílio da leitura filológica estilística e da linguística da enunciação, foi consolidado um ferramental com a finalidade de detectar a diversidade de discursos introjetados no universo das narrativas, compreender essas alternâncias, bem como empreender uma pesquisa das implicações lexicais desses procedimentos. Identificados esses procedimentos, procuramos generalizá-los num plano mais amplo, estudando suas recorrências e sensíveis diferenças em cada texto do corpus, permitindo-nos sintetizar a sua poética na compreensão de uma interação dialógica entre sujeito e objeto (ou, como chamamos, substância), depreendendo dele sua face divina a partir da sua percepção material, ou finita, e vice-versa.

ABSTRACT

SILVA, Leonardo Augusto Martins. **Nature and Memory**: an itinerary through Ivan Bunin's early prose. 2021. 110 f. Trabalho de Graduação Individual (TGI) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2021.

The present work investigated the discursive practices of Ivan Bunin's early prose texts, to generalize the texts and propose a poetics of the author at this time, based on the themes addressed, discursive strategies, lexical and semiotic patterns. With the aid of the philological, stylistic, and linguistic theories of the enunciation, we consolidated tools that could detect the diversity of discourses introjected in the universe of narratives, understanding these alternations, as well as undertake a survey of the lexical implications of these procedures. Having identified these procedures, we sought to generalize them on a broader plane, studying their recurrences and sensitive differences in each text in the corpus, allowing us to synthesize their poetics in the understanding of a dialogic interaction between subject and object (or, as we call it, substance), inferring from him his divine face from his material or finite perception, and vice versa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
ENTRE VIGÓTSKI E SPITZER: UM ESTUDO DE RESPIRAÇÃO SUAVE DE IVAN BÚNIN E REFLEXÕES SOBRE FORMA E CONTEÚDO.....	8
NATUREZA E MEMÓRIA.....	22
Os jardins da memória.....	23
A existência entre os planos.....	36
A insignificância entre os planos	51
De profundis	64
Outros desdobramentos da memória.....	66
A sacralidade do amor	71
ATANDO AS PONTAS.....	81
O velho e o moço	82
Atemporalidade e tempo histórico	82
Reminiscências	82
Sujeito e substância.....	83
CONCLUSÃO.....	86
BIBLIOGRAFIA.....	86

INTRODUÇÃO

Durante a concepção e o desenvolvimento desse trabalho, foram aparecendo questões como: o que é literatura? O que significa e para que analisar um texto, e como fazer isso? Não existe um manual, e, dependendo de como se o conceba, nem deve existir. Mas como os grandes filólogos transformaram-se no que são, claro, para além da leitura atenciosa e detida dos textos? De qualquer modo, recém-iniciados nos estudos literário, testemunhamos análises completas, aprofundadas, e conclusões tanto mirabolantes quanto ponderadas, tiradas muitas vezes desses “grandes filólogos”, mas nada que indique fundamentalmente como se comportar na “cozinha” do texto, o que cada texto tem de diferente ou em comum, restando-nos à sorte e ao tempo de nos debruçar no material literário e desenvolver um inventário de referências, pesquisas, em que muitas vezes podemos cair em armadilhas de compreensão desnecessárias, porque inconscientes ou pouco educados nessa aproximação. Meu trabalho de maneira muito sensível buscou responder a estas perguntas, constituindo uma meta-investigação do texto, tentando equilibrar teoria e intuição, colocando os pontos levantados num espelho, buscando a relevância de tudo que vinha sendo dito. O resultado, creio eu, foi uma tentativa de aprofundamento, intensa e cuidadosa o quanto possível para as dimensões modelares do TGI, em que a explicação do texto foi uma experiência, um ensaio e um modo de revivê-lo na matéria, no discurso, no conteúdo humano imanente nele como organismo, como passo histórico para a eternidade. À parte esses valores, a pluralidade da literatura invariavelmente despede a possibilidade de uma cartilha, como sugeri antes. O que me foi dado como lição ao longo desse percurso foi a curadoria de compreensões técnicas como passíveis de acessar organismos vivos, da construção linguística emocional e inalienável da literatura.

Nos primeiros textos em prosa de Ivan Búnin, de 1892 a 1901, sente-se a reverberação de uma voz comprometidamente poética, essa reverberação nos induz a experienciar um mundo quase mágico, “estranho”, segundo concebido por Todorov. Nesse mundo, onde a realidade se curva à sensibilidade, os fragmentos e os detalhes orientam a definição cósmica da realidade. A clareza e a solaridade dessa visão de mundo constroem um texto cristalino, cujas pistas para desvendá-lo são dadas a partir da reunião de fragmentos, e compreensão da dispersão.

A fortuna crítica sobre o autor, a linguística da enunciação e as práticas de leitura estilística orientaram essa busca.¹ A fim de sintetizar a prática da narrativa poética de Ivan

¹ Os termos técnicos específicos de cada uma dessas disciplinas serão explicados no decorrer do texto, na medida em que servirem para determinar um ou outro fenômeno. Empregamos essa abordagem conceitual a fim de priorizar a investigação dos textos, a critério de relevância e proveito de cada conceito para a especificidade da obra.

Búnin, delimitar suas preocupações e tópicos, destino esse trabalho a uma tentativa de reconhecimento de tudo que foi colocado acima. Podemos separar este trabalho, ao todo, em três partes: na primeira, proponho um diálogo entre sua base teórica e a abordagem textual de Lev Vigótski, ao analisar o conto “Respiração suave”, de Búnin. Na segunda parte, “Natureza e memória”, apresento os textos selecionados do escritor e realizo a maior parte do processo de análise, por vezes furtando-me a interpretar determinados dados, quando necessário para melhor compreender o texto. Na terceira parte, “Atando as pontas”, foram desdobrados uma série de comentários sobretudo interpretativos, depreendidos a partir das conclusões da segunda parte.

Nesta última parte, também apresentamos uma possibilidade de sintetizar um modelo que expresse a especificidade desses primeiros textos de Ivan Búnin em um modelo, entendendo essa poética como uma interação entre sujeito e substância (ou, mais amplamente, entre sujeito e objeto), que produz, por vezes, uma oscilação, teleológica e essencial à obra, entre o finito e o divino. Na raiz dessa ideia está a concepção de que o autor produz uma realidade sensível por meio do seu discurso e que, mediante o discurso, essencialmente ele possa consolidar uma transição do objeto representado como instância terrena, efêmera e insignificante para uma dimensão divina, eterna e plena de sentido, e vice-versa. Adiante, veremos com mais detalhes como a possibilidade dessa poética se realiza na materialidade no texto.

Por hora, cabe manifestar minha esperança de que este trabalho possa, posteriormente, ser útil a outros estudos sobre o autor, bem como ser relevante aos iniciantes nos estudos literários.

ENTRE VIGÓTSKI E SPITZER: UM ESTUDO DE RESPIRAÇÃO SUAVE DE IVAN BÚNIN E REFLEXÕES SOBRE FORMA E CONTEÚDO

Os escritos sobre arte de Lev Vigótski podem ser considerados como uma contribuição contribuição da psicologia ao formalismo, ao preconizar a existência de um conteúdo emocional e psicológico inerente aos procedimentos estéticos empregados para a construção de determinada obra. Vigótski trabalha com bastante parcimônia para realizar essa aproximação entre as duas disciplinas, mesmo ao estabelecer um diálogo com a abordagem textual segundo a psicanálise e a história. Ele propõe, ao final, a psicologia dos procedimentos estéticos como submissa às concepções pré-estabelecidas pelo formalismo. Por essa razão, é esperado que a busca de compreender o conteúdo psicológico dos procedimentos artísticos oriente uma pesquisa formal do texto, e que os conceitos de forma e conteúdo possam desempenhar um papel

importante nesse processo. Tudo isso a fim de compreender a “literalidade” do texto artístico, para então discernir o elemento psicológico intersubjetivo no interior desses procedimentos. O capítulo central do nosso estudo, “Respiração Suave”,² em que Vigótski analisa o conto homônimo de Ivan Búnin, estabelece uma fronteira entre duas abordagens:

- a. A pesquisa dos segmentos narrativos do conteúdo, tendo em vista como a reorganização motivada dos acontecimentos pode interferir na percepção semântica desse conteúdo.
- b. A pesquisa do léxico e organização sintática das frases, servindo de argumento em favor da primeira abordagem.

O conto estudado tem por particularidade ser temporalmente fragmentado, e isso chama a atenção de Vigótski para a possibilidade de a sintaxe dos acontecimentos corresponder a um procedimento estético, segundo ele mesmo indica:

Podemos, seguindo a estrutura da forma indicada em nosso diagrama, mostrar passo a passo que todos os saltos hábeis da história acabam por ter um propósito: extinguir, destruir aquela impressão imediata, que a nós advém desses acontecimentos e mudá-la, transformá-la numa diferente, completamente contrária e oposta à primeira.³

Com essa conclusão preliminar, Vigótski aprofunda a pesquisa do texto a partir dessa pista, consolidando a entrada para a segunda abordagem colocada acima, quando ele estuda uma frase⁴ em particular, que considera central para compreender o texto:

Preste atenção em como a palavra mais importante foi perdida no monte de descrições que a envolvem por todos os lados, como se fosse estranha, secundária e sem importância; como a palavra “matou” se perde, a palavra mais terrível e assustadora de todo o conto...⁵

Com isso, ele confirma a hipótese elaborada anteriormente: o conto se organiza de modo a produzir uma impressão contrária aos acontecimentos em sua ordem original. Tomada essa conclusão, ele discute sobre encerramento “catártico” do conto:

[...] desnudamos, de repente, um sentido completamente diferente, lendo as palavras catastróficas finais do autor: “Agora essa respiração suave se espalhou de novo pelo mundo, neste céu nublado, neste vento frio de primavera...” [...] O autor como se

² Embora Paulo Bezerra tenha nomeado o capítulo de *Psicologia da Arte* como “Leve Alento” (assim como seu conto homônimo), empregaremos aqui o termo “Respiração Suave”, com base na tradução do conto por Arlete Cavaliere (Cf. Búnin, 2015). Esta tradução será largamente utilizada para a exposição do texto do conto.

³ VIGÓTSKI, 1986, p. 198. Tradução nossa.

⁴ A frase referida, em português, é “Um mês depois dessa conversa, um oficial cossaco, feio, de aspecto plebeu, que não tinha absolutamente nada a ver com o meio ao qual pertencia Ólia Meschêrskaia, matou-a com um tiro na plataforma da estação em meio a uma grande multidão, no instante em que desembarcava (Búnin, 2015, pp. 457).”

⁵ VIGÓTSKI, 1986, p. 201. Tradução nossa.

falasse com palavras conclusivas, resumindo todo o conto em que tudo que aconteceu, tudo aquilo que compôs a vida, o amor, o assassinato, a morte de Ólia Meschêrskaja, tudo aquilo em sua essência é apenas um acontecimento: essa respiração suave se espalhou pelo mundo, neste céu nublado, neste vento frio de primavera.⁶

Esse encerramento constitui o que Vigótski chama de “transmutação da água em vinho”, onde a construção do discurso consolidou uma resignificação remissiva de todos os dados apresentados no conto, conjugados pela lógica da “respiração suave”. O uso desse vocábulo “transmutação” pode chamar-nos a atenção por vários motivos. Primeiro, porque ele necessariamente considera o conteúdo emocional no universo de procedimentos do conto. Vigótski comenta no início do capítulo a respeito do caráter não habitual do conto de Búnin: o tensionamento peculiar do conto, que é tanto mais uma falta de tensionamento, consegue sozinha colocar o relato como que em suspenso. Por fim, esse suspense desaguaria no dado catártico, que é a fonte de comoção no conto e do conteúdo emocional, articulado por meio dos procedimentos discriminados já discutidos no começo do estudo.

2. Para compreender a estilística

É com o uso desse conceito “transmutação” que podemos, em segundo lugar, estabelecer um paralelo com a “explicação do texto” de Leo Spitzer, para quem a transfiguração hermenêutica da palavra é um passo essencial na constituição do texto literário, segundo ele comenta quando fala sobre a poesia: “ela [a poesia] consiste em palavras, cujo sentido é preservado e que, pela magia do trabalho prosódico do poeta, alcançam um ‘sentido-além-do-sentido’”⁷. Em grande medida essa declaração de Spitzer se ajusta ao fenômeno da transmutação da água em vinho, e a despeito de Spitzer ser um nome consagrado na pesquisa estilística, ao contrário de Vigótski, o pesquisador russo propôs uma análise que, em grande medida, remete-nos a um estudo estilístico. A fim de melhorar o nível dessa discussão, lancemos mão de algumas perspectivas de estilística. Para isso, aproveitemo-nos das considerações de Cardoso:

A estilística preocupa-se com a(s) maneira(s) de exprimir o pensamento por meio da linguagem e tem como objeto de estudo a expressão linguística e, mais precisamente, o estilo. O pensamento pode ser expresso pelo léxico, pelas estruturas gramaticais da língua, *mas também* pelas circunstâncias, pelas motivações que estão por trás da produção de uma obra.⁸

⁶ VIGÓTSKI, 1986, p. 200-201. Tradução nossa.

⁷ SPITZER, 2003, p. 39

⁸ CARDOSO, 2018, p. 23. Grifo nosso.

Conseguimos divisar, assim, duas subcategorias dentro do campo da estilística, sendo uma mais detidamente textual e outra mais ampla ou interpretativa. Essa “ambivalência disciplinar” é discutida por Araújo, ao apresentar-nos o certame entre Warren e Welleck com Leo Spitzer, sendo, em linhas gerais, cada um a favor de possibilidades diferentes dentro da estilística. Podemos sintetizar essa discussão a partir dos comentários de cada um:

Um uso puramente literário e estético da estilística circunscreve-a ao estudo de uma obra de arte ou a um grupo de obras a serem descritas em termos de sua função e significado estéticos. Apenas se esse interesse estético for central a estilística será uma parte do estudo literário; e será uma parte importante, porque apenas métodos estilísticos podem definir as características específicas de uma obra literária.⁹

Warren e Wellek preconizam uma estilística baseada na imanência do texto artístico, consolidando a primeira prática estilística indicada por Cardoso. Spitzer, por sua vez, acreditava ser o objetivo da estilística:

trabalhar a partir da superfície em direção ao “centro vital ‘interno’” da obra de arte: primeiro observando detalhes na aparência superficial da obra em particular (e as “ideias” expressas por um poeta são, também, apenas um dos traços superficiais numa obra de arte); depois, agrupando esses detalhes e procurando integrá-los num princípio criativo que possa ter estado presente no espírito do artista; e, finalmente, fazendo o percurso de volta a todos os outros grupos de observações de modo a descobrir se a “forma interna” que se construiu provisoriamente oferece uma descrição do todo. O estudioso estará certamente apto a estipular, depois de três ou quatro dessas “viagens regressivas”, se ele descobriu o centro vivificante [*the life-giving center*], o sol do sistema solar.¹⁰

É notável a vontade de aprofundamento num valor subjetivo como princípio criativo a partir das evidências do texto, propondo a “reconstrução” dos caminhos que formularam o texto, com base no conceito de “Zirkel im Verstehen”.¹¹ Wellek, em particular, considerava essa abordagem do estudo do estilo bastante problemática, e nisso consta o núcleo das discordâncias entre os autores, por fim, Araújo as comenta:

É de um fracasso metodológico, portanto, que aí se trata: acreditando operar a partir do material linguístico, um autor como Spitzer acabaria, na verdade, por subordiná-lo a um inconfesso pressuposto psicológico-ideológico acerca da obra estudada, fazendo de qualquer tentativa de confirmação linguística do referido pressuposto um círculo vicioso: encontrar-se-á na língua justamente aquilo que ela for, então, forçada a expressar – tal como, dir-se-ia, nas abordagens biográficas que buscam na obra

⁹ WELLEK apud. ARAÚJO, 2013, p. 104

¹⁰ SPITZER apud. ARAÚJO, 2013, p. 119-120

¹¹ Método circular que opera entre o micro e o macro, a fim de descobrir a totalidade a partir do detalhe e vice-versa. Também chamado por “círculo filológico”, Alfredo Bosi o descreve como “uma prática intelectual que solda na mesma operação as tarefas do analista e do intérprete.” Cf. Bosi, 2003, p. 471.

estudada uma confirmação da vida do autor, previamente estabelecida pelo crítico-biógrafo.¹²

Com a fina exposição do suposto erro de Spitzer, Araújo logo decide em favor do crítico: “O que o próprio Spitzer faz e diz, contudo, à época, desmente essa caracterização de seu trabalho”¹³, podendo ser possível mesmo testemunhar as inconsistências do posicionamento de Wellesk mediante o exposto nas passagens acima quanto à concepção metodológica de Spitzer.

3. Entre Vigótski e Spitzer

De qualquer forma, fica-nos clara a distinção entre a estilística que chamamos “descritiva”, porque trabalha a partir do princípio de imanência, e a estilística “genética”, que mescla a análise e a interpretação no estudo do texto, tendo em vista o conceito de “Zirkel im Verstehen”. Nossos esforços agora ingressam na tentativa de inscrever o estudo de “Respiração Suave” no contexto dessa discussão. A maior dificuldade de realizá-lo consta no fato de a pesquisa de Vigótski consistir numa extrapolação dos valores do formalismo, embora sua pesquisa seja, a princípio, inserida no campo estritamente descritivo.

A começar, é bastante notável a “dupla incursão” no interior dos procedimentos textuais que Vigótski realiza a fim de consolidar uma argumentação sobre o tensionamento não habitual do conteúdo narrativo. Esses procedimentos encontram paralelo no princípio de estilística de Spitzer, segundo colocado mais acima, porque, como já dissemos, uma característica importante de Respiração Suave é seu aspecto temporalmente fragmentado, e Vigótski trabalhou a partir desse traço, tanto importante quanto superficial, para construir uma argumentação que explique a coesão interna desse aspecto textual dentro da totalidade em que ele se inscreve, e a partir dessa hipótese, realiza essa outra “viagem regressiva”, de modo a confirmar (ou falsear) essa hipótese inicial.

Cabe lembrar que Vigótski fundamenta seu livro *Psicologia da Arte*, onde o capítulo estudado se encontra, no conceito de “reação estética”. Trago as palavras de Marques, a fim de sintetizá-lo:

[...] a reação estética é uma resposta emocional à arte, que o indivíduo vive com força e realidade, mas cuja expressão se dá no âmbito da fantasia (união de sentimento e fantasia). A obra de arte, por sua estrutura, suscita emoções contraditórias (emoções

¹² ARAÚJO, 2013, p. 106

¹³ Ibidem, p. 106

da forma e emoções do conteúdo) que entram em autocombustão, resultando na transformação desses sentimentos (catarse).¹⁴

As tensões entre forma e conteúdo aparecem em *Respiração Suave* de forma cristalina, porque na medida em que Búnin vai modulando as tensões com a reorganização dos “dados vitais” a nível discursivo, os acontecimentos narrados ganham sentidos bifurcados com base em que o desenvolvimento formal não corresponde às necessidades tensivas do conteúdo. O resultado disso é o abafamento de todo o mistério e comoção que o assassinato de Ólia Meschérskaja dispunha naturalmente, e Vigótski tem todo o mérito em reconhecer que isso consistiu num movimento intencional do autor. O autor viabiliza a subversão do conteúdo a partir da ideia de “respiração suave”,¹⁵ mas apesar de esse ser o passo natural na análise, a percepção dessa incongruência entre forma e conteúdo não se resolve no paratexto, como Vigótski chegou a sugerir. Parece-me, antes, que isso é responsável pelo ápice daquele tensionamento peculiar que comentamos, porque coloca o sentido de tudo que foi contado até o assassinato em suspenso.

Essa retenção de nenhum modo consolida o que Vigótski entende por reação estética. Na verdade, seria duvidoso mesmo supor que essa tensão entre forma e conteúdo consolidaria alguma ideia de “estranhamento”, pelo contrário: o processo que se observa no conto é justamente a normalização de um dado extraordinário.

A resolução desse conto se desdobra em duas partes com a assimilação textual do termo instaurado no título. Primeiro, ele aparece numa moldura narrativa a partir do discurso de Ólia Meschérskaja, então morta, em um tom jocoso, onde ela atribui a “respiração suave” como qualidade de si mesma. Esse reconhecimento tem como valor subjacente propor o condicionamento consciente e sensível da personagem para tudo o que lhe aconteceu, e as avaliações de Vigótski poderiam levar a essa conclusão, o que será vital para desenvolver esse raciocínio.

Contudo, esse termo é repetido quase que instantaneamente no período-síntese do texto, que Vigótski chama de “palavras catastróficas”¹⁶. É recolocado em linguagem elevada o termo antes usado em tom jocoso, atribuindo a ele um novo sentido, reunindo o conteúdo semântico do conto em torno desse novo conceito e novo registro. Aqui acontece a “transmutação da água em vinho”, consolida-se o processo matriz da reação estética. É a colocação desse termo em

¹⁴ MARQUES, 2015, p. 54

¹⁵ Isto é, que a ideia colocada de “respiração suave” possa solucionar substancialmente o texto antes que o termo “respiração suave” propriamente seja instaurado no texto, o que seria possível, mas não consolidaria um dado catártico.

¹⁶ VIGÓTSKI, 1999, p. 195

dois planos distintos que, de maneira ampla, produz a autocombustão das emoções da forma e do conteúdo, construindo o sentimento novo, que é o de libertação.

Apesar de desvendar o conteúdo organizacional do conto, Vigótski não se esforça por compreender o conteúdo semântico da “respiração suave”, senão enquanto força subversiva dos signos do conto. E aqui encontramos um ponto de divergência dedutível entre a análise “estilística” de Vigótski e a estilística de Spitzer, para quem a compreensão aprofundada do texto seria essencial, porque determinaria o centro vivificante do texto, ou pelo menos lançaria uma luz essencial para acessá-lo.

Olhando desse ponto de vista, encontramos a diferença entre uma estilística genética, que é psicológica como parte inalienável do processo de interpretação, e uma “estilística” que, embora descritiva, atribui à experiência do texto uma dominante psicológica imanente. E esse princípio descritivo suscita-nos algumas dúvidas em relação à argumentação que embasa a tese de transmutação da água em vinho de Vigótski. O autor lança mão das reflexões sobre forma e conteúdo para explicar como a conclusão do texto os reúne em suas contradições, mas não dá nenhuma pista de como entender essa conclusão, tomada por si. Vigótski o entende como o acontecimento nuclear do texto, mas não o inclui no gráfico que explica a organização narrativa do conto, de alguma forma, porém, ele compreende o perfil desse acontecimento ao insinuá-lo como dado não narrativo do conteúdo. Vale perceber que esse olhar de Vigótski é uma alternativa possível para compreender o texto. Seria impensável que, cumprindo a função de reunir a forma e o conteúdo, ele funcionaria como uma mediação entre os dois, já que essa mediação é subjacente à toda a forma do conto (essa é uma razão pela qual acho inadequado considerar o conteúdo como senão uma categoria subjacente ao texto).

Isso é um problema nesse conto porque a ação que o último período do texto narra transcende a realidade, e somos desafiados a entender esse período como ocorrência ou figura de linguagem, mas esta última me parece um equívoco, e esse é o norte da minha argumentação. Se esse é o movimento catártico do texto, ele necessariamente deve ser integrado ao conteúdo, configurando, usando a terminologia aristotélica, um “reconhecimento”, sendo ele embutido no material do conto, como no desfecho de uma tragédia. O próprio Vigótski entende “material” por aquilo que o poeta tomou como pronto para a elaboração poética, chegando a tratá-los por dados cotidianos. Porém, numa narrativa fantástica, o caráter sobrenatural não é atribuído exclusivamente à forma, o conteúdo também é fantástico.

A rejeição dessa premissa sobrenatural como conteúdo do conto pode estar atrelada à falta de atenção dada à semântica do termo no contexto e, mais amplamente, à poética do autor. Contudo, não se pode desqualificar os esforços de Vigótski por essa razão, uma vez que seu

objetivo era principalmente compreender o processo da catarse, analisando como o termo opera estruturalmente. De toda forma, é de nosso interesse desdobrar esses problemas do ponto de vista de uma estilística genética, Vigótski, na introdução dessa seção de seu livro, nos diz:

No que se refere ao conto e à novela, a forma e o material costumam ser tomados ao campo de relações, eventos e acontecimentos humanos, e se destacamos o próprio acontecimento que serviu de base a uma narração obtemos o material dessa narração.¹⁷

Ou seja, que só se pode acessar o interior e o organismo do texto a partir do texto pronto e de sua superfície, adiante ele diz:

Entre outras coisas, é da maior importância a própria seleção dos fatos. Para efeito de comodidade do raciocínio, começamos contrapondo a composição à disposição como o momento natural ao momento artificial, esquecendo que a própria disposição, isto é, a escolha dos fatos sujeitos à enformação, já é um ato de criação. Na vida de Ólia Mieschérskaja houve milhares de acontecimentos, milhares de conversas, a relação com o oficial implicou dezenas de peripécias, Chênchin não foi o único em seus envolvimento no colégio, mais de uma vez ela soltou a língua com a diretora falando de Maliútin, mas por algum motivo o autor escolheu tais episódios, abandonando milhares de outros, e nesse ato de escolha, de seleção, de corte do desnecessário já se manifestou, é claro, o ato criador.¹⁸

Podemos considerar equivocado supor que o conteúdo é tão precisamente premeditado, essa concepção de arte, além de configurar uma consideração genética do texto artístico, extrapolando o próprio escopo da análise, mostra-se muito engessada para o fazer artístico. Além de que o caráter fragmentário do conto aponta para o encadeamento fortuito de acontecimentos possíveis e necessários para a construção da obra, porque estamos falando de ficção, e não prescindimos da elaboração de uma vida em todos os seus detalhes, dos quais será feito um recorte que consolida o material da obra. De fato, essas diversas ocorrências são pressupostas, mas só podem ser consideradas em sua indeterminação, sendo ou não relevantes para a construção do texto. Arrisquemos propor um modelo que demonstre essa questão:

$$C_0 \rightleftharpoons F_0 \therefore C_1 < F_1 \rightarrow C_1'$$

C_0 e F_0 representam as relações entre forma e conteúdo anteriores a uma forma final F_1 , em que as duas instâncias mutuamente podem se influenciar para a formulação de qualquer forma final de determinada obra. Esse apontamento reflete uma concepção introjetada na base teórica que Vigótski empregou, preconizando que “qualquer deformação do material é, ao

¹⁷ VIGÓTSKI, 1999, p. 178

¹⁸ Ibidem, p. 197

mesmo tempo, uma deformação da própria forma”¹⁹, o que não parece muito coerente se ele mesmo diz, depois, que a única forma de acessar o material é por meio da forma. Isso nos induz a uma percepção equivocada do fenômeno. Na verdade, se o material é deformado, esta deformação só pode se dar a partir da forma, portanto, só a forma pode ser deformada. É-nos aberta a possibilidade de refletir sobre a razão dessa colocação, já que podemos imaginar que Vigótski generalizou qualquer deformação da forma como deformação do material, quando é mais seguro imaginar que tanto um aspecto acrescentado ao conteúdo (um novo acontecimento, por exemplo) se desdobra necessariamente na forma (caso contrário, essa adição seria indetectável) quanto a vontade de consolidar um procedimento formalmente pode ser a matriz de um novo dado do conteúdo, como quando o poeta orienta a escolha de um vocábulo de modo a construir uma rima. Assim, forma e conteúdo só podem ser considerados categorias absolutas, independente da relação que se tente estabelecer entre elas, quando o objeto artístico está “pronto”. Antes disso, fica mais ou menos em aberto a construção textual, se dado elemento deriva da forma ou do conteúdo, e essa categoria de análise configura um estudo genético do texto, de modo a estabelecer as motivações e relações de cada elemento nele. De um ponto de vista descritivo, pensar na mutabilidade dessas categorias não parece relevante.

Estando o texto pronto, tem-se o conteúdo como categoria subjacente apreendida por meio do texto, e a forma final desse texto supera o conteúdo por meio dos procedimentos, por isso “ $C_1 < F_1$ ”. É aqui que se ensaia e então se opera a transmutação da água em vinho de Vigótski, ou os movimentos de transfiguração filológica de Spitzer. A seta, indicando o caminho de F_1 a C_1' , não é exatamente necessária ao esquema, mas reitera a questão do conteúdo a partir de seu valor teleológico, como categoria mediada e indissociável da forma e, por isso, também semanticamente mais rico que C_1 . Em outras palavras, C_1' é C_1 compreendido a partir dos procedimentos.

Esse esquema sintetiza a diferença entre o entendimento descritivo e o genético da estilística, já que atesta a primazia da forma sobre o conteúdo, caracterizando-o como instância última da obra e responsável por colocar o conteúdo acima de si mesmo, onde encontramos a relação “ $C_1 < C_1'$ ”. A estilística genética se permite incutir para o desvendamento da primeira instância da nossa notação, arguindo os procedimentos no plano construtivo da obra.

De qualquer forma, não podemos reduzir a pesquisa de Vigótski a algo estritamente descritivo. Ainda que sua base seja formalista, devemos fazer algumas considerações sobre o conceito da reação estética, munidos de tudo que discutimos até aqui. Dentro do entendimento

¹⁹ VIGÓTSKI apud. MARQUES, 2015, p. 55

de Vigótski, poderíamos supor o aparecimento da instância C_1' em detrimento de C_1 , a fim de explicar, primeiro, a destruição do conteúdo pela forma e, em segundo, o colapso semântico dos sentimentos contraditórios suscitados que têm como produto a catarse, potencialmente configurável em C_1' .

4. Um novo olhar sobre o conto

Vigótski sugere a divisão do texto em duas instâncias narrativas, o que é bastante pertinente se formos considerar que a primeira coloca a problemática e a segunda a resolve, ao mesmo tempo em que acontece, nesse processo, uma mudança notável de foco narrativo. Entretanto, essa observação de Vigótski parece inscrita no contexto de um procedimento mais amplo. Para ilustrar as bases dessa argumentação, proponho um olhar para a divisão do texto a partir de seus parágrafos:

Foco	Parágrafo	Categoria	Conteúdo
Lápide	1	sumário	Apresentação da lápide
	2	sumário	Descrição do espaço e do tempo
	3	sumário	Colocação das antinomias
	4	sumário	Identificação de Ólia
Ólia	5	sumário	Apresentação de Ólia
	6(7,8)	cena	Diálogo com a diretora
Julgamento	9	sumário	Apresentação do assassinato e do assassino perante o juiz
	10	cena	Discurso do assassino e apresentação do diário
	11(12)	cena	Discurso de Ólia através do diário
Preceptora	13	cena	Aproximação da contempladora
	14	sumário	Identificação da contempladora
	15	cena	Discurso de Ólia através da memória
Síntese	16	sumário	Constatação cósmica

Segundo Vigótski, o primeiro plano narrativo se ocupa de contar a vida de Ólia, e no segundo acontece um desvio do foco para a preceptora. Mas olhando para o esquema colocado acima, a história de Ólia só é essencialmente contada em 4 de 12 parágrafos que narrariam sua vida. Abstraindo o volume de texto de cada parágrafo, conseguimos observar um certo equilíbrio entre vários pontos de vista no desenvolvimento do texto, e podemos ver a história

segmentada da seguinte forma: O narrador onisciente contempla a lápide e estabelece as antinomias; então, apresenta Ólia e conta a sua conversa com a diretora; depois, introduz-se a cena do tribunal, onde o assassino apresenta ao juiz o diário de Ólia; por fim, narra-se a visita da preceptora à lápide de Ólia, cuja conversa com uma amiga é recordada por ela e o narrador transforma essa conversa numa síntese do texto.

Esse ponto de vista desmonta a especificidade da aparição da preceptora, porque ela é só mais um elemento do procedimento que consolida a estratégia do texto: a construção dele por meio do discurso de Ólia. Não parece por acaso que o autor deu a palavra a Ólia três vezes, cada uma por meios e “seções narrativas” diferentes: primeiro por meio de um diálogo (foco em Ólia), depois através de seu diário (foco no julgamento) e, por último, através da memória (foco na preceptora). E em todos os casos a sua fala é colocada em discurso direto. Além disso, o narrador conta a vida de Ólia enquanto viva, os dois segmentos posteriores urgem da sua morte, mas isso os transforma em veículo por meio do qual seu discurso permanece vivo e conforma, com isso, a aparente sugestão do texto: a vida eterna de Ólia.

Assim, a construção fragmentária ou reminiscente não basta para entender a essência do texto. Esses saltos consolidam uma arquitetura muito bem definida que, para além de desfazer a tensão natural dos acontecimentos tomados por si, nos informa, através do subtexto, a penetração e o impacto da existência de Ólia, ou da ideia dela, na vida dessas pessoas, e como sua existência entranha o discurso dessas personagens depois de sua morte. Esse movimento de entranhamento parece prefigurar uma continuidade da vida de Ólia, como se a sua morte não bastasse para fazê-la calar e o seu discurso se mantivesse vivo e reverberando no interior dessas personagens e de seus destinos.

Podemos seguir essa pista e tentar buscar alguns sinais que polemizem a questão da morte:

(I) Também almocei sozinha, depois toquei durante uma hora; com a música eu tinha a sensação de que viveria eternamente e seria feliz como ninguém.²⁰

(II) ...avista-se um jardim grande e baixo, cercado por um muro branco em cujos portões está escrito “Assunção de Nossa Senhora”.²¹

(III) Seria possível que sob isso tudo estaria aquela mesma menina, cujos olhos brilham imortais nesse medalhão de bronze, e como relacionar com este olhar puro aquele fato horrível que está ligado agora ao nome de Ólia Meschérskaja?²²

²⁰ BÚNIN, 2015, p. 458

²¹ Ibidem, p. 459

²² Ibidem, p. 460

(IV) Agora essa respiração suave se espalhou de novo pelo mundo, neste céu nublado, neste vento frio de primavera...²³

Separamos quatro dessas ocorrências. Em cada uma delas temos a indicação dessa instância de eternidade por quatro naturezas diferentes de discurso: I – discurso de Ólia; II – menção de um detalhe particular da paisagem; III – arguição sobre o estado de espírito de uma personagem sobre a protagonista e IV – síntese cósmica. Preliminarmente vemos como essa ideia permeia diversos níveis do texto. No trecho I “eternamente” seria literalmente em russo “sem fim” [без конца], e isso coloca de maneira muito elegante a não interrupção da ação de viver e assimilação dessa ação ilimitada com a sua felicidade, e essa ideia reverbera no trecho III, porque de alguma forma o registro dos seus olhos no retrato ainda se impõe com uma ideia forte de vida pelo seu “brilho imortal”, e nessa discussão ainda estamos alinhados àquela reverberação que se dá no interior das personagens.

No trecho II o narrador acompanha a preceptora a caminho da lápide. A despeito da importância da descrição daquele espaço, em dado momento o narrador faz uma digressão no caminho da personagem quando descreve um jardim, em cujo muro está escrito “Assunção de Nossa Senhora”, como se o próprio olhar da preceptora fosse furtado por esse detalhe. Em russo, foi usado o termo «Успение Божией матери» [Assunção da Mãe de Deus] em lugar do equivalente mais comum «Успение Пресвятой Богородицы» [Assunção de Nossa Senhora]. O uso desse equivalente menos comum talvez prescindisse uma tradução mais apelativa para a indicação lexical dada na inscrição, porque o autor parece sugerir com esse detalhe, colocado quase fortuitamente, alguma assimilação entre a morte de Ólia e a morte de Maria, que ressuscitou e ascendeu viva para os céus na narrativa bíblica cristã, uma vez que o vocábulo “mãe” apresenta, contudo, a face humana de Nossa Senhora. Talvez o narrador acene para essa associação e atribua genuinamente a Ólia um renascimento simbólico.

O tempo desempenha um papel central na construção de *Respiração Suave*, e é constantemente demarcado, principalmente pelas estações. Entre o seu último verão e o último inverno, ela travou relações com Maliútín e teve a discussão com a diretora, e o assassinato e sepultamento acontecem já na primavera. Mas no parágrafo 5, quando o narrador nos apresenta Ólia, ele coloca justamente a ideia de um desabrochamento que seria vital para a consumação do seu destino. Mas esse desabrochamento invade o campo semântico da vida, considerando Ólia metonimicamente como uma flor, impondo-lhe uma ideia bastante primaveril, e todos os acontecimentos que advieram dessa causa primitiva são contados a partir do verão, reforçando

²³ Ibidem, p. 461

que talvez devamos interpretar essa ocorrência como uma “primavera simbólica”. Ao lado disso, complementa-se toda a descrição narrativa desse primeiro momento, já que Ólia se permite consolidar como personagem insólita e quase inverossímil justamente pelo seu “excesso de vitalidade”.

Assim se coloca diante de nós a ideia dessas duas primaveras, a primeira como o desabrochar, a segunda como a morte, mas a morte, cujo sentido já vem sendo repensado pela composição do texto, e se permite mais um ponto de redefinição, como se o desabrochar e a morte fossem de repente igualados como condição de passagem. Para além disso, esse igualamento nos permite aferir que a passagem do inverno à primavera prefigura, para a morte de Ólia, uma sugestão de que essa morte é, na verdade uma transformação, assim como seu desabrochar consiste também numa transformação. O espalhamento dessa respiração suave parece indicar uma nova passagem, um novo desabrochar, em que seu desdobramento físico (vento) talvez mostra que Ólia tivesse deixado a vida para habitar o universo.

Assim, o trecho IV parece solucionar a questão que foi colocada desde o princípio: das inconciliáveis dimensões da vida e da morte. Um pouco antes, pela última vez no texto, Ólia toma o discurso direto através da memória da preceptora e, nela, atribui a si mesma a “respiração suave” como a principal dentre as características da beleza de uma mulher. Essa passagem é tanto didática quanto importante, porque essa respiração suave como qualidade da beleza feminina nos transporta imediatamente ao termo “excesso de vitalidade” que falei anteriormente, cuja associação parece praticamente plena, e as qualidades mostram-se correlacionadas. E essa representação de uma feminilidade por vezes insólita ou mesmo heroica encontra precedente na obra de Ivan Búnin, que chega a relatar seu apreço pela representação dessas figuras femininas²⁴, cuja essência é tanto feminina quanto heroica.

Mas de qualquer forma esse trecho IV é uma retomada do discurso “puro” do narrador, sem a mediação pelo foco ou pela percepção de uma das personagens, e devemos entender esse movimento como uma retomada, porque remete à primeira seção do texto, onde o narrador descreve a lápide e o espaço e coloca as antinomias. Esse final bastante anedótico se dá por meio do discurso de Ólia, como se ela sozinha nos desse a resposta da sua vida, aquela mesma personagem que disse que iria viver sem fim.

5. Conclusões

²⁴ Cf. KUZNIETSOVA, 2001, p. 50

Mas também o final por meio de uma síntese constitui um procedimento ocasional na obra de Ivan Búnin, e seu interesse em produzir essas instâncias de eternidade consolidam pistas importantes para compreender o texto ao ponto de perceber que essas instâncias todas foram germinadas ao longo dele. A percepção do tempo, construção das frases, digressões, todos esses aspectos apontam para a construção do conto, mas muitas dessas sugestões ficam detidas ao nível do subtexto e ajudam a articular essa noção de renascimento transcendental, compreendido na simbologia da respiração suave.

O mérito da reação estética de Vigótski está em conseguir demarcar o ponto onde todas essas tendências germinadas se confirmam, e que o autor finalmente nos revela esse dado transcendental provocando um movimento de reconhecimento, solucionando uma incompatibilidade. Esse reconhecimento consolida a catarse do conto, o momento de culminância de todas as informações com a manutenção tensiva de toda a trama de acontecimentos por meio da forma. De qualquer jeito, nosso comentário adicional permitiu arguir o organismo criativo por trás da construção do conto, porque apenas o desmonte das tensões naturais da história não bastava para compreender a complexidade dos discursos que se desdobram ao longo do conto. Também creio que não seria muito simples, com isso, arguir que esses procedimentos pareciam estender a vida do discurso de Ólia e o valor simbólico inerente a esse procedimento, e como a semântica das estações complementou a produção desse sentido. De maneira ampla, todos esses elementos juntos serviram para atribuir e enriquecer o significado do termo “respiração suave”.

De toda forma, estabelece-se quase que obrigatoriamente a reflexão final sobre a forma em Respiração suave. Para além da sua “arquitetura narrativa”, a seletividade do olhar do narrador também consolida seu valor para a construção de um subtexto, para a colocação dos acontecimentos vazios de tensão, porque alinhados a essa premissa transcendental, estando ou não mediados pelo olhar de uma personagem. A cena da lápide por si é um segmento não narrativo usado como mote para a “explicação” daquela incompatibilidade inicial de morte e vida. A solução para isso vai sendo trabalhada de acordo com o olhar do narrador, por isso os acontecimentos são dados sem um tom dramático, e por isso também se vão jogando pequenas digressões que apresentam um mundo, cuja realidade aponta para outro plano e ressignifica a vida, liberta o seu sentido, ou a falta dele.

NATUREZA E MEMÓRIA

Na última seção, discutimos diversas abordagens do texto literário, aplicando-as circunstancialmente ao conto “Respiração Suave”. Considero que, com êxito, conseguimos delimitar uma fronteira entre o “analisar” e o “interpretar”, explorando o conto estudado por Vigótski com vigor mais interpretativo. É com essa disposição que pretendo estudar os textos selecionados.

E, com isso, vale sublinhar, a pesquisa do plano linguístico não deixa de assumir o centro das nossas atenções: ele é a instância primeira da literatura para quem vai estudá-la. Por vezes, a análise do texto poderá tomar o centro das nossas atenções sem uma vontade interpretativa subjacente, sendo o contrário impraticável, ou pelo menos incompatível com esse trabalho.

A primeira impressão que tivemos do narrador de Búnin, feita a análise do conto, revela bastante do estilo do escritor, ainda que superficialmente não seja possível estabelecer essa relação entre o narrador de um conto específico e sua poética. De todo modo, é visível como as várias emoldurações narrativas convocam a fala de diversas personagens sem que a materialidade do texto desperte-nos uma sensação de polifonia: essa dinâmica, de alguma forma, mostrou-se profundamente teleológica por ser um modo de representar, e não a representação da multiplicidade em si. Por causa disso, considere a linguística da enunciação uma disciplina muito proveitosa, já que poderia articular conceitualmente essa dinâmica, que, como veremos, opera-se nos textos que estudaremos. De novo, todos os conceitos pertinentes a essa disciplina serão explicados de acordo com a necessidade, conforme vão aparecendo no decorrer do texto.

A prosa inicial de Ivan Búnin compreende os textos escritos por ele em prosa até o fim do século XIX. Nela, percebe-se, germinam tendências estéticas, representativas e temáticas pertinentes à totalidade da obra do autor, e proponho apresentá-las de maneira mais ou menos detida. Para isso, selecionei quatro contos dessa época, dentre os aproximadamente vinte textos, que pudessem permitir, da maneira mais ampla possível, demonstrar sua expressividade, os temas sobre os quais se fala. Na tentativa de produzir um percurso e apresentar esses temas da maneira mais cuidada, organizei essa parte em seis capítulos, cada um dedicado em linhas gerais a um tema, onde organicamente discutiremos o corpus selecionado.

No primeiro capítulo, “os jardins da memória”, o tema central é a natureza e sua curiosa interdependência com a memória, desdobrada, como veremos, em um par de conceitos relevantes do ponto de vista dessa interdependência, “memória” e “grande memória”. No segundo, “a existência entre os planos”, essa memória duplicada é observada a partir do seu

conflito, e vemos como o autor desdobra uma investigação do elo entre a vida terrena e a vida num plano metafísico, marcado por um conflito superficialmente geracional, mas que logo adquire uma tonalidade existencial. No terceiro, “a insignificância entre os planos”, estudaremos a relevância dessas duas vidas desdobradas restritamente no plano terreno, e como a insignificância tragicamente se furta a uma oscilação pendular que atribui a si mesma um caráter sublime. Em “de profundis”, faremos brevíssimos apontamentos em relação ao caráter religioso restritamente cristão ou praticamente pagão na percepção religiosa que parece invadir múltiplos planos em seus textos. “Outros desdobramentos da memória” explora a representação da narrativa popular e como Búnin percebia a modelagem do mundo simbólico a partir das mesmas, e, no último, “sacralidade do amor”, refletimos sobre o tema do amor, relevantíssimo na obra do autor, como um todo, mas com pouca expressividade e menos qualidade durante o período estudado, mas que, de alguma forma, conseguiu encontrar uma voz sublime, que pareceu ser sempre sua vocação, a partir dos procedimentos que estudaremos adiante.

Os jardins da memória

N'água e na pedra amor deixa gravados
seus hieróglifos e mensagens, suas
verdades mais secretas e mais nuas.

E nem os elementos encantados
sabem do amor que os punge e que é, pungindo,
uma fogueira a arder no dia findo.

(Carlos Drummond de Andrade)

“Maçãs Antónov”

Atravessando um palácio da memória, um senhor centenário relata as recordações de sua juventude em um vilarejo durante o recém-findo tempo da servidão: essa é a premissa do nosso primeiro conto, “Maçãs Antónov”. O relato é orientado em grande medida pelo cheiro dessas maçãs, como parte da paisagem das lembranças do narrador, porque textualmente ela simboliza o elo com seu passado próspero e vívido, em contraste com seu presente degradado. Essa tensão entre passado e presente se constrói sob a égide de uma multiplicidade impressionante de sentidos, que discutiremos minuciosamente.

Dividido em quatro partes (informação à qual voltaremos adiante), o narrador atravessa a sua juventude narrando episódios da sua vida e os costumes daquele tempo. O conto se inicia com o relato de uma festa, depois, de uma visita a uma senhora de terras, e por fim a narração de um dia de caça no campo, todos acontecendo no outono. Entretecidos nesses acontecimentos

está uma miríade de pequenas narrações, comentários e digressões, por meio das quais a paisagem bucólica russa é pintada, na sua multiplicidade de sensações e significados. No fim do relato, como foi oportuno já pontuar, o narrador para de narrar as suas lembranças e volta ao seu tempo presente, com a paisagem sendo imersa no inverno, ao passo em que ele reconhece estar no fim da vida, e, de alguma forma, a caçada, a visita aos proprietários se repetem de maneira sutilmente espelhada no tempo presente. Existe uma questão política muito relevante que atravessa esse texto: o fim da servidão, que por vezes aparece, mais ou menos implicitamente, e anuncia o fim da lógica feudal da vida que o narrador nos contou. De toda forma, esse narrador nos apresenta todas essas mudanças como a morte da Rússia como ele conheceu e apresentou nesse texto.

O conto não se organiza por meio de um relato linear, e pensar nas relações formalistas de fábula e enredo nos permite observar que a fábula, a matéria narrativa do conto, não é claramente determinável: o narrador em primeira pessoa nos informa sobre seu passado por meio de reminiscências de acontecimentos, de alternâncias entre formas de discurso, sem consolidar uma lógica habitual nesse encadeamento. A organização interna do conto, em contrapartida, aponta para outro princípio, que procuro demonstrar com a consecução dos seguintes trechos:

...Recordo-me do início de um outono bom. Agosto passou com chuvas quentes, caindo como que de propósito para a sementeira.²⁵

Desde o fim de setembro os nossos jardins e eiras se esvaziaram, o tempo, como de costume, mudou de repente. Por dias inteiros o vento agitava e arrancava as árvores, a chuva as regava de manhã até a noite.²⁶

Eis que torno a me ver no vilarejo, no outono profundo. Os dias estão azulados, nublados.²⁷

O inverno, a primeira neve! Não há cães, não tem jeito de caçar em novembro; mas chega o inverno, começa o “trabalho” com as galgas. E então, como nos tempos idos, os pequenos proprietários tornam a se reunir, bebem com seu último dinheiro, e por dias inteiros desaparecem entre os campos nevados.²⁸

No começo do conto, o narrador instala a referência temporal no outono, mas aponta para o verão anterior. Nessa relação entre verão e outono, Búnin estabelece as condições do outono como um potencial ainda não realizado, e de maneira muito diferente, o segundo trecho narra uma transformação desse outono já consolidado. Pode-se verificar esse mesmo caráter

²⁵ BÚNIN, 2006, pp. 408, tradução nossa. «...Вспоминается мне ранняя погожая осень. Август был с теплыми дождиками, как будто нарочно выпадавшими для сева [...]»

²⁶ Ibidem, 2006, pp. 414, tradução nossa. «С конца сентября наши сады и гумна пустели, погода, по обыкновению, круто менялась. Ветер по целым дням рвал и трепал деревья, дожди поли вали их с утра до ночи.»

²⁷ Ibidem, 2006, pp. 418, tradução nossa. «Вот я вижу себя снова в деревне, глубокой осенью. Дни стоят синеватые, пасмурные.»

²⁸ Ibidem, 2006, pp. 419, tradução nossa. «Зазимок, первый снег! Борзых нет, охотиться в ноябре не с чем; но наступает зима, начинается «работа» с гончими. И вот опять, как в прежние времена, съезжаются мелкопоместные друг к другу, пьют на последние деньги, по целым дням пропадаются в снежных полях.»

transformacional nos dois últimos trechos, onde o narrador marca a transição para o “outono profundo” e, por fim, para o inverno.

Portanto, o princípio de organização interna de “Maças Antónov” é a passagem do outono, não a vida desse narrador: este submete as suas lembranças não a uma análise histórica, e, como veremos, não é possível organizar cronologicamente nenhum dos fatos que ele apresenta dentro da moldura narrativa que marca o universo da recordação.

* * *

Búnin parece buscar, com esse procedimento composicional, justamente a libertação do tempo histórico, pensando no eixo “tempo-eternidade”, postulado por Máltsev²⁹. E não parece ser por acaso que o conto inicie com reticências e termine com reticências — a independência do tempo que o relato cria com a desorganização do tempo histórico é o que implica a circularidade, confirmada formalmente por meio dessas reticências.

Podemos aprofundar essa discussão pensando no conteúdo paratextual do conto — ele é dividido em quatro partes com temáticas delimitadas. E da mesma forma como a quarta parte se encerra com reticências a fim de denunciar a circularidade referida, a terceira parte também é encerrada com reticências (vale ressaltar que esses são os únicos usos de reticências nesse contexto). Esse uso não parece ser por acaso, se pensarmos assim. Búnin sugere outro nível de circularidade, que pode ser expressa dessa forma:

[[I II III] ∞ IV] ∞

Com isso, encontramos, na transição da terceira para a quarta parte, uma fronteira importante para a construção do conto:

O cheiro das “Maças Antónov” está desaparecendo das casas de campo senhoriais. Esses dias são tão recentes, e, no entanto, parece-me que desde então passou quase um século inteiro. Morreram todos os anciões do Vilarejo, morreu Anna Guerassimovna, matou-se Arseni Semiônitch... Começa o reinado dos baixos nobres, empobrecidos até a indigência!... Mas também é boa esta vida indigente de baixa nobreza!³⁰

²⁹ Máltsev concebe as seguintes antinomias no interior da obra de Búnin: “Eu e mundo”, “feiura da vida e beleza da vida”, “morte e imortalidade”, “tempo e eternidade”, “inconstância e permanência” e “angústia prazerosa e prazer angustiante (Cf. MÁLTSEV, 1994, pp. 8).

³⁰ BÚNIN, 2006, pp. 418, tradução nossa. «Запах антоновских яблок исчезает из помещичьих усадеб. Эти дни были так недавно, а меж тем мне кажется, что с тех пор прошло чуть не целое столетие. Перемерли старики в Выселках, умерла Анна Герасимовна, застрелился Арсений Семеныч... Наступает царство мелкопоместных, обедневших до нищенства. Но хороша и эта нищенская мелкопоместная жизнь!»

A entrada para a parte IV representa o fim do outono e o fim do fluxo de recordações — e esse movimento de retorno ao presente é extremamente significativa para o conto, Possantai, sobre isso, comenta:

Para os nossos propósitos, é importante ressaltar como o perfume das maçãs consegue desencadear o processo da memória (como a famosa Madalena de Proust), cruzando toda a história e articulando a sua estrutura, assim como nisso se torna o impulsor da lembrança, tornando-se o instrumento da — artística — vitória sobre o tempo, os meios de reconstrução e recomposição com uma porção de vivência que não nunca mais poderá se repetir. Com “Maçãs Antónov”, o escritor recupera a parte que está cronologicamente distante de si mesmo, mas não irremediavelmente perdida, pois é capaz de reviver a criação artística; a alegria ténue e inconsciente desse pequeno triunfo que pode ser provavelmente atribuída à sensação de tenuidade da melancolia que permeia a história.³¹

Dentre as várias razões, o desaparecimento do cheiro das “Maçãs Antónov” aparece como símbolo motivador dessa passagem de um tempo a outro. Aqui, o narrador apresenta a igualdade simbólica entre o passado e o cheiro das maçãs, que até então existiu como subtexto, no sentido de que esse cheiro de maçãs é uma característica permanente do plano onde suas lembranças se articulam, e que se revela no ápice de sua essencialidade.

Assim fica claro que essas maçãs engendram a circularidade isolada entre as reticências que contém o plano de suas recordações (partes I a III): o cheiro de maçãs e o passado são interdependentes, quando o cheiro das maçãs desaparece, o passado desaparece. Mas a dupla circularidade no texto tem ainda mais uma implicação de natureza lógica: quando ele liberta a narrativa do tempo histórico como um todo, a circularidade do plano mais amplo implica um retorno periódico ao plano das lembranças, como se a volta para o outono fosse a volta para o mundo das lembranças desse sujeito. O narrador constrói, com isso, uma ideia de repetição que promove a associação plena de um símbolo com uma instância de eternidade que floresce do discurso: a memória. De modo que, quando vem o outono, vem o cheiro das maçãs, e isso de certa forma condiciona para esse sujeito um retorno ao passado.

* * *

Mas como exatamente essa instância de eternidade floresce? Arrisco dizer que pelo encadeamento de várias categorias de discurso, voltando àquele conceito de “reminiscências” e do “palácio da memória”, no nível lexical e semiótico, somado a uma série de embreagens

³¹ POSSANTAI, 2014, pp. 294-295, tradução nossa.

temporais e pessoais, já no nível da enunciação. Para estudar brevemente essas tendências em seu discurso, e dar continuidade à discussão, trago três exemplos, a fim de destacar aspectos específicos de cada um:

...Recordo-me do início de um outono bom. Agosto passou com chuvas quentes, caindo como que de propósito para a sementeira, — de chuvas em boa hora, em meados do mês, perto do feriado de São Lourenço. E “outono e inverno bons serão, já que para São Lourenço tem chuva e água calma”. Depois, durante o veranico, muita teia de aranha pousou nos campos. Isso também é bom sinal: “muita tecelã no veranico é outono fresco” ...Lembro-me de uma manhãzinha fresca e calma... Lembro-me de um jardim grande, todo dourado, que ficou rareado e seco, lembro-me das veredas de bordos, o delicado aroma das folhas caídas e do cheiro das “Maças Antónov”, o cheiro de mel e do frescor do outono.³²

Este é o primeiro parágrafo do conto, onde o narrador, sem colocar nenhuma informação sobre si mesmo, de “onde” ou “quando” ele fala, determinando o aspecto inusitado da *debreagem*³³ pessoal e temporal que o discurso instaura, começa a construir esse plano da memória. A primeira evidência disso é o uso verbo “recordar-se” seguido de uma contextualização desse objeto recordado — o narrador coloca o “começo de um bom outono” em seu discurso e começa a falar sobre ele, aprofundando uma análise da natureza da estação até chegar num elemento cultural (as festas). Tendo introduzido o plano da recordação e posto natureza ao lado de cultura, aparece um tipo muito curioso de discurso. Quando lemos o período “E ‘outono e inverno bons serão, já que para São Lourenço tem chuva e água calma’”, percebemos que a frase se destaca pelo contraste de estilo e pelas aspas, indicando que essa fala é externa ao narrador, o que nos leva a perguntar: de onde vem esse discurso?

A relação próxima com a natureza é a condição, sob a qual a cultura popular pode moldar sua visão de mundo, consistindo num movimento entre natureza e linguagem, como comenta Meletinsky:

O movimento procede das formas subjetivas de vida para a compreensão objetiva da natureza. Gradualmente, ele evolui para a contemplação do eterno ciclo de eventos.

³² BÚNIN, 2006, pp. 404, tradução nossa. «...Вспоминается мне ранняя погожая осень. Август был с теплыми дождиками, как будто нарочно выпадавшими для сева, - с дождиками в самую пору, в середине месяца, около праздника св. Лаврентия. А «осень и зима хороши живут, коли на Лаврентия вода тиха и дождик». Потом бабьим летом паутины много село на поля. то тоже добрый знак: «Много тенетника на бабье лето — осень ядреная»... Помню раннее, свежее, тихое утро... Помню большой, весь золотой, подсохший и поредевший сад, помню кленовые аллеи, тонкий аромат опавшей листвы и - запах антоновских яблок, запах меда и осенней свежести.»

³³ Para uma definição de *debreagem*: “*debreagem* é a operação em que a instância de enunciação disjunge de si e projeta para fora de si, no momento da discursivização, certos termos ligados a sua estrutura de base com vistas à constituição dos elementos fundadores do enunciado, isto é, pessoa, espaço e tempo (FIORIN, 2016, pp. 37)”. Diz-se de um aspecto inusitado porque, embora apareça um “eu”, não sabemos quem é esse “eu”, e ele só tem relevância porque faz descrições subjetivas, mas não tem, de jeito nenhum, intenção de identificar de fato alguém, propor um referente.

Os fenômenos da natureza, especialmente dos céus, tornam-se sinais da passagem do tempo, da circularidade, da ordem universal e do destino. O tempo confere à existência um caráter regulador e ordenado, e o próprio tempo adquire um caráter transpessoal. Assim, estabelece-se uma ligação entre o cosmos astronômico e o universo ético.³⁴

O segundo período do texto atesta a compreensão desse movimento. A frase destacada consiste numa avaliação da natureza tendo em vista um dado cultural — a variação sintática, ao mesmo tempo, aponta para um discurso proverbial, o que nos abre a possibilidade de interagir com o discurso e a visão de mundo popular sem a mediação de um narrador ou dado científico, testemunhando a pureza das relações simbólicas e causais que esse povo estabelece pela linguagem.

O emprego das aspas não parece apenas reiterar a externalidade desse discurso, afirmar isso seria afirmar, erroneamente, que o narrador não se vê como parte dessa cultura. Esse uso parece apontar para o caráter pragmático da fala proverbial por meio do discurso direto. Claro, nós já sabemos que esse discurso tem origem popular, mas quando esse discurso é realizado por um ato, isso consolida um fato narrativo ou histórico, o que afunila nossa questão: quem proferiu esse discurso?

E mais uma vez a estranheza dessa frase vem à tona, porque o narrador não introduziu qualquer personagem, nem o emissor dessa frase veio a ser identificado. O destacamento do caráter ilocucional do provérbio chama a atenção para o fator que o consolida: a repetição. Nisso consiste um fator que liberta a narrativa do tempo histórico, porque, imerso na cultura popular, para a qual o tempo cíclico da natureza é de extrema importância, a fala proverbial é um discurso que surge do uso concreto e suas repetições (porque é só por meio dela que o discurso proverbial se consolida e sobrevive). Além do mais, vale mencionar que essa categoria de discurso é frequente, ocorrendo mais uma vez nesse parágrafo, e sendo recorrente nas partes I e II do conto. Seu valor teleológico para o texto, à parte a libertação do tempo histórico, que já discutimos, consiste num procedimento de imersão no plano das suas recordações por meio do discurso corrente nesse plano, estreitando os laços com seu passado e validando o pertencimento do narrador a essa cultura.

Sobra terminar de comentar sobre os usos do verbo “lembrar”. Sabemos que esse primeiro parágrafo do texto trabalha numa ambientação cultural relacionada a natureza e pertencente ao universo das recordações desse narrador. Do meio para o fim do parágrafo, ele emprega repetidas vezes esse vocábulo «ПОМНЮ» [lembro-me], o que, por si só, já indica a reiteração do processo da lembrança, como numa tentativa estilística de aprofundar cada vez

³⁴ MELETINSKY, 1998, p. 35, tradução nossa.

mais nesse universo. Mas não apenas isso, se verificarmos a relação semântica entre os objetos diretos de «помнить» [lembrar-se], percebemos que existe uma construção de hiponímia, ou afunilamento: manhã > jardim > aleia > *folhagem. Essa construção é associativa, e constrói uma ideia de fluxo de consciência. A dinâmica sensorial que essa sequência coloca é valiosa para pensar o tema do conto: quando ele elenca os espaços da recordação, esse aprofundamento geográfico consolida um aprofundamento tátil (a manhã é fresca), visual (o jardim é dourado) e olfativo (a folhagem tem um cheiro singelo) do outono. Mas assim que o narrador entra no terreno do olfato, ele, por associação, coloca a premissa sensorial do conto: o cheiro das “Maças Antónov”. Essa construção por afunilamento, com a intensa repetição de um termo, representa uma identificação viva e extremamente sensível do ambiente, e aflora, dessa minuciosidade, o apego desse narrador às sensações, consolidando o aspecto sentimental dessa descrição, que permeia a totalidade do texto e ajuda a consolidar a sua atmosfera nostálgica e seu aspecto teleológico inerente.

Assim, duas questões foram discutidas sobre o excerto: a existência de segmentos curiosos de discurso indireto emulando a fala popular, o que podemos chamar de “debreagem interna não autoral”³⁵ e a construção linguística desse plano atmosférico das memórias do narrador.

E eis que me vejo na propriedade de Arseni Semiônitch, numa casa grande, numa sala cheia de sol e fumaça de cachimbos e cigarros. Há muita gente — todo mundo bronzeado, com rosto crestado, usando jaquetas e botas compridas. Tinham acabado de almoçar muito fartamente, enrubesceram e ficaram agitados com as conversas barulhentas sobre a caça que se aproximava, mas sem se esquecer de tomar toda vodca, mesmo depois do almoço. E no pátio soa um berrante e os cachorros uivam em diferentes vozes. Um preto, de campanha, o preferido de Arseni Semiônitch, trepa na mesa e começa a devorar da travessa de restos uma lebre ao molho. Mas de repente ele solta um ganido terrível e, derrubando pratos e cálice, sai da mesa correndo: Arseni Semiônitch, que saiu do gabinete com um chicote de caça e um revólver, subitamente ensurdece a sala com um tiro. A sala se encheu ainda mais de fumaça, e Arseni Semiônitch fica parado e ri.

—Pena que errei! — diz ele, brincando com os olhos.³⁶

³⁵ Fiorin define a debragem interna: “trata-se do fato de que um actante já debreado, seja ele da enunciação ou do enunciado, se torna a instância enunciativo, que opera, portanto, uma segunda debragem, que pode ser enunciativa ou enunciva. É assim, por exemplo, que se constitui um diálogo: com debreagens internas, em que há mais de uma instância tomada da palavra (FIORIN, 2016, p. 36)”. A qualificação “não autoral” aponta necessariamente para uma especificidade nos textos de Ivan Búnin, onde, muitas vezes, o discurso direto é demarcado sem especificação de quem o está realizando, no caso das debreagens de primeiro grau.

³⁶ BÚNIN, 2006, pp. 414, tradução nossa. «И вот я вижу себя в усадьбе Арсения Семеныча, в большом доме, в зале, полной солнца и дыма от трубок и папирос. Народу много - все люди загорелые, с обветренными лицами, в поддевах и длинных сапогах. Только что очень сытно пообедали, раскраснелись и возбуждены шумными разговорами о предстоящей охоте, но не забывают допивать водку и после обеда. А на дворе трубят рог и завывают на разные голоса собаки. Черный борзой, любимец Арсения Семеныча, взлезает на стол и начинает пожирать с блюда остатки зайца под соусом. Но вдруг он испускает страшный визг и, опрокидывая тарелки и рюмки, срывается со стола: Арсений Семеныч, вышедший из кабинета с арапником

Esse trecho serve de contraponto ao primeiro exemplo, e vai permitir-nos suplementar a explicação do texto, de acordo com o dado acima. Aqui, nem a fala proverbial nem a ordem de sumário narrativo do excerto passado se encontram. O trecho, em lugar disso, é ocupado inteiramente da descrição de uma cena específica, e vale destacar que este excerto é retirado da parte III, que é a mais “narrativa” dentre todas.

Podemos dividir esse fragmento em dois: sumário e cena.³⁷ Ou seja, numa primeira parte onde o narrador se coloca na casa de Arsêni Semiônitch junto de outros caçadores e descreve a situação por meio da sua aparência e disposição. Na segunda, narra-se a cena do cachorro subindo na mesa para correr os restos de uma lebre e é espantado por um tiro de Arsêni Semiônitch.

As instâncias enunciativas são importantes para pensar a narratividade desse conto, pois aspectos chaves dessa narração são a marca de todo o conto. A primeira frase «вот я вижу себя» [e eis que me vejo/e de repente me vejo]” sugere um movimento análogo à repetição dos vocábulos «помню» [lembro-me] do primeiro trecho, onde o narrador reafirma a sua própria presença no plano da recordação, agora com uma localização bem determinada — e logo em seguida, o narrador começa a construir esse lugar. O segmento descritivo das pessoas na sala tem um caráter representativo na frase “ficaram agitados com as conversas barulhentas sobre a caça que se aproximava”, pois ocorre, como disse acima, uma descrição dos caçadores por meio da sua disposição espiritual em relação à caça, mas percebamos que esse é o primeiro momento dessa cena em que o narrador nos revela o que acontece (no caso, a preparação para a caça), e é válido colocar aqui que quase todo o conteúdo da parte III é dedicado à caça, e, por isso, esse dado vem-nos com tal naturalidade pelo discurso indireto das personagens, e o narrador só confirma o que já poderia ser determinado pelo subtexto, de modo que verbalizar a ocorrência da caçada perturbaria a inserção do narrador no espaço da cena por meio de uma descrição delicada do ambiente.

и револьвером, внезапно оглушает залу выстрелом. Зала еще более наполняется дымом, а Арсений Семеныч стоит и смеется.

— Жалко, что промахнулся! - говорит он, играя глазами.»

³⁷ A propósito de definir sumário e cena: “No que toca aos modos de transmissão do material da estória, temos primeiro, portanto, que definir concretamente nossa principal distinção: sumário narrativo (contar) *versus* cena imediata (mostrar) [...] A principal diferença entre narrativa e cena segue o modelo geral-particular: o sumário narrativo é uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locas, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer. Não o diálogo tão-somente, mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de tempo-espaço é o *sine qua non* da cena (FRIEDMANN, 2002, p. 172)”.

A discussão sobre o uso do tempo presente é indispensável. Nesse sumário o narrador se coloca na cena por meio do presente (“вижу себя [me vejo]”), complementada pelo uso do dêitico «Вот» [eis]. Depois ele descreve o espaço, colocando dois elementos que preenchem a sala: o sol e o fumo – um elemento humano e um natural. Depois ele começa a descrever as pessoas da sala, e é interessante reparar que essa descrição marca também o fim do verão e entrada no outono: “todo mundo bronzado, com rosto crestado”, seguida da descrição deles por meio de sua disposição, como já foi falado. O período “e no pátio soa um berrante e os cachorros uivam em diferentes vozes” muda a ambientação da narração para fora da casa – introduzindo no universo da cena a presença dos cachorros, cuja importância já vinha sendo colocada pelo narrador, e serve para contextualizar a cena que se desenrola logo depois dessa colocação.

O conteúdo narrativo desse excerto, como disse, não é complexo. Nela um dos cachorros que estava fora entra na casa e sobe na mesa para comer os restos da refeição, e daí é espantado por Arsêni Semiônitch. Contudo, o valor semântico dessa cena parece maior do que o que ela retrata. Em todo o excerto o presente do indicativo é o tempo da narrativa, que o narrador usa para se aproximar do que ele conta, ao passo que a contextualização instaura instâncias de passado (almoçaram) e futuro (vodka, caça), o presente é o lugar da cena viva, e é através desse presente que essa cena é representada, usando o aspecto imperfeito do verbo também, o que consolida uma maior aproximação com a continuidade da ação. O aspecto imperfeito no presente apresenta uma dualidade semântica interessante no verbo russo, por poder indicar tanto a continuidade quanto a repetitividade da ação, e Búnin consegue produzir uma ambiguidade quando usa esse tempo, de que os acontecimentos que ele narra podem se encerrar numa ocorrência pontual, ou então apontando para a repetição dessa ocorrência, efeito que é irreproduzível usando o pretérito. Como Búnin emprega o presente com verbos no aspecto imperfeito, e o que parece a priori a descrição de uma cena ganha uma tonalidade, ou possibilidade, de recorrência, o que é mais um traço desse abandono do tempo histórico na composição do conto.

Por último, um olhar para a construção semiótica dessa cena aponta para um fator caro a sua poética: a colocação, lado a lado, do mundo natural e cultural. Quando o cachorro sobe na mesa para comer os restos da lebre, ocorre uma invasão da natureza no plano humano, num paralelo com a invasão do sol na sala, descrita no começo do excerto. Mas a “invasão” do cachorro representa um desdobramento violento desse mesmo fenômeno, e a totalidade dessa cena é configurada por instâncias culturais: o cachorro é o favorito de Arsêni Semiônitch, ele sobe em cima da mesa e come os restos de uma lebre (atitude que configura uma quebra dos

códigos de cultura), solta um ganido (que o narrador qualifica como assustador) e desce da mesa derrubando a louça (tirando os objetos culturais de seus lugares “certos”). Toda essa construção semântica consegue reforçar a interpenetração semântica dos mundos animal e cultural, que não são representadas de um ponto de vista grotesco, ao contrário: a retratação da bestialidade passa pelo radar da identificação familiar, fazendo com que esse conteúdo intrépido seja enunciado em uma face afetiva, desmontando a construção de uma cena grotesca.³⁸

Resumindo o que discutimos sobre “Maças Antónov” até aqui: desvendamos os detalhes formais e produção de instâncias enunciativas no desvendamento de uma instância de eternidade contida em outra, sendo as duas conjugadas pela memória. Pudemos ver como esses procedimentos composicionais puderam reconstruir de forma viva a dinâmica, as reminiscências, a sinestesia e a seletividade da memória, com uma descrição muitas vezes inscrita num percurso e privilegiando aspectos que favoreçam a construção subjetiva ou atmosférica dos espaços e dos acontecimentos.

“Meliton”

De dicção bastante tchekhoviana, o conto “Meliton” narra a tentativa de um jovem nobre de compreender o “mistério” por trás dessa figura melancólica e enigmática, o Meliton, que é guarda ancião de uma capela em um lugar isolado no topo de uma montanha. Essa tentativa é contada pelo próprio jovem, e ela ocorre em dois encontros. Como em boa parte da obra de Búnin, a paisagem tem um protagonismo considerável na construção dos textos, e aqui não é diferente: os contrastes entre dia e noite, verão e inverno, servem muito sutilmente para dimensionar o mistério percebido por esse narrador. Nos dois diálogos ocorridos, o narrador empregou um esforço ativo em tentar descobrir mais sobre a vida de Meliton, e enfim compreender essencialmente a condição de sua vida na atualidade do relato. Ele, no fim das contas, não obtém sucesso, e o conto acaba de maneira anticlimática, ficando de maneira muito clara a situação de incomunicabilidade que marcou toda a tentativa de estabelecimento de contato entre eles.

* * *

³⁸ A partir de Anatol Rosenfeld, podemos definir o grotesco como o entrechoque de dimensões humanas e dimensões não humanas, que produz uma relativização dos valores e desorientação em face do mundo. Na cena dada acima, essa categoria discursiva se insinua pelas ações do cachorro e seu conteúdo simbólico implicado, mas a colocação de um signo afetivo genuíno, partindo do enunciador, consegue esvaziar essa categoria, mas, talvez, não sem implantar no texto uma sensação, uma espécie de antinomia (Cf. ROSENFELD, 1996, pp. 60-61).

Ao longo da pesquisa, se verificou necessário uma revisão do cânone, porque os textos sofreram algumas modificações entre sua publicação e versões posteriores. Porém, todos os textos aqui estudados mudaram de forma suficientemente sutil para que o estudo se desse por meio da edição em que me baseei, exceto este. Como a questão do cânone não terá muito espaço no corpo deste trabalho, apenas friso que em “Maçãs Antónov” um primeiro parágrafo foi retirado nas edições pós-1900, onde o narrador falava logo de início sobre o seu presente (o que diminui em muito o impacto dramático da transição para o presente na versão canônica), mas não ter considerado essa questão não ocasionou perdas em nosso estudo. Em contrapartida, o conto “Meliton”, de 1930, mudou muito em relação às edições anteriores, quando se chamava «Скит» [capela]. O conteúdo em si é muito similar, mas a organização dos parágrafos e os procedimentos composicionais produzem duas obras sensivelmente diferentes, e me baseio, assim, numa edição de 1919 do conto para tecer esses comentários.

* * *

A atenção à natureza, o interesse no passado de Meliton e o contraste entre as idades dessas personagens são primeiros pontos que chamam a nossa atenção, porque esse interesse é o motivo da investigação do passado que o narrador emprega. Para investigar essa ideia, vamos estudar alguns trechos:

— Meliton, — perguntei eu com uma simplicidade inocente, — é verdade que você coordenou um regimento?

— É verdade, senhor, — respondeu ele breve e secamente.

Ele foi para a izbá, e eu fiquei muito tempo sozinho, olhando para a luz da aurora e para o carvão se consumindo. Apareceu ele da penumbra sem que o escutasse e trouxe consigo um pedaço de pão de centeio, uma faquinha feita de osso velho e um punhado de sal. Quando ele pôs tudo isso na grama eu tornei a perguntar:

— Mas é verdade que você consegue fazer sangria e desviar o sangue?

— Quando o braço era um pouquinho mais forte, conseguia, — respondeu ele, sentando-se com esforço num toco.³⁹

O movimento narrativo que se opera nesse excerto chama a atenção para a tentativa do eu-lírico de descobrir sobre a vida de Meliton. À possível leitura de casualidade da primeira

³⁹ BÚNIN, 1919, p. 38, tradução nossa. «— Мелитон, — спросил я с юношеской простодушностью, — правда, тебя сквозь строй прогоняли?

— Правда-с, — ответил он просто и кратко.

Он ушел в избу, а я долго сидел один, глядя на свет зари и на тлеющие уголья. Появился он из сумрака неслышно и принес с собой большой ломоть ржаного хлеба, ножик, сделанный из старой косы, и горсть соли. Когда он клал все это на траву я опять спросил:

— А правда, ты умеешь заговаривать и отворять кровь?

— Когда рука была потверже, отворял, — ответил он, с трудом садясь на пень.»

pergunta, a saída e retorno de Meliton da cena são seguidos de outra pergunta desse eu-lírico, o que leva a concluir o contrário: que essas duas perguntas têm uma intenção subjacente, confirmada na reiteração do ato de perguntar. É importante, para essa argumentação, observar a determinação temporal que se dá na frase “ele foi para a izbá, e eu fiquei muito tempo sozinho, olhando para a luz da aurora e para o carvão se consumindo”, pois ela ajuda a construir a ideia de permanência do desejo de desvendar Meliton, porque, além de o marcador temporal já sugerir isso, ele designa a si mesmo a ideia de permanência de estado, a partir do verbo «сидеть» [ficar sentado], e se coloca ao lado de duas coisas passageiras (a luz da aurora e o carvão que se consome), chamando a atenção para a permanência da sua disposição por meio do contraste entre sujeito e natureza.

Ele também ficou perto do fogo, bocejou com gosto, lambeu-se e começou a acompanhar cada movimento de Meliton com os olhos, limpando as batatas quentes descascadas. Os rouxinóis cantavam apaixonada e nitidamente, numa valentia dispersa.

— E sua esposa morreu há muito tempo? — perguntei eu.

— Tem oito anos, senhor. Mas eu ainda tive duas.

— E filhos?

— Sete pessoas eu tive como filhos.

— Estão vivos?

— Não, senhor, todos morreram.

E Meliton tornou a se calar, partindo com uma cautela idosa a batata fervendo. Fiquei olhando para o seu rosto, enquanto ele continuava sentado com os olhos abaixados: não, nunca me será dado adentrar o mistério de seu triste silêncio!⁴⁰

Aqui o narrador faz uma terceira pergunta, e é nesse momento que fica marcada a intenção de descoberta do passado de Meliton, com base no argumento da segunda repetição que confirma uma intenção por parte do narrador. Como já observamos, as perguntas anteriores tinham em comum a questão da força e violência, produzindo a imagem de um Meliton imponente. Podemos entender o conjunto, talvez não casual, de três perguntas colocadas uma após a outra como a terceira pergunta, que eleva ao máximo as tensões já criadas entre passado e presente, ao mesmo tempo em que atribui um caráter trágico àquilo que já era marcado pela

⁴⁰ BÚNIN, 1919, p. 39-40, tradução nossa. «Он тоже сел возле огня, с удовольствием зевнул, облизнулся и стал следить глазами за каждым движением Мелитона, чистившего горячие рассыпчатые картошки. Соловьи пели страстно и отчетливо, с неясной удалью.

— Жена-то у тебя давно померла? — спросил я.

— Восьмой год-с. Да ведь их у меня две были.

— А дети?

— Детей у меня шесть человек было.

— Живы?

— Нет-с, померли.

И опять Мелитон замолчал, со старческой осторожностью пережевывая горячую картошку. Я вглядывался в его лицо, пока он сидел с опущенными глазами: нет, никогда не проникнуть мне в тайну его печальной молчаливости!»

violência no passado da personagem. Claro, diante da atual solidão de Meliton, existe o seu passado com mais de uma mulher, além de seis filhos, e, de todos, misteriosamente, sobrou somente ele. O narrador consolidou para nós a sua intenção, e diante da estranhamente natural postura de Meliton com tudo que ele mesmo relatou, o narrador conclui: “não, nunca me será dado adentrar o mistério do seu triste silêncio”. A questão mais ampla de um passado se desenha, porque já verificamos as marcas lexicais mostrando que a finalidade do desvendamento de Meliton não é uma curiosidade simples, o narrador nutre um fascínio por essa imagem idealizada do velho “interlocutor”,⁴¹ mas o narrador até então não esclarece o motivo desse maravilhamento.

— Para quem ele junta e confecciona essas vassourinhas — pensei eu. Confeccionam elas de “cardo corredor” e entre os proprietários do mundo antigo até hoje limpam os vestidos com elas. Elas são muito cheirosas; na infância eu juntava-as sozinho... E essa lembrança e, de algum jeito, a ligação entre as lembranças e Meliton me deixaram ainda mais tocado, e eu falei, levantando-me:

— Apesar de tudo você tem uma capelinha, Meliton!
O velho sorriu.⁴²

E justamente a razão disso se desenha aqui. As vassourinhas que Meliton confecciona são as mesmas que o narrador fazia durante a infância, o que por si só basta para criar uma ligação emocional do narrador para com Meliton. Ainda antes o narrador diz “e entre os proprietários do mundo antigo até hoje limpam os vestidos com elas”, sugerindo aquele conceito muito singular de passado que vimos em “Maçãs Antónov”. Dessa perspectiva, o passado de Meliton, de maneira muito sensível, representa para esse narrador uma conexão não apenas com o seu passado individual, mas com todo um conjunto de valores ao qual ele pertence, e que, segundo indica no uso de «старосветский» [do mundo antigo], não existe mais. É a mesma tensão temporal entre presente e passado, sendo que esse passado remete a algo tradicional, coeso, atemporal. Mas justamente o fim de algo atemporal é uma questão contraditória: ao lado da consciência da fragmentação desse mundo, o narrador coloca “até hoje limpam os vestidos com elas”, denunciando a permanência de algo que já foi. Talvez aqui a figura do ancião seja a chave para compreender esse problema, simplesmente porque o ancião representa o tempo em que ele se desenvolveu ao lado de um mundo atualizado que solapou o

⁴¹ Podemos nos referir convencionalmente a Meliton como interlocutor, mas ele não pode ser considerado o “tu” no plano enunciativo, nesse plano ele assume a terceira pessoa.

⁴² BÚNIN, 1919, p. 40, tradução nossa. «— Для кого он собирает и вяжет эти венички — думал я. Вяжут их из «перекати-поля» и у старосветских помещиков еще до сих пор чистят ими платье. Они очень душисты; в детстве я сам собирал их... Воспоминание об этом и какая-то связь между воспоминаниями и Мелитоном еще более тронули меня, и я сказал, подымаясь:

— Совсем у тебя скит, Мелитон!

Старик улыбнулся.»

mundo antigo. Nos dois textos, esse elo entre dois mundos é sintetizado na figura do ancião, mas essa figura é apresentada de forma muito diversa, por causa das categorias enunciativas: em “Maças Antónov”, é o ancião que detém a palavra e constrói o mundo das suas lembranças, em Meliton, o ancião é uma terceira pessoa, aqui, o elo entre esses dois mundos é figurado pelo “outro”, e a tentativa de desvendar Meliton significa a tentativa de recuperar esse passado através da memória.

A existência entre os planos

Pomba incauta, cuidado. O caminho é um tropeço,
tu contemplas o grão e esqueces a armadilha;
[...]

Põe atenção no caminho
e cuidado em teu olhar:
De onde vens e para onde vais?

(“Moseh Ibn Ezra”)

Um fator composicional impossível de ignorar em nosso estudo é a articulação da narrativa em dois encontros entre as mesmas personagens. Para poder estudar essa relação entre os dados narrativos, vamos analisar a articulação do discurso na construção dos dois encontros.

O primeiro campo semântico relevante são as estações, o primeiro encontro ocorre na primavera e o segundo no inverno. A partir disso se constrói toda a ambientação espacial onde esse sujeito se desloca, e nossa análise aqui pretende sondar a construção representativa desses espaços (são espaços diferentes pelo seu valor simbólico, porque ele não explora a questão de ser o mesmo lugar). Não podemos ignorar que existe aqui um conjunto de conceitos que a relação entre primavera e inverno acarretam nesse contexto: vida e morte, claridade e escuridão, som e silêncio. Mas essas categorias servem de pressuposição para o estabelecimento de diversas relações entre símbolos determinados que constroem ambas as paisagens, e no fundo são essas relações que apontam para a teleologia do conto. Para facilitar a discussão dessas relações, apresento cada um desses símbolos e a associação com o espaço de cada encontro.

	Primeiro encontro	Segundo encontro
Noite	Um momento muito breve entre o crepúsculo e o amanhecer (sintetizada na frase «зря зрю встречает» [o pôr-do-sol encontra o amanhecer]). O caráter fugaz da noite nesse contexto se confirma dentro do conto.	Permanente. Serve também de símbolo de invariabilidade e desorientação.
Natureza	O narrador elenca cerca de 9 espécies, ou de plantas ou de	Nenhuma espécie é nomeada, essa indiferenciação aponta para o

	pássaros, construindo a ideia de vivacidade do espaço onde ele se desloca.	aspecto insondável desse espaço, que ele chega a nomear de «сказачное мертвое царство» [reinado morto e fantástico].
Cor	O verde, as cores claras e fortes do céu no arrebol, e, mais tarde, o prateado da noite.	O jogo de extremos entre o branco e o preto do céu, a lua se destaca de tudo pela sua cor escarlate e depois amarela. Ainda o elemento “nuvens” que ornem a lua e também tem uma cor diferente.
Movimento (subida)	Momento da apreciação do espaço (construção do espaço).	Entrada na escuridão (dissolução do espaço), movimento contrário ao da lua.
Lua	Movimento exclusivamente ascendente, caráter passivo. A ela, o vocábulo «прозрачный» parece designar “diáfano, translúcida”, quando é apresentada. É um símbolo de transição para uma dimensão insondável.	Movimento ascendente e descendente. A ela o vocábulo «прозрачный» parece designar “brilhante”. É um símbolo de transição para uma dimensão sondável, e desaparece na dissolução.

Feitas essas considerações, será importante agora sintetizar uma reflexão sobre as relações entre esses símbolos e o sentido do texto. A lua se destaca na construção discursiva desses espaços porque interage diretamente com todas as dinâmicas colocadas neles, e por essa razão será o fio condutor desse tópico.

Enquanto o narrador constrói o espaço da primavera, na sua diversidade sensorial e catalogica (de espécies), a lua aparece no discurso alinhada à natureza de transição entre dia e noite, e a sua presença marca a gradativa passagem do arrebol para o terreno efêmero da noite de primavera, e é justamente por essa razão que ela é um símbolo de transição. Essa transição só se consuma após as três perguntas que estudamos anteriormente e, para aprofundar no valor teleológico dessas relações, destaco o seguinte trecho:

E como brilhava a noite. Tudo parou, a lua saiu para o meio do céu, sobre a lagoa. Só de vez em quando sobre a água alguma coisa branquejada serpenteava, como uma cobra prateada. Na margem contrária como que não houvesse água. Lá estava um abismo iluminado no outro céu subterrâneo. Misteriosa essa brenha escura e orvalhada da floresta à noite! Mas ainda mais misteriosa era a floresta que, alteada das raízes, se apenumbra sob a margem, fugindo os cimos para baixo. E à esquerda já se ensaiava o crepúsculo da manhã; o céu por lá ficara um verde vítreo, e além da orla do bosque, ao longe no campo, começaram fresca e nitidamente se entreteendo a cantar... Eu fechei meus olhos... Quando me dei conta, já era dia...⁴³

⁴³ BÚNIN, 1919, p. 41-2, tradução. «А ночь так и сияла. Все замерло, месяц выбрался на середину неба над самым прудом. Изредка по воде что-то струисто поблескивало, точно серебристый уж. У противоположного берега воды как будто не было. Там была светлая бездна в другое, подземное небо. Вековые дубы и березы на том берегу казались теперь выше и стройнее, чем днем. Таинственно в росистой и темной чаще леса ночью! Но еще таинственнее был тот лес, который, вверх корнями, темнел под берегом, уходя вниз вершинами. А налево уже занималась утренняя заря; небо там стало стеклянно-зеленое, а за опушкой леса, далеко в поле, начали свежо и четко перекликаться перепела... Я закрыл глаза... Когда же очнулся, был уже день...»

Nesse excerto ocorre o alçamento da lua. É interessante reparar a mudança de temperamento da lua, de diáfana para brilhante, atestando a entrada para a dimensão da noite. Quando o narrador coloca, ainda antes, “tudo parou”, toda aquela construção espacial de vida, barulhenta e brilhante, dá lugar ao silêncio, ao escuro. Em certo momento ele coloca uma imagem de caráter quase estranho⁴⁴: “só de vez em quando sobre a água alguma coisa branquejada serpenteava, como uma cobra prateada”, atribuindo àquela visão um caráter antinômico (vivo e ao mesmo tempo metálico) e onírico, sublinhando seu caráter inusitado. Esse nível de atenção e abertura para essa ordem de contemplação e entendimento revela muito da disposição subjetiva do narrador. A fim de entender essa disposição mais detalhadamente, destaco um trecho anterior ao analisado:

E é verdade que eu só cochilei. Essa izbá escura estava fresca, da janelinha via-se o pedacinho esverdeado da noite enlurada. Mas algo não me deixava dormir; bastava o zumbido agudo de um mosquito para eu voltar a mim. Eu escutava Krutik, os rouxinóis, pensava em alguma coisa, o que, eu não lembro, como sempre acontece nas noites de insônia...⁴⁵

A noite sobreveio, porém, o nível de estímulo que o espaço exercia ainda era alto, e isso causava uma oscilação desse narrador entre estados de consciência e semiconsciência, ou transe. Além disso, há também a importante questão da indefinição do pensamento do sujeito na noite de insônia. Longe de querer conjecturar sobre a possibilidade desse pensamento estar atrelado a Meliton ou não, é muito mais relevante pensar na estratégia narrativa muito fina que é a criação de uma embreagem⁴⁶ discursiva de tempo e pessoa, nas frases “pensava em alguma coisa, o que, eu não lembro, como sempre acontece em uma noite de insônia”, em favor da segunda pessoa (apontando para um interlocutor) e do tempo presente. Esse processo destaca o caráter dialógico do relato, mas isso também parece apenas um sintoma de algo mais importante: a tentativa de afastamento do conteúdo semântico do relato. Quando ele destaca o valor dialógico, ele apela para um dado de conhecimento de mundo (em noites de insônia, nunca lembramos do que estávamos pensando antes de conseguir dormir), indicando que a importância é muito mais o estado de semiconsciência do que para o pensamento do narrador.

⁴⁴ Pensamos aqui nas definições de Todorov sobre o estranho e o fantástico no livro *Introdução à Literatura Fantástica*, a partir da colocação, no texto, de uma informação inusitada que aponta para alguma ocorrência ou dado sobrenatural (Cf. TODOROV, 1975).

⁴⁵ BÚNIN, 1919, p. 41. «И правда, мы только подремали. В темной избе было прохладно, в окошечки виднелись зеленоватые кусочки лунной ночи. Но что-то не давало мне спать; достаточно было тонкого напева комара, чтобы очнуться. Я слушал Крутика, соловьев, думал о чем-то, чего не вспомнишь, как всегда в бессонную ночь...»

⁴⁶ FIÓRIN, 2016, p. 41. “Ao contrário da debreagem, que é a expulsão fora da instância de enunciação da pessoa, do espaço e do tempo do enunciado, a embreagem é “o efeito de retorno à enunciação”, produzido pela neutralização das categorias de pessoa e/ou espaço e/ou tempo, assim como pela denegação da instância do enunciado.”

De fato, o “estado de pensamento incerto” é o conteúdo importante do discurso, em detrimento do conteúdo desse pensamento, e é esse aspecto discursivo que ilumina a disposição psíquica desse observador.

Sabendo disso, a imagem apresentada anteriormente corresponde a essa representação literalmente onírica a partir de um dado natural, e seu caráter antinômico se insere nesse contexto como tentativa de expressar um dado sensível a partir de uma percepção transtornada pelo sono. Mas anteriormente falamos sobre a noite indicar algo da ordem da “dissolução”, o que também é um lugar comum da literatura, e a imagem que o narrador constrói ao longo desse excerto (o céu e a natureza projetadas na lagoa) coloca-nos diante de dois mundos: o primeiro deles, transfigurado e misterioso, segundo indicado pela alteração no estado das árvores centenárias (mistério e eternidade), e outro, “mais misterioso”, que é o mundo projetado na lagoa, colocado discursivamente com uma sugestão de realidade às avessas, dissoluta. Uma relação útil de destacar é o “adensamento” semântico que as árvores centenárias sofrem, tornando-se, com a noite, maiores e mais duras, dando-nos uma pista interessante dessa associação entre o “misterioso” e o “eterno”. Mas esse mundo que se colocou diante do narrador é bastante fugaz: quando ele se apresenta diante dele, no horizonte já começa a amanhecer e o mundo retoma lentamente o nível “primaveril” de estímulos, e logo que a retomada da ordem natural de mundo é anunciada, o narrador perde contato completo com essa dimensão, perdendo a consciência, recobrando-a quando já não há mais qualquer vestígio daquilo que contemplara.

Mas a efemeridade da noite durante a primavera corresponde ao fugaz dessa visão. Já no segundo encontro, como já indicado, a noite é permanente (não há nenhum indício textual do dia). Pensamos imediatamente na noite como dissolução permanente, já que a noite de primavera era um instante fugaz de dissolução, incorporado já em outro contexto: a dissolução que testemunhamos aparece como algo permanente aqui. E, seguindo o roteiro dessa análise, vou destacar os trechos pertinentes a colocação da lua na construção desse espaço.

Depois já nada conseguia divisar na bruma grisalha da noite. Sente-se apenas o cheiro da neve e se escuta um farfalho; são os patins farfalhando. E vai se a cada minuto perdendo a noção de onde se está indo.

Mas de repente o horizonte começou a se iluminar. Aparecendo como uma esfera carmesim, começou a elevar-se a lua enorme, ainda turva, cortada pela metade por uma nuvem longa e lilás. Elevando-se, ela deixou as nuvens para baixo de si, e se fez por si muito mais dourada e cristalina, do cavalo e dos trenós se desenhavam à direita suas sombras. [...]

Mas na floresta estava um reinado folclórico e morto. As árvores numa geada penugenta pareciam enormes, elas deixaram seus cimos pesados e frondosos caírem baixinho, e a lua os prateava. Naquela hora, numa clareira nevada, a lua olhava diretamente para mim, naquela hora eu galguei a penumbra, e ela misteriosamente deslizou para de trás das árvores nevadas... Mas de repente uma luz começou a brilhar,

dourado avermelhada como uma estrela, na guarita, e por toda a singela floresta gelada ia o latido sonoro do Krutik, correndo pelas brenhas.⁴⁷

Como indicado no quadro, a lua aqui se comporta de forma diferente: ela não serve, aqui, para produzir uma visão onírica, ela como que abrisse caminho para o narrador ir em direção a Meliton, produzindo uma luz diurna, que, como o narrador mesmo indica, chega a produzir sombra. Essa distinção entre sonolência e clareza (associados diretamente à lua em cada fase do conto) parece propor uma inflexão importante aos sentidos do relato. Mais adiante surge um paralelo importante com aquela visão do primeiro encontro: “as árvores grandes iluminadas pela lua”. O narrador não destaca o aspecto longo das árvores, mas no início desse parágrafo ele coloca “Mas na floresta estava um reinado folclórico e morto”, mostrando-nos que esse sujeito entende estar adentrando num espaço misterioso, e essa ideia é elevada ao máximo no fim do excerto: “Naquela hora, numa clareira nevada, a lua olhava diretamente para mim, naquela hora eu galguei a penumbra, e ela misteriosamente deslizou para de trás das árvores nevadas...”. Aqui o narrador personaliza a lua, atribuindo a ela um caráter inusitado de agência e aproximando o discurso daquela imagem onírica descrita no primeiro encontro. Essa atribuição intensifica o caráter misterioso desse espaço ao mesmo tempo em que coloca o sujeito como sendo observado pela lua, que é, lembremos, o símbolo mais relevante na construção desse espaço.

Com essa atribuição, voltamos ao início desse excerto, onde a lua parecia abrir caminhos, com sua luz diurna, para que o narrador atravessasse esse espaço. Pensar nesse acontecimento do ponto de vista do caráter de agente da lua adensa mais o aspecto místico desse encontro. Quando o sujeito chega ao pé do monte onde Meliton vive, a lua desaparece atrás das árvores, e notemos a recorrência do termo «таинственно» [misterioso], assinalando novamente uma transição na organização do mundo — e aqui ele toma o desaparecimento da “lua guia” como essa transição inusitada, sublinhando a ideia de como a lua servisse para guiar o narrador até Meliton, e consolidando uma atmosfera fantástica dentro da qual esse encontro se inscreve.

⁴⁷ BÚNIN, 1919, p. 43, tradução nossa. «Потом уже ничего нельзя было разглядеть в седой мгле ночи. Чувствуешь только запах снега и слышишь какой-то шопот; это шуршат полозья. И поминутно теряется представление о том, куда едешь.

Но вот во мгле на горизонте стало светлеть. Пробиваясь малиновым шаром, стал подыматься большой месяц, еще мутный, перерезанный пополам лиловой длинной тучкой. Подымаясь, он оставил тучку ниже себя, а сам делался все золотистее и прозрачней, от лошади и саней обозначались направо тени. [...]

А в лесу было сказочное мертвое царство. Деревья в пушистом инее казались огромными, они низко опустили свои тяжелые, кудрявые вершины, и месяц серебрил их. Порою, на снежной поляне, он смотрел прямо на меня, порою я в'езжал в сумрак, и месяц таинственно сквозил за снежными деревьями... Но вот красновато-золотистой звездой засветился огонек в караулке, и по всему чуткому морозному лесу пошел звонкий, разбегающийся по чашам лай Крутика.»

* * *

Assim, conseguimos estudar rapidamente a lua como uma entidade simbólica que protagoniza o plano de ambiência dos dois encontros, e sua atuação em cada um deles pode nos oferecer uma chave de leitura importante. Mas, por enquanto, cabe perceber que, em cada aparição, ela aparenta ter uma função diferente: na primeira como dissolução, na segunda como iluminação. Se olharmos do ponto de vista teleológico, a lua parece se comportar como se estivesse afinada com o desejo de desvendar mistério em torno de Meliton, servindo primeiro como apresentação desse mistério e depois como guia “dentro” da sua espacialidade, e por isso o espaço onde ele se desloca se nos apresentaria de forma tão insólita e inóspita no decorrer do segundo encontro.

Assim, o desejo de desvendar Meliton parece moldar a natureza, que parece igualmente misteriosa, tensionando entrever algum elemento por trás de tudo aquilo. E o epicentro dessa tensão está justamente na sua relação com Meliton, e podemos deduzir a partir daí que a orientação simbólica dos elementos do texto ilumina as interações entre as personagens, e era justamente aí onde precisávamos chegar.

Muito porque essas interações pouco nos apresentam tomadas por si mesmas. Embora não haja muito conteúdo interacional, trabalharemos com um recorte desses momentos para sintetizar nossa análise. A princípio, vamos retomar as três perguntas discutidas no capítulo anterior, discutindo apenas o conteúdo semântico.

As três perguntas voltam-se para o passado de Meliton, passando de “ofício” para “experiência de vida” e por fim para “família”, colocando diante de nós um movimento de funil em direção à intimidade daquele sujeito. Quando a terceira pergunta se desdobra em três, ele diz “não, nunca me será dado adentrar o mistério do seu triste silêncio!”, mostrando-nos uma intenção frustrada por trás das perguntas que fez. Ele esperava um longo discurso que pudesse explicar a condição atual de Meliton, que, no fim, não se concretizou: suas respostas são simples e diretas demais para satisfazer a curiosidade do narrador, e a “dupla repetição” que comentamos anteriormente nesse excerto sublinha sua intenção e, principalmente, sua frustração.

A partir disso, aparece uma antinomia entre uma vasta biografia e um discurso que não corresponde a ela. O caráter trágico da sua história de vida também coloca um tensionamento em relação à simplicidade de seu discurso. É precisamente neste trecho que a narrativa se impõe uma força teleológica, calcada no desconcerto do sujeito diante do mistério em torno de

Meliton. Aprofundamos nas correspondências semânticas e pragmáticas no plano interacional a partir dos seguintes trechos:

— Então conseguiu pegar muitos carássios, Meliton? — perguntei eu, descendo do cavalo.

Ele se levantou, pondo-se em todo o seu porte e momentaneamente tomou uma expressão desapaixonada, esforçando-se por esconder aquela melancolia constante. Mas essa tristeza sempre se sentia, ficava sem jeito de olhar seus olhos tristes, turquesa, sob as sobrancelhas afastadas e de ver junto aquela compleição de soldado.⁴⁸

Esse trecho tem um alto valor na construção de Meliton e do pano de fundo interacional que decorre da relação tanto histórica quanto hierárquica entre as personagens. A primeira pergunta colocada pelo narrador tem um conteúdo pressuposicional importante, primeiro porque é uma pergunta que nomeia formalmente o interlocutor dessa pergunta, mostrando-nos que ele o narrador o conhecia previamente; segundo, o conteúdo semântico de “então conseguiu pegar muitos carássios” guarda dentro de si a ideia de que o narrador conhecia a intenção subjacente à ação de Meliton naquele momento, sublinhando a ideia de que ele e Meliton se conheciam suficientemente bem.

O uso da debreagem interna também conseguiu produzir o efeito sutil de uma pergunta não respondida verbalmente, mas corporalmente, e nisso o narrador se aproveita para construir o caráter emocional do seu aspecto físico. Essa descrição já traz aquela antinomia que discutimos ao declarar formalmente o seu embaraço, quando apresenta Meliton como uma figura triste e ao mesmo tempo com um aprumo militar.

Finalmente, já me preparando para partir, eu como que de passagem perguntei:

— Meliton, por que razão você é tão triste?

Ele se surpreendeu.

— Eu, senhor? — perguntou ele, desconcertado. — Eu não, senhor... Sabe, a idade.⁴⁹

Este é o começo do diálogo do último encontro. Antes de comentar o conteúdo desse diálogo, é útil discutir sobre as relações hierárquicas entre as personagens, o que não foi proveitoso comentar até esse momento. Embora seja mais velho, esse narrador trata Meliton por «ты» [tu informal]. Ao mesmo tempo, ao dirigir a palavra ao narrador, emprega por vezes

⁴⁸ BÚNIN, 1919, p. 38, tradução nossa. «— Или карасиков наловил, Мелитон?—спросил я, со-скакивая с лошади.

Он поднялся, вытянулся во весь рост и мгновенно принял бесстрастное выражение, стараясь скрыть свою постоянную печаль. Но печаль эта всегда чувствовалась, неловко было смотреть в бирюзовые грустные глаза под сдвинутыми бровями и видеть вместе с этим солдатскую подтянутость.»

⁴⁹ BÚNIN, 2006, p. 44, tradução nossa. «Наконец, уже собираясь уезжать, я как будто мимоходом спросил:

— Мелитон, отчего это ты такой скучный?

Он удивился. — Я-с? — спросил он растерянно. — Я ничего-с... Известно, старость.»

a partícula «с» [senhor], indicando que fala com alguém de um nível mais alto da hierarquia social, indicando um possível desdobramento simbólico do contato com um passado, figurado num costume hierárquico da Rússia imperial.

Ele apresenta um caráter menos cordial diante de Meliton nesse último diálogo. Parece haver um recrudescimento daquela mesma curiosidade, mas prevalece a ideia de uma mudança de estratégia por parte do narrador, colocando uma pergunta muito mais direta, surpreendendo Meliton. A ideia de ser uma pergunta aberta também contrasta com as perguntas do encontro anterior, e isso é interessante porque impõe ao interlocutor a necessidade de colocação de algum dado. De qualquer forma, mantem-se aquele padrão de resposta simples e direta, apresentando nenhuma informação útil segundo as expectativas do narrador. Esse dado que ele coloca, aliás, apela para o senso comum, onde *скучный – старость* [ser triste – velhice], esvaziando da sua resposta qualquer respaldo idiossincrático.

— Então a sua desgraça é qual? — falei eu, olhando-o nos olhos.

— Deus me livre, senhor! Falou ele depressa. — Eu trabalho de guarda, senhor...

— Mas não, não estou falando disso, — falei eu, confuso. — Eu só perguntei...

Ele entendeu, acalmou-se e sorriu com ternura, fechando os olhos.

— Mas pensei, que ofensa seria, senhor, — falou ele docemente. — E de eu ser infeliz, como podemos ser felizes? E há tantos pecados, senhor...⁵⁰

Logo em seguida o narrador coloca uma segunda pergunta, que simbolicamente é mal interpretada por Meliton, como uma intensificação do nível já estabelecido de incomunicabilidade. De qualquer forma, aqui também parece haver um movimento de funil, diminuindo a “abertura” da pergunta em relação à anterior. Esse atrito gerado pareceu servir apenas para sublinhar a incomunicabilidade das personagens, nada foi revelado. Quando o “desacordo” se dilui, Meliton retoma, em seu próprio discurso, a pergunta do narrador, mostrando a outra face da interação entre os dois: as tentativas do narrador de desvendar Meliton não são tomadas pelo ancião como algo inconveniente, Meliton mantém-se cordial.

De qualquer forma, assim como a resposta anterior, onde Meliton não fala nada sobre sua vida em particular, também a sua segunda resposta se apresenta bastante impessoal e até mesmo retórica.

— Mas quais são esses seus pecados, Meliton!

⁵⁰ BÚNIN, 1919, p. 44. «— Или горе у тебя какое? — сказал я, глядя ему в глаза.

— Избави Бог-с! Сказал он поспешно. — Я караюлю-с...

— Да нет, я не про то, — сказал я, смутившись. — Я так спросил...

Он понял, успокоился и нежно улыбнулся, прикрывая глаза.

— А я думал, обида какая-с, — сказал он ласково. — А что я невеселый, так какое же веселье? И грехов много-с...»

— Em pecados, senhor, todos nós estamos, — falou ele num suspiro, breve e seriamente. — Para isso é que vivemos, senhor, para que dos pecados nos arrependamos.

— Você vive de um jeito lá tão santo. Você poderia jejuar um século inteiro...

Ele de novo ficou surpreso e até fechou de leve o rosto.

— Eu como, senhor, tal qual qualquer um — falou ele como num trava-língua. — Vivem lá pior que eu, senhor, todos vivem assim...

— Bem, adeus! — falei eu vestindo a peliça e abrindo a porta para o ar gelado da noite enlutarada.

Esfriou muito, e a Ursa Maior, como diamantes, pendiam pelo céu sobre a clareira nevada. Meliton, sem chapéu e numa camiseta, ficou na soleira.

— Adeus, Meliton! — disse eu, sentando-me no trenó. — Vai para a izbá, vai pegar um resfriado!

— Não é nada, senhor, — impavidamente respondeu Meliton. — Boa viagem, senhor!⁵¹

De qualquer modo, aquela última frase (“e pecados há tantos...”) abriu a possibilidade de uma interpretação pessoal, e o narrador apela para essa face do seu discurso, colocando uma terceira pergunta, grafada com uma exclamação apenas indicando o caráter enérgico da pergunta. Quando ele faz esse apelo ao universo pessoal de Meliton, o ancião desmonta essa ideia, colocando esses pecados como algo comum de todos e propondo uma máxima (“Para isso é que vivemos, senhor, para que dos pecados nos arrependamos.”). Essa máxima tem um valor importante para pensar a visão de mundo de Meliton, o que faremos adiante. Completamente frustrado, o narrador deixa a casa de Meliton, e vale perceber aquela cordialidade mútua intacta, apesar das incursões desse narrador, apontando, inclusive, para a imutabilidade dos conhecimentos de mundo e estados de espíritos da personagem no contexto de suas relações, que ensejam esse final anticlimático à primeira vista.

É perceptível também que entre o primeiro e o segundo encontro aconteceu uma mudança de temperamento por parte do narrador. Entretanto, tampouco mudou a disposição de Meliton em face disso. Podemos supor que a fragmentação do mundo, como ocorreu em “Maças Antónov”, a ocorrência trágica pressuposta por suas perdas e a idade construíram a imagem que se nos apresenta de Meliton. Além disso, todo o discurso de Meliton é marcado por uma certa impessoalidade: ele praticamente não fala sobre si, e nisso consiste o desarranjo dele com o

⁵¹ Ibidem, p. 44, tradução nossa. «— Какие же у тебя грехи, Мелитон!

— Грехи-с у всякого есть, — сказал он со вздохом, кротно и серьезно. — На то и живем-с, чтобы за грехи каяться.

— Да ты и то как святой живешь. Ты вон постишься целый век...

Он опять удивился и даже слегка нахмурился.

— Ем-с, как все, — сказал он скороговоркой. — Живут хуже моего-с, все так живут...

— Ну, прощай! — сказал я, надевая шубу и отворяя дверь на морозный воздух лунной ночи.

Морозило крепко, и Большая Медведица, как бриллиантовая, висела по небу над снежной поляной. Мелитон без шапки и в одной рубахе стоял на пороге.

— Прощай, Мелитон! — сказал я, садясь в сани. — Иди в избу, простудишься!

— Ничего-с, — смиренно ответил Мелитон. — Счастливой дороги-с!»

narrador. Mas esse caráter intransigentemente impessoal de Meliton, como já observamos, não representa uma indisposição do ancião para com o narrador: ele como que não compreendesse o narrador, ou não fosse capaz de perceber a ordem de importância dessas informações requeridas, e isso deságua necessariamente na sua compreensão de mundo.

A vontade do narrador de sondar Meliton é consciente: tudo que ele nos informa não adquire qualquer ar de estranhamento, e disso decorre esse plano cristalino, onde ele manifesta suas intenções e as realiza pela tentativa de diálogo. É nesse plano que se projetam suas expectativas de interação, e a frustração delas projeta o contraste entre ele e seu interlocutor, mostrando-nos que Meliton está afinado com outro olhar sobre a própria história e a própria condição. Sobre essa questão, é de nosso interesse trazer as palavras de Nikonova:

O sensível [e não o racional] é dominante na personagem de Búnin, esse sensível é mais antigo que o racional, é mais estreitamente ligado ao mundo. A carne carrega consigo uma memória genética não apenas dos ancestrais, ela como que sequer lhe pertencesse, e por isso permite sentir de modo mais aguçado uma ligação com o mundo. Não se pode controlá-la por uma linha temporal, [ela] vive misteriosamente em cada destino, inacessível a um deciframento vital⁵².

A falta de sensibilidade às preocupações do narrador, que observamos ser da ordem do racional, joga Meliton para o outro polo desse eixo: ou seja, essa turvação comunicativa aponta para que Meliton estivesse afinado com outra ordem de existência. Para o narrador, é como se Meliton não estivesse ciente da importância da sua vida e de seu passado, as percepções e atribuições de valores não coincidem por parte de cada sujeito, e talvez seja essa a forma adequada de olhar para a teleologia do texto.

* * *

Aflora do discurso de Meliton a frase “para isso vivemos, senhor, para que dos pecados nos arrependamos”. Segundo já indicado, essa máxima parece apontar para algo da ordem do senso comum, ou acessar alguma sabedoria popular. No entanto, dessa vez essa categoria de discurso apresenta um contexto cristão, propondo, ao que parece, não apenas uma identificação cultural, como já observamos quando essa categoria aparece nos textos. Esse uso parece mesmo mais estratégico: ele anuncia sua disposição espiritual usando o discurso do senso comum como distanciamento da própria condição.

⁵² NIKONOVA, 2014, p. 602, tradução nossa. Essa observação de Tatiana Nikonova tensiona iluminar um aspecto quase didático dessa relação entre o narrador e Meliton, cada um representando uma dessas dimensões, Meliton a dimensão sensível e o narrador a racional.

Mas o distanciamento da própria condição é uma marca do discurso de Meliton, e se colocarmos esse aspecto em face do inconsciente ou misterioso, não apenas recuperamos a ideia de seu alinhamento com outra ordem de existência, como podemos aprofundá-la. Meliton apresenta-nos uma face muito particular da condição humana, que enxerga na vida a sua universalidade. Mas essa visão universal do humano também coloca Meliton como testemunha desses pecados que todos tem, e dos quais todo ser humano passa a vida na tentativa de reparar, e que o narrador não é capaz de compreender. Meliton parece entender que todos os indivíduos advém de uma mesma origem e integram um organismo espiritual maior, e a impessoalidade do seu discurso desenvolve-se a partir dessa visão de mundo. Para compreender essa visão de mundo, trago as palavras de Máltsev:

Memória – para Búnin – (e sua variação mais enigmática, a “grande memória”) é aquela ligação imaterial, espiritual, psicológica e ao mesmo tempo material e biológica com tantos fundamentos espirituais e materiais do ser (“Nessas horas pensara mais de uma vez: toda cor, todo cheiro, todos os momentos que vivi aqui outrora, deixaram, imprimiram inexplicavelmente seu rastro misterioso, como se tivesse-o deixado nas camadas mais incontáveis, infinitamente pequenas e recônditas do meu eu – e de repente algumas delas ressurgem, passam por nós. Um segundo, e elas se escondem, se encobrem de novo na sombra do meu ser. Mas que seja, eu sei que elas existem. “Nada morre, só muda de forma”⁵³).

Portanto, os pecados a que Meliton se refere parecem se referir-se aos pecados cometidos não apenas em vida, mas pelos antepassados, pelo pecado original, e a sua visão de mundo coloca a vida como uma oportunidade de remissão desses pecados.

Desse ponto de vista, essa experiência sensível de mundo, à qual Meliton está afinado, é inapreensível para esse narrador. Mas essa falta de apreensão chega a que ponto? Não parece justo aferir que ela é absoluta, pois toda a construção do conto aponta sensivelmente para o contrário, mas para entender essa questão, precisamos antes realinhar o plano humano e o plano natural, e observar como eles contribuem mutuamente para a compreensão desse nível do texto.

Em ambos os planos predomina a ideia de anteposição de algo misterioso e imperscrutável perante o sujeito, porque o autor de fato coloca a ideia de que a natureza complementa o mistério de Meliton, ou está afinada com ele. E é esperado que essa coincidência de fatores atue paralelamente para construir um plano coeso. Lembremos do primeiro aparecimento da lua, como um momento muito fugaz de dissolução que se opera após o primeiro diálogo das personagens. Mas destacamos que esse primeiro momento de dissolução se dá justamente depois de ele se dar conta do mistério de Meliton, como se o narrador quisesse

⁵³ MÁLTSEV, 1994, pp. 9, tradução nossa.

nos induzir a pensar numa relação de associação ou causalidade. De fato, é curioso pensar que esse movimento só se realiza quando o narrador se encontra em transe, acessando essa dimensão misteriosa apenas quando ele se encontra alienado da racionalidade, e que esse mundo misterioso é insondável, eterno, fantástico, como ele descreve. Esse trecho nos revela um movimento de reconhecimento, mas logo que o reconhecimento se antepõe, a experiência se esgota, com ele mesmo retomando a consciência.

Falamos sobre toda a construção narrativa do segundo encontro, mas um fator importante ainda não discutido é o motivo desse segundo encontro, e essa tensão entre “reconhecimento e consciência”, tendo estabelecido aquela visão como um momento de revelação do mistério por trás de Meliton. E não à toa o segundo encontro aconteceu no inverno, quando a maior parte do dia é noite e a transfiguração do espaço possa significar justamente a vontade de se deslocar no espaço onde ele consiga acessar esse mistério. Isso constitui um movimento de adensamento da experiência desse sujeito, para quem a sondagem do mundo hostil signifique o perscrutamento simbólico dessa dimensão desconhecida. Quando a lua se assume como sujeito, esse adensamento chega ao extremo. Ela abre os caminhos para que esse narrador chegue a Meliton durante a noite, e ilumina o mundo como se acatasse a decisão do sujeito, e quando ele chega próximo de Meliton, a lua desaparece misteriosamente, como se tivesse cumprido seu propósito. Dentro do contexto da mudança de temperamento do narrador, precisamos lembrar que as respostas de Meliton, lidas nas entrelinhas, nos fornecem dados da sua visão de mundo, que vem complementada por esse movimento de adensamento no mistério, porque de fato o narrador incorre numa aproximação e muda seu procedimento, mas a postura belicosa e confusa que ele assume perturba a possibilidade de ele se afinar com a disposição espiritual de Meliton, e isso se apresenta diante de nós como um componente anticlimático.

* * *

O desajuste é uma pauta importante para pensar em “Maçãs Antónov”, e já pudemos perceber que esses dois textos partilham esse fator embrionário para construí-los. As circunstâncias trágicas, a melancolia, as estações, a velhice e a morte atravessam o destino dessas personagens, de modo que o mistério de “Meliton” ilumina a clareza enganosa de “Maçãs Antónov” e vice-versa.

Em conjunto com todos os “signos de eternidade” que consolidam o mundo lírico e intrépido de “Maçãs Antónov”, coexiste a manifestação de um plano temporal extremamente simbólico, porque ao mesmo tempo em que Búnin demonstra os costumes e os valores daquela

Rússia imperial, ele anuncia a morte de tudo isso. De maneira muito ampla, a chegada do inverno atenta para a sobrevivência quase sobrenatural da personagem e da Rússia às margens da morte e do esquecimento, mas cuja resiliência é a mesma de Meliton. E vale levantar o ponto de contato entre os “signos de eternidade” e a marcação temporal do relato: se lembrarmos do comentário do narrador sobre as vassourinhas confeccionadas por Meliton, lembramos a discussão sobre a permanência dos valores antigos em um mundo atualizado — e a imagem que é colocada no radar das nossas expectativas é precisamente o luto. Mas essa expectativa não se realiza:

Eis que torno a me ver no vilarejo, no outono profundo. Os dias estão azulados, nublados. De manhã, me sento na sela e, com um único cão, com uma espingarda e um berrante, saio para o campo. O vento zumba e ressoa no cano da arma, o vento sopra forte na minha direção, às vezes com uma neve seca. Perambulo o dia inteiro por campinas desertas... Faminto e em estado vegetativo, retorno ao anoitecer para a casa de campo, e minha alma fica tão aquecida e consolada quando começam a aparecer as luzes do Vilejo e se desata da casa um cheiro de fumaça, de habitação. Lembro-me de que, em nossa casa, a essa hora, gostávamos de “passar o anoitecer”, levar uma conversa na penumbra sem acender o fogo. Ao entrar em casa, encontro os caixilhos de inverno já engastados, e isso me dá ainda mais disposição para um clima tranquilo de inverno. No quarto dos criados um empregado acende o fogo e eu, como na infância, me agacho perto de um monte de palha já com um cheiro forte do frescor do inverno, e olho ora ao forno aceso, ora para as janelas, atrás das quais, azulando, o ocaso vai morrendo tristemente. Depois vou ao quarto dos criados. Ele está iluminado e cheio de gente: as moças cortam o repolho, os facões brilham, escuto suas batidas curtas e amigáveis e as canções camponesas melancólicas, alegres e amigáveis... Às vezes algum vizinho da pequena nobreza vem e me leva para sua casa por um longo tempo... A vida da pequena nobreza também é boa!⁵⁴

Instala-se aqui uma síntese da relação entre o tempo da juventude e da maturidade, porque vale observar um procedimento de reunião de muitos dos motivos colocados ao longo do texto, mas projetados a partir do presente, de onde o narrador fala: a caçada, os servos, as moças preparando a comida, os encontros entre os moradores daquele vilarejo. O que falamos sobre a permanência dos costumes, segundo entrevistamos em Meliton, aqui está colocado na sua plenitude. O narrador mantém um laço com o mundo em que viveu na infância, mas essa

⁵⁴ BÚNIN, 2006, pp. 418, tradução nossa. «Вот я вижу себя снова в деревне, глубокой осенью. Дни стоят синеватые, пасмурные. Утром я сажусь в седло и с одной собакой, с ружьем и с рогом уезжаю в поле. Ветер звонит и гудит в дуло ружья, ветер крепко дует навстречу, иногда с сухим снегом. Целый день я скитаюсь по пустым равнинам... Голодный и прозябший, возвращаюсь я к сумеркам в усадьбу, и на душе становится так тепло и отрадно, когда замелькают огоньки Выселок и потянет из усадьбы запахом дыма, жилья. Помню, у нас в домелю били в эту пору «сумерничать», не зажигать огня и вести в полутемноте беседы. Войдя в дом, я нахожу зимние рамы уже заставленными, и это еще более настраивает меня на мирный зимний лад. В лакейской работник то пит печку, и я, как в детстве, сажусь на корточки около вороха соломы, резко пахнувшей уже зимней свежестью, и гляжу то в пылающую печку, то в окна, за которыми, синяя, грустно умирают сумерки. Потом иду в людскую. Там светло илюдно: девки рубят капусту, мелькают сечки, я слушаю их дробный, дружный стук и дружные, печально-веселые, деревенские песни... Иногда заедет какой-нибудь мелкопоместный сосед и надолго увезет меня к себе... Хороша и мелкопоместная жизнь!»

experiência de mundo foi particularizada, os proprietários têm menos posses, as expedições de caça não têm companhia de outras pessoas ou mais que um cachorro, até mesmo a experiência da alimentação, que sempre foi posta dentro de um contexto de extrema coletivização, foi reduzida, e os encontros perderam a grandeza de experiência social que tinham, fazendo aflorar de forma bastante implícita uma ideia de perda. Mas, uma vez que se volta ao presente, o narrador não se ocupa muito de comparar esses dois tempos. A fragmentação do mundo degradou a vida do sujeito na sua totalidade, mas inexiste qualquer tentativa desse sujeito de comparar esses dois tempos, exaltando um em detrimento de outro, não, o que se apresenta diante de nós é o mesmo espírito de representação, a mesma força de nos mostrar a realidade sensível da natureza e da cultura que o rodeia. Contudo, é necessário ainda observar como essa ideia se constrói antes de “colapsar” na volta ao tempo presente, porque a fragmentação de mundo foi sendo anunciada lentamente ao passo que Búnin eternizava essas revivências:

São os tarkhâns, os jardineiros pequenos burgueses, que contrataram mujiques para espalhar as maçãs e enviá-las à noite para a cidade — tinha de ser à noite, quando é tão agradável deitar na carroça, ver o céu estrelado, sentir o cheio de alcatrão no ar fresco e ouvir como o longo trem range cuidadosamente na escuridão pela grande estrada.⁵⁵

O marasmo da vida do mujique, como componente humano invariável, é inserido numa lógica de trabalho capitalista, e o uso do termo cultural “tarkhán” é absurdamente simbólico, pois essa classe representa o abalo da organização socioeconômica do império, mostrando que essa cisão já se ensaiava no começo da vida desse narrador.

Não cheguei a ver nem conhecer a servidão, mas lembro-me de senti-la na casa de tia Anna Guerassimovna. Você entra no pátio e imediatamente sente que aqui ela está completamente viva. A casa de campo não é grande, mas é toda antiga, longa, rodeada de bétulas e salgueiros centenários.⁵⁶

Aqui mais vivamente podemos observar as relações entre os tempos e a questão histórica imbricada no texto. A utilidade do uso do pretérito do aspecto imperfeito ensaia justamente a tensão temporal que subjaz ao relato, mas apresenta uma face importante dessa tensão, revelando que esse sujeito nunca viveu no tempo da servidão, e que esse tempo que ele vive é o início do desgaste. Ao passo em que tudo é muito antigo no espaço que ele descreve,

⁵⁵ BÚNIN, 2006, pp. 408, tradução nossa. «Это тархане, мещане-садовники, наняли мужиков и насыпают яблоки, чтобы в ночь отправлять их в город, - непременно в ночь, когда так славно лежать на возу, смотреть в звездное небо, чувствовать запах дегтя в свежем воздухе и слушать, как осторожно поскрипывает в темноте длинный обоз по большой дороге.»

⁵⁶ BÚNIN, 2006, pp. 412, tradução nossa. «Крепостного права я не знал и не видел, но помню у тетки Анны Герасимовны чувствовал его. Въедешь во двор и сразу ощутишь, что тут оно еще вполне живо. Усадьба - небольшая, но вся старая, прочная, окруженная столетними березами и лозинами.»

esse espaço apresenta-se com raízes profundamente fincadas nesse estilo de vida já inexistente. Aqui, o uso dos verbos «чувствовать» [sensação emocional] e «ощутить» [sensação física] parecem vir muito a propósito, já que percebemos, falando sobre “Meliton”, que a sensibilidade representa um elo, e que o acesso as memórias também é uma passagem através da realidade sensível que se quer retratar no mundo de Búnin. A servidão, nesse texto, que poucas vezes é mencionada é uma questão cara à construção da permanência do mundo, da imutabilidade dos valores estabelecidos, enfim, da libertação do tempo, e da sua retratação pela linguagem emotiva que descreve o mundo e o povo.

O fim da servidão desde o princípio é um fato consumado, mas ela persistia enquanto capital simbólico dos nomes dos anciãos do vilarejo onde esse sujeito viveu na juventude. Quando eles morrem, esse laço enfraquece, mas não rompe: ela resiste no interior do sujeito, por isso ele revive tudo que relatou mesmo que esse mundo não mais exista, mantendo aquela disposição, como uma fé cega na construção da própria identidade. Se o conto é dedicado a uma apreciação do outono e da Rússia imperial, a subsistência dessa disposição amplia o sentido do texto, e a compreensão de mundo do sujeito se afirma de modo muito elegante. Desse ponto de vista, “Maçãs Antónov” se torna um relato de celebração da vida, do sujeito que se liberta da sua temporalidade e sua condição, assumindo-as contraditória e sensivelmente, apesar do inverno da natureza, da vida e do tempo.

E não por acaso todas essas reflexões nos recordam da disposição espiritual de Meliton, que parece assumir a mesma ordem de resistência ao tempo, e quando o narrador fala das vassourinhas que ele confecciona, isso é posto explicitamente. Essa personagem, cuja vida está ligada ao mundo da servidão, representando um elo entre esses dois mundos para o narrador, e adquire um caráter que seria trágico, não fosse o seu temperamento. De certo modo, a simplicidade de Meliton é sua condição de permanência, mas não se pode perder de vista seu aspecto melancólico. Claro que não podemos fazer o cruzamento dos textos com base nessa característica, por mais semelhantes que sejam Meliton e o narrador de “Maçãs Antónov”. A melancolia de Meliton é fruto do discurso do narrador, e é antes, na verdade, a aproximação racional com a disposição espiritual de Meliton: quando o narrador pergunta o motivo de sua tristeza, ele não entende. Isso abre para nós a possibilidade de abstrair essa característica de Meliton, já que talvez esse caráter do discurso diz muito mais sobre a subjetividade do narrador, do que sobre Meliton.

A memória transborda o sujeito, atribui a sua vida um ônus e um sentido. Os textos de Ivan Búnin sugerem das coisas, não raro, aquilo que vara o século, ultrapassa o tempo da vida humana, porque isso significa a herança e a posteridade, consagra a vida humana ao eterno

retorno, à consciência, sensibilidade, ao prazer, à celebração da vida que, embora insignificante, integra-a, íntima participante do espetáculo do mundo. A memória consolida um laço entre dois mundos em “Meliton” e “Maças Antónov”, e toda a ordem de mistério, de conexão e sensibilidade que vem imbricados nos contos advém dessa universalidade do conceito de memória. Estudamos aqui diversos procedimentos composicionais que ora iluminam, ora escondem os elementos do conto, orientando nossa percepção, sugerindo sinestesias, espaços e deslocamentos, tudo para construir o olhar para o passado, para ressignificar aquilo que foi perdido, eternizar a experiência humana, flertar com o mistério da vida e o que está para além dela, e, no fim, encontramos essas narrativas que não são ricas em acontecimentos, mas que transformam o mundo segundo uma percepção subjetiva, atribuindo sentido a esses “elementos encantados”, que vêm a contar suas próprias histórias.

A insignificância entre os planos

“Na ferraria, Iákov Títich sentiu uma inexplicável languidez — o telhado havia esquentado, teias de aranha pendiam por toda parte, muitas delas haviam morrido transformando-se num pó irreconhecível. Iakov Títich gostava de colher pelos caminhos e no fundo dos quintais os restos minúsculos e examiná-los: ‘O que haviam sido antes? — perguntava-se. Que coração amante os tinha adorado e conservado?’ Talvez se tratassem de pedacinhos de seres humanos ou dessas mesmas criaturas que tiveram vida, foram amadas por seus filhos, haviam sido destruídas e convertidas em partes que não pareciam com elas, e quem havia permanecido com vida depois delas e continuou sofrendo ficou sem nada sobre o que chorar. (...) Isso não é vida, é um tormento.”

(Andréi Platónov)

“Nos confins do mundo”

Um povoado do norte da Ucrânia é “expropriado” por ocasião de uma reforma agrária, aqueles desterrados que têm a possibilidade tomam caminho para Primorskoï Krai, no limite do leste da Rússia, enquanto os que ficam, sobretudo os mais velhos, perdem as casas, restando-lhes o direito de viver nelas até o fim da vida. A dimensão trágica subjacente aos textos de Búnin aqui revelam uma face mais definida: diferente dos textos que já estudamos, o primeiro parágrafo já introduz para nós a premissa trágica como um mote:

O que por tanto tempo agitava e preocupava todo mundo finalmente se decidiu: o povoado Grande Perevoz se esvaziou de uma vez pela metade.⁵⁷

As particularidades presentes nesse texto mostram-nos sua importância dentro de um contexto muito amplo no tocante à poética do autor. Esse texto, aliás, é um divisor de águas em sua biografia. Vale lembrar que ele foi escrito em 1894, seis anos antes dos textos estudados anteriormente, e foi justamente o texto escolhido para ser lido para um grande público em mais de uma situação, consolidando um importante marco da consolidação da carreira do escritor.⁵⁸

* * *

A primeira coisa que pode nos chamar a atenção nesse texto, e é de onde partiremos, é a ausência de uma narração em primeira pessoa, amplamente predominante em sua poética, e isso tem um alto valor implicado do projeto narrativo desse conto: a cena que o narrador desenha não é perturbada pela manifestação de um novo espaço, de uma dimensão memorial calcada na experiência de vida do sujeito, como em “Maçãs Antónov”. E nem por causa dessa ausência temos uma narração distanciada, na verdade o plano de realização do texto é extremamente enunciativo, e a falta das instâncias de mediação⁵⁹ parecem antes privilegiar a realização desse plano único, que o narrador quer retratar, e a construção desse mundo passa por um processo de subjetivização até mesmo contraditório em certos momentos. A fim de comentar com o máximo de economia os procedimentos composicionais e discursivos presentes no texto, vamos analisar o texto a partir de seu final:

“As estrelas sozinhas talvez saibam quão sagrado é o sofrimento humano!”⁶⁰

O último parágrafo inscreve um movimento de síntese similar ao início do conto, como se servisse de resposta para o primeiro — e mesmo esse movimento revela num procedimento discursivo uma base para a manifestação enunciativa do texto. Nada nessa frase, podemos dizer, deixa de passar pelo prisma de um olhar extremamente introjetado no seio de uma subjetividade, num primeiro nível a avaliação da própria proposição “talvez”, adiante a

⁵⁷ BÚNIN, 2006, pp. 297, tradução nossa. «То, что так долго всех волновало и тревожило, наконец разрешилось: Великий Перевоз сразу опустел наполовину.»

⁵⁸ Essas ocasiões foram retratadas na biografia de Búnin escrita por Baboreko (cf. BABOREKO, 1967)

⁵⁹ Os mecanismos de instauração de pessoa, tempo e espaço, como indiquei com Fiorin, tem sua raiz na ideia das instâncias de mediação de Benveniste. Aqui tem lugar o seu conceito de subjetividade da linguagem, desenvolvido em seu Problemas de Linguística geral, onde o enunciado enuncivo é penetrado por um conteúdo emocional no léxico.

⁶⁰ BÚNIN, 2006, p. 302. «Одни звезды, может быть, знают, как свято человеческое горе!»

construção do elemento fantástico, de maneira bastante similar ao que vimos com a lua em Meliton, onde a elas é atribuída uma ação, articulando um novo sentido para o espaço que está sendo construído. Enfim, a proposição “a desgraça humana é sagrada” revela um ângulo muito particular de uma leitura de mundo que, de certo modo, não é surpresa para nós. Das antinomias que viemos cotejando, observamos os diversos reveses da perda, da melancolia, do passado como a celebração da vida, perfeitamente ensaiada em “Maçãs Antónov” e elegantemente suspeita em Meliton. E notemos que todas essas manifestações nesse novo conto não são compatíveis com a inexistência de uma subjetividade que orienta o texto. Na verdade, ela está tão presente quanto em todos os outros.

Porém o termo “sagrado” é muito particular, porque parece exceder de alguma forma a apreciação daquele espaço ou cena para algo da ordem do religioso, e isso revela-nos que a percepção da sacralidade revela uma face do relato, que não narra, senão, a partida dessa multidão para longe da terra natal. A fim de estudar essa questão e suas adjacências, destaco o seguinte parágrafo:

Lá, sob o céu fechado, entre as telegas lotadas de coisas, começou o Te Deum, e na multidão reinava uma quietude morta. A voz do sacerdote soava distinta e plangente, e cada palavra da oração tocou fundo cada coração.⁶¹

A cena descrita, sozinha, tem um valor semântico relevante para o que queremos investigar: contra a voz do sacerdote que se espalha vastamente pela estepe está o silêncio daquela multidão oprimida pela sua condição. Pelo céu, o espaço onde a voz do sacerdote ressoa de algum modo aponta para a vastidão do mundo como num indicativo daquela possibilidade de fuga. A comoção do povo com as orações se inscreve num contexto de catarse⁶², representando uma força de ligação ou religação frente a um processo de alienação, e essa é uma das pistas para construirmos o raciocínio diante da teleologia desse texto: a fragilidade do povo incapaz de reagir diante dessa força de fragmentação de alguma forma vive ao lado de alguma força que emana do interior dessa coletividade e serve de alento ou compensação. Adiante com essa ideia, quero trazer o parágrafo seguinte:

⁶¹ BÚNIN, 2006, pp. 298, tradução. «Там, под открытым небом, между нагруженных телег, начался молебен, и в толпе воцарилась мертвая тишина. Голос священника звучал внятно и отдельно, и каждое слово молитвы проникало до глубины каждого сердца...»

⁶² Talvez mais proximamente do que Vigótski, emprego o conceito de catarse segundo insinuado por Aristóteles na sua poética. Dada a falta de clareza sobre o termo, Maria Helena da Rocha Pereira comenta uma acepção útil ao nosso estudo: “É altura de referenciar, ainda que muito sumariamente, as principais exegeses mais antigas do termo em discussão. Uma é a interpretação estoica (que já figura em Marco Aurélio), seguida pelos grandes comentadores do Renascimento, como Robortello, Minturno e Castelvetro, que considera a katharsis um meio de adquirir fortaleza emocional, diminuindo a susceptibilidade própria, em face das desventuras alheias (PEREIRA, 2004, p. 18).”

Muitas lágrimas caíram nesse lugar também nos dias passados. Estiveram equipados aqui outrora uns ‘cavalheiros’ em direção ao longo caminho. Eles também se despediram, como se perante a morte, das crianças, das mulheres, e em coração nenhum antecipadamente ressoou, então, o ‘pensamento’ de uma tristeza imensa sobre “como no Mar Negro, sobre uma pedra branca está uma águia clara de olhos brancos, plangentemente uivando-estrilando”. Muitos deles esperavam “algemas turcas, trabalhos braçais de Bussurmans”, e ‘uma névoa azulada’ na estrada, e a morte solitária nos outeiros da estepe, e um bando de águas de asas azuis, que vão ‘pisar nos cachos negros, arrancar das caras dos cossacos’. Mas então todos precisavam que pairasse a orgulhosa liberdade cossaca. E agora fica uma multidão grisalha, que expulsa para sempre para as margens do mundo não um capricho cossaco, mas a miséria, essas areias amarelas que brilha além do rio. E como numa grande missa de Réquiem, silenciosamente ficou o povo em oração de cabeças pensas, descobertas. Só as andorinhas sonoramente gorjeavam sobre elas, passando e se afogando no ar crepuscular, no azul profundo do céu.⁶³

Nos salta aos olhos a densidade de informação cultural contida nesse trecho. O texto em ucraniano apresentado recorda aquilo que comentamos sobre a debreagem interna não autoral. Esse volume de texto em ucraniano é parcialmente homogêneo dentro do texto, e ele parece exercer a função geral de projetar um valor de objetividade narrativa que adensa a questão cultural que contextualiza o acontecimento. Além disso, em nenhum momento o russo e o ucraniano projetam uma tensão cultural, esse nível de metalinguagem não ocorre no texto e os códigos apresentam um comportamento convergente. Mas, como já dissemos, esse valor de objetividade impele a construção discursiva justamente para o contrário: quando o narrador assume o código do povo que ele retrata, ele introjeta o universo daquela cultura no texto, e isso representa um procedimento comum na literatura, mas aqui o desdobramento dessa “embreagem de código”⁶⁴ é bastante inusitado.

Comentamos a “função geral de projetar um valor de objetividade”, mas, no trecho apresentado, o texto em ucraniano tem ainda uma outra especificidade: propor a linguagem folclórica como constituição cultural coletiva desse povo,⁶⁵ vindo complementar sob uma ótica

⁶³ BÚNIN, 2006, pp. 298, tradução nossa. «Много слез упало на этом месте и в былые дни. Стояли здесь когда-то снаряженные в далекий путь “лыцари”. Они тоже прощались, как перед кончиной, и с детьми, и с женами, и не в одном сердце заранее звучала тогда величаво-грустная “дума” о том, “як на Чорному Морі, на білому камені сидить ясен сокіл-білозірець, жалібноенько квилить-поквиляе...”. Многих из них ожидали “кайдани турецької, каторга бусурманська”, и “сиві тумани” в дороге, и одинокая смерть под степным курганом, и стаи орлов сизокрылых, что будут “на чорнії кудрі наступати, з лоба очі козацьки видирати...”. Но тогда надо всем витала гордая казацкая воля. А теперь стоит серая толпа, которую навсегда выгоняет на край света не прихоть казацкая, а нищета, эти желтые пески, что сверкают за рекою. И как на великой панихиде, заказанной по самом себе, тихо стоял народ на молебне с поникшими, обнаженными головами. Только ласточки звонко щебетали над ними, проносясь и утопая в вечернем воздухе, в голубом глубоком небе...»

⁶⁴ Assim como “debreagem interna não autoral”, a embreagem de código é uma extensão da sistematização linguística estabelecida por Fiorin, atentando para a operação de neutralização do código linguístico em função de outro, com utilidade semântica específica e plenamente dedutível dentro do sistema artístico.

⁶⁵ Pomerántseva em seu artigo determina a origem filológica do conteúdo em ucraniano dessa parte do texto a partir de um livro de lendas ucranianas escritas por Antonovitchi e Dragomanovi, lidas com muito afinco por

mais atávica a consciência de unidade proporcionada pela voz do sacerdote. Esses ditos comentam e parafraseiam um lugar comum do folclore ucraniano: o falcão branco no mar negro, iluminando a caracterização cultural e o imaginário coletivo desse povo.

Mas, no texto, o narrador propõe uma cópula do discurso folclórico com uma avaliação da disposição psíquica das personagens: “Muitos deles esperavam ‘algemas turcas, trabalhos braçais de Bussurmans’, e ‘uma névoa azulada’ na estrada, e a morte solitária nos outeiros da estepe, e um bando de águas de asas azuis, que vão ‘pisar nos cachos negros, arrancar das caras dos cossacos’”. A ponte para simular a percepção dessas personagens do futuro que as espera é o discurso folclórico, representando aquela força de subsistência de valores e visão de mundo diante da fragmentação, que aqui vai corresponder ao movimento de expropriação, representando ainda, de alguma forma, aquela tensão entre perda e permanência, que viemos discutindo nos últimos textos. Quando o narrador coloca “morte solitária”, ele manifesta a consciência de toda a ocorrência trágica que se está operando no texto num plano universal, onde a insignificância, das pessoas e dos acontecimentos, de alguma forma, pudesse ser superada pelos valores e visões de mundo, restituindo a esse povo a sua dignidade a partir de uma fonte interior.

* * *

Mas em que eixo esse movimento de restituição se dá, e de que maneira e em que instâncias esse movimento ocorre? Estudar a construção dessas duas realidades lado a lado é o caminho natural para estudar essa questão, e, nesse momento, cabe observar que a construção narrativa do texto se dá de forma inusitada, seguindo um padrão de construção por reminiscências, que vimos em “Maçãs Antónov”. Deve-se resguardar a diferença dos dois textos, porque “Nos confins do mundo” tem uma cronologia bem estabelecida, e com seus saltos inscritos temporalmente dentro da ocorrência retratada no texto. De qualquer modo, podemos distinguir, nas separações delimitadas pelo paratexto, alguns temas e focos narrativos relevantes para a construção do texto:

	Conteúdo narrativo	Focos narrativos
Parte I	Processo de contextualização: o narrador sintetiza a premissa narrativa num único acontecimento, e depois retrocede no tempo, a fim	Nenhum foco narrativo se consolida completamente, mas os sumários se constroem a partir de pequenas ocorrências, cujos sujeitos não são identificados. Existe um caminhar

Búnin. Esse artigo, além disso, reflete bastante sobre a inclinação etnográfica do escritor. (cf. POMERÁNTSEVA, 1973)

	de contextualizá-lo, voltando para a manhã do dia do ocorrido.	gradual para a realização de uma cena, marcado também pela transição do presente imperfeito para o pretérito imperfeito, a partir do qual uma nova dinâmica se instala — observável a partir do último exemplo colocado, onde o pretérito perfeito, futuro perfeito e presente imperfeito consolidam a representação das disposições de espírito diante do futuro desse povo.
Parte II	Conta-se aqui sobre a vida daqueles que ficaram, instaurando com maior intensidade o que comentamos sobre a “composição por reminiscências”. Ocorre um movimento semelhante à primeira parte: logo no começo o narrador instala uma premissa narrativa que é desenvolvida a seguir. Nessa parte a personagem Vasil Skut é introduzida.	Da maneira muito análoga, existe aqui um caminhar gradual para a realização de cenas, no começo, quando a debandada do povo para as casas de repente é direcionada para uma pequena cena de duas meninas, depois passa para uma fala de um dos que abandonaram o vilarejo (a primeira fala “prosaica” em ucraniano, mostrando aquela “embreagem de código” que comentamos, agora em outro contexto), configurando um salto cênico que consolida uma “linguagem cinematográfica” que se ensaia constantemente ao longo do texto. Quando a personagem Vasil Skut começa a ser desenvolvida, ocorre outro processo de sumário e cena, protagonizada pela personagem.
Parte III	A noite se adensa e uma calmaria impressionante se instala no vilarejo, consolidando, em partes, aquele ambiente de dissolução representado pela noite. Ocorre um aprofundamento da figura de Vasil Skut. Também é colocada uma pequena premissa.	Ocorre um lento desdobramento de sumário em cena da mesma forma, mas quando o narrador nos coloca no ambiente de dissolução, urge a criação discursiva desse espaço, e isso parece definir as circunstâncias trágicas do acontecimento, o que vem a ser complementado pelo aprofundamento da personagem Vasil Skut, que recebe o foco narrativo também nessa parte.
Parte IV	Por fim o narrador se ocupa de retratar aqueles que debandaram da terra natal, mas sem nenhum salto narrativo relevante. No fim, a história toda se constrói ao cabo de menos de um dia, e a viagem longa que se desenha ao longo do texto não se consoma, permanecendo no seio das expectativas daquele povo e do narrador. Por fim, também se coloca aqui uma premissa que introduz o capítulo.	O movimento de desdobramento de cena em sumário aqui não ocorre: o texto flutua entre as duas instâncias. Aqui a construção do espaço e do tempo é muito importante, porque é onde chegamos ao ápice do tensionamento (e possível resolução) entre a perda e a permanência, por meio da construção do espaço físico e metafísico, calcada numa nova face da percepção do acontecimento, que abre, diante de nós, a percepção da teleologia do texto.

Podemos verificar, assim, uma série de padrões composicionais, como a introdução de cada capítulo como uma anedota preliminar, e a colocação definida, e despretenhiosa ao mesmo tempo, da premissa trágica: o narrador não coloca o que está acontecendo em suspenso, seu interesse é subjacente ao relato. Ele nem se interessa em explicar porque tudo que ele relata está

acontecendo: parece que só compreendemos a tragédia por meio das consequências dela na vida das personagens, conforme o narrador nos vai apresentando. Ela emoldura as reminiscências de acontecimentos, que, embora fragmentados, têm um encadeamento cronológico definido, conferindo ao texto a linguagem cinematográfica sobre a qual falamos.

Com base em tudo que foi discutido, vamos estudar alguns trechos, a fim de aguçar o entendimento dos procedimentos empregados no texto, bem como discutir a visão de mundo do escritor figurada dentro do universo desses procedimentos, focando na busca dos significados da insignificância e a relevância disso no plano da obra do autor. Estudaremos os excertos segundo sua ordem no texto, e prestaremos atenção nesses pontos: o desenvolvimento de Vasil Skut e o desenvolvimento dos espaços no conto:

E de repente, entre os moinhos, está na multidão de senhores o velho Vasil Skut. Ele é alto, de ombros largos e corcunda. Toda sua aparência tem um ar da força da estepe, mas que rosto sofrido ele tem! Ele logo menos vai se preparando para o túmulo, e ele já nunca mais ouvirá a palavra do seu povo e vai morrer numa khata que não é dele, e não haverá ninguém para fechar-lhe os olhos. Diante da morte o arrancaram da sua família, dos seus filhos e netos. Ele teria ido, ele ainda é forte, mas o que poderia conseguir com esses setenta rublos, que nem bastavam para permiti-lo ir para a nova terra?⁶⁶

Na parte II do conto o narrador introduz a personagem, que é a única que recebe nome ao longo da narrativa. Chama atenção padrão de construção dela por meio de adversativas, e como ela parte de uma relativa neutralidade, descrevendo suas características físicas, passando para uma descrição do seu aspecto físico e aprofunda até transformar a definição dessa personagem na definição da sua condição. De modo geral percebemos que essa condição se desdobra sob o signo da alienação, a expropriação da sua terra e separação da sua família. Essa condição se alinha à iminência de sua morte próxima, o que parece construir a ideia de agravamento dessa condição: a densa articulação cultural do conto pressuporia a construção de uma ideia de ritualização da morte que é irrealizável na condição em que essa personagem se encontra.

Se Vasil está velho, por um lado, sua força ainda permitia que ele deixasse sua terra para se salvar, por outro, mas o seu impeditivo é justamente a miséria, que conjuga seus os últimos momentos de vida e é um fator que secundariamente provoca essa alienação de sua vida. Vale

⁶⁶ BÚNIN, 2006, pp. 299, tradução nossa. «А вот на горе, около мельниц, стоит в толпе стариков старый Василь Шкуть. Он высок, широкоплеч и сутул. От всей фигуры его еще веет степной мощью, но какое у него скорбное лицо! Ему вот-вот собираться в могилу, а он уже никогда больше не услышит родного слова и помрет в чужой хате, и некому будет ему глаза закрыть. Перед смертью оторвали его от семьи, от детей и внучат. Он бы дошел, он еще крепок, но где же взять эти семьдесят рублей, которых не хватило для разрешения идти на новые земли?»

destacar o trio de orações que procedem a constatação da morte próxima: “e ele já nunca mais ouvirá a palavra do seu povo e vai morrer numa khata que não é dele, e não haverá ninguém para fechar-lhe os olhos”, justapondo a morte à perda, a expropriação e o “não fechar dos olhos”, que parece corresponder justamente a esse processo de privação da ritualização da morte e o esvaziamento do sentido da sua vida. Essa experiência apenas parcialmente é do sujeito, em grande parte ela é coletiva, e esse povo não poderá mais enterrar os próprios mortos.

Em grande medida essa personagem nos recorda o narrador de “Maçãs Antónov” e a personagem Meliton, e de fato a questão da longevidade, da expropriação e da memória perpassa a definição dessa personagem e da sua condição. Vale acrescentar que talvez essa definição parece estar sendo colocada por um outro prisma: a questão trágica associada aos dois contos anteriores é muito menos priorizada, e até menos presente, como se os processos sutis nos textos anteriores se desdobrassem com máximo de tragicidade aqui. Quando assume a persistência de uma postura ativa, ele sinaliza para a mesma ordem de resistência observável em “Maçãs Antónov” e em “Meliton”. Sabemos que essas personagens são consideradas acima da sua condição, e, ao mesmo tempo, subordinadas a ela. Mas existe um vazio dessa manifestação em “Nos confins do mundo”, não existem sinais de resistência dessa subjetividade, e ganha espaço a imensa falta de sentido dessa experiência.

Escurece — e um estranho silêncio reina no povoado.

Eles sentiam aquele vazio súbito no coração e um silêncio incompreensível ao redor, que sempre envolve a gente depois da inquietação da despedida, com a volta para a casa esvaziada. Descendo a montanha, eles olham para o vilarejo com um olhar diferente do de antes, como se depois de uma longa ausência.⁶⁷

Esse trecho constrói um “espaço de dissolução”, aproveitando a terminologia que empreguei ao estudar “Meliton”. Aqui, a noite após a ocorrência traumática produz uma subversão da calma noturna, com o uso dos léxicos «странная» [estranho] e «царит» [reina], privilegiando a ideia de quebra de familiaridade e de produção de uma ideia de hegemonia dessa qualidade (estranho) na construção desse ambiente.

O autor, no parágrafo seguinte, desenvolve discursivamente o espaço a partir da percepção das personagens. É importante destacar que essa percepção é transmitida a partir da subjetividade do narrador que, contemplando a dimensão trágica da ocorrência, identifica os estados de espíritos dos indivíduos e não indivíduos que se deslocam por esse espaço e como

⁶⁷ BÚNIN, 2006, pp. 300, tradução nossa. «Темнеет - и странная тишина царит в селе.

Они чувствуют ту внезапную пустоту в сердце и непонятную тишину вокруг себя, которая всегда охватывает человека после тревоги проводов, при возвращении в опустевший дом. Спускаясь под гору, они глядят на село другими глазами, чем прежде, - точно после долгой отлучки...»

isso produz uma espécie de desorientação. A raiz «ныт-» [relativo a “vazio”], que é o núcleo semântico da premissa pronunciada no início do texto se repete, de modo que a causa dessa estranheza é aproximada dessa premissa, e que o esvaziamento do povoado é justamente a causa dessa perturbação da ordem ou fragmentação. O último período sinaliza para a articulação desse espaço desfigurado como infamiliar, na medida em que eles retornam para casa, tendo em mente justamente a ideia da transformação daquele espaço como se fosse submetido abruptamente à passagem de um longo tempo na frase “como se depois de uma longa ausência”. Não apenas a transformação do espaço, no interior da proposição “eles olham para o vilarejo com um olhar diferente do de antes” o narrador aponta para a mudança na própria interioridade dessas personagens, como se essa ocorrência trágica transformasse o espaço da mesma forma como transforma sua subjetividade. Indo mais longe, toda a sorte de estranhamento e desfiguração induz à percepção do desfiguramento desses sujeitos, e no seio dessa desfiguração está a incapacidade do sujeito de reparar o dano, de se reconciliar, de devolver a eles, como o narrador indica quando fala de Vasil, a comunhão, a ritualização, alguém que possa fechar-lhe os olhos quando morrer. O espaço, nesse excerto, determina o nível profundo de dissolução que se dá, resultando na desorientação e inconformidade desses que ficaram.

Calado anda sob a montanha, sorrindo seu estranho sorriso de uma angústia idosa, Vasil Skut lentamente afasta ele a cancela, lentamente passou ao longo do jardimzinho e escondeu-se na khata.

É sua khata natal. Mas Skut não é mais seu dono. Compraram-na uma gente estranha e o permitiram “finar” nela. E isso precisa ser feito logo...

[...] O velho recurvado está sentado no escuro e no ermo.

Ele pensa lá em algo? Talvez sobre como em algum lugar por um caminho incerto, embranquecendo-se, silenciosamente range o comboio? É, e é isso mesmo em que ele está pensando!

Uma sonora voz de mulher se instala além do rio:

Ai venha, venha,
Lua brilhante!⁶⁸

⁶⁸ BÚNIN, 2006, pp. 301, tradução nossa. «Молча идет под гору, улыбаясь своей странной улыбкой старческого горя. Василь Шкуть медленно отложил он калитку, медленно прошел через дворик и скрылся в хате.

Хата родная. Но Шкуть в ней больше не хозяин. Ее купили чужие люди и позволили ему только «дожить» в ней. Это надо сделать поскорее...

[...] Старик, согнувшись, сидит в темноте и безмолвии.

Что-то он думает? Может быть, про то, как где-то там, по смутно белеющей дороге, тихо поскрипывает обоз? Э, да что про то и думать!

Звонкий девический голос замирает за рекою:

Ой зійди, зійди,
Ясен місяцю!»

Aqui o narrador aprofunda na condição de Vasil. O primeiro período guarda uma antinomia entre prazer e angústia, quando se desloca nesse espaço desfigurado e volta para a sua casa.

O segundo parágrafo aprofunda a ideia da expropriação: o primeiro período, muito sucinto, coloca a ideia de que Vasil nasceu nessa Khata, adiante, que ela não mais pertence mais a ele. Daí, o narrador coloca a explicação disso: “Compraram-na uma gente estranha e o permitiram ‘viver seus dias’ nela. E isso precisa ser feito logo...”, sabemos que ela foi comprada e que esses compradores deram-lhe a permissão de continuar vivendo nela, mas a composição dessa frase em nada se limita a isso. O uso de «чужие» [alheio] sublinha o caráter de expropriação, porque a ideia de Vasil ter nascido e vivido até então sob aquele teto, aliado ao uso do léxico regional “khata” nos mostra que isso não apenas perturba alguma noção de permanência, mas que desfaz essa assimilação que existe entre a terra e todas as significações culturais implicadas, o vocábulo «чужие» [alheio] atesta a já referida desfiguração cultural do lugar. O uso das aspas aponta para uma segmentação de discursos — estabelecendo aqui aquela “debreagem interna não autoral”, onde o narrador se apropria de um discurso, no caso, dos compradores da khata de Vasil, para introduzir no discurso alguma intenção. Contemplando as mazelas a que foi submetido esse povo, tomar o discurso desses compradores intenciona construir o discurso que represente toda aquela força opressora que acomete esse povoado. O uso do vocábulo «дожить» [viver até determinado tempo] nesse contexto de apropriação do discurso talvez busque expressar a indiferença desse algoz, agravando a insignificância do indivíduo, e a falta de sentido disso, o vocábulo «только» [apenas] intensifica essa invalidação.

Por fim, a frase “e isso precisa ser feito logo...” apresenta um emaranhado elegante de autorias. Entendemos que ela parte da compreensão indiferente daqueles que compraram a casa de Vasil, mas não existe uma sinalização direta dessa apropriação discursiva, no fim, parece um comentário sarcástico do narrador, que se apropria daquela visão de mundo para assumir ou escancarar a violência da profanação que se está operando no conto, não obedecendo à naturalidade da vida, mas movida por uma lógica destrutiva tanto daquilo que é natural quanto cultural.

Por fim, o autor medita sobre o estado de espírito de Vasil, reiterando um estado comum do povo de encantamento com a ideia de um novo rumo tomado pelos seus semelhantes, e como, de alguma forma, eles como que se apropriassem dessa experiência. Essa ideia já está presente no texto e se expressou anteriormente:

“Onde fica essa tal de Ussuriski Krai?” — pensam os velhos, fechando os olhos por causa do sol, e tensionam a imaginação para vislumbrar esse país maravilhoso no fim do mundo e aquele espaço enorme, que se deita entre lá e o Grande Perevoz, em pensamento eles verão como se arrasta o longo comboio lotado de bondade, de camponesas e crianças, lentamente rangerão as rodas, correrão os cachorros e marcharão atrás dos comboios pelo brando caminho empoeirado, aquecido pelo sol calcinante, “tiozinhos” em calções largos.⁶⁹

Mas, de qualquer forma, voltando ao trecho anterior, é curiosa a forma como ele constrói essa ideia, usando a pergunta retórica (“Ele pensa lá em algo?”), possivelmente para estender temporalmente a nossa percepção em direção à razão por trás da cena extática que se põe diante de nós, arguindo seu estado interior e logo em seguida afirmando-o. E o narrador tensiona estender mais esse momento: um canto de moça ao longe, vale aqui destacar um trecho importante para comentar outro procedimento empregado por Búnin:

De repente as duas desceram a montanha, num caminho de pedras. Uma delas, forte, baixa, carrega o cenho e olha dispersa com seus olhos negros e sérios para algum lugar ao longe, pelos vales. Outra, alta, magrinha, chora... As duas ataviadas festivamente, mas quão amarga chora uma delas, apertando contra os olhos a manga da camisa! Tropeçam as botas de marroquim, nas quais tão lindamente cai sob o vestido a barra branca como neve... Sonoramente, com uma alegria irreprimível cantava ela até a madrugada profunda, correndo pela margem com umas lontras.⁷⁰

Tudo nos leva a crer que o canto da moça colocado nessa cena é o mesmo da moça que canta em luto, e esse movimento muito sutil de retomada, colocando uma debreagem interna “supostamente não autoral” (já que apenas fica sugerido que é a mesma moça quem está cantando). O narrador apresenta pela primeira vez a experiência individual do lugar, e nessa cena ocorre um entrecruzamento dessas experiências: essas relações entre subjetividade e lugar são ao mesmo tempo individuais e coletivas. Tanto Vasil quanto a cantora têm em comum uma nesga de prazer ou satisfação que subsiste a toda a tragédia de suas vidas. Essa colocação das duas cenas em uma reforça esse contracanto de resistência contra as forças que os oprimem.

* * *

⁶⁹ BÚNIN, 2006, pp. 300, tradução nossa. ««Що воно таке, сей Уссурійський край?» — думают старики, прикрывая глаза от солнца, и напрягают воображение представить себе эту сказочную страну на конце света и то громадное пространство, что залегает между ней и Великим Перевозом, мысленно увидеть, как тянется длинный обоз, нагруженный добром, бабами и детьми, медленно скрипят колеса, бегут собаки и шагают за обозом по мягкой пыльной дороге, пригретой догорающим солнцем, «дядьки» в широких шароварах.»

⁷⁰ Ibidem, pp. 299, tradução nossa. «Вот две спускаются под гору, по каменистой дороге. Одна, крепкая, невысокая, хмурит брови и рассеянно смотрит своими черными серьезными глазами куда-то вдаль, по долине. Другая, высокая, худенькая, плачет... Обе наряжены по-праздничному, но как горько плачет одна, прижимая к глазам рукава сорочки! Спотыкаются сафьяновые сапоги, на которые так красиво падает из-под плахты белоснежный подол... Звонко, с неудержимой радостью пела она до глубокой ночи, бегая на берегу с ведрами [...]»

Agitados com o encontro, pegavam no sono, cobrindo as cabeças com uns rolos, e todos pensam em uma coisa só — sobre o país distante e desconhecido nos confins do mundo, sobre as estradas e os grandes rios no caminho, sobre o vilarejo natal abandonado...

Esfriou. Todos dormiam um sono pesado: as pessoas, as estradas, as fronteiras e os pães orvalhados.

De um vilarejo em separado quase não se escuta o grito do galo. A foice da lua, turva e rubra e deixando cair para o lado, aparecendo na margem do céu. Ela quase não brilhava. Só o céu ao seu redor tomou uma tonalidade esverdeada, a estepe escurecida no horizonte, e no horizonte sobressaía algo escuro. Esses eram os outeiros. E somente as estrelas e os outeiros ouviam a calmaria morta na estepe e a respiração das pessoas, esquecidas no sono da sua angústia e do longo caminho.⁷¹

Na parte IV, o foco narrativo é transferido para o grupo de pessoas que debandou. O início desse fragmento produz espelhamento da condição dos refugiados e dos que ficaram: na construção dos dois espaços o narrador coloca a ideia de afinação psíquica entre os membros desse povoado. Não apenas isso, podemos entender mesmo um anseio otimista vindo das duas partes, projetando nesse lugar novo uma ideia de “terra prometida”. Ao mesmo tempo, se constrói uma ideia de comunhão entre as duas, como se as duas possibilidades auto excludentes: fugir ou ficar, fossem vividas igualmente por todos os membros desse povoado, porque unidos nas suas experiências para além do tempo e do espaço. Recrudescer, então, a nossa impressão de uma fragmentação, sublinhando aquela antinomia entre prazer e angústia e colocando em nosso radar as mesmas antinomias subjacentes à construção de “Maçãs Antónov” e “Meliton”.

Os dois parágrafos seguintes parecem fulcrais para a construção do espaço, mas para estudá-los melhor, quero destacar os dois primeiros parágrafos dessa seção do texto:

E eles ainda não estão longe.

Eles estão pernoitando na estepe, sob o céu natal, mas já lhes parece que estão a mil versts de tudo que lhes era costumeiro, familiar.⁷²

A introdução da parte IV sublinha o que falamos sobre um curto período ser retratado no todo do texto. O parágrafo seguinte contrasta “familiaridade” e “estranheza”, assim como no início da parte III, mas agora alinhado a ideia de uma incongruência entre o espaço real e o

⁷¹ BÚNIN, 2006, pp. 302, tradução nossa. «Взволнованные встречей, засыпали они, закрывая головы свитками, и все думали об одном - о далекой неизвестной стране на краю света, о дорогах и больших реках в пути, о родном покинутом селе...

Холоднело. Все спало крепким сном - и люди, и дороги, и межи, и росистые хлеба.

С отдаленного хутора чуть слышно донесся крик петуха. Серп месяца, мутно-красный и поникший па сторону, показался на краю неба. Он почти не светил. Только небо около него приняло зеленоватый оттенок, почернела степь от горизонта, да на горизонте выступило что-то темное. Эти были курганы. И только звезды и курганы слушали мертвую тишину на степи и дыхание людей, позабывших во сне свое горе и далекие дороги.»

⁷² BÚNIN, 2006, pp. 301, tradução nossa. «А они еще далеко.

Они ночуют в степи, под родным небом, но им уже кажется, что они за тысячу верст ото всего привычного, родного.»

espaço da sensibilidade. Isso porque, com os laços com a terra natal cortados, embora se esteja sob o céu estrelado da estepe, o trauma dessa separação amplia essa distância do ponto de partida, construindo um novo conceito de espaço, que se define pelo inexplicável, pela familiaridade suspeita e pela incerteza, e que podemos chamar “espaço Ø”.

Portanto, esse excerto se ocupa de definir esse espaço Ø. Esse primeiro parágrafo (“Esfriou...”) se presta a uma definição bastante curiosa de indução de estados. Primeiro, o uso de «крепкий сон» [sono pesado] sugere um aprofundamento inusitado da modorra, conciliando o frio e o aspecto parado das coisas do ambiente, conferindo um aspecto de quadro à cena. No decorrer dessa descrição por écfrase, o narrador atribuiu a uma mesma ação humana o estado do ambiente e dos objetos humanos, sintetizando o valor subjetivo desse espaço e dos objetos ao igualá-los todos sob a égide de um valor de humanidade.

A partir da imagem colocada, o narrador começa a detalhar essa paisagem, colocando o grito do galo, que “mal se escuta”, ajudando a criar a ideia de embotamento dos estímulos na criação dessa paisagem. Talvez o grito do galo sirva para consumir esse aspecto de quadro vivo dessa cena: a lua também é descrita como que dentro de um enquadramento, depois se passa para cor do céu pela luz da lua e depois para os outeiros, ao horizonte (aplicando aquele mesmo procedimento de estender nossa percepção com a dúvida). Reitero o valor da écfrase aqui, o narrador orienta nosso olhar cuidadosamente, agora, para os elementos periféricos dessa composição, e percebamos como existe uma dinâmica de passagem das cores mais vivas para o preto, daquilo que é distinguível para o que não é, e esse gancho do discurso é justamente o que atribui o valor a tudo que viemos tratando aqui. Quando o narrador diz “e apenas as estrelas e os outeiros escutavam...”, ele consolida alguma ideia de consciência que acolhe a existência daquele povo, quando qualquer força externa que existe no texto e que pudesse assegurá-lo a dignidade inexistente, reiterando essa ideia com as orações seguintes, quando coloca a calmia da modorra como atenuante daquela condição.

Mas e quanto a eles, esses outeiro seculares, silentes, antes do sofrimento ou alegria de alguns seres, que viverão por um instante e darão o seu lugar a outros como eles — para se angustiar e se alegrar de novo e do mesmo jeito desaparecer sem rastros da face da terra? Muitos comboios e acampamentos errantes na estepe, muita gente, muitos sofrimentos e felicidades testemunharam esses outeiros.

Talvez as estrelas, sozinhas, sabem como é sagrado o sofrimento humano!⁷³

⁷³ BÚNIN, 2006, pp. 302, tradução nossa. «Но что им, этим вековым молчаливым курганам, до горя или радости каких-то существ, которые проживут мгновение и уступят место другим таким же - снова волноваться и радоваться и так же бесследно исчезнуть с лица земли? Много кочевавших в степи обозов и станов, много людей, много горя и радости видели чти курганы.

Одни звезды, может быть, знают, как свято человеческое горе!»

Depois de sintetizar um quadro e atribuir consciência à paisagem, ele desenvolve essa ideia para refletir sobre a condição daquele povoado, ampliando sua reflexão para a condição humana. Esse procedimento se dá, primeiro, pela colocação de um signo de permanência que contrasta com a vida humana, colocada num ciclo de sucessão de angústias e felicidades, chamando a nossa atenção justamente para a pequenez, a insignificância da vida humana de um modo geral, não limitada a esse povo. O período seguinte aprofunda esse conceito de sucessões de vidas, prazeres e felicidades para outra espacialidade, determinada pelo conceito de passagem de todos esses significados e coisas efêmeras pelos outeiros eternos, como aquilo que ambienta o espetáculo cíclico da vida.

Pensando em tudo isso, o último parágrafo, num movimento de síntese, parece parafrasear a ideia que acabou de ser desenvolvida, retomando ainda o motivo do quadro descrito e do par de elementos a que são atribuídos a consciência que percebe a travessia desse povo. De qualquer forma, aqui é colocada uma nova ideia. Lembramos que essas estrelas pertencem ao “céu natal”, e, enquanto testemunhas, teoricamente acompanham todo o desenrolar dos fatos que foram narrados aqui. A resiliência desse povo como responsável por colocá-lo subjetivamente acima de sua própria condição, insignificância, é colocada em justaposição àquela ideia de abandono sofrido por esse povo, submetido à marcha dos acontecimentos e incapaz de restituir a terra e a dignidade. E no seio de todos esses sentidos, detectamos o procedimento do autor em identificar nos elementos da paisagem justamente os participantes eternos dessa ocorrência como incluída num ciclo de ocorrências muito mais amplo, adquirindo, aí, esse nível mais amplo de insignificância. Vale notar que essa insignificância “cósmica”, de certo modo, é o que permite anular esse primeiro sentido, já que, para a primeira, o prazer e o sofrimento coexistem apenas como duas forças dentro de um plano, e coexistem dentro daquelas subjetividades. O colocar-se acima da própria condição é o que nos oferece a garantia de entendimento de uma dinâmica da vida nesse plano cósmico, prefigurada no texto, e que permite colocar essa máxima, e redimir o povo da sua própria condição a partir da compreensão dessa insignificância.

De profundis

“Quem é um Deus como Tu, que perdoas a iniquidade e relevas a transgressão do remanescente da Sua herança? Ele não mantém Sua cólera para sempre, porque Se deleita na bondade. Ele novamente terá compaixão de nós, suprimirá nossas iniquidades e lançará todos os nossos pecados às profundezas do mar. Tu serás fiel a Jacob e benevolente como Abrahão, como juraste a nossos pais desde os tempos passados!”

Miħa [Miquéias] 7:18-20

Em grande medida essas reflexões sobre o tema da insignificância, que, como a memória, também coexiste num plano estrito e noutro mais amplo, podem iluminar nossa compreensão dos textos que já estudamos. Se falarmos sobre Meliton, em particular, a condição em que ele se encontra não é muito diferente da condição de Vasil Skut, com a diferença em relação ao processo de alienação, que se dá em Meliton de forma muito menos explícita e está implicada a partir de uma apreciação do seu suposto passado. De qualquer modo, Meliton se nos apresenta sob uma ideia de insignificância que chega a se impor, quando um elemento externo a ele, no caso, o narrador, tenta reavaliar sua vida e tirar dela algum sentido, e Meliton resiste a essa tentativa. Para ele, essa condição de invalidez é uma escolha, como uma escolha de nível quase religioso, porque o discurso religioso chega a ser mais relevante para a construção da subjetividade, enquanto, em “Nos confins do mundo”, conserva-se a um nível subjacente numa ideia de coletividade.

A visão de mundo de Meliton percebe esse mundo intuitivo onde a vida terrena está contida, e sua inclinação religiosa representa não apenas uma justificativa para conhecer essa realidade, mostra-nos a partir desse discurso como ele está afinado com ela. Em “Nos confins do mundo”, isso floresce da percepção do espaço e da percepção da resiliência desse povo unido por uma consciência, de modo que não precisamente a consciência das personagens vislumbre esse valor de transcendência do prazer e do sofrimento, mas o entendimento do narrador que contempla essa ocorrência.

E nisso está a maior diferença entre os narradores das duas histórias, entendemos Meliton a partir das incompreensões, e ressignificamos a experiência de vida que se dá em “Nos confins do mundo” por meio da visão de mundo subjetiva desse narrador. E nesse contraste de perspectivas, aparece-nos a ideia da alienação como um sintoma dessa passagem à compreensão desse valor transcendental de mundo, e que a insignificância santifica, porque transforma a perspectiva, inscreve a vida em outra ordem de coisas, percebe a inserção dela no ciclo, reduz os prazeres, as angústias e os passados à consciência de uma passagem, necessária ou não, do indivíduo, enjaulado no seu tempo e no seu espaço.

De qualquer forma, os signos religiosos colocados por Búnin em seus textos não encerram a “vontade” religiosa no seu interior, uma percepção profundamente relacionável ao conceito de «прапамять» [grande memória], já colocado anteriormente, é necessária para perceber as formas de atribuir sentido ou valor à vida, ou entender o recorte narrativo que Búnin realiza, e a partir de que perspectiva, com que finalidade eles são demonstrados e contados.

Outros desdobramentos da memória

“Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,
Sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos
E sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações...”

(Hesíodo)

“Velga”

Ivan Búnin descreve seu conto “Velga” como “um trabalho inteiramente próprio, concebido com a longa leitura das descrições do norte, do mar do norte e etc.”⁷⁴ Nessa história, a narração se dá na forma de um diálogo⁷⁵ diante da paisagem do mar do norte. Nesse diálogo, o narrador constrói um cenário fantástico, e isso o faz recordar de uma antiga “lenda do norte”, e introduz uma moldura narrativa, dentro da qual se desenvolve a história-lenda de Velga, uma moça, cujo amor por Irvald cria um triângulo amoroso entre os dois e sua irmã, Sneggar, com quem Irvald prometera casar-se. O aspecto folclórico, que já se denuncia com a proposição de uma atemporalidade, conforme veremos no texto, confirma-se com um trágico acidente sofrido por Irvald, que o coloca diante da iminência da morte, podendo ser salvo por Velga mediante a realização de um “contrato mágico” firmado com Tscharna, pelo qual, conseguindo salvar Irvald, será Velga transformada numa gaivota, e não receberá sequer reconhecimento por seu esforço. Ao fim da história, ela firma o contrato e realiza o ato sugerido, salvando Irvald e transformando-se em uma gaivota.

Entre desenvolvimentos dos temas e procedimentos composicionais, Velga se nos apresenta como um texto bem particular dentro dos seus primeiros contos de Búnin. Nele,

⁷⁴ Búnin escreveu de Odessa no dia 3 de outubro de 1898 a S. N. Krivenko: “estou lhe enviando um conto-lenda com o título ‘Velga’”. Trecho retirado de Lib.ru/Классика: Бунин Иван Алексеевич. Письма 1885-1904 годов.

⁷⁵ Com a importante ressalva: o diálogo se dá na forma do relato de uma história, ou seja, o interlocutor, para quem o narrador narra a história, não fala.

manifesta-se o tema do amor e dos triângulos amorosos, muito mais comuns no tempo da maturidade de seu trabalho. Mas, ao lado do desenvolvimento desse tema, vemos de uma nova perspectiva a revelação do caráter etnográfico do seu trabalho, já que a história consiste na transmissão de uma lenda. Mas, diferente do que vimos em “Nos confins do mundo”, principalmente, a presença folclórica no texto não serve apenas de pano de fundo, aqui, o “folclórico” é apresentado na sua materialidade, como centro do relato. É notável também o fator do aspecto de “nova criação” do conto, uma vez que Búnin produz uma narrativa emulando a linguagem do mito, e ele atesta esse aspecto mítico em seu relato:

“Escuta, vou te contar, sob o rumor do mar do norte furioso, uma antiga lenda do norte [...] Isso aconteceu há muito tempo, em tempos imemoriais.”⁷⁶

Somos colocados em face do imemorial, premissa da narrativa mítica, que instaura a permanência de certos valores que determinam a realidade temporal que a “verdade” daquela narrativa assinala, e preparando o que viria a se configurar como um mito cosmogônico. Assim, Búnin nos coloca no interior daquelas instâncias de reconhecimento intersubjetivo de determinado povo ou indivíduo com seu grupo social, e nos deparamos com aquele “denso conteúdo cultural” por um outro prisma, a partir de uma outra linguagem.

* * *

A construção paratextual do texto reitera a separação dessas duas dimensões do texto (narração principal e moldura narrativa), já que a contagem de capítulos só se inicia com a transmissão da narrativa mítica, funcionando essa “parte 0” como uma introdução. Mas, dentro desse contexto, aparece-nos a problemática da relação semântica dessa parte 0 com a narrativa folclórica. Servindo essa introdução de mote, podemos ver, nessa parte, algo como um proêmio, apresentando uma motivação, ou revelação da narrativa como causa de alguma ocorrência extra individual. Para compreender melhor como se articula essa introdução, vamos demonstrar, parágrafo a parágrafo, como esses signos são postos no discurso, separando alguns trechos para refinar o nosso olhar sobre o texto:

Parágrafo	Conteúdo	Discurso
1 – Mote	Introdução dos símbolos “gaivota” e “mar”	A primeira palavra do texto registra uma vontade dialógica, como se a apreciação do interlocutor se desse pela mediação da observação do narrador. O mar é introduzido na sua dimensão caótica, e a gaivota registra um canto lastimoso. A relação dessas duas instâncias da paisagem são centrais no texto — a observação da

⁷⁶ BÚNIN, 2006, pp. 386-7, tradução nossa. «Слушай, я расскажу тебе, под шум бушующего северного моря, старую северную легенду [...] Было это давно, в незапамятное время.»

		gaivota nos leva a crer que ela representa a heroína da história, e toda a descrição do proêmio nos conduz a isso.
2 – Natureza inóspita	Descrição do mar	O narrador volta o seu olhar para a vastidão que o mar encerra, e o ar enevoado no entorno — corroborando a construção desse espaço caótico, de desorientação. Ele compara o barulho do mar com o barulho de uma floresta, sob o ritmo sonoro de uma tempestade se intensificando e rareando — expondo com muito detalhe um fenômeno que o narrador reconhece bastante particular. Nesse ambiente, ele volta a sua atenção para a gaivota, colocando-a como agente no mundo caótico, chamando atenção para a natureza resiliente de seu adejo e flexibilidade das suas asas, subjazendo a confirmação da sua força, por resistir em meio ao ambiente que o narrador constrói. O narrador faz outro apelo dialógico, agora buscando outra percepção desse interlocutor (antes a audição, para o grito da gaivota, agora a visão, para ver o mar.)
3 – Natureza inóspita	Descrição do mar com as estações do ano	Ele detalha a descrição do mar aqui. Porém, ele o faz por meio das estações — todo o ano é marcado por um mau agouro, mas é outono, e ele diz: “o norte é ainda mais triste durante o outono”. Aqui ele põe diante de nós a paisagem fantástica, mostrando a compleição do mar como aparentemente transcendendo a altura da margem, como uma planície que se estende para a imensidão.
4 – Natureza inóspita	Descrição da gaivota em paralelo com o mar	O narrador alterna entre narração do movimento da gaivota e movimento do mar. O narrador se ocupa de narrar minuciosamente a ressaca, principalmente no seu contato com a margem. A gaivota é colocada como aquela a gente que se movimenta nesse espaço, entre o vento e o mar e seus “intermediários” — mostrando o aspecto intrépido desses dois símbolos que vêm sendo trabalhados ao longo do proêmio.
5 – Dissolução	Desaparecimento da gaivota do espaço	Narra-se a saída da gaivota, “como se tivesse se cansado”. Desaparecendo na névoa, o narrador interpela o interlocutor, chamando atenção para o seu grito lastimoso.
6 – Dissolução	Intensificação do cenário caótico	Ao passo em que ela desaparece e a noite desce, o barulho da ressaca aumenta, o vento “arrancando” respingos do mar e o aspecto tempestuoso que se intensifica — ouve-se, ao fim, uma última vez o grito longínquo da gaivota.
7 – Inspiração	O narrador manifesta o desejo de contar a “velha lenda do norte”	Mais uma vez um importante parágrafo começa com uma interpelação, agora não usando mais os verbos que apelam diretamente para a sensibilidade, mas furtando a atenção do seu ouvinte. É notável que ele marca a ideia de inspiração, tanto pela longa descrição da paisagem que se realizou diante deles, mas porque ele traz a memória dessa paisagem para o seu discurso, como uma justificativa para a transmissão da história.

O narrador retrata a paisagem que serve tanto de inspiração quanto justificativa para se contar a história de Velga. De qualquer forma, a construção desse espaço se dá inicialmente pela percepção do grito da gaivota, uma percepção não visual, mas sonora, a partir da qual distinguimos esse valor inicial colocado pelo narrador: o caráter melancólico da gaivota, que se

dá a perceber pelo seu grito. Tendo a centralidade da gaivota resguardado, o narrador começa a construir todo o espaço em volta dela como algo ameaçador, barulhento, tempestuoso, servindo não exatamente de contraponto com a gaivota, mas estendendo a amplitude da sua definição, já que, apesar de lastimosa, a sua presença num espaço intrépido nos mostra indutivamente seu caráter intrépido.

É muito clara a instauração de sujeitos no proêmio. Mas existe um fator de acesso à subjetividade do narrador que se nos apresenta relevante para pensar no caráter introdutório dessa história, lembrando o que comentamos sobre inspiração e justificativa contidas nesse proêmio. Para examinar algumas dessas instâncias linguísticas de subjetividade, destaco alguns trechos importantes do proêmio:

No longe sua ravina a perder de vista parece estar acima da margem, ela vai para a imensidão enevoadá a oeste, e o vento cada vez mais rápido empurra do oeste as ondas, e no longe se imposta o grito da gaivota.⁷⁷

Ele estabelece um paralelo entre a forma do mar agitado e uma campina, que, por sua vez, move-se em direção à infinidade e transpassa a altura da margem, tamanha é a agitação do mar — a imposição dessa visualidade ressalta o caráter excepcionalmente caótico dessa cena. Depois, o vento é colocado como agente que conduz violentamente (ideia sintetizada pela escolha do verbo «гнать» [forçar]) as ondas e propaga o grito daquela gaivota. A relação semântica que ele estabelece entre o vento e o par de símbolos centrais, o mar e a gaivota, é um primeiro sinal bastante aparente da produção de um contraponto: de uma mesma ação, ela é violenta contra o mar, mas trabalha a favor da gaivota — e isso nos aparece como o registro de um dado da realidade, apresentado subjetivamente e propondo um suave contraponto.

O mar incessantemente orlava a margem com veios em redemoinhos. Aqui ele, voando sobre ela com estrépito e barulho, cavou consigo uma rocha, lá, como neve fervente, dissipou-se num sibilo e largamente se emaranhou pela margem, mas logo depois rastejou, como vidro, de volta, apoiando-se um novo monte em redemoinho, e ao longe se arremessam às pedras e altamente galgam o ar. E longemente trepidava a margem com a ressaca... A gaivota num grito se lançou entre as ondas, delicadamente adejava entre as águas em suas imprecisões, conduzindo a uma nova onda até a alta crista e adentrando toda entre os respingos e a espuma.⁷⁸

⁷⁷ BÚNIN, 2006, p. 386, tradução nossa. «Издали необозримая равнина его кажется выше берега, она уходит в туманный простор на запад, а ветер все быстрее гонит с запада волны и далеко разносит крик чайки.»

⁷⁸ Ibidem, pp. 386, tradução nossa. «Море непрерывно крутящимися валами окаймляло берег. Здесь оно, налетая на него с грохотом и шумом, рыло под собою гравий, там, как кипящий снег, рассыпалось с шипеньем и широко взлизывалось на берег, но тотчас же скользило, как стекло, назад, подпирая собою новый крутящийся вал, а вдали расшибалось о камни и высоко взвивалось в воздух. И далеко гудел берег от прибоя... Чайка с криком бросалась между волнами, плавно скользя по воде в их ухабы, выносилась на новой волне до высокого гребня и вплетала вся в брызгах и пене.»

Com a apresentação desse fenômeno, ele retoma o foco narrativo para a gaivota. Feito o contraponto no excerto anterior, aqui complementa-se essa ideia: a gaivota não apenas frequenta esse espaço do mar agitado. Quando ela se aproxima demais do mar, o narrador diz «бросалась» [jogou-se], um vocábulo que já foi usado para descrever a ação do mar, assim, a aproximação espacial desses dois símbolos é também uma aproximação lexical, assimilando os dois elementos. Essa ação se dar junto com um grito pode sublinhar também o caráter furioso da interação da gaivota com essa entidade inerentemente furiosa. Apesar disso, o campo semântico que se desenvolve a partir daí desmonta um pouco essa ideia: «плавно» [delicadamente], «скользя» [deslizando], apontam para uma delicadeza da gaivota que contrasta com todo o ambiente onde ela está inserida. E, junto à delicadeza do seu adejo está a precisão dos movimentos, que consolidam sua movimentação destoante do espaço caótico do mar.

Consegue ouvir quão doloroso se espraia seu lamento ditoso?⁷⁹

Aqui o narrador complementa a frase do início do conto, colocando o oxímoro «радостные стенания» [lamento feliz], produzindo um tensionamento calcado na apresentação do revés daquela interação da gaivota com o mar, para quem o cantar fosse a expressão de lástima, agora, existe um aprofundamento dessas relações entre “sujeito” e ambiente. De novo, essa avaliação se baseia numa leitura de um dado da realidade, e aqui consolida um “motivo” que funcione como chamado para a transmissão da história, já que o grito lastimoso e alegre representa a ordem de emoções que nos são apresentadas adiante, quando Velga se vê em face do seu destino.⁸⁰

A explicação por imagens, cujos exemplos demos logo acima, podem advir de uma vontade de emular a linguagem do mito, ao mesmo tempo em que nos apresenta um quadro com fragmentos muitos minuciosos dos acontecimentos da paisagem, produzindo uma espacialidade que, recolhidas suas reminiscências, têm sublinhadas sua beleza e seu caráter intrépido, configurando ainda o espaço movediço onde a gaivota se desloca. Conseguimos também expor o valor semântico da gaivota na construção dessa cena a partir do olhar do narrador, e todas as nuances que foram observadas (paralelos, contrapontos com o ambiente que frequenta) mostram-nos a dinâmica contraditória entre brutalidade e delicadeza, prazer e sofrimento, configurando mesmo a natureza de tensionamentos das personagens de Búnin

⁷⁹ BÚNIN, 2006, pp. 386, tradução nossa. «Слышишь, как жалобно раздаются ее радостные стенания?»

⁸⁰ Além disso, representa uma daquelas oposições fundamentais colocadas por Máltsev, “angústia prazerosa e prazer angustiante” (Cf. MÁLTSEV, 1994, pp. 8).

segundo Máltzev. Esses tensionamentos são a matriz dessa vontade de rememoração, e adiante veremos como essas oscilações também representam a heroína da narrativa emoldurada, consolidando mesmo uma ideia de mote ou proêmio a essa introdução do texto.

Assim, o primeiro exemplo que destacamos aqui concentram dois valores importantes, e, por isso, vale recuperá-lo para comentar, agora munidos de tudo que concluímos com o estudo detido dos excertos: “escuta, vou te contar, sob o rumor do mar do norte furioso, uma antiga lenda do norte [...] Isso aconteceu há muito tempo, em tempos imemoriais (BÚNIN, 2006)”.

Um aspecto textual que podemos pinçar, no reconhecimento de alguns traços composicionais de Búnin é a suavidade com que o folclórico e o popular penetram no texto, sempre definidos por um contexto específico, como em “Maçãs Antónov”, ou como meio de criação de uma nova realidade, em “Nos confins do mundo”. Agora, com o “folclórico” em foco, a criação desse contexto aparece como aspecto mais periférico, mas que não deixa de aparecer como necessário para a consolidação da história. A materialidade da narrativa folclórica também é valorizada pela moldura narrativa, já que se sustenta como realidade cultural, já que é a realidade de um plano narrativo ficcional, e não uma lenda ficcional pura e simples.

O proêmio dessarte assume um valor de contextualização da narrativa mítica, essa introdução do conto produz um espaço por meio de reminiscências de acontecimentos muito específicos, consolidando a apreciação muito particular desse ambiente, e coloca também a figura da gaivota que se desloca por esse espaço e cujos movimentos e gritos configuram a disposição emocional dessa personagem. A relação da gaivota com o mar também prefigura a relação de Velga com o mar, mostrando-se esse proêmio não apenas intimamente ligado com o universo da narrativa principal emoldurada, como também como algo necessário para a realização da história. Além do que o proêmio serve para nos introduzir, de maneira bastante sutil, à linguagem mítica que permeia o conto, com o frequente uso de comparações, o discurso das estações e o aspecto cósmico que provém do registro dos dados da natureza, consolidando a expressão do imemorial, daquilo que é igualmente liberto do tempo e permanente como dado folclórico

A sacralidade do amor

“O amor é forte como a morte”

(O cântico dos cânticos)

A abordagem do amor erótico é basal para compreender amplamente a obra de Ivan Búnin. Contudo, em seus primeiros textos, esse tema recebe uma atenção menor em relação aos textos posteriores, cujo ápice, podemos dizer, em “Aleias Escuras”, encontra o amor como tema hegemônico, a partir do qual outras questões pertinentes a sua obra se articulam, muitas já detectáveis nos textos aqui estudados. Dentre as tendências germinadas em *Velga* e observáveis em sua última publicação, temos a colocação de uma protagonista feminina, como encontramos em “Lobos” ou “Outono frio”, os triângulos amorosos, como em “Zoika e Valeria”, o enredo emoldurado com uma narrativa fantástica, como em “Balada”. Também as discussões mais gerais, sobre a realidade metafísica na cosmovisão de Búnin e a “realização da vida terrena”⁸¹ são relevantes aqui e, claro, fulcrais para compreender contos como “Segunda-feira de cinzas”. Em “Velga”, uma história de amor, surgida num plano de triângulo amoroso e culminando na “autodestruição” da heroína em nome do amor recebe uma roupagem folclórica, e isso de alguma forma subverte o caráter fantástico do enredo sem consolidar o gênero de conto maravilhoso, como entenderemos adiante.

* * *

A fim de estudar o desenvolvimento do texto, considero a intenção de emular o gênero “lenda” por parte do autor como elemento central do texto, mas não podemos, com isso, perder de vista que existem muitas variantes composicionais em jogo, e ignorar que, apesar de tudo, esse segmento do texto representa uma criação com uma organização em certa medida vinculada com uma subjetividade única, e sem o caráter popular que situa o conto estruturalmente e poeticamente.⁸²

Mesmo assim, a fim de considerar a vontade de emulação dessa linguagem, e distinguir da melhor forma a genealogia de cada uma das variantes textuais em jogo, podemos empregar a terminologia de Vladimir Propp e determinar funcional-estruturalmente o conto, propondo a seguinte organização:

B M' C ↑ G K $\bar{Q}$ $\tilde{T}$ ⁸³

⁸¹ NIKONOVA, 2014, p. 604. “Classe, por princípio, não é importante para Búnin, tanto quanto cada um de seus heróis, ocupados com a coisa principal – a realização da sua vida terrena. De toda a diversidade de decisões, que são propostas por suas vidas, ele [o herói de Búnin] deve fazer uma única escolha, ainda que seja um erro.”

⁸² O folclore como criação necessariamente coletiva e mutável é bastante discutida no artigo “O folclore como forma específica de arte”, de Piotr Bogatyriov e Roman Jakobson.

⁸³ Esse esquema indica o segmento folclórico do texto, em que B = percepção de uma carência; M' = atribuição de uma tarefa difícil (que implica a autodestruição, por isso grafamos o diacrítico); C = herói decide reagir; ↑ =

É preciso lembrarmos da ausência de antagonista, e de um cumprimento um tanto minimalista de funções no plano dessa lenda, tendo, nuclearmente, as funções de herói, desempenhada por Velga, a de princesa, desempenhada por Irvald e a de pai (responsável por proposição da difícil tarefa) e ajudante mágico (que proporciona ao herói a possibilidade de realizar seu objetivo), associados à figura da mística Tcharna.

* * *

Com o levantamento estrutural dessa roupagem do texto, cabe-nos, agora, discriminar os valores subversivos dessa categoria narrativa, a fim de divisar um novo nível desse texto, ou aquele que representa um valor de criação autoral, e tentar entender como esses dois níveis estruturais da narrativa emoldurada se consolidam como um gênero discursivo e como valor de correspondência com a poética do autor.

Algo que vem à tona para a compreensão do material essencialmente folclórico do texto é que ele não é hegemônico. Essa sequência de acontecimentos própria do conto maravilhoso só é detectável a partir da parte IV (incluindo aqui a transição da parte III para a parte IV) do texto. Portanto, antes de se chegar a esta seção do texto, os acontecimentos e as relações produzidas são incompreensíveis a partir dos signos narrativos pré-estabelecidos por Propp, restando-nos reiterar a vontade de emulação desse gênero por parte do autor, e não a consolidação completa do mesmo.

Sendo assim, o caminho principal a trilhar para encontrar a subversão do gênero, e manifestação desse “novo” gênero, é atentarmos à segmentação do texto. As partes I e II especialmente nos servem de aproximação com esse mundo, apresentando-nos as personagens e a premissa “inicial” do texto:

Assim passou o verão se divertindo, e sempre com Velga estavam Irvald e Sneggar.

A grande Sneggar sempre ria e cantava, mas não sabia ela tão sonoramente gritar, e com tanta coragem jogar-se no mar barulhento, como Velga. Mas Irvald sabia, e uma vez Velga falou a ele:

— Por que razão você não é meu irmão, Irvald? Por que eu não tenho um irmão que amaria como a ti, Irvald? Eu não ficaria entediada de passar contigo um longo inverno.

herói parte; G = herói é conduzido ao lugar onde está o objeto que procura; K = carência inicial reparada; $\bar{Q}$ = o herói é reconhecido (marcado com um traço acima, indicando a não realização do reconhecimento mediante contrato mágico M'); $\hat{T}$ = herói é transformado (consolidação do mito cosmogônico), o diacrítico indica a autodestruição.

Ele a olhou, sorriu e se jogou de repente no mar.⁸⁴

O narrador apresenta, ao longo deste excerto, as três principais personagens da história. O que vale observar aqui é a construção de uma oposição entre Sneggar e Velga, que, ao contrário de sua irmã, “podia gritar muito alto e tão corajosamente lançar-se no mar turbulento”, o que não apenas aproxima sua disposição física e espiritual com Irvald, que também o fazia, como constrói um paralelo com a “personagem” gaivota, segundo estudamos no proêmio, associando uma a outra e ajudando a construir a ideia de que aquela gaivota é, simbolicamente, a própria Velga.

Começa a se desenhar aqui também os sentimentos de Velga para com Irvald e dele com ela, construindo uma primeira ideia de não correspondência ao amor de Velga.

— Querido Irvald, — ela falou para ele, — por que você passou tanto tempo perto de Sneggar? Por que uma angústia abala minha alegria?

E Velga começou a cantar no beira-mar sonoras canções entre lágrimas. E quando a encontra suas amigas, ela se calava, e seu rosto ficou severo e altivo.⁸⁵

Se desenvolve, a partir desse trecho, o triângulo amoroso entre as três personagens e o sofrimento de Velga. A pergunta que ela coloca, como diagnóstico das próprias emoções “porque a angústia perturba minha alegria?” é extremamente relevante, se lembrarmos a justaposição desses dois vocábulos na última parte de “Nos confins do mundo”, onde a sobreposição dos dois estados representa um valor importante para pensar a complexidade dos estados humanos interiores. Essa sobreposição de estados consolida outro momento de distanciamento do gênero folclórico, para o qual os estados psíquicos não chegam a receber tanto aprofundamento. De qualquer modo, a apresentação desse dado se dá de modo bastante claro, clareza essa complementada pelo uso da debreagem interna, conferindo um baixo nível de mediação a essa declaração da personagem. Essas escolhas narrativas e lexicais, inclusive, parecem apontar para uma ideia de descoberta desses sentimentos por parte da personagem, e reitero aqui o aspecto desviante do conto maravilhoso. A sobreposição de angústia e felicidade

⁸⁴ BÚNIN, 2006, pp. 387, tradução nossa. «Так забавлялась она летом, и всегда с Велгой были Ирвальд и Снеггар.

Толстая Снеггар часто смеялась и пела, да не умела она так звонко кричать и так смело кидаться в шумящее море, как Велга. Но Ирвальд умел, и раз Велга сказала ему:

— Отчего ты не брат мне, Ирвальд? Отчего у меня нет брата, которого я любила бы так, как тебя, Ирвальд? Я бы не скучала без тебя долгую зиму.

Он взглянул на нее, улыбнулся и вдруг кинулся к морю.»

⁸⁵ BÚNIN, 2006, pp. 388, tradução nossa. «— Милый Ирвальд, — говорила она ему, — зачем ты так долго сидел возле Снеггар? Зачем горе мешает моей радости?

И стала Велга петь на берегу моря звонкие песни сквозь слезы. А когда с ней встречались подруги, она замолкала, и лицо ее становилось сурово и гордо.»

como descoberta, construída uma ideia de triângulo amoroso, encerra a construção preliminar dessas personagens numa chave psicológica, não mitopoética.

O seu coração era valente, como o de um jovem pássaro, e se alegrava Velga de estar na tempestade e no mar, no sol e na terra, em sua livre meninice. Só sem Irvald ela se entristecia: queria com força lhe dizer como é bom viver nesse mundo.⁸⁶

O narrador aqui aprofunda a construção da protagonista e a complexidade das suas relações e sentimentos. Ele sublinha o caráter “intrépido” de Velga, apresentado quando ela coloca a protagonista como contraponto de Sneggar, criando uma comparação com “um jovem pássaro”, reproduzindo aquela aproximação de Velga com a gaivota, assimilando-a, ao mesmo tempo, a uma ideia de juventude e liberdade, porque “comprazia-se com a tempestade e o mar”: dimensões inóspitas da vida onde ela encontra a alegria. Depois o narrador confirma-nos a condição de liberdade em que Velga se encontra na sua apreciação incondicional da vida e natureza. E no meio desse contexto, aparece Irvald, a quem ela quer comunicar essa “verdade” da vida, mas que ao mesmo tempo se apresenta como uma possibilidade inalcançável de assimilação ao bem-estar da existência.

— Irvald, — disse ela, — eu esperei por você — e atribulado batia e me dominava meu coração. Mas quando você chegou, como eu fiquei leve!

E Irvald ficou sentado, olhou para a lua. Envergonhada ficou Velga por ele não tê-la respondido, e ela, baixando os olhos, perguntou para ele:

— Você ouviu minhas palavras, Irvald?

— Sim, — falou Irvald.

E então Velga ficou toda cabisbaixa e conversava:

— Me leve para a sua casa, Irvald! Eu irei com você para o mar, vou te cantar canções e trabalhar contigo. Como é doce viver nesse mundo com você!

— Eu nunca vou viver com você, — respondeu-a duramente Irvald. — Amanhã eu vou de novo para o mar, e quando eu voltar, tomarei a mão de Sneggar. Juntos vamos passar o inverno, e no verão vamos ao mar, como duas mobelhas.

— E eu? — disse Velga devagar e sentiu quão pesado batia seu coração. — Eu vou ficar sozinha? — disse alto Velga.

— Sim — respondeu Irvald.

Então Velga foi rápido aos saltos para a margem e andou muito tempo pela margem. E quando foi para longe, se lançou numa pedra cinza e pôs-se a gritar para a lua que seu coração dói, e caiu em prantos, e caiu pela pedra.⁸⁷

⁸⁶ Ibidem, pp. 388, tradução nossa. «Сердце ее было отважно, как у молодой птицы, и радовалась Велга на бури и море, на солнце и землю, на свою девичью свободу. Только без Ирвальда грустила она: сильно хотелось ей рассказать ему, как хорошо жить на свете.»

⁸⁷ BÚNIN, 2006, pp. 389, tradução nossa. «— Ирвальд, — сказала она, — я ждала тебя — и беспокойно билось и томилось мое сердце. Но когда ты приехал, так легко стало мне!

А Ирвальд сидел, глядел на месяц. Стыдно стало Велге, что он не ответил ей, и она, опустив глаза, спросила его тихо:

— Ты слышал мои слова, Ирвальд?

— Да, — сказал Ирвальд.

И тогда совсем низко наклонила Велга голову и проговорила:

— Возьми меня в свой дом, Ирвальд! Я буду ходить с тобой в море, буду петь тебе песни и работать с тобой. Так сладко жить на свете с тобой!

De maneira bastante breve, apesar do comprimento do excerto, aqui se consuma a rejeição de Velga por Irvald, que escolhe casar-se com Sneggar. Ela realiza a comunicação que objetivou segundo o excerto destacado anteriormente (dizer a ele como é bom viver nesse mundo), mas Irvald não reconhece o valor disso.

* * *

Tendo destacado e comentado trechos das duas primeiras partes, fica claro para nós que elas não correspondem ao valor mítico da lenda que se nos foi sugerida na introdução do texto. Os textos apresentados nos apresentam uma história de um triângulo amoroso, onde uma das partes é deixada de lado. Nós acompanhamos o sofrimento dessa personagem até a consumação da desilusão, mas existe um fator fundamental contrastante na composição que permeia o texto: a comunhão absoluta de Velga com o mundo que a circunda e a felicidade que decorre dessa comunhão, coexistindo com o drama interior da rejeição de Irvald.

O início dessa “lenda” em nada nos lembra um conto maravilhoso, a exceção da recorrência de certos vocábulos e a ambientação mais ou menos atávica do lugar e das personagens. Reconhecendo as duas primeiras partes como uma história de amor, e as duas últimas como a realização desse “conto maravilhoso”, podemos imaginar a parte III como um elo entre as duas. Para compreender melhor como esse fenômeno se dá, vamos estudar mais alguns excertos:

“Consegue ouvir, quão selvagem se debate o vento na escuridão? O malevolente mar do norte!”⁸⁸

O primeiro parágrafo da terceira parte interrompe a moldura narrativa, constituindo uma espécie de pausa que pode reforçar aquela nossa ideia de constituição de uma transição entre as duas fases da história. Além disso, é criado um paralelismo com a introdução do conto: “consegue ouvir quão lastimoso se espraia seu feliz lamento?”. Mas, dessa vez, não é o canto plangente da gaivota a percepção requisitada pelo sujeito. A esse momento, a história já está

— Мы никогда не будем жить с тобой, — твердо ответил ей Ирвальд. — Завтра я опять уйду в море, а когда вернусь, возьму за руку Снеггар. Вместе проведем мы зиму, а летом уплывем, как две гагары.

— А я? — медленно сказала Велга и почувствовала, как тяжело застучало ее сердце. — Я останусь одна? — громко сказала Велга.

— Да, — ответил Ирвальд.

Тогда Велга быстро прыгнула на берег и быстро пошла по берегу. И когда далеко ушла, кинулась на серый камень и закричала месяцу, что ей больно в сердце, и зарыдала, и упала на камень»

⁸⁸ BÚNIN, 2006, p. 390, tradução nossa. «Слышишь, как дико завывает ветер во мраке? Неприветливо северное море!»

sendo contada pelo narrador de noite, quando o barulho do mar continua alto, com um “vento uivante”, mas a gaivota se ausenta. E, a partir dos paralelos criados entre Velga e a gaivota da paisagem, somado a esse paralelismo criado com a reprodução de uma sintaxe semelhante que acaba por destacar a ausência da gaivota no ambiente, e a paisagem da narração representasse, assim, o tempo anterior à consolidação do mito.

O outono sobreveio de manhã, e começou a rumorejar pela névoa turva as nuvens se adensando. E quando soprava em Velga o vento frio, saltou ela e se jogou no mar. Mas uma onda se levantou e jogou-a longe de volta na margem.

— O mar não quer que eu morra, — falou Velga. — Antes eu devo matar Irvald.

E voltava calada para casa. Secou nas bochechas suas lágrimas, e era tranquilo seu rosto sério, mas sombrio o seu coração.⁸⁹

A primeira coisa que nos chama atenção é a colocação do outono, que, como vimos já no contexto da obra do autor, representa uma aproximação com a morte, e é por esse e outros motivos uma estação apreciada poeticamente pelo autor. Essa morte se ensaia nesse trecho quando Velga se joga no mar, e com sua fala se verifica que tentou se matar. Essa cena chama-nos atenção principalmente porque o mar funciona como sujeito de duas ações — a ação de jogá-la de volta à terra e, mais importante, não querer que ela morra. A agência de um substantivo inanimado, por si só, já nos coloca diante de um plano, mas quando, por meio de uma debreagem interna, é atribuído ao mar uma ideia de vontade, Velga faz uma revisão dos seus propósitos, malfadado seu amor. Mas nós também somos levados a pensar em algo da ordem do propósito, já que supostamente uma força da natureza não lhe permitiu morrer, como sugestão fantástica. Sobre-nos considerar isso um dado fantástico externo ao conto maravilhoso, como um possível sintoma da emulação da linguagem mítica, já que a morte de Velga nesse momento implicaria a impossibilidade de realizar a narrativa fantástica. E por “sintoma”, entendemos justamente a colocação de um signo fantástico que, não fazendo parte da narrativa lendária, é responsável por lançar as bases para a sua realização, afinando a nossa percepção para a realização de um destino inevitável.

⁸⁹ BÚNIN, 2006, pp. 390, tradução nossa. «Осень наступила наутро, и зашумели в тусклом тумане отяжелевшие волны. И когда пахнуло на Велгу холодным ветром, вскочила она и бросилась в воду. Но волна поднялась и далеко отшвырнула ее на берег.

— Море не хочет, чтобы я умерла, — сказала себе Велга. — Прежде я должна убить Ирвальда.

И молча возвратилась она домой. Высохли на щеках ее слезы, и спокойно было ее суровое лицо, но темно на сердце.»

Logo Irvald voltará, — pensava Velga, o brando amargor da ofensa penosamente desaguou no seu coração. — Eu vou matá-lo, e depois eu mesma vou descansar no túmulo.⁹⁰

Velga mantém seu estado de fúria aqui, manifestando a vontade de matar Irvald e a si mesma, sendo impossível a realização de seu amor.

Das doces palavras do pai o coração de Velga estremeceu de piedade consigo mesma, com seu pai e com Irvald. Ela depressa começou a ajudar no trabalho. O vento os derrubava de rasteira e cobriu todo o ar de uma poeira gélida, como se o mar se enfurecesse ao sul. As mesmas janelas as ondas fustigavam com uma espuma eriçada, e no susto atinou Velga para baixo do telhado.

Lá, na escuridão da noite, de repente se recordava ela de muito anos atrás, quando Irvald ainda era criança, ele ficou à noite em sua cabana passar a noite. Ele foi naquela noite o seu hóspede, e ela mesma o colocou na cama e o beijou, como é de hábito dos anfitriões, antes de dormir. Ela recordou seu resto terno para ela, e ainda mais dominou-lhe o coração sua compaixão e seu amor por ele.⁹¹

Pouco depois de manifestar o desejo de matar Irvald e a si mesma, Velga vai para longe de casa e é seguida por seu pai, pedindo que ela ajude a família a se preparar para a tempestade que daquela noite. Isso de algum modo a comoveu e a trouxe à consciência, dissipando a paixão dos seus sentimentos, num acesso de compaixão consigo mesma e com tudo. Isso desaguou numa memória da infância, durante a madrugada, onde recordava uma visita de Irvald, quando ainda eram crianças, em que ele passara a noite e fora beijado por ela e. Como diz o narrador, “foi tomado seu coração de piedade e amor por ele”. No fim, foram a família e a memória as forças capazes de inverter a turbção da consciência de Velga, razão pela qual ela, ao começo da terceira parte, tentou se matar.

Vale lembrar que quando ela foi “salva” pelo mar, ela assumiu para si um novo destino: matar Irvald antes que ela possa morrer. E estivemos de acordo com a atribuição da natureza a um propósito para a vida de Velga, que agora se nos aparece subvertido, porque ela se apiedou de Irvald e de si mesma.

Velga! — disse ela. — A tempestade levou Irvald para as ilhas inóspitas do Mar congelado e quebrou o seu barco. Ele está sozinho agora no mar e espera a morte de frio, fome e pelos bicos dos grandes pássaros do mar.

— Quem te disse isso? — gritou Velga.

⁹⁰ Ibidem, pp. 390, tradução nossa. «Скоро вернется Ирвальд, - думала Велга, сладостная горечь обиды томительно вливалась в ее сердце. — Я убью его, а потом и сама успокоюсь в могиле.»

⁹¹ BÚNIN, 2006, pp. 390-391, tradução nossa. «От нежных слов дрогнуло сердце Велги жалостью к самой себе, к отцу и к Ирвальду. Она поспешно стала помогать в работе. Ветер валил их с ног и застилал весь воздух водяною пылью, словно в море бушевала вьюга. В самые окна хлестали волны косматой пеной, и в испуге поспешила Велга под кровлю.

Там, в темноте ночи, вдруг вспомнила она, как много лет тому назад, когда Ирвальд был еще ребенком, он остался ночевать в их хижине. Он был в эту ночь ее гостем, и она сама постлала ему постель и поцеловала его, по обычаю гостеприимства, перед сном. Она вспомнила милое ей лицо его, и еще больше овладели ее сердцем жалость и любовь к нему.»

— Eu estava na tenda da Tcharna, e ela me revelou em vísceras de mobelho,
— respondeu Sneggar e, escondendo o rosto com as mãos, começou a chorar.⁹²

Nessa parte começa a se desenhar a narrativa folclórica, já que aqui assumimos a ideia de B (percepção de uma carência: a perda iminente de Irvald). Com uma ideia de propósito que se desenhou e, ao fim, é colocada em aberto, encontramos o terreno onde esse propósito encontra realização. Por fim, entra-se na parte IV e o “conto maravilhoso” se realiza.

Porém, as ideias propostas nas partes I a III não consistem sozinhas na miríade de fatores desviantes da realização do conto maravilhoso. Existem alguns aspectos dessa narrativa que, no seu interior, apresentam-se como subversivos do gênero.

Na condição de realizadora de uma difícil tarefa num contexto de conto maravilhoso, podemos supor que Velga se consolida como herói cultural, segundo entendemos a partir das palavras de Meletinsky:

93.

Mas, na sua condição de personagem feminina (sendo, portanto, uma heroína cultural) e no fato dela não ter recebido o reconhecimento, porque sua transformação em gaivota negou a Irvald a possibilidade de reconhecer Velga, existe uma variante do padrão de herói cultural. Essa heroína, no fim, nos apresenta o auto sacrifício em nome do amor como exemplo. E esse valor de exemplo decorre da colocação de um nível maravilhoso de uma história de amor, apresentando-nos uma história fantástica transformada momentaneamente em folclórica.

Com essas conclusões, vamos estudar o desenvolvimento do discurso em dois momentos da narrativa folclórica:

— Tenha pressa! — falou Tscharna. — Por dois dias e duas noites você deve navegar até Irvald. Não tente chegar no nascer do sol no terceiro dia — ele morrerá. Mas diga-me, Velga, você já ouviu falar dos desertos do mar de gelo, onde se é tão assustador e melancólico quantos nos primeiros dias do mundo?

Como um peixe apanhado, o coração de Velga debateu-se.

Desculpa-me, Tcharna, — respondeu ela. — é doloroso me despedir da vida. Mas, se é o que preciso fazer, diga: o que vai me acontecer?

Dois dias e duas noites passarás em angústia e horror em meio ao mar, — disse Tcharna. — E quando pisares na ilha onde se aflige Irvald, serás transformada em gaivota, e não saberá ele quem por ele padeceu.

⁹² Ibidem, pp. 391, tradução nossa. «— Велга! — сказала она. — Буря унесла Ирвальда на дикие острова Ледяного моря и разбила его лодку. Он один теперь в море и ждет смерти от холода, голода и толстых клювов морских птиц.

— Кто сказал тебе? - крикнула Велга.

— Я была у вещей Чарны, и она гадала мне на кишках гагары, — отвечала Снеггар и, закрыв лицо руками, стала плакать.»

⁹³ MELETINSKY, 2008, p. 48. “A criança divina torna-se mediador, um herói cultural. Esse mitograma é associado não apenas ao nascimento e processo de crescimento, mas também com a antecipação da morte, assim como se com motivos e símbolos da ressurreição – uma característica típica do herói épico e mitológico.”

Como a primeira neve, Velga empalideceu, mas seus olhos brilharam de alegria, e ela respondeu a Tcharna:

— Eu vou, Tcharna!

— Tenha pressa, — disse Tcharna.⁹⁴

Neste trecho ocorre a atribuição da difícil tarefa a Velga por parte de Tscharna. Nessa parte se concretizam duas ideias apresentadas no texto e que se entrecruzam. Quando o narrador pontua, tendo Tscharna dado a tarefa a Velga, “como a primeira neve, Velga empalideceu, mas seus olhos brilharam de alegria”, o brilho de felicidade em seus olhos representa uma reação inusitada, que podemos associar diretamente ao reconhecimento de Velga em relação ao seu destino, preenchendo aquela lacuna trabalhada na parte III, onde o mar, impedindo a consumação do suicídio e o pai, suscitando na filha a compaixão, prepararam o reconhecimento do seu propósito. Ao mesmo tempo, quando ela escolhe partir, entendemos essa decisão como ápice de uma ideia que veio sendo construída desde o proêmio: a gaivota corajosa, que parecia se alegrar dentro da tempestade no mar do norte. Essa ideia consiste, basicamente, na coragem de Velga e na sua proximidade heroica com a natureza, e toda sua valentia e paixão pela vida culmina nessa decisão de salvar o seu amado, a despeito da consequência.

Da voz dela ele de repente voltou a si. Queria Velga gritar para ele que ela o ama como na infância, mas mal tocaram seus pés na terra, quando ela saltou do barco para a margem: no ar pendeu ela como uma gaivota de asas brancas, e o grito dela se espalhou num grito sôfrego e alegre de gaivota sobre Irvald. Ele de repente voltou a si com o grito, — a voz da amiga tocou-lhe o coração, — mas, olhando, ele enxergou apenas uma gaivota, voando e seu grito sobre o barco...

Ele foi para o leste. Ela por muito tempo pendeu sobre a água, levando Irvald. E quando ele galgou a vastidão, pôs-se a balançar ela como uma gaivota sem lar pelo vento. Assim erra ela até os dias de hoje, recordando-se dos rochedos na bruma, onde outrora se afligia Irvald. Mas no lamento seu ressoa uma alegria.⁹⁵

⁹⁴ BÚNIN, 2006, p. 391. «— Поспеши! — сказала Чарна. — Два дня и две ночи надо плыть к Ирвальду. Не успеешь к рассвету третьего дня — он погибнет. Но скажи мне, Велга, слыхала ли ты о пустынях Ледяного моря, где так же дико и печально, как в первые дни мира?

Как пойманная рыба, затрепетало сердце Велги.

— Пожалей меня, Чарна, — отвечала она. — Горько мне расстаться с жизнью. Но, если так надо, скажи: что будет со мной?

— Два дня и две ночи проведешь ты в тоске и страхе среди моря, — сказала Чарна. — А когда ступишь на остров, где томится Ирвальд, обратишься ты в чайку, и не узнает он, для кого ты погибла.

Как первый снег, побледнела Велга, но глаза ее сверкнули радостью, и она отвечала Чарне:

— Я иду, Чарна!

— Поспеши, — сказала Чарна.»

⁹⁵ BÚNIN, 2006, pp. 393, tradução nossa. «От голоса ее мгновенно очнулся Ирвальд. Хотела Велга крикнуть ему, что она любит его, как в детстве, но не коснулись ее ноги земли, когда она прыгнула с лодки на берег: в воздухе повисла она крылатою белою чайкой, и крик ее раздался жалобно-радостным криком чайки над Ирвальдом. Он мгновенно очнулся от крика, - голос друга коснулся его сердца, - но, взглянув, он увидел лишь чайку, взлетевшую с криком над лодкой...

Он уплыл на восток. Она долго вилась над водой, провожая Ирвальда. А когда он сокрылся вдали, закачалась она бесприютною чайкой по ветру. Так тоскует она и доныне, вспоминая утесы в тумане, где когда-то томился Ирвальд. Но в стенаньях ее звучит радость.»

Já nos últimos parágrafos, onde se concretiza a trama folclórica, também se realiza a cena colocada no proêmio, propondo a origem mitológica daquela gaivota, cujo canto plangente é também alegre, porque é o canto de Velga.

Entre a angústia e a alegria, como o grito da gaivota é descrito várias vezes pelo narrador, temos que o primeiro grito de Velga transformada, assim também descrito, é resultado direto de sua “última” vontade: “queria Velga gritar para ele que ela o ama como na infância”, abrindo-nos a possibilidade de entender o canto da gaivota, na sua generalidade, como um reflexo desse desejo, o que deixa a vontade folclórica do texto um tanto mais rebuscada, proporcionando também, talvez, uma nova perspectiva dessa “heroína cultural”, cuja transformação e cujo grito, em forma de gaivota, são um reflexo eterno do seu sacrifício em nome de um amor que não se realizaria, e que a coragem com que a gaivota adeja entre as ondas do mar do norte são, tão somente, a correspondência direta com a bravura e apreciação da vida dessa heroína.

ATANDO AS PONTAS

Ao longo desse percurso, pudemos estudar os textos da prosa inicial de Ivan Búnin, levantando aspectos que me pareceram essenciais à construção e compreensão do texto, estabelecendo paralelos entre si. Nosso objetivo agora é fazer alguns apontamentos a partir desse estudo, a fim de generalizar algumas práticas discursivas no interior dessa poética.

“Maçãs Antónov”, no fim, pareceu-nos bastante uma síntese dessa poética. Nesse conto, o entrecruzamento de natureza e memória se dá em sua primazia. Realmente não foi dedicada à natureza em Búnin nenhuma seção, muito porque esse tema transcende uma matéria delimitável: ela é sujeito, objeto, adjunto e espelho. A natureza submete constantemente os indivíduos à sua temporalidade, o que em partes é lugar comum da literatura russa, mas, para além disso, a natureza aqui oferece ao sujeito a sua consciência, com que o sujeito interage, e é por ela oprimido ou liberto.

Ivan Búnin, frequentemente, quando nos comunica os estados de natureza, comunica os estados das personagens, como um desdobramento particular da poética de Tchekhov, podemos supor. Frequentemente esse discurso nos coloca em face do sublime, onde a natureza perigosa ou hostil é-nos apresentada como destino assumido das personagens, e a natureza, podemos conjecturar, é o lugar do estabelecimento do laço das personagens com seus próprios destinos. A natureza é condição do sujeito, isso observamos no narrador de “Maçãs Antónov”, em “Velga”, cuja dicção cosmogônica iguala linguagem e natureza. Para Meliton e Skut, temos o

mesmo laço dado em um ponto de vista diferente, e a modulação hierárquica desse nível do texto só conforma sua importância e hegemonia na poética do escritor: mesmo que outros signos ganhem relevância no texto, a natureza enquanto discurso ainda assim é dada segundo os moldes estabelecidos.

O velho e o moço

As protagonistas de Búnin sempre parecem incorporar arquetipicamente uma ou outra faixa etária, entendendo ser ou o jovem deslumbrado ou o velho redento. Em cada conto esses dois tipos têm desdobramentos diferentes. Em “Maçãs Antónov” são os dois tipos a mesma pessoa, em Meliton são as personagens incomunicáveis, em Velga essas duas figuras aparecem no gênero feminino, e não estabelecem a priori relação de temporalidade, o que discutiremos adiante. “Nos confins do mundo” resiste ao estabelecimento desse padrão, porque não obrigatório no plano da obra do autor, mas frequente, já que as personagens, à exceção de Skut, são identificadas em modo naturalista.

O velho, invariavelmente, aparece nos textos de Búnin como símbolo de assunção do destino e harmonia com a natureza e as circunstâncias, como detentor de conhecimento que atravessa a realidade imediata e dilata sua especificidade.

Atemporalidade e tempo histórico

O velho também é figura essencial para pensar a temporalidade, o que, para um autor cuja libertação do tempo é marca de estilo (e isso já foi suficientemente discutido anteriormente), tem importância particular. Enquanto representante da passagem do tempo, Búnin atribui ao velho o caráter de laço, uma aliança com o mundo inacessível, incompreensível ou irrecuperável. Lembrando especialmente as discussões sobre temporalidade em “Maçãs Antónov”, enxergo Búnin como escritor do exílio desde o princípio da sua poética, porque a memória sempre foi para ele acesso a esse passado irrecuperável, lugar de apreciação e *modus operandi*: a Rússia onde ele nasceu e cresceu não corresponde à Rússia em que ele foi criado, e esse desajuste sensível nos oferece o exílio como condição cronotópica.

Reminiscências

Chamamos de “construção por reminiscências” o procedimento composicional encontrado em Búnin de encadear pequenos acontecimentos com uma lógica composicional em

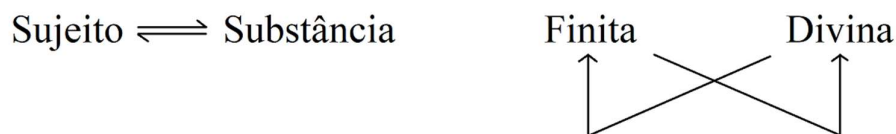
detrimento de uma lógica temporal. Essa lógica composicional é um monólogo subjacente à exposição como orientação lírica do discurso.

Em certa medida, voltamos às tendências em sua poética que nos lembram Tchekhov, cuja eleição curada dos dados da realidade iluminam obliquamente o que se quer representar, como escritor impressionista. Búnin, na efusão de sensações da sua prosa, de maneira até mais notável caberia nesse rótulo.

Contudo, essa ideia de reminiscência colateralmente apresenta outra face desse procedimento: alternar diferentes vozes, diferentes fontes e discursos, transformando a prosa de Búnin numa trama viva de impressões, mostrando aquela realidade retratada de dentro.

Sujeito e substância

Sintetizamos preliminarmente a hipótese:



Ela modela uma ideia bastante ampla à produção de Búnin em seu início. Vale arguir a generalidade ou especificidade desse modelo, é, por enquanto, uma questão em aberto.

A importância dele está na possibilidade de entender a dimensão dialógica da consciência com qualquer coisa, desde que não outra consciência moldada habitualmente, por isso elegemos o termo “substância”: a natureza, Deus, o próprio corpo que enseja a consciência pode ser o “tu” de um diálogo desdobrado em monólogo.

Furtando-nos, finalmente, à compreensão desse modelo: podemos considerar que ele sucedeu em expressar a dinamicidade semântica de tudo que é capturado pelo seu discurso. Em suma, podemos entendê-lo da seguinte forma: a poética de Ivan Búnin através da sua prosa inicial corresponde a uma tensão dialógica (exclusivamente porque mutuamente comunicativa e influenciável) do sujeito com a substância da vida, posta em face do sujeito sendo ou finita ou divina, transicionando para uma ou outra por meio desse diálogo.

Abstraindo a possibilidade de aplicar esse modelo tanto na compreensão teleologicamente ampla de um conto quanto nos seus detalhes microscópicos/microcósmicos, vamos propor um olhar para cada um dos contos através dessa lente.

Falando de “Maçãs Antónov”, retomemos a citação:

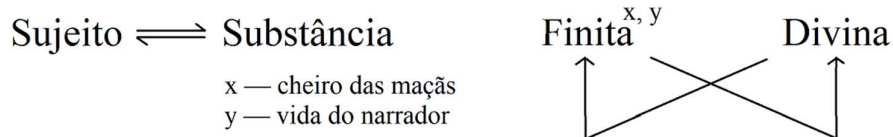
O cheiro das maçãs antónov está desaparecendo das casas de campo senhoriais. Esses dias são tão recentes, e, no entanto, parece-me que desde então passou quase um século inteiro.

Esse trecho desvela o desenvolvimento enunciativo do conto, quando o sujeito sai do universo das suas memórias e paradoxalmente atesta a proximidade emotiva das suas memórias contra a sua distância no tempo.

O cheiro das maçãs e o encerramento na vida do indivíduo em um século atestam o colapso do outono profundo: no fim, na morte, no encerramento da vida. O narrador apresenta tudo isso como reconhecimento da sua dimensão finita. Se lembrarmos, contudo, de dois aspectos desse conto, primeiro, a dupla circularidade:

$$[[I II III] \infty IV] \infty$$

e a questão da celebração da vida, vemos como essas finitudes transcendem a si mesmas pela dimensão sensível, por meio da qual o sujeito as consegue acessar. Podemos propor o esquema que explica essa relação da seguinte forma:



A incomunicabilidade é um caráter central no conto “Meliton”, podemos pensar na interação das duas personagens como não-realização de uma vislumbrada transição do finito ao divino. Contudo, parece mais relevante mesmo para refletir sobre essa questão retomar da lua pelo discurso do narrador:

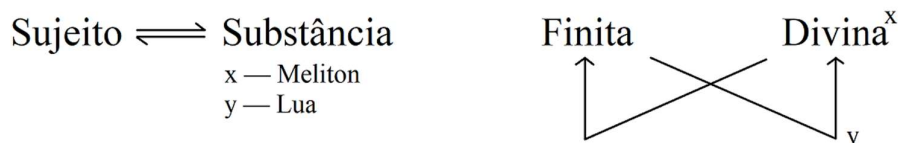
— Mas quais são esses seus pecados, Meliton!

— Em pecados, senhor, todos nós estamos, — falou ele num suspiro, breve e seriamente. — Para isso é que vivemos, senhor, para que dos pecados nos arrependamos.

— Você vive de um jeito lá tão santo. Você poderia jejuar um século inteiro... Ele de novo ficou surpreso e até fechou de leve o rosto.

— Eu como como todos, senhor, — falou ele como num trava-língua. —
Vivem lá pior que eu, senhor, todos vivem assim...

Comentamos o aspecto didático da lua, ela ingressa o narrador no interior do mistério que envolve a existência de Meliton, e vemos como, apesar de o narrador flertar com esse mistério, o mundo de cada uma das personagens permanecem separados, incomunicáveis. Propomos, aqui:

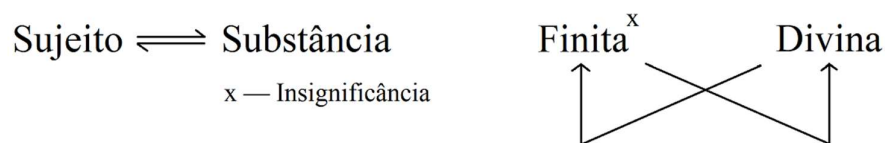


De qualquer forma, no conto “Meliton” fica, desde o primeiro devaneio do narrador, uma impressão de uma vacilação, de derrocada para a descoberta do divino, orientada pela lua. Essa vacilação se insinua, mas não se consuma.

Refletindo agora sobre “Nos confins do mundo”:

As estrelas sozinhas talvez saibam o quão sagrado é o sofrimento humano!

Trouxemos a insignificância como tema central do conto, justamente aquele responsável pela superação do próprio conteúdo. O discurso de Búnin, como vimos, espiritualiza o mundo, insere a vida dessas pessoas num acontecimento mais amplo, cravando a condição de passagem das personagens na condição humana e eterna de passagem, transformando-a em pedaço de todo, portanto no todo:



Precisamos recordar que o narrador de “Velga” propõe a “narrativa principal” por meio de um diálogo. O plano de interações é proveitoso para compreender a consumação desse processo poético. Mas talvez um elemento surpreendente no texto é essa única frase:

Consegue ouvir, quão selvagem se debate o vento na escuridão? O malevolente mar do norte!

No conto, temos o caso da consolidação imemorial de um dado cosmológico. A percepção da natureza é por si um sinônimo de eternidade em Búnin. Talvez o caminho para pensar essa relação é perceber a assimilação linguística do mundo: compreendemos o divino a partir do finito.

Nessas condições, a interrupção da narrativa parece reavivar a premissa do proêmio, dá voz à natureza que desperta a história e sintetiza, é claro, a ausência remota da gaivota, fazendo com que o mar rememore os “primeiros dias do mundo” antes do surgimento mitológico da gaivota:



CONCLUSÃO

Sintetizamos, em poucas páginas, alguns aspectos muito presentes em seu texto, excluindo outros menos importantes, mas que tiveram lugar em nosso percurso, como a religiosidade, a insignificância, a densidade cultural e etnográfica de seus textos. De qualquer forma, conseguimos perceber a relevância desses temas e a possibilidade de encaixá-los em nosso esquema talvez não seja difícil. A partir dele, conseguimos observar um certo “organismo” das relações que Búnin estabelece com o mundo, concebendo-o em sua harmonia e capacidade de, ao mesmo tempo, transformar-se e permanecer. Em partes, esse modelo apenas generalizou as oposições de Máltsev, e guiou nosso aprofundamento prático e experimental do texto.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poemas*. 1a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

ARAÚJO, Nabil. Estilística literária: Leo Spitzer e a transmutação hermenêutica da leitura filológica. *Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, [S.l.], v.

20, n. 32, jun. 2013. ISSN 2446-6905. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/19844>>.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e comentários de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2004.

BABOREKO, Aleksandr. *И. А. Бунин: материалы для библиографии*. Moscou: Khudojestvennaia literatura, 1967.

BÚNIN, Ivan Alekseievitch. Respiração Suave. Trad. Arlete Cavaliere. In: *Clássicos do conto russo*. 3ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____, Ivan. *Избранные рассказы*. Moskva: Knigoizdatelstvo pisatelei v Moskve, 1919.

_____, Ivan. *Легкое дыхание*. Sobraie sotchinenii v deviaty tomakh, tomo 2. Moscou: Khudojestvennaia Literatura, 1965.

_____, Ivan. *Полное собрание сочинений в XIII томах*. Primeira edição. Moscou: Voskresenie, 2006.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

CARDOSO, Elis de Almeida. Questões de estilo. In: *O léxico no discurso literário*. São Paulo: Edusp, 2018.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, n. n. 53, p. 166–182, 2002.

HESÍODO. *Teogonia*. Trad. Jaa Torrano. 2a ed. São Paulo: Iluminuras, 1991.

KUZNÎËTSOVA, G. N. *Grasski dnevnik*. Moskva: Olimp, 2001.

MÁLTSEV, Iuri. Прапамяць. In: *Ivan Búnin (1870-1953)*. 1. ed. Frankfurt/Main: Посев, 1994.

MARQUES, Priscila Nascimento. *O Vygótski incógnito: escritos sobre arte (1915-1926)*. 2015. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/T.8.2015.tde-06102015-161300. Acesso em: 2021-10-30.

MELETINSKY, Eleazar Moiseevich. *The Poetics of Myth*. 1. ed. New York and London: Routledge, 1998. (Theories of Myth, 9).

PLATÓNOV, Andréi. *Tchevengur*. Trad. Maria Vragova e Graziela Schneider. Belo Horizonte: Ars et Vita, 2021.

POMERÁNTSEVA, E. V. Фолклор в прозе Бунина. *Literaturnoie nasliedstvo*. Moscou, Tomo 84, Livro 2, páginas 139-152, 1973.

POSSANTAI, Donatella. Il profumo delle mele e la memoria. In: *Il profumo della letteratura*. 1. ed. Ginevra-Milano: Skira, 2014.

ROSENFELD, Anatol. A visão grotesca. In: *Texto/Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SPITZER, Leo. *Três Poemas sobre o êxtase*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VÁRIOS AUTORES, *Quatro Mil Anos de Poesia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

VÁRIOS AUTORES, *Tanah Completo - Hebraico e Português*. São Paulo: Editora e Livraria Sêfer, 2018.

VIGÓTSKI, Lev Semiônovitch. *Psicologia da Arte*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fonte, 1999.

VIGÓTSKI, L. S. Легкое дыхание. In: *Psikhologia Iskusstva*. Moscou: Iskustvo, 1968.