



DOSSIÊ – TEXTO COMO TECIDO DA CULTURA

## **Lá estava minha russalka: o imaginário aquático e a alteridade em “Taman”, de Mikhail Liérmontov**

*There was my rusalka: Aquatic Imagery and Otherness in Mikhail Lermontov's “Taman”*

*Ahí estaba mi rusalka: la imaginación acuática y la alteridad en “Taman”, de Mijail Lermontov*

Júlia Zorattini<sup>1</sup>

[orcid.org/0000-0001-6471-6866](https://orcid.org/0000-0001-6471-6866)  
[jzorattini@id.uff.br](mailto:jzorattini@id.uff.br)

Ekaterina Vólkova

Américo<sup>1</sup>

[orcid.org/0000-0002-5847-2444](https://orcid.org/0000-0002-5847-2444)  
[ekaterinamerico@gmail.com](mailto:ekaterinamerico@gmail.com)

**Recebido em:** 09 out. 2024.

**Aprovado em:** 10 out. 2024.

**Publicado em:** 27 nov. 2024.

**Resumo:** Este artigo propõe uma análise do capítulo “Taman”, parte do romance *O herói do nosso tempo* (1840), de Mikhail Liérmontov (2013), com ênfase ao papel exercido pelo mar na narrativa, assim como à construção da alteridade, que toma a forma dos “estranhos” habitantes do vilarejo costeiro. “Taman” retrata a curta passagem do oficial do exército russo, Grigori Petchorin, pela cidade homônima, que demarca a fronteira entre a Rússia e a Ucrânia, cujo território era, à época da escrita da obra, parcialmente controlado pelo Império Russo. Tal caráter fronteiriço se reflete nas personagens que Petchorin encontra lá. Nelas, percebe-se uma forte mistura cultural, que abarca elementos ucranianos, tártaros e cossacos, notáveis por meio de suas vestimentas e linguajar. Essa diferença é fonte de estranhamento e desconfiança para o oficial. Desse modo, também encaramos o capítulo como um exemplo de encontro colonial na literatura russófona do século XIX. A postura crítica, ainda que não raro ambígua, ao Império, assumida por Liérmontov, leva-o a subverter vários dos tropos tipicamente associados à literatura colonial do período e convida a leituras pós-coloniais que auxiliam a elucidar a autopercepção dúplce da Rússia como nação marginalizada pela Europa Ocidental e, ao mesmo tempo, como potência imperial perante a Europa Oriental, o Cáucaso e a Ásia Central. Para os fins deste estudo, teceremos algumas breves observações a respeito do papel dos corpos d’água na cultura russa. Em seguida, abordaremos a relação complexa entre os poetas da Era de Ouro e o projeto imperial russo, assim como as especificidades assumidas pela obra liermontoviana em tal âmbito. Enfim, analisaremos o capítulo “Taman”, considerando a significação histórica da região para a Rússia, além do caráter fronteiriço e multicultural das personagens, tão Outras ao protagonista.

**Palavras-chave:** Mikhail Liérmontov; literatura russa; *O herói do nosso tempo*.

**Abstract:** This article proposes an analysis of the chapter “Taman”, part of Mikhail Lermontov’s (2013) novel *A Hero of Our Time* (1840), with an emphasis on the role played by the sea in the narrative, as well as the construction of otherness, which takes the form of the “strange” inhabitants of the coastal village. “Taman” depicts the short passage of Russian army officer Grigory Pechorin through the town of the same name, which serves as a border between Russia and Ukraine, whose territory was partially controlled by the Russian Empire at the time of writing. This border element is reflected in the characters Pechorin meets there. There is a strong cultural mix in them, including Ukrainian, Tatar and Cossack elements, which can be seen in their clothing and language. This difference is a source of estrangement and distrust for the official. In this way, we also see the chapter as an example of a colonial encounter in 19th century Russophone literature. Lermontov’s critical, albeit often ambiguous, stance towards the Empire leads him to subvert several of the tropes typically associated with colonial literature of the period and invites post-colonial readings that help elucidate Russia’s dual self-perception as a nation marginalized by Western Europe and, at the same time, as an imperial power vis-à-vis Eastern Europe, the Caucasus, and Central



Artigo está licenciado sob forma de uma licença  
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

<sup>1</sup> Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.

Asia. For the purposes of this study, we will make some brief observations about the role of bodies of water in Russian culture. We will then investigate the complex relationship between the poets of the Golden Age and the and the Russian imperial project, as well as the specificities taken on by Lermontov's work in this context. Finally, we will analyze the chapter "Taman", considering the historical significance of the region to Russia, as well as the border and multicultural aspects of the characters, so Other to the protagonist.

**Keywords:** Mikhail Lermontov; Russian Literature; A Hero of Our Time.

**Resumen:** Este artículo propone un análisis del capítulo "Taman", perteneciente a la novela de Mijail Lermontov (2013), *Un héroe de nuestro tiempo* (1840), haciendo hincapié en el papel que desempeña el mar en la narración, así como en la construcción de la alteridad, que toma la forma de los "extraños" habitantes del pueblo costero. "Taman" describe el breve paso del oficial del ejército ruso Grigory Pechorin por el pueblo del mismo nombre, que sirve de frontera entre Rusia y Ucrania, cuyo territorio estaba parcialmente controlado por el Imperio ruso en el momento de escribirse la novela. Este elemento fronterizo se refleja en los personajes que Pechorin conoce allí. En ellos hay una fuerte mezcla cultural, con elementos ucranianos, tártaros y cosacos, que se aprecia en su vestimenta y su lenguaje. Esta diferencia es fuente de extrañeza y desconfianza para el funcionario. De este modo, también vemos el capítulo como un ejemplo de encuentro colonial en la literatura rusófona del siglo XIX. La postura crítica, aunque a menudo ambigua, de Lermontov hacia el Imperio le lleva a subvertir varios de los tropos típicamente asociados con la literatura colonial de la época e invita a lecturas poscoloniales que ayudan a dilucidar la doble autopercepción de Rusia como nación marginada por Europa Occidental y, al mismo tiempo, como potencia imperial frente a Europa Oriental, el Cáucaso y Asia Central. A los efectos de este estudio, haremos algunas breves observaciones sobre el papel de las masas de agua en la cultura rusa. A continuación, investigaremos la compleja relación entre los poetas del Siglo de Oro y el proyecto imperial ruso, así como las especificidades que asume la obra de Lermontov en este contexto. Por último, analizaremos el capítulo "Taman", considerando la importancia histórica de la región para Rusia, así como los aspectos fronterizos y multiculturales de los personajes, tan Otros para el protagonista.

**Palabras clave:** Mijail Lermontov; literatura rusa; *Un héroe de nuestro tiempo*.

## Introdução

A cultura russa é eminentemente fluvial. Como muitas outras nações, as principais cidades da

Rússia foram erguidas e se desenvolveram em torno dos rios e da abundância prometida por seus solos. Como colocado pelo historiador oitocentista Vassili Kliutchévski (1841-1911):

No rio, [o russo] ganhava vida e convivia com ele alma a alma. Ele amava o seu rio, ele não cantava palavras tão afetuosas sobre nenhum outro elemento natural de seu país – e com razão. Durante as migrações, o rio lhe mostrava o caminho; quando ele se acomodava, o rio era o seu vizinho devoto: o russo avançava próximo a ele e construía sua moradia, seu assentamento ou vila às suas margens incontíveis. Ele até mesmo o alimentava durante o significativo período de escassez anual. Ao mercador, era um verão em prontidão ou mesmo uma gélida estrada no inverno – o rio não o ameaçava com tempestades ou rochas submersas: bastava virar o leme no momento certo nas constantes e caprichosas correntes e se lembrar das porções rasas e dos bancos de areia. O rio constitui uma forma particular de tutelar o povo a respeito de um senso de ordem e espírito social (Kliutchévski *apud* Ziolkowski, 2020, p. 7)<sup>2</sup>.

Como vemos, a significação fluvial não se restringe ao âmbito material, mas também adquire contornos espirituais e identitários. Para além dela, os rios foram palco de eventos históricos importantes, como o batismo em massa da população pagã da Antiga Rus', promovido por Vladimir, o Grande, nas margens do Dnipro. A eslavista estadunidense Margaret Ziolkowski observa que, séculos mais tarde, durante a invasão nazista, as forças soviéticas em Stalingrado estavam determinadas a não permitir que os alemães cruzassem o rio Volga, o "coração simbólico da pátria russa" (Ziolkowski, 2020, p. 5, tradução nossa)<sup>3</sup>.

Contudo, os rios não apresentam apenas conotações positivas. No século XVIII, o Neva se tornaria o grande protagonista do embate entre natureza e progresso, que o projeto modernizante e ocidentalizante de Pedro, o Grande, representou, e cujo maior expoente foi a construção de

<sup>2</sup> Em inglês: "On the river [the Russian] came to life and lived with her soul to soul. He loved his river, he did not speak such affectionate words in song about any other natural element of his country—and with reason. During migrations the river showed him the way, when he settled down she was his devoted neighbor: he pressed close to her, he set up his dwelling, hamlet, or village on her uncontainable bank. During the significant Lenten portion of the year she even fed him. For the merchant she was a ready summer and even icy winter road, she did not threaten him with storms or underwater rocks: just turn the rudder in time at the constant capricious bends of the river and remember the shallows and shoals. The river constitutes even her own sort of tutor of a sense of order and social spirit in the people".

<sup>3</sup> Em inglês: "Soviet forces at Stalingrad were determined not to allow the Germans across the Volga River, the symbolic heart of the Russian motherland".

São Petersburgo. O grandioso empreendimento, executado no impossível período de uma década, exigiu incalculável sacrifício humano para a sua conclusão. Ademais, a nova capital foi assolada por uma série de devastadoras enchentes, tais como a ocorrida em 1824, retratada por Aleksandr Púchkin (1799-1837) em seu poema narrativo "O cavaleiro de bronze", originalmente de 1837 (1999)<sup>4</sup>. Além de Púchkin, os rios figuram nas obras de poetas como Marina Tsvetáieva (1892-1941) e Óssip Mandelshtam (1891-1938). A primeira, em seu ciclo de poemas sobre a Guerra Civil Russa (1917-1923) intitulado *Лебединый стан* ["O acampamento dos cisnes"] (1918), faz uso de uma imagética fluvial<sup>5</sup> para aludir à derrota inevitável do Exército Branco (Ziolkowski, 2020, p. 157). Já Mandelshtam, em *За гремящую доблесть грядущих веков...* ["À explosiva glória das eras vindouras..."] (1931), evoca a imagem do rio lenissiiê e da paisagem siberiana, em meio à qual a voz lírica pretende buscar refúgio das mazelas de sua realidade<sup>6</sup>. Na prosa, os amantes de *A dama do cachorrinho*, originalmente de 1899, de Anton Tchekhov (2015), encontram-se à beira-mar em Ialta. Ainda nessa veia amorosa, em *Sobre isto*, poema fortemente inspirado pela angústia experimentada por Vladimir Maiakóvski (2018) durante sua separação de Lília Brik, o eu lírico, em certo ponto, vê seu quarto tomado pelas águas. Percebe-se, desse modo, que a água marca momentos decisivos nas narrativas, não raro relacionados à paixão.

Tais corpos d'água figuram também na cultura popular por meio de canções e do folclore. No seminal *Слово о полку Игореве* ["O conto da campanha de Igor"], a princesa Iaroslavna invoca as forças da natureza, incluindo o rio Dnipro, para que devolvam seu amado. Num exemplo mais contemporâneo, podemos mencionar a canção "*Бразилия*" ["Brasil"], do grupo petersburguês Shortparis, em que os rios Volga e lenissiiê servem

como elementos de identificação da Rússia na letra de outro modo cifrada.

Desse modo, a importância dos rios é explorada de forma extensa tanto pelos poetas e romancistas russófonos quanto por historiadores e geógrafos. A crítica literária nesse âmbito também é rica e, nesse ponto, podemos mencionar a coletânea *Meanings and Values of Water in Russian Culture* (2017), organizada por Jane Costlow e Arja Rosenholm, além do recente e já referenciado *Rivers in Russian Literature* (2020), de Margaret Ziolkowski.

O escopo deste trabalho, no entanto, busca focalizar um corpo d'água de grande relevância à Rússia, porém frequentemente preterido pela crítica: o mar. A nosso ver, embora não guardem a mesma relação simbiótica com a cultura e a história russas que os rios, os mares (ou, melhor, a busca pelo acesso a eles) desempenharam uma função importante na constituição da Rússia como Estado e Império.

Por exemplo, parte relevante da significância da fundação de São Petersburgo reside no fato de que a cidade representava a consolidação da presença russa no mar Báltico, ou, como colocado por Púchkin em "O cavaleiro de bronze", "Rasgar aqui uma janela/Para a Europa, os pés fincar/À beira-mar" (Púchkin, 1999, p. 35). Nesse sentido, o acesso ao Báltico não apenas trazia as vantagens estratégica e comercial, mas também significava a solidificação do *status* da Rússia como império e potência europeia. Catherine O'Neil, eslavista estadunidense, chega a apontar Pedro I como o primeiro monarca russo a se apaixonar pelo mar (O'Neil, 2004).

Por outro lado, a disputa por controle do Mediterrâneo, um dos subtextos da Guerra da Crimeia (1853), marcou o ocaso do Império Russo. Entre as consequências do conflito, encontra-se a perda do delta do Danúbio, no litoral do mar Negro, e a

<sup>4</sup> Explorei de forma mais aprofundada a relação entre a cidade de São Petersburgo e o rio Nevá em artigo publicado em 2022 pela *Revista RUS* intitulado "Roma eterna e Roma condenada: o mito de São Petersburgo em O Cavaleiro de Bronze". Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/201522/189516>. Acesso em: 1 nov. 2024.

<sup>5</sup> "– Onde estavam? – tropejará a pergunta/A resposta tropejará: – No Don! (...) / Move-se o Don – Morremos. – Afogamo-nos" (tradução nossa). No russo: "– Где были вы? – Вопрос как громом грянет,/Ответ как громом грянет: – На Дону! (...) /Тронулся Дон. – Погибаем. – Тонем".

<sup>6</sup> "Leve-me noite adentro por onde corre o lenissiiê/E onde os pinheiros alcançam as estrelas./Pois não sou lobo de meu sangue/E arenas meu igual me matará" (tradução nossa). No russo: "Уведи меня в ночь, где течет Енисей/И сосна до звезды достает,/Потому что не волк я по крови своей/И меня только равный убьет".

destruição da frota naval do País em Sebastópol, capital da península, fato que fragilizou a defesa nacional russa e desmoralizou o regime de Nicolau I (Figes, 2011). Desse modo, a catastrófica derrota agiu como um catalisador de uma série de reformas sociais, como a abolição da servidão. Esse importantíssimo momento da história da Rússia também está presente na literatura do País por meio da obra *Contos de Sebastópol*, originalmente de 1855, de Liév Tolstói (2012).

Durante o período soviético, um projeto de índole quase utópica foi executado: a construção do Canal de Moscou, obra que apelidou a cidade de "porto dos cinco mares". Essa empreitada tinha como objetivo conectar a capital, banhada exclusivamente por rios, aos mares Branco, Báltico, Cáspio, de Azov e Negro. A ideia de impor a vontade humana à natureza e, assim, contornar a continentalidade moscovita era antiga, antecipando até mesmo obras semelhantes de Pedro I (Ruder, 2017). Cynthia Ruder aponta que, para além das vantagens comerciais e militares que representava, o projeto também tinha dimensões simbólicas:

Ao caracterizar Moscou como o "porto dos cinco mares", a prática retórica soviética criou a imagem de que Moscou, na verdade, estendia-se às fronteiras da União Soviética. Moscou subsumiu todo o território soviético metaforicamente, de modo que, apesar de não tocar qualquer mar ou oceano, o alcance da continental Moscou se ramificava até os limites do país. Seu poder alcançava litoral a litoral. Moscou se tornou a metáfora da rede de conexões que constituía o poder soviético [...] (2017, p. 185, tradução nossa)<sup>7</sup>.

Do mesmo modo que a construção de São Petersburgo se deu em detrimento das vidas de dezenas de milhares de trabalhadores, as obras do canal sacrificaram cerca de 20 mil pessoas, de acordo com as estatísticas oficiais (Ruder, 2017). Dessa vez, a força de trabalho empregada era oriunda do *láguer* ("campo de trabalhos forçados") de Dmitrov, cidade localizada entre Moscou e Dubna, escolhida como o ponto inicial do canal

devido à sua confluência com o rio Volga. No meio cultural, o filme *Volga-Volga* (1938) apresenta uma perspectiva otimista sobre o projeto.

Além disso, é claro, não se pode olvidar a anexação da Crimeia em 2014, que marcou uma retomada das políticas expansionistas russas após o fim da Guerra Russo-Georgiana (2008). Tal aquisição territorial foi seguida de um reforço na presença militar da Rússia no mar Negro. Graças à Convenção de Montreux (1936), os países banhados por esse mar podem deslocar suas tropas navais com maior liberdade pelos estreitos de Bósforo e Dardanelos, o que torna a região extremamente importante do ponto de vista estratégico.

Com esse breve apanhado, é possível estabelecer uma relação entre as pretensões imperialistas do Estado russo e o mar, que em muito difere do laço existencial e espiritual mantido entre os russos, como povo, e os rios. Tal cisão também se faz sentir nas representações literárias do mar, em especial na obra de Mikhail Liérmontov (1814-1841), pelos motivos que examinaremos em seguida.

## 1 O mar a partir da terra firme: Liérmontov e o litoral

Curiosamente, entretanto, a literatura russófona em seus primórdios guardava laços íntimos com o Império. A poesia setecentista, em especial as odes de autores como Mikhail Lomonóssov (1711-1765) e Gavrila Derjávin (1743-1816), tinha como uma de suas funções precípuas a anunciação dos feitos do Estado e a exaltação dos imperadores e imperatrizes russos (Ram, 2003). Nesse âmbito, as incursões militares imperiais ao Cáucaso e à Ásia Central eram celebradas por esses poetas como empreitadas que supostamente trariam o esclarecimento aos povos colonizados.

Esse papel de portador da chama do Iluminismo em relação ao Oriente assumido pela Rússia era mediado pela autopercepção ambígua do

<sup>7</sup> Em inglês: "In characterizing Moscow as the "Port of Five Seas" Soviet rhetorical practice created the image that Moscow actually extended to the very borders of the USSR. Moscow metaphorically subsumed the entire Soviet land mass so that even though its shores touched no seas or oceans, landlocked Moscow's reach extended to the very edges of the country. Its power reached from shore to shore. Moscow became the metaphor for the nexus of Soviet power".

país: ele ocuparia um espaço intermediário entre o ideal de civilização europeu, cobiçado pelo Estado desde as políticas modernizantes de Pedro, o Grande, e a "barbárie" dos povos caucasianos e asiáticos. Desse modo, os russos seriam um povo tanto orientalizado pela Europa ocidental quanto orientalizante de seus sujeitos coloniais.

A pesquisadora russa de origem usbeque Madina Tlostanova (2008) denomina tal fenômeno de "orientalismo secundário" e entende que sua ocorrência incutia uma sensibilidade instável nos poetas e romancistas da época. O resultado disso seria não apenas a mera reprodução na literatura russa dos moldes desumanizantes típicos do orientalismo "clássico", cujo modelo discursivo era pautado na dominação e no exercício de poder e da autoridade da Europa Ocidental sobre as colônias asiáticas e norte-africanas por meio de sua alterização (Said, 1996), mas também a celebração dos povos colonizados em certa medida (Koplatadze, 2019). No caso russo, os povos do Cáucaso e da Ásia Central são vistos tanto como selvagens quanto como símbolos de uma liberdade inalcançável no âmbito da metrópole.

Tal questão passa a ser marcante na geração seguinte de poetas, a Era de Ouro, encabeçada pelos já mencionados Púchkin e Liérmontov. A partir desse momento, a relação entre poeta e Estado deixa de ser simbiótica e passa a ser antagônica. Isso aconteceu por uma série de fatores, entre eles, a desilusão dos autores no tangente à missão política da poesia e a crescente repressão sofrida nas mãos dos agentes governamentais. Como colocado por Harsha Ram (2003), os poetas românticos deixam de se identificar completamente com as conquistas nacionais, o que os leva a dirigir um olhar mais simpático aos povos do Sul. Contudo, importa frisar que essa mudança de paradigma não implica repúdio à empreitada colonial. Na verdade, o que se critica é a violência empregada nessa suposta missão civilizatória.

Já de início, no entanto, é preciso ressaltar que a construção discursiva da alteridade dos sujeitos colonizados pelo Império Russo não é limitada

aos territórios que mencionamos, tampouco é uniforme. Ela também se faz presente nos casos dos países bálticos, da Finlândia, de Belarus e, de forma mais relevante para este artigo, da Ucrânia.

Essa dicotomia é posta em evidência principalmente na obra de Liérmontov. Em seus curtos 26 anos de vida, alguns dos quais foram passados em exílio no sul do Império, o autor, além de ter retratado personagens oriundos dessas áreas, situou nas montanhas do Cáucaso e nas fronteiras sulistas vários de seus poemas, como "*Измаил-бей*" ["Izmail-bei"] (1832), "*Мцыри*" ["O noviço"] (1839) e "*Демон*" ["O demônio"] (1842), e em seu romance *Герой нашего времени* [O herói do nosso tempo] (1840), uma das obras mais influentes da literatura russófona ao lado de *Evguiêni Oniéguin* (de 1833), de Púchkin (2023), e *Almas mortas* (de 1842), de Nikolai Gógol (2018) (1809-1852).

O encontro entre colonizador e colonizado é tema frequente em sua escrita, assim como críticas ao Estado russo. No poema que o condenou ao seu primeiro exílio no Cáucaso, "A morte de um poeta", originalmente de 1837, escrito em reação ao falecimento de Púchkin em consequência de um duelo, Liérmontov (2021) chega a atribuir a responsabilidade pelo acontecimento à aristocracia russa. É também notável "Adeus, ó Rússia mal lavada...", originalmente de 1840, no qual o autor comemora com ironia a sua partida da metrópole ao exílio, pois talvez lá consiga se esquivar do olho que tudo vê do governo e de seu "povo escravo" (Liérmontov, 2016a)<sup>8</sup>.

Apesar disso, a obra liermontoviana também expressa angústia diante da perspectiva de jamais retornar à pátria. No poema "Um sonho" (2016), o escritor apresenta um soldado que é fatalmente ferido durante um conflito no Daguestão e, em seus últimos suspiros, sonha com sua terra natal, imagina o que seus entes queridos estariam fazendo naquele momento. Como colocado por Homi Bhabha (1990), a sombra da nação se projeta intensamente sobre a condição de exílio. Em sentido complementar, Edward Said (2003, p. 46) entende o exílio como uma "fratura incurável entre

<sup>8</sup> "Adeus, ó Rússia mal lavada,/terra de escravo e grão-senhor./adeus, ubíquo azul de farda/e gente afeita ao seu feitor./Talvez o Cáucaso, alto muro./me oculte enfim de teus paxás./cujo olhar vê tudo no escuro/e cujo ouvido ouve até mais".

um ser humano e um lugar natal". Sob tal ponto de vista, a perda de tudo o que foi abandonado nessa pátria se sobrepõe a quaisquer conquistas que possam ter sido alcançadas pelo exilado. Dai surge esse olhar saudoso ao país de origem que se percebe na obra de Liérmontov.

Apesar de o poeta se inspirar em autores do romantismo de outras tradições literárias, (particularmente Lord Byron, razão pela qual era conhecido como o "Byron russo"), sua relação conturbada com a própria pátria opera algumas distorções e subversões de temas comuns do movimento. Uma dessas ocorrências é o tratamento que Liérmontov confere ao mar.

O'Neil (2004) afirma que, diferentemente de seu equivalente britânico, o poeta russo não possuía a mobilidade náutica e a liberdade que isso lhe proporcionaria. Em toda a sua vida, Liérmontov jamais ultrapassou os limites do território russo. Por isso, o litoral era para ele a fronteira que o confinava no Império.

Moscovita, ele só viria a realizar o sonho de ver o mar de fato aos 17 anos de idade, em visita a São Petersburgo (O'Neil, 2004). Até então, suas representações marítimas reproduziam o mecanismo tipicamente romântico de servirem como metáforas para o estado interno da voz lírica. Entretanto, o encontro foi decepcionante. A capital com a qual se deparou foi

[...] caracterizada como fria e hostil e, acima de tudo, como uma prisão política: há guardas onde quer que se olhe. Que tipo de promessa o mar pode fazer em um lugar assim a um poeta que deseja, assim como Byron, ver o mundo e viajar pelo mar? O mar derrota as suas expectativas românticas; ele não contém grandes pensamentos, ele não é livre; ele está doente e entediado; ele não é belo ou rebelde. Contudo, o tropo romântico é preservado no sentido de que o poeta confere ao mar características humanas em geral (liberdade ou a falta dela, capacidade de rebelião, capacidade de profundidade e de pensamento) (O'Neil, 2004, p. 106, tradução nossa)<sup>9</sup>.

Portanto, para Liérmontov, o mar adquire um caráter enganador, além de desapontante. O'Neil (2004) ainda ressalta que esse mar é sempre visto a uma determinada distância; a voz lírica ou o narrador raramente se encontram sobre o mar. Não obstante, apesar de não se submeter completamente ao modelo romântico, Liérmontov ainda mantém várias das convenções próprias do movimento, como veremos. A pesquisadora cita como exemplo disso o poema "Uma vela", de 1832, composto durante a fatídica primeira visita do jovem poeta a São Petersburgo:

Uma vela, no azul da bruma  
do mar, branqueja solitária.  
Que busca ao longe? Aonde ruma?  
Do que, zarpando, se separa?

Brincam as ondas e murmura  
o vento; o mastro verga e chia.  
Persegue o quê? Não é ventura.  
Foge do quê? Não da alegria.

Torrente mais que anil a enleia,  
enquanto o sol de ouro a acalenta.  
Rebelde, porém, ela anseia  
somente a paz que há na tormenta (Liérmontov, 2016b).

Aqui, o eu lírico evidentemente assiste ao barco e projeta nele as suas fantasias. A rebeldia e o destino dessa vela estão fora de seu alcance. Dessa forma, podemos considerar o mar, em Liérmontov, como um espaço-outro: é, de certo modo, inacessível ao sujeito e encontra-se além da segurança proporcionada pela terra firme<sup>10</sup>. No poema, é evidente que a instabilidade da tormenta e a rebeldia, buscada pela vela, são valoradas positivamente pela voz lírica, mas isso nem sempre se verifica na escrita liermontoviana.

Como proporemos na seção seguinte, tal simbologia é transportada para a representação marítima encontrada em "Taman", a segunda das três partes que compõem *O herói do nosso tempo*

<sup>9</sup> Em inglês: "[...] characterized as cold and hostile and, most importantly, like a political prison: everywhere you look are guards. What promise can the sea make in such a place to the poet who wishes, like Byron, to see the world and travel by sea? The sea defeats his romantic expectations; it has no great thoughts, it is not free; it is ill and bored; it is not beautiful, not rebellious. However, the romantic trope is preserved insofar as the poet ascribes to the sea features of humanity in general (freedom or lack of it, capacity to rebel, capacity for depth and thought)".

<sup>10</sup> O'Neil (2004) observa que há uma conexão semântica entre o substantivo russo *biéreg* ("beira", "litoral") e o verbo *bierêtch'* ("proteger", "salvar"). Embora *biéreg* também possa ser empregada em relação a rios e lagos, essa semelhança alude à ideia de que a segurança pode apenas ser encontrada de forma plena em terra firme.

(Liérmontov, 2013). É esse mar dúbio, fronteiriço e traidor de expectativas que mediará o encontro colonial que ocorre no capítulo.

Nesse aspecto, o romance é bastante fértil. Apesar de nos limitarmos ao exame do contato entre o anti-herói Grigori Petchórin e os habitantes da cidade costeira, o relato que abre a narrativa, intitulado "Bela", também é notável. Diferentemente de "Taman", esse capítulo conta uma história mais familiar ao leitor já acostumado aos tropos das narrativas coloniais: Petchórin rapta a princesa circassiana que dá nome à seção e a convence a manter relações sexuais com ele. O desfecho se dá com a morte da menina. Aqui, o tema da conquista sexual como metáfora para a colonização é marcante, assim como será em "Taman". Entretanto, como demonstrado por Valeria Sobol no artigo *The Uncanny Frontier of Russian Identity: Travel, Ethnography, and Empire in Lermontov's "Taman"* (2011), Liérmontov subverte as convenções narrativas coloniais que expõe no primeiro capítulo de seu romance.

## 2 Petchórin às margens

Expostos esses elementos da obra do autor, adentramos seu romance. No entanto, antes de passarmos ao estudo de "Taman", é preciso tecermos algumas observações gerais sobre *O herói de nosso tempo*.

O livro é estruturado em duas partes principais, ambas centradas na jornada de Petchórin ao Cáucaso e suas peripécias, mas organizadas fora da ordem cronológica. A primeira é relatada por um narrador em terceira pessoa, cujo nome permanece desconhecido. A segunda consiste nos diários do próprio Petchórin, publicados postumamente pelo narrador anterior. Os capítulos são, respectivamente, "Bela" e "Maksim Maksimitch" na primeira parte; "Taman", "Princesa Mary" e "O fatalista" na segunda. Cronologicamente, "Bela" é a última das aventuras documentadas de Petchórin antes de sua morte enquanto retornava da Pérsia, e "Taman", a primeira. Essa composição não cronológica impede uma aproximação gradual à personagem: ele é apresentado inicialmente pela perspectiva de terceiros para, então, assumir

a narrativa ele mesmo. Também interessa notar que o título da seção-objeto deste trabalho é o único que não se refere a uma pessoa, e sim a um local.

Um aspecto interessante sobre o protagonista é a origem de seu sobrenome, derivado de Petchora, um dos principais rios da Rússia, que banha a região noroeste do País. Essa escolha é interpretada como uma homenagem ao Oniéguin de Púchkin (Rogatchevskaia, 2004), cujo nome também é de inspiração fluvial.

Considerando as observações introdutórias, podemos ainda atribuir mais uma nuance ao nome de Petchórin. Como vimos, os rios são um componente existencial da cultura russa. A personagem, por sua vez, desempenha um papel imperialista que desenvolveremos em seguida. No transcorrer do romance, Petchórin transita nas margens do Império Russo, iniciando sua jornada na cidade costeira de Taman, ligada à península da Crimeia pelo Estreito de Kertch, e finalizando-a no Cáucaso, onde a metrópole buscava sedimentar a sua presença. Assim, podemos interpretá-lo como um representante da Rússia e de suas pretensões imperiais impostas às periferias de seu domínio, uma leitura que é corroborada por sua patente militar.

Há, além disso, uma certa ironia nesse nome fluvial: Petchórin não sabe nadar, característica essa que será de grande relevância em Taman. Essa inabilidade torna os grandes corpos d'água inacessíveis a ele e intensifica a sua condição de estagnação. Em que pese a sua condição de homem metropolitano, a sua mobilidade é cerceada em todos os sentidos: Petchórin se sente aprisionado por suas circunstâncias e sua possibilidade de movimento espelha a forma continental de expansão de sua pátria.

A esse respeito, é relevante notar que, ao explicar suas maquinacões internas a Maksim Maksimitch, Grigori diz:

[...] minha alma foi corrompida pelo mundo; minha mente é inquieta; meu coração, insaciável. Nada me basta. Acostumo-me tão facilmente à angústia, quanto ao deleite, e, a cada dia, minha vida se torna mais vazia. Só me resta um remédio: viajar. Assim que possível, partirei – não para a Europa, Deus me livre! –, mas

para a América, para a Arábia, para a Índia, e quiçá morra no caminho! (Liérmontov, 2013, p. 122-123, tradução nossa)<sup>11</sup>.

Vê-se, dessa forma, que ele deposita grande importância na locomoção e que seu interesse não é projetado nos centros mundiais, mas nas periferias e no Oriente. Além disso, é notável que sua fala tem um caráter profético: ele de fato morre antes de conseguir regressar ao seu país de origem. Então, ao se distanciar da sociedade petersburguesa, Petchórin, que já se sentia marginalizado e alienado, desloca-se fisicamente às margens do mundo.

A obra ainda recebe um prefácio do autor, no qual Liérmontov, com seu cinismo característico, esclarece algumas questões relativas à recepção de *O herói de nosso tempo*. O ponto principal levantado por ele é a interpretação literal de seu título:

[...] Outros se ofenderam terrível e sinceramente que uma pessoa imoral como "O herói de nosso tempo" lhes fora apresentada como um modelo; outras delicadamente implicaram que o autor havia pintado retratos seus e de seus conhecidos... Uma piada antiga e patética! [...] O herói de nosso tempo, meus caros senhores, é decididamente um retrato, mas não de uma pessoa única: é um retrato composto pelos vícios de nossa geração inteira, em pleno desenvolvimento (Liérmontov, 2013, p. 90-91, tradução nossa)<sup>12</sup>.

Portanto, já de plano, o leitor toma conhecimento de como o escritor pretende que seu protagonista seja considerado: as atitudes e características pessoais de Petchórin são imbuídas de carga negativa.

Em análises do romance, é corriqueiro que se caracterize Grigori como um "homem supérfluo", arquétipo literário que passa a figurar na literatura russófona em meados do século XIX e exemplificado por personagens como *Evguiêni Oniêguin*, *Oblómov* (de 1859) e *Rúdin* (de 1855), das obras homônimas de autorias respectivas de Púchkin

(2023), Ivan Gontcharóv (2020) e Ivan Turguêniev (2012). Apesar de o termo ser popularizado apenas com a publicação de *Diário de um homem supérfluo* (de 1850), de Turguêniev (2018), traços do arquétipo (do homem supérfluo) já podiam ser percebidos em narrativas anteriores.

Frutos do repressor governo de Nicolau I, esses homens são nobres frustrados que se encontram em um estado de desilusão e paralisia social em virtude da ausência de meios construtivos para extravasar seus talentos (Layton, 2021). A insatisfação sentida por eles em relação à sua realidade se deve, não raro, às influências liberais que receberam enquanto estudavam no Ocidente. Sua estagnação pode ser atribuída a uma fraqueza pessoal ou a limitações de ordem política e social à sua liberdade de ação (Chances, 2013). Tais personagens são também marcadas por um individualismo, que as aliena de seus pares.

Aqui, no entanto, propomos uma leitura complementar de Petchórin, centrada não na ideia de um retrato essencialista de toda uma geração, como intentado por Liérmontov, mas no papel ocupado por ele na sociedade russa. Afinal, Petchórin é um oficial do Exército, enviado ao Cáucaso para participar das guerras de conquista da Chechênia e do Daguestão (embora o combate militar não chegue a figurar de forma explícita no romance).

Como tal, é um agente estatal, que se encontra ali para executar a vontade do Império e, assim, não só promove a expansão e a consolidação do domínio imperial, como também demarca aquilo que é "seu" (russo, metropolitano) e aquilo que é "outro", como demonstraremos. Petchórin toma para si a prerrogativa de desumanizar o alheio, intromete-se nos negócios dos nativos e parece acreditar que as mulheres locais são meros objetos de conquista.

Entendemos que, além do *spleen* romântico, sua postura pode ser atribuída à cultura militar

<sup>11</sup> Em russo: "во мне душа испорчена светом, воображение беспокойное, сердце ненасытное; мне все мало; к печали я так же легко привыкаю, как к наслаждению, и жизнь моя становится пустее день от дня; мне осталось одно средство: путешествовать. Как только будет можно, отправлюсь, – только не в Европу, избали боже! – поеду в Америку, в Аварию, в Индию, – авось где-нибудь умру на дороге!"

<sup>12</sup> Em russo: "Иные ужасно обиделись, и не шутя, что им ставят в пример такого безнравственного человека, как Герой Нашего Времени; другие же очень тонко замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых... Старая и жалкая шутка! (...) Герой нашего времени, милостивые государи мои, точно, портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии."

imperialista em que a personagem está inserida. Sem dúvidas, o protagonista, já sob o signo do homem supérfluo, é retratado como uma espécie de pária, uma exceção à regra. Entretanto, devido aos temas e à ambientação espaço-temporal marcadamente coloniais de *O herói do nosso tempo*, também é fundamental considerar o recorte social específico de Petchórin.

### 3 Taman, entrelugar

Embora, como dito, o capítulo de abertura do romance seja uma típica narrativa romântica que envolve o embate entre colonizador e colonizado, é em "Taman" que o estranhamento causado por tal encontro é sentido com maior intensidade. Antes da publicação de *O herói do nosso tempo*, "Taman" saíra na revista *Notas da Pátria*, também em 1840, sob a forma de conto (Bernardini, 2011).

O enredo do capítulo é simples: Petchórin, acompanhado por dois cossacos, chega ao vilarejo costeiro durante a noite e deve ficar ali até receber uma permissão de seus superiores para seguir viagem a Guelendjik, cidade mais ao sul no litoral russo. Enquanto aguarda, o oficial descobre um esquema de contrabando desenvolvido por dois dos habitantes e Ianko, um barqueiro que se veste à moda tártara e tem seu cabelo cortado à moda cossaca.

Já na primeira frase da narrativa, há uma subversão do tropo romântico (O'Neil, 2004): "Taman é a cidadezinha mais horrível de todas as que beiram as costas dos mares da Rússia" (Liérmontov, 2011, p. 100). Apesar de se situar junto ao mar, a cidade não inspira o narrador.

Além disso, ela se encontra nos limites do Império; basta cruzar o Estreito de Kertch para adentrar o território ucraniano. Como típica zona de fronteira, Taman é marcada pelo encontro intercultural. Em Liérmontov, isso é sentido principalmente por meio do *súrjik*<sup>13</sup> falado pelo menino cego. Mais tarde, ao escutar a conversa do garoto com a menina de branco, Petchórin percebe

que ele é capaz de falar a modalidade padrão do russo; conversar com o oficial em um dialeto distinto fora uma escolha deliberada de sua parte.

Nesse sentido, ao analisar o primeiro censo imperial, datado do final do século XIX, Valeria Sobol (2011) indica que a língua nativa da maioria da população da região era o ucraniano. Desse modo, é provável que a mesma situação pudesse ser verificada quando da passagem de Petchórin pela área. O fato de os locais, além de serem capazes de se comunicar em uma linguagem indecifrável pelo oficial, deixarem claro para ele que podem fazê-lo, é encarado como uma forma de artilagem por Grigori.

O elemento ucraniano em Taman exerce uma contribuição relevante à ambientação insólita do capítulo. Isso porque, conforme argumentado por Sobol (2020), a construção discursiva da Ucrânia na cultura russa se deu de forma ambígua: por um lado, buscou-se a assimilação das elites ucranianas, que foram convidadas a participar da vida política e cultural da metrópole; por outro, os recursos do País, assim como sua população, eram explorados, enquanto a língua e a cultura ucranianas eram vistas como inferiores e pouco civilizadas (Sobol, 2020).

Desse modo, ao país vizinho foi outorgada essa condição indefinida, esse ser "nosso, mas não nós" (Polevoi *apud* Sobol, 2020, p. 81, grifos nossos). É essa a espécie de desconforto presente em "Taman". À primeira vista, a pequena cidade litorânea não parece diferir muito do que se esperaria dessa sorte de centro urbano, mas há algo nela de alienígena. Os locais falam um dialeto estranho e suas vestimentas incorporam elementos típicos de diferentes culturas. Ainda que ela se situe no território russo, sua proximidade geográfica e cultural em relação à periferia do Império a transforma num híbrido.

Contudo, conforme notado por Myroslav Shkandrij (2001, p. 53, tradução nossa), o recorte identitário de Taman não é meramente russo-ucraniano:

<sup>13</sup> Em russo e ucraniano, *суржик*: língua de contato falada na Ucrânia e em regiões fronteiriças da Rússia e da Moldávia, que mistura vocábulos do russo e do ucraniano, sem observar a norma padrão de nenhuma dessas línguas. Sua origem é atribuída aos camponeses ucranianos do século XVIII, que, ao migrarem para os centros urbanos, passaram a integrar sua língua nativa à língua do Império, que gozava de maior prestígio nas cidades.

A lendária Tmutorakan fora conquistada pela primeira vez pelo príncipe Sviatoslav, o pai de Volodymyr (Vladimir), o Grande no século X e incorporada ao Império Russo apenas durante o reinado de Catarina. Carregava as marcas de civilizações colonizadoras sucessivas: a grega, a tártara, a ucraniana e a russa. Na época em que a história foi escrita, ela era a fortaleza dos cossacos do Mar Negro, os resquícios do exército Zaporôjio, que havia sido transferido para lá por Catarina com ordens para guardarem o litoral<sup>14</sup>.

Segundo o arqueólogo Edward Daniel Clarke, os cossacos da região ressentiam a dissolução do *sitch*<sup>15</sup> de Zaporôjia pelas mãos de Catarina, a Grande, e havia hostilidade entre eles e os colonizadores russos na região, que os encaravam com suspeita (Clarke *apud* Shkandrij, 2001). Portanto, a aversão imediata de Petchórin ao local tem razões históricas para existir.

Ademais, cabe notar que os cossacos são culturalmente percebidos na Rússia como seres "essencialmente fronteiriços" (Kornblatt *apud* Sobol, 2011, p. 67, tradução nossa)<sup>16</sup>. No mesmo sentido, João Brito (2023) aponta que os cossacos não se encaixam em nenhum dos estratos que compõem a sociedade imperial: se por um lado compartilham uma dimensão tradicional muito forte com a classe camponesa, pelo outro veem-se como indivíduos dotados de maior liberdade e poder do que os servos e camponeses. Além disso, diante da nobreza, são vistos como bárbaros. Com isso em mente, é emblemático que seja um cossaco, esse ser que não pertence a nenhum mundo em particular, a conduzir Petchórin pelo vilarejo.

Aqui, somos remetidos ao conceito de "fronteira" do semiótico Lúri Lotman. Para ele, a fronteira "é um mecanismo de tradução dos textos da semiótica alheia para a 'nossa' linguagem, o lugar de transformação do 'exterior' em 'interior'" (Lotman, 2016, p. 250-251). Tal "interior" é um meio cultural que dita padrões, enquanto o "exterior" consiste nas periferias, tidas como um

espaço perigoso e caótico, onde habitam "criaturas monstruosas, forças infernais ou pessoas ligadas a elas" (Lotman, 2016, p. 256). O próprio vilarejo pode ser considerado uma fronteira, se considerarmos a coexistência de povos de etnias distintas, assim como o *súrjik* falado pelo menino, que materializa o diálogo intercultural no plano linguístico.

Assim, como ser-fronteira, que transita entre a cultura metropolitana e aquelas das periferias do Império Russo, o cossaco é a figura mais adequada para conduzir Petchórin pelo espaço de Taman. Lotman entende que esse contato entre centro e periferia mediado pela fronteira tende a um nivelamento cultural e à criação de uma área de contato, na qual essas duas partes se encontram em condição de igualdade (Lotman, 2016). Entretanto, isso não ocorre sem que haja antes um momento de colisão, marcado por protesto e revolta (Lotman, 2016). Em "Taman", o leitor presencia apenas esse choque.

Nesse ponto, importa ainda notar que o oficial se apresenta como um representante do Estado de forma mais contundente do que nos demais capítulos de *O herói de nosso tempo* (Sobol, 2011). Essa característica, quando aliada ao estranhamento demonstrado por ele diante da indefinição dos habitantes de Taman, sedimenta a natureza colonial do encontro entre esses indivíduos.

A condição periférica da cidadezinha é reforçada pelo fato de que algumas convenções metropolitanas não parecem se verificar ali. Ao chegar, Grigori tem dificuldades para encontrar o alojamento que lhe era devido, graças à sua condição de oficial do Exército (Liérmontov, 2011). Entretanto, todas as isbás, exceto pelo casebre habitado por uma velha e um adolescente cego, estão ocupadas. É possível inferir que esse fosse de fato o caso, mas, dadas as condições de hostilidade à época, que expusemos anteriormente, não seria de se surpreender que os locais sim-

<sup>14</sup> Em inglês: "The legendary Tmutorakan was first conquered by Prince Sviatoslav, the father of Volodymyr (Vladimir) the Great, in the tenth century and incorporated into the Russian Empire only in Catherine's reign. It bore the marks of successive colonizing civilizations: Greek, Tatar, Ukrainian, and Russian. At the time the story was written, it was a stronghold of the Black Sea Cossacks, the remnants of the Zaporozhian army who had been transferred there by Catherine with the mandate of guarding the coastline".

<sup>15</sup> Em ucraniano, ci: autoridade militar-administrativa autônoma dos cossacos que funcionava como uma espécie de protoestado.

<sup>16</sup> Em inglês: "quintessential liminal beings".

plesmente tivessem se recusado a recebê-lo. Se considerarmos ter sido esta a situação, o *status* de Petchórin e sua influência naquele lugar também são questionáveis.

Quanto aos moradores em si, o oficial sente que há algo de errado com tais pessoas: sua senhoria é surda, mas parece sê-lo de forma seletiva; o jovem cego se locomove pelos traiçoeiros rochedos como se pudesse enxergar; a "ondina" com quem o rapaz cego se encontra na praia fala em enigmas.

Interessa notar que a deficiência física das duas personagens mencionadas é suficiente para despertar as suspeitas de Petchórin:

Confesso que pessoalmente tenho um preconceito arraigado contra todos os cegos, caolhos, surdos, mudos, pernetas, manetas, corcundas e assim por diante. Tenho reparado que existe sempre uma estranha ligação entre o exterior de uma pessoa e sua alma: como se, ao perder um órgão, ele perdesse também algum sentimento interior (Liérmontov, 2011, p. 101).

Esse trecho revela, já na segunda página do capítulo, a atitude do protagonista perante a alteridade. Para ele, a mera diferença física é suficiente para que a humanidade dessas pessoas seja roubada. Isso e o fato de que não há imagens fixadas às paredes do casebre fazem Petchórin crer que nem tudo é o que parece ser naquele lugar. É essa impressão que o faz seguir o menino e descobrir o esquema de contrabando.

Quanto a essas imagens, é relevante mencionar que, no original, o substantivo utilizado por Liérmontov é *образ* (*ôbráz*), vocábulo que se traduz literalmente como "imagem". No entanto, essa palavra pode assumir dois sentidos: o primeiro deles, escolhido pela tradutora Aurora Forni Bernadini, faz referência a um retrato ou um quadro; já o segundo diz respeito aos ícones religiosos, que, segundo a tradição russo-ortodoxa, são fixados às paredes das casas.

Ambos os significados trazem implicações interessantes ao texto. Se seguirmos a linha de Bernadini, a ausência de retratos remete, em primeiro lugar, à pobreza daquela família. Afinal,

àquela altura do século XIX, a única espécie de fotografia disponível, os daguerreótipos, ainda não havia sido popularizada e a encomenda de pinturas a artistas tampouco era acessível. Em segundo lugar, essa falta de imagens familiares alude a uma suposta ausência de afeto em um ambiente que deveria ser um lar (em seguida, tomamos conhecimento de que a velha ali habitava com sua filha). Mais tarde, Petchórin nota que a comida preparada por sua anfitriã "parecia cara demais para gente pobre" (Liérmontov, 2011, p. 103). Se considerarmos a possibilidade religiosa, a inexistência de ícones pode ser interpretada como uma ausência de Deus naquele recinto.

De todo modo, o "mau sinal" percebido pelo oficial é atribuído ou à situação econômica desfavorecida de sua anfitriã, ou à sua suposta inobservância do cristianismo. É bastante claro, portanto, que o oficial possui uma ideia bem definida e restrita de "normalidade". Ao escaparem desse molde, por circunstâncias fora do seu controle, o jovem cego e a velha já são rotulados por ele como indivíduos dignos de suspeita. Petchórin parece se sentir à vontade para ditar quem são os habitantes desse lugar que ele acabou de conhecer e em que se encontra apenas de passagem.

A menina, por outro lado, recebe um tratamento distinto. Petchórin a vê pela primeira vez na praia, quando ela e o garoto cego aguardam a chegada de lanko. Naquela ocasião, ela é descrita meramente como uma "figura branca", cujas palavras são, de quando em quando, trazidas pelo vento aos ouvidos de Grigori. Eles só interagem de forma direta no dia seguinte, depois que o oficial é atraído para fora da casa pela canção entoada pela menina, que estava de pé sobre o telhado, "com o cabelo solto, feito uma *russalka*"<sup>17</sup> (Liérmontov, 2011, p. 104). A canção reitera o tropo romântico da donzela que ora ao mar pela segurança de seu amado (O'Neil, 2004).

Nas duas ocasiões, sua descrição é mitológica: à noite e à beira-mar, ela mais se assemelha a um espectro; durante o dia, ela é comparada a uma ninfa aquática do folclore eslavo, que, assim

<sup>17</sup> As *russalki* são entidades femininas presentes em diversas manifestações do folclore eslavo, geralmente associadas a corpos d'água. De modo semelhante à sereia, a *russalka* seduz homens jovens para, então, afogá-los.

como as sereias, pode atrair homens às águas para afogá-los.

Essa comparação prenuncia o que acontecerá em seguida: sabendo que Petchórin presenciou o ocorrido na noite anterior, ela finge estar apaixonada por ele e o leva a um barco, onde quase o afoga. Tal informação é revelada pelo próprio homem, que ainda ameaça contar o que viu para o comandante. É evidente que ele esperava que, por medo, a menina nada fizesse, ou que pudesse tirar alguma vantagem em troca de seu silêncio.

Ademais, a denominação traz embutida em si algumas questões. Há, é claro, o elemento de embuste e enganação contido nos mitos dessas criaturas aquáticas, mas a alusão à criatura reforça o fato de que Petchórin não pertence àquele meio. Taman é uma cidade à beira-mar, e ele, além de estar apenas de passagem, não sabe nadar. O domínio da *russalka* não lhe é seguro.

Contudo, Petchórin não se limita a descrevê-la em termos folclóricos. Sobre aquele mesmo encontro diurno, ele relata:

Decididamente, nunca vira uma mulher como ela. Não era nenhuma beleza, mas também quanto à beleza tenho meus preconceitos. Ela tinha muita raça... e a raça nas mulheres é como nos cavalos, uma coisa muito importante; esta descoberta deve-se, primeiramente, à *la Jeune France*. Ela (a raça, não *la Jeune France*) vê-se no jeito de ela andar, nas suas mãos, em seus pés, no nariz, principalmente. Na Rússia, um nariz bem-feito é mais raro do que um belo pezinho. Minha cantora não parecia ter mais do que dezoito anos. Senti-me atraído por seu talhe esbelto, pela peculiar inclinação de sua cabeça, pelo brilho dourado de sua pele bronzeada, nos ombros e no pescoço, por seu cabelo longo, castanho-claro, e, acima de tudo, por seu nariz perfeito. Tudo isso me encantava. Apesar de eu ler alguma coisa de selvagem e de suspeito em seus olhares enviesados, apesar de algo indefinido em seu sorriso, a força dos preconceitos é tal que seu nariz perfeito me tirava do juízo (Liérmontov, 2011, p. 105).

Aqui, é evidente que não é apenas a garota que é descrita como se fosse um animal sob

consideração de compra, mas todo o gênero feminino. Esse padrão de objetificação é perceptível em todo o transcórre de *O herói de nosso tempo*. Desse modo, a *russalka* é dotada de uma camada adicional de alteridade em relação aos outros habitantes que Grigori encontra: ela não apenas lhe parece esquiva e ser de caráter duvidoso, mas é a única dos três que é caracterizada em termos monstruosos ou animais.

No entanto, diferentemente da passiva Bela, que é raptada e mantida como refém até se apaixonar pelo oficial, e da princesa Mary, utilizada como um meio para Petchórin manter contato com Vera, sua antiga paixão, é a menina de Taman que o seduz e se revela como a maior ameaça à sua vida em todo o romance. Não fosse pela *expertise* em combate do rapaz, ela teria sido bem-sucedida. Como coloca Sobol (2011), é de extrema significância que, em uma história centrada em um militar e que se passa durante uma guerra, o maior perigo encontrado por Petchórin seja uma jovem mulher que soube se aproveitar de sua arrogância:

Aqui, de forma característica, a mulher não se submete a um homem russo, como Bela, e sim tenta assassinar o forasteiro. O modelo orientalista/colonial que encontramos em operação em *Bela* – a conquistadora romântica de uma mulher local exótica por um homem europeu que representa a potência imperial colonizadora – é sutilmente subvertido em “Taman”. Ainda que o encontro inicial de Petchórin com a ondina – uma beleza local e “selvagem”, associada a personagens folclóricas e cuja comunicação se dá sob a forma de canções e enigmas – estabeleça expectativas orientalist, elas são rapidamente frustradas. Como a personagem feminina mais ativa e independente em todo o romance, a ondina não é um sujeito colonizado silencioso (como Bela) ou uma heroína russa de origem nobre (como a princesa Mary) que parece estar em uma posição de poder, mas que é, na verdade, similarmente limitada por convenções sociais e fantasias byronianas. Ao contrário, ao convencê-lo a embarcar e quase conseguir afogá-lo, a heroína de “Taman” se mostra intelectual e fisicamente superior ao oficial militar da capital (Sobol, 2011, p. 77, tradução nossa)<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Em inglês: “Characteristically, a woman here does not surrender to a Russian man, as does Bela, but instead attempts to murder the outsider. The Orientalist/colonial model that we find at work in ‘Bela’ – the romantic conquest of an exotic local woman by a European man representing the colonizing imperial power – is subtly subverted in ‘Taman’. While Pechorin’s initial encounter with the undine – a local ‘wild’ beauty associated with folkloric characters and communicating in songs and riddles – sets up Orientalist expectations, they are soon to be undermined. The most active and independent female character in the entire novel, the undine is neither a silent colonized subject (like Bela) nor a Russian noble heroine (like Princess Mary), seemingly in a position of power but in fact similarly restricted by societal conventions and

Essa conquista sexual impossível sedimenta a alteridade radical da garota, que também não compartilha uma identidade cultural com Petchórin (Sobol, 2011).

A última das personagens que nos resta analisar é Ianko. Como vimos, a indumentária trajada pelo contrabandista é ambígua: chapéu tártaro e corte de cabelo à cossaca. Sobol (2011) percebe, ainda, que o seu nome não é de origem russa ou ucraniana. Para a pesquisadora, a falta de clareza quanto à etnia dessa personagem é uma estratégia deliberada de Liérmontov, que ressalta o caráter indefinido e híbrido de Taman e das pessoas que ali vivem e circulam. Nem mesmo a origem de seu penteado é elucidativa; os cossacos são grupos etnicamente diversos, que abarcam desde os eslavos orientais até os povos turcos e, mais raramente, grupos judaicos (Brito, 2023).

É igualmente relevante notar o papel de Ianko na subversão dos tropos orientalistas. É ele quem conquista a mulher nativa e consegue escapar de Taman com os pertences que o menino cego roubou de Petchórin. É ele o vitorioso, não a figura colonizadora. Nesse sentido,

Apesar da tendência orientalista de atribuir mobilidade e poder ao colonizador, na Taman, de Liérmontov, os locais (ao menos a menina e Ianko) são, curiosamente, viajantes mais bem sucedidos do que o próprio protagonista viajante. Seu mundo está longe de ser uma entidade fixa e imutável, que é visitada pelo viajante e depois abandonada, como é típico do discurso orientalista e/ou colonial (Sobol, 2011, p. 78, tradução nossa)<sup>19</sup>.

A personagem e sua mobilidade ainda remetem a outra figura clássica: o barqueiro. Gaston Bachelard entende que, em alguma medida, tal arquétipo sempre remete a Caronte; isso porque o barqueiro é "guardião de um mistério" (Bachelard, 1997, p. 81). No caso de "Taman", Ianko guarda o mistério da liberdade, que, para além da impunidade pelo crime de contrabando, consiste justamente na mobilidade e, portanto,

na capacidade de deixar a indefinição do vilarejo e seguir em direção a uma área decididamente periférica: a Crimeia.

É claro, a dimensão da condução através da morte em direção ao inferno também está presente aqui. Para Petchórin, o mar Negro quase significou o seu perecimento, mas ele é, igualmente, um meio para se alcançar as terras longínquas em que almeja estar. Ianko pode transitar por esse espaço que lhe é tanto inacessível quanto mortal.

Esse mar, portanto, tem uma faceta traiçoeira. Nesse ponto, devemos observar que ambos os eventos presenciados por ele (a conversa entre a *russalka* e o menino; a tentativa de afogamento de Petchórin seguida da fuga do casal) passam-se no período noturno. Lotman (2016) entende que o universo da noite se localiza na fronteira do espaço cultural ou fora dele e se orienta à anti-conduta (o crime, as condutas obscenas etc.). Em sentido similar, Bachelard (1997), parafraseando Paracelso, coloca que a exposição ao luar imbuí a água de uma influência deletéria.

Assim, em "Taman", o mar e as criaturas associadas a ele têm essa dimensão ambígua: são, por um lado, perigosos e imprevisíveis; por outro, almejados. Ainda que, ao final, Petchórin consiga deixar a cidade pela via marítima, ele só pode fazê-lo porque o Estado lhe concede um barco.

Conforme indicamos anteriormente, Grigori se coloca de forma consistente como um agente imperial nesse capítulo e, mesmo que o desejo de se aventurar para além dos limites do Império coincida com suas aspirações pessoais, no caso específico de "Taman", sua relação com o espaço marítimo espelha as aspirações estatais à época, ainda mais se considerarmos que o mar em questão é o Negro, cujo controle foi, e tem sido, objeto da política externa russa. Há muito pouco que Petchórin possa fazer no tangente à conquista do mar, força da natureza, diante de suas limitações; desse modo, seus esforços se voltam à jovem ondina, que é tão Outra que lhe

*Byronic fantasies. Instead, the heroine of 'Taman' proves both intellectually and physically superior to the male military official from the capital, as she tricks him into the boat and almost succeeds in drowning him".*

<sup>19</sup> Em inglês: "Whereas Orientalism tends to attribute mobility and power to the colonizer, in Lermontov's 'Taman' the locals (at least the girl and Ianko) are, curiously, more successful travelers than the traveling protagonist himself. Their world is far from a fixed, immutable entity visited by the traveler to be left behind, as is typical of Orientalist and/or colonial discourse".

é completamente inacessível.

## Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*: Ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. Mikhail Liérmontov. In: GOMIDE, Bruno Barretto (ed.). *Nova antologia do conto russo*: uma seleção. 3. ed. São Paulo: 34, 2011.

BHABHA, Homi. Dissemination: time, narrative, and the margins of the modern nation. In: BHABHA, Homi. *Nation and narration*. Nova Iorque: Routledge, 1990.

BRITO, João Paulo de Oliveira. Cangaceiros e Cossacos: Literaturas brasileira e russa e as identidades nacionais improváveis. 2023. 173 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023.

CHANCES, Ellen. The Superfluous Man in Russian Literature. In: CORNWELL, Neil (org.). *Reference Guide to Russian Literature*. Londres: Routledge, 2013. p. 174-189.

FIGES, Orlando. *Crimea: the Last Crusade*. Londres: Penguin Books, 2011.

COSTLOW, Jane; ROSENHOLM, Arja (ed.). *Meanings and Values of Water in Russian Culture*. Nova Iorque: Routledge, 2017.

GÓGOL, Nikolai. *Almas mortas*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: 34, 2018.

GONTCHARÓV, Ivan. *Oblómov*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KOPLATADZE, Tamar. Theorising Russian postcolonial studies. *Postcolonial Studies*, Melbourne, v. 22, p. 469-489, 2019. DOI: 10.1080/13688790.2019.1690762.

LAYTON, Susan. *Contested Russian Tourism: Cosmopolitanism, Nation, and Empire in the Nineteenth Century*. Brookline: Academic Studies Press, 2021.

LIÉRMONTOV, Mikhail. "Izmail-Bey" IIsmaíl-bei. In: LIÉRMONTOV, Mikhail. *Sotchineniia v dvukh tomakh*. v. 1. Moscou: Pravda, 1988a. Disponível em: <https://feb-web.ru/feb/lermont/texts/lerm04/vol02/l42-134.htm>. Acesso em: 10 jun. 2023.

LIÉRMONTOV, Mikhail. "Mtsyri" [O noviço]. In: LIÉRMONTOV, Mikhail. *Sotchineniia v dvukh tomakh*. v. 1. Moscou: Pravda, 1988b. Disponível em: <https://ilibrary.ru/text/991/p.1/index.html>. Acesso em: 14 jun. 2023.

LIÉRMONTOV, Mikhail. A morte de um poeta. Tradução: Pedro Augusto Pinto. *Cadernos de Literatura em Tradução*, São Paulo, n. 23, p. 39-56, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/188121>. Acesso em: 24 maio 2024. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2359-5388.i23p39-56>.

LIÉRMONTOV, Mikhail. Adeus, ó Rússia mal lavada... Tradução: Boris Schnaiderman e Nelson Ascher. Folha Uol, São Paulo, 19 jun. 2016a. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/06/1782773-leia-cinco-poemas-russos-de-liermontov.shtml>. Acesso em: 10 jun. 2023.

LIÉRMONTOV, Mikhail. Taman. In: GOMIDE, Bruno Barretto (ed.). *Nova antologia do conto russo*: uma seleção. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini. 3. ed. São Paulo: 34, 2011.

LIÉRMONTOV, Mikhail. "Um sonho". Tradução de Boris Schnaiderman e Nelson Ascher. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 jun. 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/06/1782773-leia-cinco-poemas-russos-de-liermontov.shtml>. Acesso em: 10 jun. 2023.

LIÉRMONTOV, Mikhail. Uma vela. Tradução: Boris Schnaiderman e Nelson Ascher. Folha Uol, São Paulo, 19 jun. 2016b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/06/1782773-leia-cinco-poemas-russos-de-liermontov.shtml>. Acesso em: 10 jun. 2023.

LIÉRMONTOV, Mikhail. *Герой нашего времени* [O herói do nosso tempo]. Moscou: Ripol Klassik, 2013.

LIÉRMONTOV, Mikhail. *Демон* [O demônio]. In: LIÉRMONTOV, Mikhail. *Polnie sobranie stikhotvorenii v dvukh tomakh*. Leningrado: Leningradskoe Otdelenie, 1989. Disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D0%BD\\_\(%D0%9B%D0%B5%D1%80%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%B2\)](https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D0%BD_(%D0%9B%D0%B5%D1%80%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%B2)). Acesso em: 24 maio 2024.

LOTMAN, Iúri. O conceito de fronteira. In: BORGES, Oziris (ed.). *O espaço literário*: textos teóricos. Tradução: Ekaterina Vólkova Américo. Uberaba: Ribeirão Gráfica, 2016. p. 243-258.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Sobre isto*. Tradução: Leticia Mei. São Paulo: 34, 2018.

MANDELSHTAM, Óssip. За гремящую доблесть грядущих веков... In: MANDELSHTAM, Óssip. *SEREBRIANIY vek: stikhotvorenii, proza*. Moscou: Eksmo, 2009. Disponível em: <https://www.culture.ru/poems/41749/za-gremuchuyu-doblest-gryadushikh-vekov>. Acesso em: 27 dez. 2023.

O'NEIL, Catherine. Byron's sea in Pushkin and Lermontov. *Byron Journal*, Liverpool, v. 32, n. 2, p. 101-113, 2004.

PÚCHKIN, Aleksandr. *Evguiêni Oniéguin*: Romance em versos. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Penguin-Companhia, 2023.

PÚCHKIN, Aleksandr. O cavaleiro de bronze: conto de Petersburgo. In: PÚCHKIN, Aleksandr. *O cavaleiro de bronze e outros poemas*. Tradução: Filipe Guerra, Nina Guerra. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. p. 32-73.

RAM, Harsha. *The Imperial Sublime: a Russian Poetics of Empire*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2003.

ROGATCHEVSKAIA, Ekaterina. A Hero of Our Time. In: MURRAY, Christopher (org.). *Encyclopedia of the Romantic Era (1760-1850)*. Nova Iorque: Taylor & Francis Group, 2004. p. 498-499.

RUDER, Cynthia. Water and Power: The Moscow Canal and the "Port of Five Seas". In: COSTLOW, Jane; ROSE-NHOLM, Arja (ed.). *Meanings and Values of Water in Russian Culture*. Nova Iorque: Routledge, 2017. p. 175-188.

SAID, Edward. *O Orientalismo*. Tradução: Tomás Rosa Bueno. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. Tradução: Pedro Maia Soares. In: SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SHKANDRIJ, Myroslav. *Russia and Ukraine: Literature and the Discourse of Empire from Napoleonic to Post-colonial Times*. Ottawa: Carleton University Press, 2001.

SHORTPARIS. *Бразилия*. [S. l.]: Fenix music: 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1J-VbcZ2JQ4Y>. Acesso em: 30 set. 2024.

SOBOL, Valeria. *Haunted Empire: Gothic and the Russian Imperial Uncanny*. Ithaca: Northern Illinois University Press, 2020.

SOBOL, Valeria. The Uncanny Frontier of Russian Identity: Travel, Ethnography, and Empire in Lermontov's "Taman". *The Russian Review*, Lawrence, v. 70, n. 1, p. 65-79, 2011.

TCHÉKHOV, Anton. *A dama do cachorrinho*. Tradução: Boris Schnaiderman. 6. ed. São Paulo: 34, 2015.

TLOSTANOVA, Madina. The Janus-faced Empire Distorting Orientalist Discourses: Gender, Race and Religion in the Russian/(post)Soviet Constructions of the "Orient". *Worlds and Knowledges Otherwise*, Durham, 2, n. 2, p. 1-11, 2008.

TOLSTÓI, Liév. *Contos de Sebastópolis*. Tradução: Sonia Branco. São Paulo: Hedra, 2012.

TSVETÁIEVA, Marina. *Лебединый стан*. Moscou: Azbuka, 2019. Disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D0%BD\\_\(1-3\\_%E2%80%94%D0%A6%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%B0%D0%B5%D0%B2%D0%B0\)](https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D0%BD_(1-3_%E2%80%94%D0%A6%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%B0%D0%B5%D0%B2%D0%B0)). Acesso em: 27 dez. 2023.

TURGUÊNIEV, Ivan. *Diário de um homem supérfluo*. Tradução: Samuel Junqueira. São Paulo: 34, 2018.

TURGUÊNIEV, Ivan. *Rúdin*. Tradução: Fátima Bianchi. São Paulo: 34, 2012.

VOLGA-VOLGA. Direção: Grigori Aleksandrov. Produção: Grigori Aleksandrov. União Soviética: Mosfilm, 1938. (100min), son. Legendado. Russo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BfUugwMvypo>. Acesso em: 30 set. 2024.

ZIOLKOWSKI, Margaret. *Rivers in Russian Literature*. Newark: University of Delaware Press, 2020.

---

## Júlia Zorattini

Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense.

---

## Ekaterina Vólkova Américo

Professora do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal Fluminense.

---

## Endereço para correspondência

### EKATERINA VÓLKOVA AMÉRICO

Universidade Federal Fluminense (UFF), Instituto de Letras

Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

*Os textos deste artigo foram revisados por Araceli Pimentel Godinho e submetidos para validação dos autores antes da publicação.*