

PÚCHKIN E O TEATRO / O TEATRO DE PÚCHKIN

Homero Freitas de Andrade

Resumo: este artigo aborda questões relativas à produção de A. S. Púchkin (1799-1837) para o teatro e as contribuições do poeta para a inovação do gênero trágico na dramaturgia russa. São examinadas também as relações entre história e representação artística da história na tragédia "romântica" Boris Godunov e a opção de Púchkin pelos modelos shakespearianos como fundamentais para a criação de uma tragédia de caráter nacional.

Palavras-chave: A. S. Púchkin, Boris Godunov, teatro de Púchkin, teatro russo do séc. XIX, literatura e história.

O teatro nasceu na praça.

(Púchkin)

Povo

Chega de conversa! O boiardo falou a verdade.

Salve Dimítri, nosso pai.

Um mujique no átrio

Povo, povo! ao Kremlin! ao palácio do czar!

Ide amarrar a cria de Boris !

Povo

(corre em tropel)

Amarrar! afogar! Salve Dimítri!

Morte à dinastia de Boris Godunov!

(Boris Godunov, Púchkin)

Aleksandr Serguéievitch Púchkin, cujo bicentenário de nascimento comemora-se neste ano, sempre demonstrou um interesse especial pelo teatro. Conta-se que aos oito anos de idade inventou uma comédia em francês (*L'escamoteur*) para representar num sarau familiar. Nos tempos do Liceu de Tsárskoie Seló, entre um poema e um epigrama, compôs pelo menos duas comédias, dessa vez em russo: *É de praxe neste mundo* e *O filósofo*. Ambas teriam sido encenadas informalmente, com os papéis distribuídos entre os colegas mais chegados. Porém, dessas primeiras peças, criadas sem outras pretensões que não a do divertimento imediato de familiares e amigos, só restam notícias. Entre os manuscritos do poeta, fragmentos e trechos dramáticos mais antigos datam de 1821.

Nos anos do Liceu (1811-1817), assíduo freqüentador dos espetáculos em cartaz nas capitais – desde o balé, a ópera, o teatro dramático e de comédia, até as representações populares e o teatro de bonecos das feiras –, Púchkin ia aprendendo os macetes da construção do texto dramático e de sua representação cênica. A leitura dos clássicos e contemporâneos do teatro europeu completava sua formação e, ao mesmo tempo, aguçava seu senso crítico quanto aos espetáculos que eram levados na Rússia. Com raras exceções, os teatros russos encenavam um repertório de comédias e melodramas, sem grandes qualidades artísticas, traduzidos ou adaptados em sua maioria. O público também não era tão exigente, entusiasmava-se mais com o desempenho e a fama dos atores. Geralmente, encarava o teatro como um evento mundano semelhante aos bailes, às mascaradas, festas e saraus. E a esse respeito, Púchkin anotava no ensaio “Minhas observações sobre o teatro russo” (“Мои замечания о русском театре”)¹, esboçado no início de 1820:

(...) *O que vem a ser então o nosso público?*

Antes do início da ópera, da tragédia, do balé o jovem passeia por todas as dezenas de fileiras de poltronas, pisa nos pés das pessoas, conversa com todos

¹ Esse ensaio só foi publicado postumamente, mas sabe-se que circulou no meio teatral e literário de Petersburgo, em cópia manuscrita, durante muito tempo. O título do ensaio traz uma ambigüidade na palavra “замечания”, que tem o sentido de “observações” e também de “admoestações, reprimendas”. Para a tradução do trecho citado foi utilizado o original incluído no volume ПУШКИН, А. С. – *Мысли о литературе*. Москва, Современник- 1988 (PÚCHKIN, A. S. *Pensamentos sobre literatura*. Moscou, O Contemporâneo, 1988), p. 46-47.

os conhecidos e desconhecidos. "Veio da casa de quem?" "Da Semiónova, da Sosnítska, da Kolossóva, da Istómína². "Que sorte a sua!" – Ela canta hoje – ela representa, ela dança –, vamos aplaudi-la – vamos chamá-la de volta à cena! ela é tão atraente! que olhos! que pezinho! que talento!.. Sobe a cortina. O jovem e seus amigos, passando de poltrona em poltrona, não contêm, o embasbacamento e o alvoroço. Não quero aqui condenar a mocidade impetuosa e fútil, sei que ela requer indulgência. Mas pode-se confiar na opinião de tais juizes ?

E prosseguia sugerindo que, enquanto o público continuasse a assistir com os mesmos olhos e com tal disposição de espírito a espetáculos dos mais variados gêneros, enquanto os grandes atores concentrassem seus esforços na busca única e exclusiva do sucesso pessoal, a arte teatral dificilmente atingiria padrões artísticos mais elevados na Rússia.

Nesse primeiro esboço crítico da situação do teatro russo de sua época, Púchkin mal toca no problema da produção dos dramaturgos nacionais. Em artigos e ensaios subsequentes, muitos deles publicados em jornais e revistas, o poeta se detém nessa questão e retoma seus comentários sobre os gêneros dramáticos em geral e sobre a tragédia em particular, sobre peças de Shakespeare, Molière, Racine, Calderon de La Barca, Byron, etc. Dramaturgos esses que, a seu ver, deveriam servir de modelo e inspiração aos autores russos realmente interessados no desenvolvimento e aprimoramento do teatro. Outros comentários sobre esses temas aparecem com frequência também na correspondência do poeta com seus amigos e em seus diários, sobretudo no período do exílio. Depois, quando começou a escrever suas próprias peças, Púchkin ia às páginas dos periódicos e, munido do mesmo espírito crítico, explicava aos leitores o que pretendia com elas.

Em linhas gerais, não eram objetivos diferentes daqueles que norteariam sua intenção poética no âmbito da lírica, da poesia heróica e, mais tarde, da prosa: inovar os gêneros e revelar a plasticidade até então pouco explorada da língua russa enquanto linguagem literária, ampliar as bases de uma literatura nacional em processo de formação. Para Púchkin, uma peça dramática não deixava de ser uma obra de literatura, mas apenas no sentido

² Artistas mais famosas e cortejadas da época.

de que muitos dos procedimentos artísticos próprios da práxis literária podiam servir também para a composição e enriquecimento do texto teatral. Ele distinguia muito bem os dramas puramente literários – ou seja, aqueles escritos à maneira de um texto teatral, geralmente poemas dramáticos em forma de diálogos como os de Byron, cuja fruição devia esgotar-se no ato da leitura, – das obras compostas diretamente para o teatro, “nas quais o autor deve levar em conta os papéis dos atores, a encenação, o envolvimento imediato do espectador”³. Por isso, no intuito de contribuir para a evolução do teatro como mais um elemento importante de expressão artística da vida espiritual e social da nação, ele não só atacava os autores contemporâneos que insistiam em apresentar nos palcos seus dramas puramente literários, como se propunha a criação de peças dramáticas não para serem lidas, mas representadas⁴.

Antes da abordar a produção de Púchkin para o teatro, seria interessante conhecer um pouco mais sobre a dramaturgia russa contemporânea do poeta e aquela que o antecedeu. “Como era o teatro russo de seu tempo – resume *Lo Gatto*⁵ – ele mesmo escreveu concisamente em 1823, quando o exílio no Sul da Rússia já o arrancara de sua vida de “jovem petersburguense”, em duas estrofes do primeiro capítulo do *Oniéguin*, rememorando nos nomes de Fonvizin, Kniajnin, Katiénin, Ózerov, Chakhovskoi, as etapas que haviam caracterizado a história do teatro na passagem do século do classicismo para o do romantismo.” Os nomes citados são realmente emblemáticos, mas, para que se tenha um quadro mais abrangente da situação da dramaturgia russa nas três primeiras décadas do século XIX, para se ter mais adiante condições de avaliar a importância da contribuição do Púchkin dramaturgo, vale transcrever um trecho longo da *Histoire de la littérature russe*⁶. Diz Mirsky:

³ Cf. S. Bóndi, “Драматические произведения Пушкина” (As obras dramáticas de Púchkin). In: ПУШКИН, А. С. *Дра.мы*. Москва, Русский Язык, 1985 (PÚCHKIN, A. S. *Dramas*. Moscou, Língua Russa, 1985), p. 3.

⁴ Por uma dessas ironias do destino, das peças escritas por Púchkin somente uma foi encenada enquanto ele estava vivo, mas não pôde assisti-la porque não se encontrava na capital.

⁵ O trecho citado foi traduzido do original em italiano; cf. *Storia della letteratura russa moderna*, Milano, Nuova Accademia, 1960, p. 233.

⁶ O trecho citado foi traduzido da *Histoire de la littérature russe*, de D. S. Mirsky (Paris, Fayard, 1969), p. 131-132.

A tragédia clássica em versos alexandrinos extinguiu-se depois de Ózerov, mas a comédia clássica sobreviveu e chegou a conhecer um período de renascimento. Entretanto, à exceção apenas de uma comédia de Griboiédov, ela não ofereceu nada que pudesse ser comparado às melhores peças do século XVIII. Os dramaturgos escreviam para o teatro e para sua época, e não para a literatura e a posteridade. Algumas de suas peças são divertidas, sobretudo aquelas em que os dramaturgos (todos conservadores e clássicos) ridicularizavam a escola de Karamzin e os românticos (As águas de Lipiétski de Chakhovskoi e O estudante de Griboiédov, por exemplo). Mas são todas insignificantes e despretensiosas. A futilidade e a ausência de propósitos literários sérios nesse mundo de comédia encontram-se notavelmente retratadas nas reminiscências literárias e teatrais de Aksákov. Os principais representantes desse teatro foram o versátil e prolífero príncipe Aléksandr Chakhovskoi (1777-1846), Mikhail NikoIáievitch Zagóskin (1789-1852), que se tornou posteriormente grande celebridade como romancista à Walter Scott; NikoIai Ivánovitch Khmelnítski (1789-1846); e Aleksandr Ivánovitch Píssariev, (1803-1828), o maior mestre da arte dramática do grupo e amigo íntimo de Aksákov. Khmelnítski e Píssariev saíam-se bem principalmente no vaudeville, forma dramática pela qual a admiração surgiu por volta de 1820 e atingiu seu apogeu em 1840. Griboiédov, em suas primeiras comédias, não passava de um produtor de peças cênicas: por mais estranho que possa parecer, elas não têm nada em comum com a única grande comédia que faz dele um clássico quase comparável a Púchkin.

Púchkin dedicou-se principalmente à tragédia e ao drama em versos. Entre 1821 e 1822, durante o exílio em Kichiniöv e Kámenka, esboçou os planos e escreveu alguns fragmentos de duas peças impregnadas de espírito romântico e revolucionário: a tragédia *Vadim*, que retomava os temas desenvolvidos por Kniajnin em *Vadim de Nóvgorod*, e a comédia *O jogador* (*Игрок*). Ambas permaneceram inacabadas e, segundo estudiosos dos manuscritos do poeta, talvez por suas ligações à época com os futuros dezembristas⁷, Púchkin, “que em seus poemas românticos não costumava abordar diretamente temas sociais e políticos, estivesse pensando em escrever uma tragédia histórica sobre a insurreição popular e uma comédia contra a servidão”⁸. De qualquer modo, o exame dos fragmentos e dos planos

⁷ Oficiais participantes de uma insurreição contra a autocracia, ocorrida em dezembro de 1825. Entre eles havia poetas, pensadores e ativistas políticos.

⁸ Cf. S. Bóndi, op. cit., p. 4.

revela que *O jogador*, tanto pela forma como pela linguagem, não se distinguia das demais comédias produzidas no início do século XIX e trazia fortes marcas da comédia clássica, gênero que gozava então da preferência do público. Já no esboço da tragédia sobre Vadim e a revolta dos habitantes de Nóvgorod contra o príncipe varegue Riúrik, o poeta, à maneira dos escritores dezembristas, misturava elementos clássicos e românticos.

De 1825 a 1835, período em que se dedicou mais sistematicamente à produção dramática, ele escreveu cinco tragédias, deixou inacabados dois dramas e planejou cerca de dez peças que não chegou a compor. Das tragédias, *Boris Godunov*, *O cavaleiro avaro*, *Mozart e Salieri*, *Festim em tempos de peste* e *O convidado de pedra*, somente a última não foi publicada enquanto era vivo⁹. Das edições póstumas de suas obras completas constam

⁹ À exceção de *Boris Godunov*, Púchkin chamava suas outras peças de “pequenas tragédias”. Em comum, elas desenvolvem uma análise profunda da psicologia de personagens às voltas com suas vicissitudes e paixões. *O cavaleiro avaro* (*Скупой рыцарь*), escrita entre 1826-1830, foi publicada pela revista *O Contemporâneo*, acompanhada do subtítulo “Cenas da tragicomédia de Shenstone *The covetous Knight*”, em 1836. O subtítulo denuncia uma das famosas mistificações de Púchkin, uma vez que na obra do poeta e dramaturgo inglês do século XVIII não se encontra nada que se assemelhe à peça puchkiniana. Shakespeare e Molière são suas verdadeiras fontes de inspiração. A ação transcorre no final do século XV ou começo do seguinte, em pleno período do desmoronamento do sistema feudal e do surgimento dos primeiros elementos de uma futura “cultura da classe burguesa”, cuja ganância e modo de ser tomam-se um dos temas favoritos da literatura russa das três primeiras décadas do século XIX (V. *A dama de espadas* de Púchkin, *Almas mortas* de Gógol, etc.). A estréia da peça estava anunciada para 1 de fevereiro de 1837, no teatro Alexandrínski (Petersburgo), mas a morte do autor e o receio das autoridades de que ela pudesse servir de motivo para manifestações contrárias ao regime impediram a encenação.

Mozart e Salieri, concluída em Bóldino, (1830) e publicada inicialmente na antologia *Florilégios do Norte*, gira em torno da lenda segundo a qual Mozart, teria sido envenenado por Salieri (depois mestre de Beethoven e de Schubert), tendo a inveja e seus matizes psicológicos como tema principal. Nela, Púchkin aliou passagens significativas da música mozartiana ao desenvolvimento da trama. A peça foi encenada por um breve período, no início de 1832, no Teatro Bolchói de S. Petersburgo. Púchkin, que se encontrava em Moscou à época, não pôde assisti-la, pois quando voltou à capital já tinha saído de cartaz.

Festim em tempos de peste (*Пир во время чумы*), terminada também em Bóldino no outono de 1830, foi publicada pela primeira vez na coletânea *Alitsóna* (1832) e aborda como tema o medo da morte. Iniciada como tradução (“transcrição poética”) de um fragmento do poema dramático *The city of the plague*, do inglês John Wilson (1786-1854), cuja ação se passa durante a peste londrina de 1666, a obra resultou numa peça cem por cento puchkiniana, tendo como pano de fundo o cólera que grassava nas províncias russas em 1830 e que impedia o poeta de sair de

ainda os dramas *A ondina*, quase terminado, e *Cenas dos tempos de cavalaria*, que ele deixou pela metade. Os planos para as dez peças que não chegaram a escrever ficaram nos manuscritos.

Como se vê, não é extensa a produção de Púchkin para o teatro. Mas pode-se dizer que nas poucas peças que ele criou, e que nunca teve ocasião de ver encenadas, fez questão de evidenciar a ligação íntima de sua poesia com os fatos da época e com suas próprias reflexões sobre os problemas políticos e sociais da Rússia. Pode-se dizer que elas lhe permitiram realizar experimentações que resultaram em novas formas para a tragédia e o drama. Nas “pequenas tragédias” – era assim que ele chamava suas peças – estabeleceu o pentâmetro como o metro mais apropriado para substituir o alexandrino clássico. As novas formas subvertiam concepções tradicionais no teatro da época e acabaram influenciando outros dramaturgos. Ele introduziu na tragédia e no drama em versos não só o russo coloquial e a linguagem das ruas, como também procedimentos artísticos próprios do teatro popular. Fez a voz do povo manifestar-se nas peças, devolvendo o teatro à praça e conferindo à tragédia russa, definitivamente, seu caráter nacional.

Exilado em sua propriedade de Mikháilovskoie, Púchkin dedicou-se a escrever aquela que logo seria considerada a primeira obra trágica genuinamente nacional do teatro e da literatura russa. Trata-se da tragédia *Boris Godunov*, concluída em 7 de novembro de 1825, que nos manuscritos do poeta aparece com um título clássico, bem ao gosto do século XVII: *Narrativa dramática, uma comédia sobre a verdadeira desdita do Estado Moscovita. Sobre o czar Boris e Gríchka Otriépev. Crônica sobre muitas rebeliões e etc., escrita por Aleksachka Púchkin no verão de 7333 na citânia de Vorónitch*. Para compor sua “tragédia romântica”, como chegou a denominá-la numa tentativa de explicitar o gênero da obra, Púchkin baseou-se nos volumes X e XI da *História do Estado Russo*, que Karamzin acabara de publi-

Bóldino. *O convidado de pedra* (*Каменный гость*), por sua vez, escrita nessa mesma época, retoma a figura de Don Juan e o tema da paixão amorosa. O Don Juan de Púchkin aparece não como a encarnação do frio “amante profissional”, do similar cínico de Molière, mas como um homem de ação, sincero e ousado, capaz de se apaixonar de verdade pelas mulheres que corteja e não desprovido de talento artístico.

car¹⁰. Como o poeta e historiador, ele também acreditava na versão das crônicas e anais do Império a respeito do episódio do usurpador regicida e do impostor Gríchka Otriépev. E pela primeira vez escolhia um fato histórico, fundamentado em fontes fidedignas¹¹, como argumento de uma de suas obras.

Resumindo a História¹², no fim do reinado de Ivan, o Terrível (1533-1584), a Rússia parecia estar às voltas com o Apocalipse. O czar, apesar de homem instruído e inteligente, não conseguira atingir a envergadura do grande estadista: fora “corrupto, desde muito jovem, indisciplinado e desequilibrado, (...) propenso a explosões meio loucas e aos mais selvagens excessos de sensualidade e crueldade”¹³. Imperando com mão de ferro, desapropriara os grandes latifúndios da antiga alta nobreza em benefício de seus apaniguados. Durante seu governo a Rússia Moscovita tinha vivido trinta anos em guerras, fora invadida e devastada por tártaros e poloneses. A produção econômica se arruinara: imperava a fome nas cidades e no campo. Carestia e pestes intermitentes aumentavam os níveis da miséria. O terrorismo do déspota levava à morte milhares de pessoas. Outras milhares foram arrancadas de seu lugar de origem e banidas para terras remotas do reino. No fim, exaurido e tomado de um ódio mortal, o povo parecia caminhar para uma guerra civil.

Morto Ivan, a situação só fez piorar: é que o louco matara antes seu primogênito. Tinham sobrado dois filhos homens: Fiódor, do primeiro casamento com Anastácia, e Dmítri, do sétimo e último, com Mária Nagaia. Co-roaram Fiódor em 1584. Desterraram para a cidadezinha de Úglitch Dmítri, criança ainda, e sua mãe. Fiódor não era parecido em nada com seu pai:

De corpo disforme, gordo, andar incerto e vacilante, permanecera num estágio infantil do desenvolvimento intelectual. De seu rosto não saía nunca um sorriso

¹⁰ Quando da publicação da tragédia, Púchkin dedicou sua obra (“com gratidão e reverência”) a M. N. Karamzin.

¹¹ Até então, Púchkin criara suas narrativas usando da própria imaginação ou recorrendo a tradições historicamente duvidosas.

¹² Fontes consultadas: Hoetzsch, O. *A evolução da Rússia*. Lisboa: Verbo, s/d.; Gitterman, V. *Storia della Russia*. Firenze: La Nuova Italia, 1978.

¹³ Cf. Hoetzsch, O. Op. cit., p. 48-49.

*que, aos olhos de muitos, parecia o de um idiota. Comportava-se sempre de modo afável e sereno com os que o cercavam. Além da total passividade seu caráter revelava uma extraordinária religiosidade, motivo pelo qual o povo o estimava. Levantava-se todos os dias às quatro da manhã e beijava a cruz que lhe apresentava seu confessor, depois beijava o ícone do santo do dia, diante do qual rezava. Daí, dirigia-se com a mulher para a primeira missa do dia; uma hora mais tarde estava de volta, era saudado por seus boiardos e, em seguida, fazia-se acompanhar ao serviço litúrgico do meio-dia, que durava horas. Finalmente o tzar descansava, almoçava, fazia uma sesta de duas a três horas, depois tomava um banho de vapor ou ia assistir alguma luta. Repousava novamente um pouco, assistia à missa vespertina, jantava e dedicava o resto do dia a seus passatempos favoritos as brincadeiras dos anões e bobos da corte, as lutas de homens com ursos. Todas as semanas ia em peregrinação a algum mosteiro das redondezas. Não se ocupava dos negócios do Estado: nunca se ocupou pessoalmente dos pedidos que lhe eram dirigidos. Os russos o tomavam quase por um santo e admiravam sua mansidão (...)*¹⁴

Dado o feitio do monarca, seu tio materno, Nikita Románov, assumira a função de tutor, passando a desempenhar também o papel de regente do trono. Porém, morreu em 1586. Foi então que entrou na História Boris Godunov. Descendente de tártaros estabelecidos no Grão-Principado de Moscou desde o século XIV, o boiardo fizera carreira durante o reinado de Ivan. Do novo tzar tornara-se cunhado, ao oferecer-lhe a mão de Irina. Com a morte do tio regente, Godunov passara a desempenhar a função de representante do monarca. Boris reinava informalmente. Os boiardos tinham se rebelado com a situação, ainda mais que do casamento do tzar com Irina não nasceram herdeiros. Tentaram assassinar Godunov. Descoberta a trama, boiardos apareceram estrangulados e comerciantes ricos foram publicamente decapitados. O metropolitano da Igreja Ortodoxa foi afastado e substituído por um monge fiel ao novo regente. Em 1587, depois de ter acabado com todos aqueles que ousaram se meter em seu caminho, usando métodos que nada ficaram a dever ao terrorismo de Ivan IV, Boris Godunov “tornou-se dono incontestado do poder supremo do Estado. Nomeou-se Grande Escudeiro, Grande Boiardo e confidente” do monarca. Seus rendimentos anuais elevaram-se à soma, então fantástica, de 93.700 rublos. A vastidão de seus

¹⁴ Citação traduzida de Gitterman, V. *Storia della Russia*, p. 224.

domínios tornou-se tamanha a ponto de colocá-lo em condições de organizar com seus dependentes todo um exército, que era superior a 100 mil homens. Os diplomatas que tinham algum negócio a tratar em Moscou costumavam solicitar audiência diretamente a Godunov, que os recebia em seu palácio com a mesma pompa e a mesma etiqueta usadas no Kremlin. Era ele que mantinha a correspondência com os governos estrangeiros; e o fato de não saber ler nem escrever não o impedia de ditar notas muito hábeis”¹⁵.

Enquanto isso, o povo ia aos poucos tendo a impressão de que os tempos duros estavam no fim e respirava mais aliviado. As lembranças terríveis do reinado de Ivan se atenuavam, a população crescia. O povo, segundo uma crônica da época, “recobrava-se das agitações do passado e levava uma vida tranqüila e sem perturbações”¹⁶, considerando que o novo regente, embora não descuidasse de aumentar a própria fortuna, preocupava-se em consolidar a ordem e promover o bem-estar da nação. Ledo engano: por trás de uma fachada de ordem e prosperidade, erguida por Godunov com tanta habilidade que ele próprio chegou a acreditar nela, armava-se uma crise econômica que poderia despertar os fantasmas recém-adormecidos da fome e da insurreição.

Porém, para Godunov, mais assustador era o fantasma do desterrado Dmítri. Como herdeiro na linha sucessória representava o último obstáculo a ser vencido antes da tomada definitiva do poder, após a morte de Fiódor. Teve início então um dos episódios mais obscuros da História da Rússia, com lances que parecem mesclar ficção e realidade histórica. É como se naquele império de intrigas se tivesse armado a situação propícia à eclosão de uma *hybris* trágica, com conseqüências imediatas sobre o destino do Estado moscovita.

Contam as crônicas, cujas versões foram mais tarde endossadas por Karamzin em sua *História do Estado Russo*, que, depois de uma primeira tentativa frustrada de envenenar Dmítri, Godunov logrou seu intento através de uma conspiração que envolvia a preceptora do príncipe. Teria sido assim: ao meio-dia de 15 de maio de 1591, montou-se uma emboscada.

¹⁵ Gitterman, V. Op. cit., p. 226.

¹⁶ Gitterman, V. Op. cit., p. 227.

Dmítri, então com nove anos de idade, foi levado a um dos pátios internos do castelo que habitava com sua mãe e apunhalado. Assustada com os gritos, a tzarina viúva foi dar com o filho morto, estirado no pátio, um corte profundo na garganta. O povo soube do ocorrido – os sinos da catedral tinham dado o aviso – pela boca da própria Mária Nagaia. Ela acusou publicamente um assecla de Godunov, governante daquelas terras, do assassinio do filho. Houve tumulto, linchamentos: morreram vinte. Enquanto eram celebradas as exéquias de Dmítri na catedral do lugar, Godunov interceptava em Moscou o correio que trazia para Fiódor as últimas notícias. Na carta falsificada que entregou ao tzar, fizera constar a versão de que Dmítri tinha sido ferido num acidente e morrera, vítima da negligência da família Nagoi.

O tzar determinou a abertura do inquérito sobre a morte do meio-irmão e o resultado a que chegou a comissão chefiada pelo príncipe Vassli Chúiski¹⁷, depois do diligente exame do cadáver real, de numerosos interrogatórios e de relatórios repletos de contradições, oficializava a versão inventada por Godunov. Seguiu-se um verdadeiro massacre. Os Nagoi foram torturados e metidos na prisão. Da noite para o dia, 200 cidadãos viram-se envolvidos no “acidente” e foram executados sumariamente. Houve os que tiveram suas línguas arrancadas, os que foram encarcerados, e os degredados para a Sibéria. Não restou alma viva em Úglitch para contar a história. Nem os sinos foram poupados do desterro. Em total abandono, na catedral muda, jazia o tzariévitch assassinado. O povo, por sua vez, não acreditou numa vírgula sequer da versão oficial¹⁸. Dali em diante, ele passaria a ver o dedo de Godunov por trás de todas as desgraças do Império.

¹⁷ Chúiski foi o único boiardo poupado por Godunov no episódio do atentado contra sua vida, ocorrido anos antes.

¹⁸ Segundo ela, Dmítri estava brincando no pátio com outras crianças. Jogavam *tíchka*, jogo que consistia em lançar facas para cravá-las no solo ou em alvos de madeira. Ao ser acometido de um ataque epilético, o tzariévitch teria caído sobre uma das lâminas, ferindo-se mortalmente. Essa versão, apesar de poucos acreditarem nela, só foi desmentida oficialmente depois da morte de Godunov. E pelo boiardo Vassli Chúiski, o qual, após o breve reinado do falso Dmítri, assumiria o trono.

Sete anos após o desaparecimento de Dmítri, morreu o tzar, sem deixar herdeiros ou testamento¹⁹. A tzarina entrou para um convento. Extinta a dinastia dos Riúrik, abriu-se um conturbado processo de eleição para preencher o trono, que resultou na escolha compulsória de *Boris Godunov*. A escolha desagradou profundamente ao povo, que relutava em jurar obediência ao usurpador assassino. Também não era do agrado dos próprios boiardos que o elegeram. Godunov viu neles uma futura oposição a seu governo e, para melhorar sua imagem, armou toda uma farsa antes de ser coroado. Fez o patriarca da Igreja ir em procissão ao mosteiro pedir a bênção de Irina para o novo tzar, ao mesmo tempo em que se recusava a receber os boiardos com a notícia de sua eleição, pois não queria ser interrompido em suas orações pela alma de Fiódor. Enviou soldados, policiais e monges aos cantos mais remotos para distribuir dinheiro entre a população, enquanto, debilhado em lágrimas, declarava-se publicamente indigno do trono e recolhia-se para rezar pelo destino da Santa Rússia. Em longas procissões diárias, montadas à custa de ameaças de pancadaria geral, milhares de pessoas ajoelhavam-se às portas do palácio suplicando a Godunov que tivesse piedade do povo e aceitasse a coroa. Ele invocava o testemunho divino de que nunca pensara na possibilidade de ocupar o trono.

Finalmente, se era para o bem geral, ele concordava em aceitar o sacrifício que dele exigiam. “Durante três dias foram realizadas missas em ação de graças em todas as igrejas do Império. O novo tzar mandou distribuir donativos, extremamente generosos para o exército e o povo; organizou lautos banquetes para os quais eram convidadas até setenta mil pessoas. E todos se alegravam diante de tamanha benevolência. (...) Quando Boris recebeu as bênçãos do patriarca, exclamou: – Deus será testemunha de que no meu reinado não haverá nenhum pobre! Até mesmo esta última camisa (e ao dizê-lo Godunov arrancou pateticamente o colarinho ornado de pérolas) eu dividirei com meu povo!” (Cf. Gitterman). Corria ano de 1598, a pobreza era grande e o ódio contra o novo tzar indifusável.

¹⁹ Em Moscou corriam boatos de que Godunov mandara matar também o único herdeiro direto, uma criança de saúde frágil que morreria logo depois de nascer. Outros boatos apontavam o regente como responsável pela morte do próprio tzar Fiódor.

Para firmar-se no poder, Godunov promoveu a morte ou o exílio das famílias dos nobres inimigos. Redistribuiu as propriedades rurais em troca de denúncias contra pretensos adversários. Os denunciantes de um dia tornavam-se os denunciados no outro. Esse domínio macabro suscitava novos e freqüentes banhos de sangue. A economia se desintegrava. Com as más colheitas, o colapso do sistema de distribuição e a sonegação de víveres, o povo não tinha o que comer. Casos de antropofagia tomaram-se rotineiros em certas regiões. A miséria impeliu para Moscou uma multidão famélica, que deixara atrás de si as roças devastadas. Até 1604, quando uma boa colheita atenuou a situação, o Império já tinha perdido quinhentas mil almas só em Moscou.

Entretanto, para o povo faminto, que vivia à míngua e à mercê de bandos de salteadores e ladrões, se havia um culpado por toda aquela miséria, esse culpado só podia ser Godunov. O assassino do tzariévitch e usurpador do trono fizera com seus atos recair sobre si e sobre a Rússia a ira divina²⁰. Mas como o patriarca não via nada disso, e continuava a abençoar o czar nas cerimônias públicas, o povo se submetia, engolindo a espuma do ódio no lugar do pão. Em 1601, ano de fortes geadas e chuvas intermitentes que destruíram a lavoura, um boato começou a circular em Moscou e acabou se transformando numa esperança de salvação. Segundo o que se murmurava à boca pequena, o tzariévitch Dmítri não morreria e preparava-se para uma volta triunfal. O usurpador seria destronado, a Santa Rússia seria finalmente vingada, Deus se apiedaria dos sofrimentos do povo e viriam tempos de fartura.

Os historiadores não sabem a quem creditar o surgimento do *samo-zvániets*²¹ Dmítri àquela altura dos acontecimentos. Tão obscuro quanto as maquinações de Godunov para ascender ao trono, esse episódio grotesco e repleto de lances rocambolescos mais pareceria produto de uma alucinação coletiva, despertada pela fome e a miséria absoluta, pelo desejo inconscien-

²⁰ O povo, incitado pelos adversários do czar e pelas condições sub-humanas de vida, via em Godunov uma espécie de bode expiatório de todos os males da Rússia. Quando, no início de século XVII, um príncipe dinamarquês veio acertar seu noivado com a tzariévna Ksénia e morreu logo ao chegar a Moscou, recrudescceu o sentimento geral de que a maldição divina pesava sobre Godunov.

²¹ Em russo a palavra significa impostor, falso, pseudo, auto-proclamado.

te de que aparecesse um *deus ex-machina* para estabelecer a ordem e a bonança, não fossem as circunstâncias sucessivas que acabaram por conduzir o pretense Dmítiri ao poder. Narrado nas crônicas e anais com referências vagas e fantasiosas, envolto em mistérios e quiproquós, ainda assim o episódio sugere aos estudiosos do tema algumas hipóteses ²².

Seja como for que tenha sido, os boatos insistiam na volta do tzariévitch, que estava vivo (outro morrerá em seu lugar), são e salvo na Polônia, armando-se para recuperar o trono usurpado. Com base em documentos da época e em pesquisas posteriores, Gitterman não descarta totalmente a hipótese de que Dmítiri talvez não fosse um *samozvániets*, mas acrescenta que a despeito disso outros interesses podiam estar em jogo:

(...) A partir de 1601 a população da Polônia-Lituânia falava com insistência desse tal Dmítiri e de seus intentos. De fato, vivia nessa época em casa do nobre polonês Adam Wisniowiecki um jovem, que tinha confidenciado a seu anfitrião serem ele e o tzariévitch Dmítiri a mesma pessoa. Contava a história de sua salvação, exibia uma carta de conteúdo análogo, nada convincente, e uma cruz cravejada de pedras preciosas que, segundo ele, ganhara de seu padrinho de batismo, o príncipe Mstislávski. Wisniowiecki acreditou no intrigante e introduziu-o no meio da nobreza polonesa. Dmítiri logrou êxito na casa do voievoda ²³ de Sandomír Iúri Mníček: prometeram um apoio ativo ao pretense herdeiro do trono moscovita. É verdade que Mníček andava extremamente endividado: esperava ser acudido mais tarde por seu protegido e ainda por cima, ser regiamente recompensado. Dmítiri prometeu-lhe um milhão de zlóti, além de dois principados russos com título de posse hereditária. A filha desse voievoda, Marina Mníček percebeu ser aquela uma ocasião única de tornar-se tzarina da Rússia: conquistou o coração de Dmítiri e ficaram noivos. À guisa de dote nupcial, Dmítiri prometeu-lhe as direitas de soberania sobre Nóvgorod e Pskov, além de jóias e guarnições de mesa dos tesouros do Estado russo. Mas a previdente Marina reservou-se o direito de romper com o noivado, caso o noivo não conquistasse o trono dos tzares no prazo de um ano. Os jesuítas e o núncio

²² A idéia de se utilizar um falso Dmítiri como instrumento político na disputa pelo poder remonta, segundo documentos, à época da sucessão de Ivan, o Terrível. De um lado, há registros de que o próprio Godunov teria criado o impostor para a eventualidade de algum Románov atrapalhar sua candidatura ao trono. De outro, os Románov o teriam criado justamente com esse objetivo.

²³ Chefe militar e governador de província na Rússia dos séculos XVI-XVIII (N. do T.).

apostólico Rangoni intrometeram-se no lucrativo negócio desde o início, esperando poder conquistar com o auxílio de Dmítri o Império russo para a Igreja católica romana. Entretanto, na aristocracia polonesa, procuravam-se jeitos e maneiras de também tirar algum partido político da pessoa de Dmítri. Se ele realmente quisesse se fazer cingir no Kremlin com a coroa de seus pais, deveria guerrear contra Boris Godunov. (...) Numerosos poloneses esperavam, vitoriosa a campanha, obter na Rússia altos postos e dignidades, além da doação de terras. Esperava-se um incremento geral da influência polonesa sobre o Império moscovita e, num segundo momento, podia-se até esperar a união da Polônia e da Rússia sob o cetro único de um rei polonês.²⁴

Com o auxílio estratégico de Mníček, que arregimentou um exército de cerca de 4.000 homens, e o apoio extra-oficial de Sigismundo III, rei da Polônia, Dmítri estava pronto para entrar em guerra contra Boris e o Império russo. Quase três anos tinham se passado desde que os boatos sobre sua volta começaram a correr Moscou. Nesse ínterim, Godunov tentara resolver a questão por vias diplomáticas, enviando a Sigismundo III farta correspondência em que desmentia as pretensões de Dmítri, reiterava a versão oficial da morte do tzariévitch em 1591 e advertia o monarca sobre os riscos de rompimento do tratado de paz firmado entre os dois povos. Quanto à identidade do *samozvániets*, dizia tratar-se de um aventureiro a soldo dos Románov, Gríchka Otriépev. E dava outros detalhes: indivíduo de baixa extração social, condenado à morte por furtos, Otriépev buscara proteção em diversos mosteiros, tomara-se monge, chegara a servir ao próprio patriarca como escrivão²⁵. Depois, abandonara o hábito e, em companhia de Varlaam, um pope andarilho, e de Misail, um corista de igreja, fora se refugiar na Lituânia. Em Moscou, Vassíli Chuíski e o patriarca tentavam conter os ânimos populares, extremamente exaltados, com a mesma ladainha.

Tudo inútil. Em agosto de 1604, Gríchka Otriépev (ou Dmítri) deu início à sua campanha. Na marcha para Moscou, as fileiras de seu exército foram sendo engrossadas. Em dúvida e descontentes com as condições de sobrevivência, as populações dos lugares por onde passava aderiam e che-

²⁴ Op. cit., p. 242-243.

²⁵ Pergunta-se como um indivíduo de baixa extração social poderia ter se tornado escrivão do patriarca, enquanto o próprio tzar era analfabeto.

gavam a jurar-lhe fidelidade como legítimo tzar. Seu exército, agora com cerca de 15.000 homens, era no entanto três vezes menor que o exército baseado em Moscou. Porém, diante da fé inabalável do povo de que realmente se tratava do tzariévitch e de que lutar contra ele representava crime de lesa majestade, deserções em massa começaram a ocorrer nas fileiras de Godunov. Por outro lado, os boiardos aproveitaram-se da situação para defender os próprios interesses e puseram-se a sabotar as operações militares das forças moscovitas que eles mesmos comandavam. Em dezembro, as tropas do *samozvániets* não se encontravam distantes das portas da sede do Império. Mesmo desfalcado e dizimado por uma epidemia, o exército do tzar conseguiu conter temporariamente o avanço do inimigo e deter o falso Dmítri.

Apesar disso, no Kremlin, Boris Godunov desesperava-se com as notícias cada vez mais freqüentes de sabotagens e deserções. O ex-conselheiro de Ivan IV, regente no reinado de Fiódor e finalmente tzar, a despeito de sua costumeira habilidade política e métodos terroristas, não estava conseguindo fazer frente às pressões que vinham de todos os lados. Depois do fracasso de um complô para envenenar Dmítri (ou Gríchka Otriépev), Godunov morreu subitamente em abril de 1605, vítima de uma forte hemorragia, aos 59 anos de idade. Rumores falavam de auto-envenenamento: o usurpador assassino teria sucumbido ao peso da própria consciência.

Fiódor Boríssovitch foi coroado tzar e sua mãe nomeada regente do trono. A coroação ocorreu sem incidentes graves, e o povo fez um duplo juramento: ser fiel ao novo monarca e jamais reconhecer os direitos do *samozvániets*. Mas àquela altura o processo desencadeado pelo falso Dmítri adquirira a força incontrolável de uma avalanche e já se tornara irreversível. Os últimos (e poucos) boiardos, que garantiam a legitimidade de Fiódor Godunov no trono, bandearam-se para o lado inimigo. No início de junho daquele ano, Fiódor foi deposto. Dois dias depois, ele e a mãe eram violentamente assassinados. As propriedades da família foram expropriadas, os parentes foram exilados, presos ou executados.

Após reencontrar-se com a “mãe”, que ainda vivia num mosteiro, Dmítri chegou a Moscou em meio ao júbilo da população. Foi coroado com grandes festas no final de julho de 1605 e “dedicou-se aos assuntos do Esta-

do com grande empenho: tomava parte quase que diariamente das sessões do Conselho dos boiardos. Sua inteligência e capacidade eram admiradas: sempre que se deparava com questões intrincadas, chegava rapidamente a uma boa solução. (...) Dedicava especial atenção à sua própria popularidade: duas vezes por semana, recebia pessoalmente as súplicas e queixas que qualquer um podia lhe apresentar. Evitou o uso do terror contra pessoas politicamente suspeitas. Pagou dívidas do Estado às pessoas que esperavam a restituição do empréstimo há vinte anos. Duplicou os salários dos funcionários e o soldo do exército. Confirmou e aumentou os privilégios do clero e auxiliou a construção de novas igrejas”.²⁶ E casou-se, por procuração, com Marina Mníchek, que chegou a Moscou cerca de um ano depois e foi aclamada como a nova tzarina. Entretanto, a alegria de Marina não durou muito: duas semanas após sua chegada, Dmítri foi deposto e assassinado²⁷. O trono foi ocupado, então, por Vassíli Chúiski, que também seria deposto. Mas esta já é uma outra história.

E por que Púchkin teria escolhido logo essa passagem tão obscura e controversa? O que teria ela a dizer para um espectador (ou leitor) do século XIX? Naturalmente, a escolha do episódio não se deve simplesmente à riqueza de elementos apropriados para elaboração poética que ele encerra (elementos de tragédia, quiproquós, intrigas mirabolantes), como se pôde ver pelo resumo feito acima. Acontece que na visão do poeta esse episódio da “época dos tumultos”²⁸ apresentava uma problemática extremamente atual para os tempos que corriam. Ao terminar a leitura dos volumes X e XI da *História* de Karamzin, Púchkin escrevia ao amigo N. Raiévski e ao poeta Jukóvski (cartas de 17/VIII/1825): “Isto é tão fresco como o jornal de ontem!”.

Referia-se, sem dúvida, às questões que agitavam a *intelligentsia* mais progressista do primeiro quartel do século XIX, ou seja, o absolutismo auto-

²⁶ Gitterman, V. Op. cit., p. 249-250.

²⁷ Esse acontecimento reforça a tese de que Dmítri verdadeiro ou falso, foi utilizado pelos boiardos como instrumento político para acabar com Boris Godunov.

²⁸ A expressão em russo (смутное время) significa literalmente “época de confusão”, “época de incerteza” e, por extensão, “época dos tumultos”. Compreende o período histórico que se inicia com a morte de Ivan IV (1584) e segue até a ascensão da dinastia dos Románov ao trono russo (1613).

crático, a servidão como sistema propulsor da economia nacional, a participação do povo na luta em prol de sua própria libertação. Em seus planos, os dezembristas – a peça foi concluída quase um mês antes da eclosão da revolta – atribuíam ao povo um papel passivo, recebavam incitá-lo à ação revolucionária e depois não conseguiram orientar a massa na direção de seus próprios objetivos. Para Púchkin, considerado pelos revoltosos como uma espécie de mentor intelectual do movimento, o estudo das rebeliões do passado tinha revelado que sempre coubera ao povo o papel principal e decisivo nessas situações.

Em *Boris Godunov*, ele explicita sua posição sobre esse problema não através da declaração do autor pela boca de alguma personagem, como era comum acontecer nos dramas clássicos e românticos, mas através, justamente da escolha de um momento histórico em que a questão se propunha (e se resolvia) na vida real. Nesse sentido, deixa claro que a brevidade da dinastia dos Godunov no poder e a vitória do falso Dmítri resultaram não das manobras dos boiardos, nem dos ataques dos regimentos poloneses, muito menos dos sucessos ou insucessos de um e outro comandante militar russo, mas da vontade popular, dos ânimos exaltados do povo, que reagiu espontaneamente contra a violência da opressão que lhe impunha o tzar.

A atualidade da tragédia saltava aos olhos. Púchkin não se valeu “do material histórico para criar uma situação dramática interessante e movimentada (como é o caso de muitas peças históricas que foram e são escritas), mas para reproduzir com toda fidelidade uma situação histórica autêntica, para ‘plasmar em formas dramáticas uma das mais dramáticas épocas da história recente’ (“Esboço de prefácio ao *Boris Godunov*”). Nas falas das personagens em cena não deviam ressoar os pensamentos do autor ou suas opiniões, e sim as idéias e os sentimentos das pessoas do passado retratadas pelo poeta²⁹. Esse procedimento, que reforça o caráter realista das cenas, facilitava as eventuais comparações entre a “época dos tumultos” e o momento conturbado que se vivia na Rússia do começo do século XIX e, mais importante, sugeria orientações para a situação presente.

²⁹ Cf. S. Bóndi. Op. cit., p. 7.

À medida em que ia escrevendo *Boris Godunov*, Púchkin mandava notícias aos amigos, criando grande expectativa em relação ao resultado de seu trabalho. Ao terminá-lo, anunciou por carta a Viázemski sua satisfação com a obra: "(...) Saúdo-te, meu velho, com uma tragédia romântica em que *Boris Godunov* é a figura principal! Minha tragédia está pronta: eu a reli em voz alta, sozinho, ao mesmo tempo em que aplaudia e gritava: bravo, Púchkin, bravo, seu filho da puta!"³⁰. Entretanto, os amigos só puderam conhecê-la quase um ano mais tarde, quando, já livre do exílio, o poeta promoveu uma série de leituras da peça. As reações variaram, apesar de todos reconhecerem nela a genialidade artística do autor. Causou estranheza em primeiro lugar a idéia audaciosa, que rompia com os padrões da tragédia clássica, de dar voz ao povo, de evidenciar sua função nos acontecimentos históricos, sem que essa voz viesse de um coro tradicional. Outro fato que chamou a atenção dos ouvintes diz respeito à não obediência das três unidades básicas do drama clássico (e mesmo do romântico): o tempo, o espaço e a ação.

A convenção é desrespeitada ao longo das vinte e três cenas que compõem a tragédia. A primeira cena, por exemplo, traz como rubrica "Salões do Kremlin (20 de fevereiro de 1598), segue-se uma cena na Praça Vermelha, outra no campo diante do mosteiro de Novodiévitch, volta-se aos Salões do Kremlin e pula-se para a cela do monge Pímen, ocupado em escrever a crônica do reinado de Boris, já em 1603; duas cenas depois, a ação transcorre nas fronteiras com a Lituânia, e assim por diante. Não há continuidade de tempo e espaço e não há continuidade na ação. O que se passa atrás das muralhas do Kremlin não tem relação imediata com aquilo que está acontecendo na Praça Vermelha. Tudo parecia extremamente descosido diante do modelo clássico de tragédia com que todos estavam habituados. Ao final das leituras, os ouvintes mostravam-se surpresos com as audácias de Púchkin, mas encantados. Alguns viam nessa violentação da forma uma tendência do poeta a radicalizar elementos da estética romântica. Mas, por outro lado, todos reconheciam que, apesar de seu despojamento e

³⁰ Para a tradução do trecho citado foi utilizado o original incluído no volume ПУШКИН, А. С. Мысли о литературе. *Современник*, Москва, 1988 (PÚCHKIN, A. S. Pensamentos sobre literatura. *O Contemporâneo*, Moscou, 1988); p. 445.

inovação, os versos recuperavam num certo sentido a dicção típica da tragédia clássica.

Na verdade, Púchkin não estava minimamente preocupado com as convenções clássicas ou românticas, utilizadas para construir a noção de verossimilhança no drama. Para ele só existia “a verossimilhança dos caracteres e das situações” que é reforçada pela “veracidade do diálogo”. Eram essas “as verdadeiras normas da tragédia”. E avançava: “A exemplo de Shakespeare, eu me limitei a desenvolver uma época sem buscar os efeitos teatrais, o patético romanesco ...”. A leitura de obras de Shakespeare inspirou as inovações que ele introduzia no gênero e que afastava sua obra dos moldes da tragédia clássica francesa, o modelo preferido dos trágicos russos até então. Essa influência, porém, não se limitou ao rompimento das três unidades clássicas. Em *Boris Godunov*, o grotesco e o trivial se misturam ao sublime, o tom elevado e solene convive com o baixo, o verso por vezes reproduz o ritmo, o da prosa, como nas obras do dramaturgo inglês³¹.

A liberdade de criação, o rompimento das normas, a escolha de um argumento histórico da Idade Média russa com a finalidade de explicitar através da elaboração poética o caráter nacional, tudo isso aproximava, aparentemente, *Boris Godunov* do ideário da escola romântica. No entanto, enquadrar a peça numa moldura de Romantismo seria o mesmo que transformá-la num repositório de clichês da escola e, nesse sentido, atribuir-lhe uma filiação equivocada. Há, sem dúvida, clichês românticos na peça, mas também procedimentos da tragédia clássica que remetem ao *Britannicus* de Racine. Por outro lado, a liberdade com que Púchkin subverte as convenções teatrais teria causado espanto a Victor Hugo. Nem a unidade de ação, que no prefácio a *Cromnwell* seria colocada como elemento indispensável para a construção do drama romântico, ele respeita. Ocorre que Púchkin em sua práxis poética lança mão de clichês consagrados em literatura justamente para subvertê-los. *Grosso modo*, o tratamento que tais clichês recebem em sua obra é extremamente crítico. Isso lhe permite misturar com felicidade os mais variados gêneros e estilos.

³¹ Essa tendência já podia ser percebida nas obras de Púchkin antes mesmo da leitura de Shakespeare.

Entretanto, todas as liberdades apontadas acima são tomadas pelo poeta não com o intuito de extrapolar os limites desta ou daquela escola literária, mas de aproximar-se o mais fielmente possível da História. É a História que determina em *Boris Godunov* “a verossimilhança dos caracteres e das situações”. Ambos são produtos não da imaginação do autor, mas de um estudo das fontes históricas, o que lhe possibilita apresentar as personalidades e os fatos tais como teriam sido e ocorrido na realidade. “Não é o destino de dois ou três heróis isolados que Púchkin desenvolve em sua tragédia, mas o destino, as relações, a luta de grandes grupos sociais e nacionais: os boiardos, os cortesãos, o clero, o povo, os aristocratas poloneses, etc.”³²

Esse tipo de abordagem artística, cujo enfoque se concentra no exame e desvendamento não só das causas mas também do processo que levá à solução dos conflitos individuais e coletivos, recebe nos estudos literários russos, a partir dos trabalhos do crítico Belínski (1811-1848), o nome de realismo crítico. Não se trata ainda, é claro, do realismo moderno de que fala Auerbach em *Mimesis*³³, e do qual Stendhal, Balzac e Flaubert são os expoentes modelares. Mas existem pontos básicos que são comuns entre ambos, pois *realismo crítico*, assim como o *realismo moderno*, também “não pode representar o homem a não ser engastado numa realidade político-sócio-econômica de conjunto concreta e em constante evolução”³⁴. Para representar artisticamente o fenômeno político e sócio-histórico que redundou na “época dos tumultos”, Púchkin dá voz a uma série enorme de personagens de extração social diferenciada. Não obstante o sentido romântico “nacional” que predomina em *Boris Godunov*, o conjunto dessas vozes evidencia através dos diálogos as várias facetas da verdade (da realidade) histórica do fenômeno abordado. Não há vozes privilegiadas entre as quase cinquenta personagens principais e secundárias, afora os figurantes, que entram em cena.

A composição da tipologia das personagens principais também contribui para acentuar um realismo que finca suas raízes na própria História.

³² Cf. S. Bóni. Op. cit., p. 7-8.

³³ Cf. E. Auerbach, “Na mansão de Ia Mole”. In: *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 405-441.

³⁴ Idem, ibidem, p. 414.

Se de um lado, Boris Godunov, que parece ter a simpatia do poeta, é apresentado como protótipo da figura trágica – um tzar infeliz, odiado pelo povo que o culpa de todas as suas mazelas, obsecado pelo fantasma do tzariévitch que mandou matar, devorado pelo remorso, prestes a ceder ao peso insuportável não só da própria consciência mas do poder que tanto almejou e detém –, de outro, ele não perde suas características reais e históricas enquanto monarca. O mesmo se aplica à figura de seu antagonista, Gríchka Otriépev.

As personagens secundárias, produto da elaboração artística em torno de personagens em sua maioria reais, servem ao poeta não só como elementos para a construção dos conflitos desenvolvidos na tragédia, mas entram em cena para desempenhar de modo estilizado e sucinto, independentemente das situações verídicas ou imaginadas nas quais ele as coloca na peça, o mesmo papel que a História lhes conferiu. Suas falas, retiradas de documentos ou simplesmente inventadas, determinam-lhes a tipologia enquanto personagens de ficção, ao mesmo tempo em que reconstroem a participação que tiveram como personagens da História.

Assim, em meio às personagens episódicas e àquelas cuja ação se limita a dar sustento aos entrecos da tragédia – como Pímen, os monges mendigantes Varlaam e Misail, os habitantes de Moscou que se deixam levar sem entender direito o que se passa, os oficiais mercenários, alemães e franceses, que comandam soldados cuja língua não compreendem, o *Iuródivi*³⁵, que tem coragem de acusar publicamente o tzar por seu crime – erguem-se as personagens históricas: Vassili Chúiski, o boiardo intrigante, que com seu comportamento sub-reptício arma sua futura ascensão ao trono; Basmánov, o boiardo fiel, que acaba depois da morte de Boris traindo seu herdeiro, ao entregar ao *samozvániets* o comando do exército que lhe fora confiado; Marina Mníček, a bela polonesa que ambiciona tornar-se tzarina e para isso seduz o falso Dmítri; Fiódor Borissovitch, sobre quem o tzar deposita a esperança de continuidade de sua dinastia no trono; Ksénia, a tzariévna que chora o noivo morto; Púchkin, um ancestral do poeta, que garante o êxito do *samozvániets* com suas futricas, etc.

³⁵ Espécie de louco manso, idiota, a quem o povo atribua o dom da profecia.

Boris Godunov resulta de uma combinação perfeita entre ficção e história. A verossimilhança na representação do fenômeno impõe-se na tragédia e sua veracidade recupera-se através do tratamento realístico que lhe é dispensado³⁶. É nesse sentido que se coloca o caráter realista dessa “tragédia romântica”. E o que diz Auerbach a respeito de *Le rouge et le noir*, que ele considera a primeira manifestação em literatura do realismo moderno, poderia ser dito quanto à tragédia de Púchkin no tocante às bases realistas de sua obra. Ou seja: “os caracteres, as atitudes e as relações das personagens atuantes estão estreitamente ligados às circunstâncias da história da época. As condições políticas e sociais da história contemporânea estão enredadas na ação de forma tão exata e real, como jamais ocorrera anteriormente” em nenhuma obra literária russa em geral, “a não ser naquelas que se apresentavam como escritos políticos-satíricos propriamente ditos”³⁷.

Quando Púchkin submeteu *Boris Godunov* à censura, a peça foi proibida. Nicolau I, que então se nomeara único censor das obras do poeta, aconselhou-o a transformar sua tragédia numa novela ou romance histórico à maneira de Walter Scott. Púchkin recusou-se e a peça foi publicada, com cortes, apenas no final de 1830. No teatro, *Boris Godunov* foi encenada pela primeira vez somente em 1870, em Petersburgo. Mais do que nunca, aquele “verdadeiro clássico da dramaturgia nacional”, como se anunciava nos jornais, tinha muito a dizer. A Rússia “reformada” de Alexandre II dava-se certos ares de liberdade: fora abolida a servidão (1861) e estabelecida a autonomia administrativa das províncias e dos distritos através do *zemstvo*³⁸ (1864); a censura parecia ter afrouxado as garras (que, no entanto, continuavam afiadas quando se tratava de proteger os direitos da auto-

³⁶ Outros indícios desse tratamento realístico podem ser encontrados, por exemplo, nas próprias rubricas. Despojadas, elas se limitam a indicar o lugar e o tempo da ação. Não há descrições do espaço, uma vez que a ação se passa em cenários reais, os mesmos cenários onde se deu a História (salões do Kremlin, praça Vermelha, mosteiro de Novodíevitch, palácio do Patriarca, fronteiras da Lituânia, etc.). O tempo é indicado por datas históricas significativas. As personagens principais e secundárias não vêm descritas nas rubricas, são personagens da História e como tais entram na tragédia

³⁷ Op. cit., p. 408.

³⁸ Espécie de assembléia formada por representantes da nobreza, dos burgueses e dos agricultores.

cracia). Os pensadores e militantes da oposição (a *intelligentsia*) agiam nos subterrâneos, “iam ao povo” para instruí-lo quanto aos seus próprios direitos, aprender com ele, ouvir sua voz. Aproveitavam as reformas instituídas “de cima para baixo” e construíam as bases capazes de fomentar futuras mudanças “de baixo para cima”. *Boris Godunov* continuava sendo uma obra atualíssima. Tanto que, nesse mesmo ano, sua força poética inovadora inspirou ao genial compositor Modest Petróvitch Mússorgski (1839-1881) a criação da ópera homônima que, por sua vez, viria a revolucionar não só o gênero operístico mas a própria música.

Abstract: This article talks over matters related to A. S. Pushkin's (1799 - 1837) production to the theater and his contributions to the innovation of the tragic genre in Russian drama. We also analyse how history, as well as its artistic representation at the romantic tragedy Boris Godunov is linked to Pushkin's option for the shakespearean models as fundamental to the creation of a national tragedy.

Keywords: A. S. Pushkin, Boris Godunov.