

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

**Lilases Secos**

Um estudo sobre os idílios em *Oblómov*

Rafael Bonavina Ribeiro

São Paulo  
2018

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

**Lilases Secos**

Um estudo sobre os idílios em *Oblómov*

Rafael Bonavina Ribeiro

Trabalho de Graduação Individual,  
apresentado ao Departamento de Letras  
Orientais da Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da  
Universidade de São Paulo.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elena Vássina

São Paulo, 19 de dezembro de 2018.

São Paulo  
2018

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elena Vássina (Orientadora)  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São  
Paulo

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ekaterina Vólkova Américo  
Instituto de Letras - Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. Noé Oliveira Policarpo Polli  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São  
Paulo

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, evidentemente, agradeço à minha família, principalmente a meus pais, por todo o apoio que me deram e pelas palavras carinhosas ao longo de todos esses anos, bem como o incentivo nos momentos difíceis, tão comuns à vida acadêmica.

Aos amigos que trilharam esse caminho comigo apesar de terem todas as razões para seguirem seus próprios rumos, pelos muitos cafés bebidos, discussões e pelas eventuais farras. Aproveito para deixar minhas mais sinceras palavras de agradecimento a Raquel Siphone, minha casa, sem você, jamais teria conseguido.

A todos os professores que tive antes da faculdade, pois sem eles, nada. Aos professores que me ensinaram, literalmente, o bê-a-bá da língua russa e a balbuciar sobre crítica literária, o valor desses ensinamentos não pode ser medido em palavras. Aos que tiveram um papel menos central, com certeza contribuíram com o eterno processo de maturação intelectual.

A todos os demais participantes dessa jornada alucinante e assustadora a que chamamos de vida, por absolutamente tudo, não importando quão pequeno pareça.

Finalizo agradecendo a Deus por tanto amor em minha vida.



## RESUMO

O presente trabalho pretende analisar o romance *Oblómov* utilizando o conceito de cronótopo idílico, conforme proposto por Bakhtin. Durante a pesquisa, constatamos que não se pode atribuir um caráter imutável ao idílio do protagonista. Seguindo os nossos pressupostos teóricos, buscamos especificar o tipo de cronótopo. Concluimos, então, que a percepção do espaço-tempo depende do personagem usado para centrar o ponto de vista, e sequer isso não é monolítico, pois se transforma ao longo da narrativa.

Palavras-chave: Oblómov; Ivan Gontcharóv; Cronótopo Idílico; Literatura Russa; Teoria Literária; Mikhail Bakhtin.

## ABSTRACT

The present work seeks analysing the novel *Oblomov* through the concept of idyllic chronotope, as proposed by Bakhtin. On the course of the research, we found out that it is not possible to characterize the protagonists' idyll as static. Following our theoretical premises, we tried to specify the kind of chronotope in question. We concluded that the perception of the time-space depends on the character used as point of view and even this isn't monolithic, for it changes through the narrative.

Keywords: Oblomov; Ivan Goncharov; Idyllic Chronotope; Russian Literature; Literary criticism; Mikhail Bakhtin.

## Sumário

1. Primeiras considerações	
1.1 Algumas Palavras Sobre o Objeto.....	1
1.2 Os Oblómovs Brasileiros.....	11
2. Definições	
2.1. Premissas e Promessas.....	15
2.2. Para Não Dizer que Não Falei de Flores.....	21
2.3. Às Bordas do Fim do Mundo.....	25
3. Os plurais	
3.1. A Busca por Outro Adjetivo.....	31
3.2. Quem Ama o Feio, Bonito Lhe Parece.....	38
4. A Aurora Primaveril.....	44
5. Considerações Finais.....	49
6. Referências.....	52
7. Apêndice.....	56



## 1. Primeiras Considerações

### 1.1. Algumas Palavras Sobre o Objeto

No conto *Sonho de Oblómov*, o protagonista sonha com sua vida na idílica Oblómovka de sua infância, revivendo as sensações como se a memória o transportasse fisicamente para esse cronótopo. Esse motivo serviu para Ivan Aleksándrovitch Gontcharóv desenvolver sua obra-prima alguns anos depois, em que o conto é incorporado como capítulo. Publicado em livro no ano de 1859, o romance *Oblómov* não fala apenas de uma “sociedade patriarcal em que os líderes não conseguem liderar” (KRAMER, 1998, in: DIMENT, 1998), por isso não é suficiente que o crítico leia “o patriarcalismo literário de Gontcharóv [...] como obra de arte” (GOMIDE, 2015, p. 7). É preciso perceber ali a representação artística da inevitável mudança da percepção humana do tempo, implícita na transição de uma realidade íntegra para a fragmentação da modernidade.

Ao se falar em uma relação patriarcal, está sugerida uma submissão unilateral da mulher ao homem; mas, em *Oblómov*, no entanto, os pares amorosos são formados por uma mútua submissão. Retirando o conteúdo sexual implícito no amor entre os homens e mulheres no romance, o par Zakhar-Oblómov serve como exemplo dessa simbiose.

A interdependência mútua de Oblomov e de Zachar é mais completa, mais cheia de sentido do que a de Dom Quixote e de Sancho Pansa; não pode ser abolida, nem pela morte. A tensão invisível entre eles é a verdadeira ação do romance (CARPEAUX, 1943)

Não afirmariamos que seja essa a verdadeira ação do romance, pois, como veremos adiante, ambos operam em uma lógica cíclica; uma tensão maior seria a do tempo mítico versus o tempo moderno. A afirmação de Carpeaux acerta em cheio quanto à impossibilidade de se separar os dois personagens, são as duas faces da mesma moeda: sem senhores não há servos e vice-versa.

É comum tomar essa unidade servil-senhorial como uma alegoria da relação entre o aristocrata preguiçoso e o seu criado, que permite essa existência tranquila. Causa estranhamento que, em uma relação de submissão forçada e unilateral, pautada na detenção da terra, com o dominador morto, o dominado não buscase a própria liberdade que lhe fora tolhida até então. Seria demasiadamente reducionista acreditar

cegamente na incapacidade de o servo, ainda que literário, imaginar sua vida sem a submissão servil.

Vejamos o que acontece com Zakhar quando seu amo morre. Entregue à mendicância, ele é encontrado por Andrei Stolz, que lhe oferece abrigo.

— Bem, chega, não andes a vagabundear e não te embebedes, vem a minha casa que eu arranjo-te um canto, vamos para a aldeia, estás a ouvir?

— Oiço sim, paizinho Andrei Ivánitch, mas...

Suspirou.

— Não tenho vontade de me afastar daqui, da sepultura! Do nosso amo, Iliá Ilitch – gritou. – Hoje voltei a lembrá-lo numa oração, descanse em paz! Levou-me Deus um amo como aquele! Vivia para alegrar as pessoas, devia viver uns cem anos... – disse Zakhar soluçando, de rosto franzido. – Hoje visitei a sepultura dele; vou sempre lá quando calha passar por aqueles lados, sento-me e fico ali sentado; e as lágrimas correm-me... Às vezes fico pensativo, faz-se silêncio, e parece-me ouvi-lo chamar: “Zakhar! Zakhar!” Até me correm formigas pelas costas! Não se encontra um amo como ele! E como ele gostava de si, senhor, Deus lhe receba a alma no seu reino! (GONTCHARÓV, 2015, p. 645)

Apesar de o seu amo estar morto, Zakhar continua seu fiel escudeiro. Ele prefere continuar na rua, viver mendigando, a abandonar seu finado senhor; melhor dizendo, sair de perto do túmulo de Iliá. Se o caso deles fosse realmente o de um aristocrata que submete o criado à sua vontade por ser seu dono, isso não ocorreria. Aliás, há muito que analisar nessa relação senhor e servo. Felizmente, o texto de Carpeaux sobre a obra-prima de Gontcharóv nos poupa o trabalho de esmiuçá-la; tomaremos só mais um trecho emprestado dele. Zakhar,

o criado humilde do dono, é o verdadeiro dono, pois constitui a base do sistema social do qual Oblomov vive: sem Zachar seria inevitável o trabalho, a aventura, o “s’ engager”, com o fracasso do romântico ao fim. Por isso, Zachar é, no sistema artístico de Gontcharov, uma pessoa igual a Oblomov, tão vivo, tão importante como este, formando ambos a verdadeira companhia que se poderia chamar Casa Grande e Senzala. (CARPEAUX, 1943)

Diante disso, só podemos concluir que a relação entre eles é muito mais profunda do que mera alegoria ou um clichê literário da época.

Retomando a discussão sobre o patriarcalismo nos pares amorosos. Kramer (IN: DIMENT, et al, 1998, pp. 73-74) afirma que “o romance de Gontcharóv é construído sobre a premissa de a mulher ter de se submeter ao homem. Se ela não o fizer, o casal é incompatível”, e cita o caso de Oblómov e Olga. Ela teria percebido seu poder sobre ele, sua submissão a ela, e, por isso, não continuariam seu relacionamento. No entanto, parece-nos que Olga não seja uma personagem submissa; afinal, ela “não conhecia essa lógica da obediência ao destino cego e não compreendia essas pequenas paixões e

entusiasmos femininos” (GONTCHAROV, 2015, p. 607). Sua relação com Stolz não era pautada pela sua submissão, pelo contrário:

Quanto mais, e mais conscientemente, ela acreditava nele, mais difícil era para ele manter-se à mesma altura, ser o herói não apenas da mente e do coração dela, mas também da imaginação. E ela confiava nele de tal maneira que não reconhecia entre ambos nenhum intermediário, nenhuma outra instância, além de Deus (GONTCHAROV, 2015, p. 608)

Como se poderia falar em patriarcalismo nas relações desse casal? Ambos tratam-se como iguais, talvez até com a mulher sendo efetivamente superior ao homem. É importante ressaltar, contudo, que não se trata de uma figura feminina romântica, pois “Andrei via que o seu anterior ideal de mulher e de esposa era inalcançável, mas era feliz com o pálido reflexo desse ideal em Olga: nunca esperara nem isso” (GONTCHAROV, 2015, p. 607). Ele não a amava como uma ideia encarnada, como Oblómov a amou; nem como o que ela poderia ser, como Olga amava Oblómov; mas como ela era de fato, e vice-versa. Justamente por isso o casal se mantém unido, não pela castração do homem ou submissão da mulher.

Dois anos depois da publicação do livro, a servidão foi abolida, um golpe titânico à antiga ordem social. Como o romance retrata essa transição da servidão para um regime de trabalho assalariado, muitos críticos tomaram Gontcharóv como um “revolucionário vermelhíssimo” (CARPEAUX, 1943), embora, hoje, saibamos de sua índole tranquila e sua aversão à violência. Por causa de seu caráter recluso e discreto, as informações sobre o autor como pessoa são de difícil acesso, as melhores fontes são suas cartas e as memórias de seus, poucos, contemporâneos próximos.

Gontcharóv evitava os temas políticos e, em geral, mantinha-se distante, daí o seu epíteto de “apático”. Contudo, era uma qualidade tida em alta conta pelo funcionalismo público, em que ganhou a vida; por conta disso, ele galgou os degraus da hierarquia com relativa rapidez. Graças à crescente radicalização política, seu posicionamento moderado, reformista, era frequentemente criticado, principalmente pela *intelligentsia*. Uma das críticas mais agressivas foi registrada pela escritora Panáieva em suas memórias, de acordo com ela,

Turguênev declarou que ele “estudou” Gontcharóv por todos os ângulos e chegou à conclusão que ele tem uma alma de funcionário público, que seu horizonte de interesses estava circunscrito às mesquinhezias, que em sua natureza não havia nenhum tipo de elevação, que ele estava plenamente satisfeito com seu mundo miserável e ele não tinha nenhum interesse pelas questões sociais, “ele até tem certo medo de falar a respeito delas para não perder a lealdade de funcionário público. Um homem dessa estirpe não vai

longe! – vejam que ele está preso em sua primeira publicação”. (PANÁIEVA, 1986, p. 174, tradução nossa)

Esse tipo de rusga de escritores canônicos parece-nos até engraçada, pois tanto Turguênev quanto Gontcharóv continuam lembrados séculos depois de suas mortes. À época, é claro, Turguênev não teria como saber da importância de seu desafeto para a literatura e para a arte russas. Ironicamente, essa opinião, dada por volta do ano de 1858, demonstra a ignorância dos afazeres burocráticos de Gontcharóv no departamento de censura, posição pela qual era criticado.

Dois anos antes, em 1856, Gontcharóv dera um parecer positivo sobre o livro *Contos e Histórias*, de Turguênev, abrindo caminho para a sua publicação. Em seu relatório, nota-se certa ressalva quanto a um conto.

Mas como, por ocasião da publicação de uma das supramencionadas histórias, chamada “Mumu”, no livrinho de março do “Contemporâneo”; por sugestão do colega Ministro-assistente da Educação Pública, de 2 de abril de 1854, no N° 604, foram feitas algumas observações pelo Sr. Censor Biekietov no manual para os futuros exames de obras semelhantes, então eu não me considero no direito de aprovar as memoráveis histórias para a segunda impressão sem a permissão da chefia, bem como não acho conveniente excluí-lo da obra completa do Sr. Turguênev, pois já fora publicada certa feita. (GONTCHARÓV, 2014, p. 7, tradução nossa)

Embora com as mãos atadas, nota-se, Gontcharóv tenta argumentar com as instâncias superiores para permitir a publicação; apesar de seus esforços, infelizmente, parece-nos que a história tenha sido proibida.

Em 20 de novembro de 1858, o censor assina outro relatório sobre a obra desse autor, desta vez a respeito de *Memórias de um Caçador*. Anteriormente, o livro havia sido proibido de ser publicado, pois o antigo ministro da Educação Pública considerara o texto demasiadamente bilioso na representação das relações entre senhores e servos. Via-se ali um escrito potencialmente deletério por jogar luz sobre a estratificação social russa do Oitocentos. Com a vinda de um novo ministro e uma nova série de políticas públicas de aberturas e concessões, Gontcharóv habilmente aproveita a nova conjuntura para dizer que,

Assim como o importantíssimo assunto da melhora da vida camponesa, conforme a vontade do Altíssimo, está em andamento agora, da mesma forma o livro de Turguênev não só perdeu todo o sentido questionável, como ele, provavelmente, pode corroborar a necessidade das medidas governamentais [...] O autor não agita sequer o menor amargor e a irritação das duas classes entre si, pelo contrário, a delicadeza e a arte das representações dá a elas um caráter cômico e refinado, uma ironia quase imperceptível. (GONTCHARÓV, 2014, p. 43, tradução nossa)

Ao contrário do senso comum sobre os censores, Gontcharóv tampouco era um ignorante, mas um engenhoso escritor. Seria um equívoco considerar que esses relatórios sejam frutos de miopia literária. Há um complexo malabarismo entre as obrigações de censor e a consciência de classe, o apreço pela liberdade dos demais escritores que, como ele, não gostavam de ver suas obras mutiladas. É seguro afirmar que Gontcharóv estava ciente de sua posição conciliadora, pois há, em sua correspondência, vários registros de discussões a esse respeito com seus colegas de repartição, como Lkhovski.

Ainda assim, Turguênev o critica por ser funcionário público, desconsiderando a possibilidade real de essas obras poderem ser censuradas, fosse outro o censor. Esperavam dele uma postura clara, uma posição combativa e revolucionária, e ele preferia atuar de maneira mais discreta, com ações e não palavras.

Uma de suas poucas manifestações públicas foi registrada em um dos diários de Aleksandr Nikitiênko, seu mentor no departamento de censura. Façamos aqui um breve aparte: esses diários são um material imprescindível para compreender os bastidores da literatura russa; neles, o ex-servo e professor universitário registra de maneira quase simultânea os acontecimentos e discussões da intelectualidade russa. No dia 2 de abril de 1864, de acordo com ele, houve uma longa reunião – parte de uma série delas – a respeito dos ataques na imprensa, das caricaturas e congêneres. “No conselho do ministério, Prjetslavski fora novamente derrotado – desta vez por Gontcharóv” (NIKITIENKO, 2005, n.p., tradução nossa). Por causa dessas reuniões, não foi proibida a publicação de caricaturas nos jornais, e Gontcharóv colaborou para essa conquista.

Contrariando o ceticismo de Turguênev, a obra de Gontcharóv foi longe e chegou aos leitores atuais. Para Carpeaux, uma das razões para essa sobrevivência é a de *Oblómov* ser um dos “romances que se revestem de elementos de epopeia” (CARPEAUX, 1943). Ao contrário do que pode parecer à primeira vista, Carpeaux não aponta para a evidente hereditariedade entre o romance e a epopeia. Em sua terminologia crítica, isso significa que esse livro preserva a característica epopeica de apresentar um panorama da vida contemporânea à sua escrita, condição *sine qua non* para que o romance consiga sobreviver às intempéries. E ele não está sozinho; Drujínin compara Gontcharóv a artistas como Charles Dow, Aert van der Neer, e diz que “ele fica mais e mais profundo a cada olhar atento; assim como eles, ele coloca diante de nossos olhos toda a vida de certa esfera, de certa época e de certa sociedade” (In: Poliákova, 1958, p. 166, tradução nossa).

Em outra abordagem, poderíamos entender a significação desse romance como uma consequência da maestria do autor em utilizar os preceitos da – então incipiente – escola naturalista, incensada por Bielínski. Por vezes tomado como um dos autores de transição entre o romantismo e o realismo, muito impregnado da catexia típica do estilo literário em que se desenvolvera como leitor.

Às vésperas do fim da servidão, é evidente que os intelectuais discutissem, exaltados, a respeito do tema. Para evitar uma leitura teleológica e demasiadamente especulativa, voltaremos aos diários de Nikitiénko. Escolhemos a entrada de 13 de janeiro de 1858, pelo seu conteúdo mais explícito, mas outras serviriam igualmente ao propósito. Nela, ele afirma existirem

dois partidos opostos: o daqueles que desejam a emancipação e os que não a desejam. Ao primeiro pertencem todos aqueles, chamados, pensadores, ou os que fingem sê-lo: literatos, acadêmicos etc. Ao segundo pertencem todos aqueles que têm interesses materiais nesse imenso jogo; ou seja, a maior parte dos proprietários de servos. (NIKITIÉNKO, 2005, n.p., tradução nossa)

Em seguida, ele divide os latifundiários em dois tipos: aqueles que achavam a emancipação um absurdo nos termos propostos pelo governo, e os que a consideravam um absurdo.

Agora ficam claras as razões de exigirem de Gontcharóv uma postura mais clara nas questões sociais, e a sua relutância em fazê-lo. Ao se colocar junto àqueles literatos radicais, Gontcharóv comprometeria sua alta posição no funcionalismo público; mas, por não se pronunciar abertamente, era criticado por ser aliado da estrutura de poder. Graças à sua excelente capacidade diplomática, Gontcharóv conseguiu manter-se em uma posição suficientemente neutra para viver confortavelmente, viajando por todo o mundo.

É claro que a vida do autor influencia a sua obra, mas não chegaríamos a dizer que o romance tem um formato “obviamente biográfico, assim como tantos romances franceses e ingleses contemporâneos” (LYNGSTAD, 1973, p. 75, tradução nossa). Pelo contrário, não é nem um pouco óbvia, há uma série de variáveis, como a representação do caráter “radicalmente problemático de sua [do autor] própria pertinência ao campo literário e à sociedade” (MAINGUENEAU, 1995, p. 27); a manifestação do inconsciente durante a criação, já que o próprio Gontcharóv afirma: “eu escrevo como se me ditassem. E, é verdade, muito do que aparece é inconsciente; ao meu lado há alguém invisível sentado e diz para mim o que escrever” (GONTCHARÓV, 1980, p. 243, tradução nossa) etc.

De qualquer forma, com certeza não faltaram círculos de pensadores para discutir a questão da servidão. Naturalmente, há reflexos desse delicado tópico no romance, afinal Gontcharóv não deixa de ser um intelectual de seu tempo e, embora fosse menos participativo do que seus companheiros, frequentava diversos círculos de discussão e mantinha relações, trocava cartas com muitos de seus contemporâneos, pensadores conservadores e radicais, escritores, críticos, censores e até com a realeza.

As leituras feitas, à época, estavam mais preocupadas em falar sobre as “palavras do dia”, as questões do momento. Somos obrigados a retomar um assunto delicado, que, infelizmente, não poderemos desenvolver longamente: a censura oitocentista na Rússia. É comum tratar a censura como uma espécie de ouvido onipresente sempre em busca de qualquer menção às questões políticas e sociais. Não era bem assim.

Recorramos novamente a Nikitiênko, o censor a quem Gontcharóv, Turguênev, Bótkin, Ánnenkov, Panáiev, Negrásov, Polónski e Drujínin brindaram em honra ao “nosso melhor cidadão”, como consta no diário do próprio. E, *nota bene*, não eram intelectuais submissos à ordem estabelecida, mas de críticos em relação à censura, por exemplo, Turguênev refere-se à censura com a “imagem de Cérbero (tsiérber) – habilmente escolhida – [que] ocorre mais de uma vez: *Vach Tsiérber*” (FOOTE, 1990, p. 296, tradução nossa).

Diz Nikitiênko (2005, n.p., tradução nossa) em 26 de janeiro de 1858:

Há o progresso *repentino* e o progresso *paulatino*. Se eu precisasse me colocar em uma dessas categorias que geralmente dividem as opiniões políticas na Europa, eu me chamaria de um progressista moderado. É-me difícil acreditar nessas doutrinas que prometem felicidade infinita e perfeição à sociedade, mas acredito na necessidade de desenvolvimento da humanidade [...] Como a natureza atravessa mudanças conforme as diferentes épocas do ano e, com cada mudança, surgem novos seres e fenômenos, sem abandonar a esfera geral de suas atividades, da mesma forma a humanidade não pode permanecer inerte e deve extrair das sucessões históricas as forças que compõem a sua essência.

Amigos de muitos anos, Gontcharóv e Nikitiênko dividem essa opinião. Essa ideia de a natureza atravessar ciclos, esse **progresso paulatino**, representado pela sucessão de ciclos naturais que se modificam pouco a pouco, nos será muito valiosa. Voltaremos a falar sobre isso ao discutirmos o ritmo das transformações dos personagens.

Ideias pautadas por esse **progresso repentino**, que pode ser entendido como um eufemismo para o radicalismo revolucionário, não poderiam ser discutidas com toda a

liberdade; já as discussões pautadas no **progresso paulatino** eram bem-vindas. Para driblar a censura, a literatura era usada como plataforma para divulgar, à sorrelfa, essa opinião de **progresso repentino**. É justamente através dessa lente que o romance foi recebido em seu tempo por certa parcela dos intelectuais russos, como Nikolái Dobroliúbov.

Está dita a nova palavra do nosso desenvolvimento social, pronunciada de forma nítida e dura, sem desespero e sem esperanças pueris, mas com total consciência da verdade. Essa palavra é *oblomovismo*; tal palavra serve de chave para a decifração de muitos fenômenos da vida russa, e atribui ao romance de Gontcharov um significado muito mais social do que aquele que possuem, juntas, todas as novelas acusatórias. (DOBROLIÚBOV. In: GOMIDE et al., 2013, p. 299)

A palavra “oblomovismo” (*oblómovschina*) – que consta no Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa (VOLP) – foi absorvida quase que imediatamente pelo léxico russo. Encontra-se no dicionário de Vladimir Dal, o mais importante do século XIX. Não bastando esse fato, valem as palavras de Drujínin (In: Poliákova, 1958, p. 167, tradução nossa),

Oblómov e oblomovismo: não é sem razão que essas palavras se espalharam por toda a Rússia e fizeram-se palavras profundamente enraizadas em nosso discurso para todo o sempre. Elas nos explicam todo o círculo de fenômenos da atualidade.

De fato, a importância lexical e social de *Oblómov* não deve ser subestimada. A crítica sócio-literária, constituída, principalmente, pelos intelectuais radicais, agora tinha um nome para dar à estagnação russa sem deixar de parecer falar de literatura e não perderam tempo em malhar o Judas. Um dos mais proeminentes críticos radicais da época, Dobroliúbov considera que os protagonistas dos “mais geniais romances e novelas russos sofrem pela falta de visão de um objetivo qualquer na vida e não encontram para si uma ocupação decente” (DOBROLIÚBOV. In: GOMIDE et al., 2013, p. 307), nem conseguem encontrar um lugar na sociedade. Ele também compõe um rol de oblomovistas com os personagens principais de, “por exemplo, *Ievguêni Oniéguin*, *O herói de nosso tempo*, *Quem é o culpado?*, *Rúdin*, [*Diário de*] *um homem supérfluo*, *Hamlet do distrito de Schigri* – em cada uma dessas obras serão encontrados traços quase idênticos aos de Oblómov” (DOBROLIÚBOV. In: GOMIDE et al., 2013, p. 307). São os famosos **homens supérfluos**, cujo parasitismo é desvelado pelo crítico.

Discutiam com eloquência a respeito dos diversos caminhos e meios para livrarem-se do pântano e do bosque; chegaram a achar na árvore certos frutos com que se regalarão, atirando as cascas para baixo; convidaram alguns poucos, escolhidos dentre a multidão, a se juntarem a eles, e estes subiram e igualmente instalaram; deixaram de procurar caminhos e passaram



a devorar os frutos. Estes são os Oblómov no sentido próprio do termo... E os pobres caminhantes, deixados embaixo, atolavam no pântano, eram picados por cobras, assustados por répteis, fustigados no rosto por galhos... (DOBROLIÚBOV. In: GOMIDE et al., 2013, p. 321)

Ao contrário de Drujínin, Dobroliúbov não fala de *Oblómov*, sequer fala sobre o protagonista “no sentido próprio do termo”. Fala, sim, sobre a aristocracia russa, sobre a sociedade do seu tempo. Ele não está criticando o romance, mas a postura da classe aristocrática utilizando o livro como código; em outras palavras, aparentando falar sobre literatura contemporânea, criticava a sociedade. Esse nada raro fenômeno é um exemplo da chamada **linguagem esópica**. De passagem, retomamos a discussão sobre o **progresso repentino** apenas para apontar a violência das assertivas do crítico. A preocupação propagandística da ideologia do crítico ultrapassa a crítica literária propriamente dita; há, aqui, uma tentativa de captação do *pathos* do leitor, ou seja, convencê-lo pelas emoções, pelo fígado, por assim dizer.

Como bem disse Branco (2014, p. 124), nesse artigo, a “importância maior está na crítica contundente à geração dos liberais, feita a partir da análise das suas próprias obras, e que resultou na identificação desses homens com o tipo literário ‘homem supérfluo’”. Mas, se, já no século XIX, o próprio Dobroliúbov reconhece que o conceito de **homem supérfluo** é demasiadamente vago para uma análise propriamente literária, sua utilidade é muito maior para os objetivos daquela tradição de crítica.

Já que nos ateremos ao texto em si para fazermos nossa análise, e considerando que, felizmente, não é mais necessário falar em código, nem discutir às meias palavras, com um ouvido colado à boca do colega e o outro à porta da rua para falarmos de política, sociologia ou história, não nos aprofundaremos mais nessa linha de análise, que visava fugir à censura. Não ignoramos sua importância histórica, sincrônica, e, por isso, não simplesmente apagaremos esse legado para o estudo de *Oblómov*.

Ao fugirmos da *práxis* crítica de observar a literatura através da sua relação com eventos políticos e sociais contemporâneos à produção, cabe-nos explicitar qual será nosso problema central: a transformação da percepção espaço-temporal de Oblómov e as mudanças que ela acarreta em seu idílio, ou melhor, seus idílios.

Não bastaria que descrevêssemos apenas as características presentes no capítulo “Sonho de Oblómov”, por vezes tomado como pedra de toque do romance; é preciso observar também como o idílio transforma-se ao longo da narrativa. Essa evolução leva Bakhtin (2012, p. 327) a considerar o livro como um **romance de formação** (*román vospitánia*), mas há um gênero mais específico, que acompanha o **romantismo de**

**desilusão** (LUKÁCS, 2000), o protagonista não está em sua infância ou juventude, primaveril; ele não atravessa uma iniciação, nem mesmo uma iniciação falha; está em sua fase adulta e atravessa para a terceira fase, a invernal, e ou “perece, ou transforma-se num abutre egoísta” (BAKHTIN, 1998, p. 341).

A consideração de Lukács sobre a aspiração utópica, aqui chamada de idílio, é extremamente pertinente para entendermos o porquê de, ainda que falando sobre um sonho, não poderemos destacá-lo completamente do tempo, colocá-lo em uma cápsula de cristal.

a aspiração utópica da alma só é legítima, só é digna de tornar-se o centro de uma configuração do mundo, se for absolutamente incapaz de satisfazer-se na presente situação do espírito, ou, o que dá no mesmo, num mundo presentemente imaginável ou configurável, quer seja passado ou mítico. (LUKÁCS, 2000, p. 121)

Se fosse possível de realizar no presente, não seria utópico, mas mero desejo. E que Oblómov, nas palavras de Dobroliúbov (GOMIDE et al, 2015, pp. 302-303), “gosta de sonhar e teme terrivelmente o momento em que os sonhos entrarão em contato com a realidade. Caso isso ocorra, ele tentará jogar o problema sobre os ombros de alguém, e se não houver ninguém, deixará ao *deus-dará*”. É-lhe mais fácil o impossível, pois isso não exige ação, só o lamento da impotência. E, como o sonho utópico nasce de uma negação do presente, é plausível que, em uma história que se desenvolve ao longo de vários anos, haja idealizações diferentes. Afinal, conforme o tempo passa, o **cronótopo** presente muda, e, com ele, a sua negação.

Então precisaremos falar não de um idílio, mas de vários; assim é possível compará-los. Escolhemos três recortes: aquele apresentado no capítulo “Sonho de Oblómov”, o artificialmente desenhado durante o romance com Olga Ilínskaia e a reconstrução de Oblómovka em Výmorg.

Consideremos as palavras de Bakhtin (1998, p. 338-339) sobre o aspecto idílico no romance:

Do tempo folclórico e das vizinhanças antigas resta aqui somente o que pode ser reinterpretado e conservado sobre a base da família burguesa e dinástica. Entretanto, a ligação entre romance familiar e idílio se manifesta numa série inteira de aspectos capitais; é ela que determina o núcleo mais importante desse romance: a família.

E, agora, apliquemos o conceito ao capítulo do “Sonho” e chegaremos à errônea conclusão de ser *Oblómov* um romance familiar. Embora na terceira infância, a presença da família seja extremamente importante, Oblómov vive sozinho em seu apartamento no

resto do romance. Da mesma forma, desconsiderar a influência da família em seu **cronótopo idílico** nos levaria ao erro, pois, como veremos, ao final do romance, quando já vive com Agáfia e seus filhos, Oblómov encontra-se novamente em um ambiente familiar, e, naturalmente, “já não é a família idílica” (BAKHTIN, 1998, p. 339), mas uma versão possível dela.

Tampouco bastaria compararmos apenas esses dois cronótopos, há um universo semântico entre as duas extremidades *continuum*. Para suavizar essa diferença, decidimos apresentar o ponto médio entre elas: o idílio cujo cerne é Olga Ilínskaia. Dessa forma, a análise passará de um ponto a outro sem saltos indutivos suspeitos, acompanhando sincronicamente as transformações de Oblómov, na medida do possível.

## 1.2. Os Oblómovs Brasileiros

Não bastando a dificuldade do idioma russo, “Gontcharóv sequer possuía a circulação incipiente de Tchékhev” (GOMIDE, 2015, p. 7). Concordamos com o uso do indicativo, mas divergimos do pretérito imperfeito, ao falarmos da obra de Gontcharóv no Brasil, melhor seria o uso do presente no indicativo. Exceto pelo artigo de Carpeaux (1943), cujo “ineditismo da referência a Gontcharóv passou em brancas nuvens na russofilia brasileira” (GOMIDE, 2015, p. 7), ainda há pouco material brasileiro exclusivamente sobre *Oblómov*, que não utilize outra obra literária como fio condutor da análise. É preciso dizer que há as comparações que são, no mínimo, improfícuas, se não absurdas. Nós gostaríamos de ressaltar um caso peculiar. Trata-se de uma passagem do jornal carioca Cultura Política sobre a obra crítica de Otto Maria Carpeaux: “Em ‘Justiças e Injustiças’ Carpeaux fala-nos de ‘Oblomov’, de Gontcharov - o romance da indolência, em que o escritor russo criou uma espécie de Jeca Tatu do seu país” (ENSAIOS, 1944, p. 209). O exemplo é interessante, pois ao mesmo tempo mostra que o arcano nome do romancista não passou em branco e que, infelizmente, *Oblómov* não era bem compreendido ou discutido com profundidade.

Portanto, considerando a fria recepção do romance, gostaríamos de começar por refletir um pouco sobre suas traduções em língua portuguesa. Foram seis as traduções lusófonas encontradas na pesquisa.

Começemos a lista pelo elefante na sala dos estudiosos lusófonos de *Oblómov*. Em 2001, foi lançada uma tradução controversa da editora Germinal, assinada por Juliana Borges, uma das filhas do editor. Houve uma polêmica em relação ao texto,

muito bem documentada por Bottman (2009). Em suma, diz-se que é uma cópia da tradução de Francisco Inácio Peixoto, importantíssimo poeta modernista mineiro, publicada em 1966, pelas Edições O Cruzeiro. Nós tivemos acesso às duas traduções e, para facilitar, pois a de Peixoto (1966) já é uma raridade, criamos o Apêndice A: uma comparação de alguns trechos escolhidos ao acaso dessas duas traduções. Consultando-o, o leitor pode perceber que falar das semelhanças entre as duas traduções é desnecessário; as coincidências são tantas que preferimos falar das pouquíssimas diferenças.

Em primeiro lugar, a versão de Borges (2001) segue o acordo ortográfico então vigente, conseqüentemente, caíram alguns acentos, como o de “fôsse” (GONTCHARÓV, 1966, p. 74). Outros, no entanto, não foram colocados, como o “Para que?” (GONTCHARÓV, 1966, p. 212): por o “que” preceder diretamente o ponto de interrogação, deveria levar acento circunflexo, deslize que se manteve na versão de 2001 (p. 263). Ou seja, na mais ingênua aposta, ambos tradutores desconheciam essa regra de acentuação;

As páginas 9, 15, 118 e 119 (1966) são praticamente correspondentes às 9, 17, 145 e 146 (2001). Duas são as diferenças perceptíveis: à página 9, ao primeiro parágrafo do livro, há pequena diferença na anotação de rodapé à palavra “São Petersburgo”. Na versão de Peixoto, consta: “Antiga São Petersburgo, hoje Leningrado”. Na versão de 2001, excluiu-se o “hoje Leningrado”, provavelmente, pois o nome já tinha voltado à versão pré-soviética; no entanto, a nota perde completamente o sentido. Borges demonstra seu pouco conhecimento em relação à historiografia russa, pois não percebe que o adjetivo “antiga” não se refere a uma importância perdida da rua Gorókhovaia, mas à mudança de nome da cidade com a ascensão do governo bolchevique. Talvez, para que houvesse alguma razão para anotar essa palavra, o tradutor devesse ter colocado “Antiga Leningrado, hoje São Petersburgo”?

Também há algumas escolhas tradutológicas feitas por Peixoto, como “kwas” (GONTCHARÓV, 1966, p. 81 e GONTCHARÓV, 2001, p. 99), “mirtilos vermelhos” (GONTCHARÓV, 1966, p. 102 e GONTCHARÓV, 2001, p. 125) etc., que são extremamente peculiares e foram mantidas na versão de Borges.

Por essas razões, temos total segurança – e também muito pesar pela criminosa prática de certas editoras – em afirmar que a tradução imputada a Juliana Borges (2001) se trata de uma cópia ou, como chamou a esposa do editor, quando intimada judicialmente, uma reedição não autorizada do texto de 1966.

De acordo com ela, a edição era feita por Wilson Hilário Borges, editor e dono da editora, sem intenção de causar dano, mas apenas “criar um legado”, pois estava próximo da morte. Ele “editava” as obras na cama e colocava as filhas como tradutoras. Depois de passar por uma “perícia” a pedido do Ministério Público, não se chegou a conclusão nenhuma, pois o responsável pelo laudo não sabia se a obra poderia ser traduzida de maneira diferente; fica clara a competência literária do “perito”.

Isso posto, e munidos da lâmina de Occam, descartaremos a versão de 2001: se são iguais, para que utilizaríamos o plágio em detrimento do original?

Em seguida temos outra edição, cujo extravagante título chama a atenção: *O Magnífico preguiçoso Oblómov*, de 1970. Ela foi muito mal recebida pelo, suposto, precário cuidado com o livro. Dizemos “suposto”, pois não foi possível o acesso ao livro e, por isso, não pudemos cotejar com o original.

Das restantes, seguiremos em ordem cronológica.

Primeiro, a já citada tradução do poeta mineiro, menos extensa que a original. Há muitas passagens cortadas, o que, por si só, impossibilitaria o uso dela, como também há razões para suspeitar de uma tradução indireta, provavelmente vinda do francês, como se pode notar pela transliteração de “бáрин” como “barine”, às páginas 10 e 13, por exemplo, que respeitam as regras da fonética do francês e não as do português. Se respeitasse a nossa, teríamos algo como a feita por Rubens Figueiredo, uma tradução direta, à página 258, “*bárin*”, com a sílaba tônica marcada por um acento agudo, conforme as últimas diretrizes de transliteração mais bem aceitas pela comunidade de russistas brasileiros. Outro indício da triangulação é o surgimento da expressão “garçon d’honneur”, à página 26, um galicismo inexistente no texto em russo; os outros tradutores preferiram simplesmente “padrinho” (GONTCHARÓV, 2012, p. 43 e GONTCHARÓV, 2015, p. 35).

Evidentemente, é preferível uma tradução indireta a tradução nenhuma. No entanto, hoje há não uma, mas duas versões feitas diretamente do original. Apesar de sua imprescindível importância histórica e de algumas excelentes saídas para impasses tradutórios, fomos obrigados a, respeitosamente, não utilizar a tradução de Peixoto como base para as citações, inclusive por causa da dificuldade de acesso. As mais acessíveis são duas: a de Figueiredo e a de Pescada. Ignoraremos algumas mudanças na paragrafação encontradas na edição brasileira, assim como deixaremos passar alguns deslizes na lisboeta.

Não se trata apenas de uma preferência pelo sotaque brasileiro ou português, mas de detalhes que, à primeira vista, podem passar despercebidos. Vamos a isso.

A nota explicativa é, “a um tempo, esplendor e sepultura” (BILAC, s.d., p. 3). Corre-se o risco de elas se tornarem uma muleta para o tradutor, se se torna um hábito anotar todas as dificuldades de tradução, por vezes tomadas como intraduzibilidades; afinal, é natural, e até esperado, que o “tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível.” (RÓNAI, 2012, p. 17). Nos trechos destacados, há 21 notas explicativas no texto de Figueiredo; muitas delas acompanhando uma transliteração. Já a de Pescada, há apenas uma, que traduz um trecho em francês, também anotado por Figueiredo. Em contraste com a versão de Pescada, muitas das notas de Figueiredo parecem desnecessárias. Daremos alguns exemplos do que consideramos notas sem fundamento.

Começemos com o caso de *бáрщина e obrók* (GONTCHARÓV, 1979, p. 367). Figueiredo preferiu transliterá-las, *bárchina e obrók* (GONTCHARÓV, 2012, p. 513), o que não condiz com o seu padrão de transliteração nos seus diversos trabalhos. Em seguida, anota: “*Obrók*: tributo pago ao senhor de terras para lavrar em sua propriedade; *bárchina*: cota de trabalho gratuito prestado ao senhor de terras (corveia)”. Por causa dessa decisão, Figueiredo é levado a traduzir “оброчный” (*obrótchny*) (GONTCHARÓV, 1979, p. 369) por “camponeses que pagam o obrók” (GONCHARÓV, 2012, p. 517), sendo obrigado a inserir quatro palavras para manter a coerência de sua tradução.

Pescada segue um caminho muito diferente. Ao invés de transliterar *bárschina*, ele prefere traduzir por “corveia” (GONTCHAROV, 2015, p. 465) descartando a nota explicativa, o que é assinalado por Figueiredo em sua anotação. *Obrók* é traduzido como “tributo”, mais genérico, mas isso permite que à página 468 ele traduzia *obrotchny* como “foreiro”, ou seja, aquele que paga o foro, cuja definição é “pensão, que aquele que tem uma propriedade em fiteusim (foreiro) paga anualmente por ela ao senhorio direto: paga o *foro* de dois litros de azeite” (AULETE). O termo é muito preciso, pois o *obrók* poderia ser pago em produtos e não, necessariamente, em serviço ou dinheiro.

Outro interessante caso é o de “*аршин*” (*archín*) (GONTCHARÓV, 1979, p. 302), traduzido como côvado (GONTCHAROV, 2015, p. 384) por Pescada; ou transliterado por Figueiredo (GONTCHARÓV, 2012, p. 424) e seguido de uma nota: “medida equivalente a 71,12 centímetros”. Aqui nota-se a precisão que uma nota permite, pois o côvado é uma medida antiga para 66 centímetros. Ou seja, há uma

margem de erro de 5,12 centímetros, pouquíssimo importante em uma medida tão imprecisa quanto a da cena. No contexto, não se nota perda ou ganho com essa precisão; mas, pelo contrário, é perceptível a quebra do fluxo de leitura com a parada para ir ao rodapé. Semelhante é o caso de “*funť*” (GONTCHARÓV, 2012, p. 225), que poderia ser traduzido como “libra” (GONTCHARÓV, 2015, p. 140) e dispensaria comentário do tradutor, sem influenciar significativamente na cena descrita. Ainda há outro exemplo, a palavra “*вепсрћ*” (GONTCHAROV, 1979, p. 51) poderia ser traduzida como “versta” e encontrada em dicionário, ou traduzida como “quilômetro” (GONTCHAROV, 2015, p. 65) também com perda desprezível.

Em alguns casos, essas adaptações podem alterar o quadro descrito pelo escritor, senão também alterar o sentido todo da passagem. No entanto, nesse tipo de ocorrência, nós podemos perceber que o próprio narrador descreve de modo vago, por que haveria o tradutor de ser mais realista que o rei? Em outras palavras, por que a voz narrativa da tradução deveria ser mais precisa que a do texto-base?

Isso já nos mostra uma diferença crucial entre os dois textos, a fluidez narrativa, e a conseqüente imersão do leitor, bem como as tendências domesticadora de Pescada e estrangeirizante de Figueiredo. Além de economizar muitas notas de rodapé, essa diferença nas perspectivas de tradução traz perdas e ganhos para ambos os lados. A busca por uma precisão excessiva “torna muitas vezes o texto explicativo e duro demais” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 31), mas a domesticação por vezes peca pela generalidade excessiva. Por exemplo, à página 569, Figueiredo translitera a palavra “*soliánka*” e adiciona ao final da página: “sopa de peixe com legumes em salmoura”; Pescada apenas traduz como “sopa de peixe”. De um lado, perdem-se os legumes e a salmoura; de outro, há informação em excesso, o ritmo é destruído, a frase fica artificial.

Por causa de sua extrema dependência das notas de fim de página, nós não utilizaremos a versão de Figueiredo, pois, ao citarmos um trecho em nosso trabalho, seria impossível manter todas as suas notas, o que desarticulária o texto dele. Preferimos usar a versão de Pescada por ela não depender tanto de suas anotações.

## 2. Definições

### 2.1. Premissas e Promessas

Isso posto, precisamos definir os conceitos basilares. Ao falarmos de **cronótopo idílico**, “estamos falando do tipo idílico de restauração do complexo antigo e do tempo

folclórico” (BAKHTIN, 1998, p. 333), e, para isso, já se faz necessário esclarecer o que entenderemos por esses dois conceitos.

Começamos pela **restauração do complexo antigo** (BAKHTIN, 1998). Em *Oblómov*, ela está intrinsecamente ligada à tentativa de reunir o homem e a natureza, recriando a percepção mítica. Essa unidade interior-exterior é representada pela memória da infância em Oblómovka; ali misturam-se a percepção infantil, integral, de Oblómov e o **cronótopo idílico**.

Antes de falarmos sobre o que essa imagem significa no romance, vale ressaltar que “a recordação, do ponto de vista da subjetividade presente, apreende a discrepância entre o objeto como era na realidade e o seu modelo desejado como ideal pelo sujeito” (LUKÁCS, 2000, p. 135). No caso, a figura de Oblómovka é duplamente distorcida: primeiro, por ser uma reconstrução subjetiva, pautada pela percepção de uma criança. De maneira esquemática, é possível formular a negação do presente como a oposição do fragmentário binômio São Petersburgo-Maturidade à integralidade de Oblómovka-Infância.

A relação entre o narrador e o protagonista do sonho é diferente conforme a idade. Em primeiro momento, ele o trata pelo hipocorístico, por Iliúcha, quando este tem apenas 7 anos. Segundo o costume russo, isso indica que o narrador se coloca como uma pessoa mais velha falando com, ou sobre, alguém mais jovem.

A mãe agarra a cabeça de Iliucha, pousa-a no regaço e penteia-lhe os cabelos devagar, admirando-lhes a suavidade e fazendo com que Nastássia Ivánovna e Stepanida Tikhónovna também os admirem, e fala com elas do futuro dele, fazendo dele o herói de uma qualquer brilhante epopeia por ela imaginada. As outras auguram-lhe grandes riquezas. (GONTCHAROV, 2015, p. 148).

Três páginas depois, quando a ama conta-lhe histórias sobre “a valentia de Iliá Muromets, de Dobrina Nikititch, Aliocha Popóvitch, sobre o Gigante Polkan, sobre Koletchicha, o viajante” (GONTCHARÓV, 2015, p. 151), há uma súbita mudança na relação entre o narrador e o protagonista. Ele deixa de tratá-lo pelo hipocorístico e usa o nome e patronímico, mostrando, assim, o respeito ou a posição hierarquicamente inferior. Nesse caso, o narrador refere-se ao personagem já adulto. Acontece exatamente o mesmo ao referir-se ao sonhador, o narrador o trata da maneira formal.

De fato, assim que Iliúcha começa a virar rapaz, e deixa de ser cuidado pela ama-seca, a criança começa a ser tratada como adulta.

Zakhar, como dantes a ama-seca, calça-lhe as meias, os sapatos, e Iliucha, que é já um rapaz de catorze anos, limita-se a estender-lhe, ainda deitado, ora



um, ora outro pé; basta parecer-lhe que alguma coisa não está bem, para agredir Zakhar com o pé no nariz. (GONTCHAROV, 2015, p. 181)

Aqui, ele ainda é Iliúcha, mas poucas linhas abaixo, aparecem os primeiros indícios da maturidade e “Iliá Ilitch vê com clareza a vida em sua casa e em casa de Stoltz” (GONTCHAROV, 2015, p. 181). Por assim dizer, este é o momento epifânico em que o protagonista percebe o seu lugar no mundo. A partir dessa tomada de consciência, Iliúcha passa a ser tratado por Iliá Ilitch, com respeito, pelo narrador. Começa, também, a dissolução do idílio de Oblómovka.

A título de curiosidade, no episódio da suposta fuga do garoto, o narrador volta a tratá-lo pelo hipocorístico, Iliúcha, quando todos estão preocupados com o seu sumiço. Como a voz narrativa estava colada à família, é possível que seja um reflexo de o filho ser uma eterna criança para os pais.

Retomando, em dado momento, Iliá Ilitch começa a ter consciência de sua posição, começa a perceber que entre ele e Zakhar há um abismo, e não só Zakhar, mas entre ele e todos os demais.

Se Iliá Ilitch quer alguma coisa, basta-lhe piscar um olho e logo três ou quatro criados correm a cumprir-lhe o desejo; se ele deixa cair alguma coisa, ou se quer alcançar alguma coisa e não consegue, alguém a apanhava ou alcançava (GONTCHAROV, 2015, p. 181)

Surge uma distinção clara entre os papéis desempenhados no microcosmo de Oblómovka: há quem mande e quem obedeça. Se, por um lado, antes a divisão também existia, agora não há dúvida de que Iliá Ilitch tem plena ciência de ser ele um senhor, precisa apenas da voz e não do esforço. Por não ser tratado como todos os outros, a infância dele é desprovida das diversões simples dos mujiques.

E lá estão os rapazes: ele atira uma bola de neve, ao lado, falta-lhe o jeito; queria agarrar ainda mais uma bola de neve, quando de repente toda a sua cara ficou coberta por um grande bloco de neve: caiu; sente dores por falta de hábito, e sente-se alegre, ri-se às gargalhadas e tem lágrimas nos olhos... (GONTCHAROV, 2015, p. 183)

Logo em seguida, aos gritos, os criados correm para o pátio, confusão; agarram pelos cabelos os garotos que brincavam, ameaças; o amo é levado para dentro da casa envolto em uma pele de carneiro, “depois também na peliça do pai, depois em dois cobertores” (GONTCHAROV, 2015, p. 183), e em seguida “chá de hortelã-pimenta, depois chá de sabugueiro, à noite framboesa, e mantiveram-no três dias na cama, quando a única coisa que lhe faria bem era voltar a brincar com a neve” (GONTCHAROV, 2015, p. 183). Uma das possíveis interpretações dessa última frase

esconde um costume russo que existe até hoje: preparar-se para o inverno tendo contato com a neve. Provavelmente seguindo o padrão da **lei da semelhança** (FRAZER, 1884, tradução nossa), reza o costume que, depois de uma sauna quente, a pessoa mergulhe na neve adquirindo, assim, maior resistência ao frio. Como veremos adiante, essa falta de preparação para o inverno não cobra o seu preço só em relação ao frio, do qual o personagem reclama até no verão, mas metaforicamente também em relação às demais fases da vida.

Essa cena retrata bem o quão superprotetores eram os pais de Iliá Ilitch. Ao privarem a criança três dias de educação por causa de uma brincadeira na neve, indica-se o pouco apreço pelo desenvolvimento da criança. Em um futuro distante dessa infância, Oblómov perceberá os efeitos dessa educação pela metade. Em dado momento, ele

sentiu-se triste e magoado pela sua pouca instrução, pelo fraco desenvolvimento das suas forças morais, pelo peso que o estorvava em tudo; roía-o a inveja dos outros, que tinham vidas tão amplas e cheias, enquanto para ele era como se um enorme pedregulho tivesse sido atirado sobre a estreita e lastimável vereda da sua existência. (GONTCHARÓV, 2015, p. 126)

Porém a tristeza por essa perda não será a única consequência do excessivo zelo maternal. Ao deparar-se com o problema da administração da herdade, Oblómov confessará a Tarántiev que não fora iniciado corretamente à vida adulta, por isso não consegue cuidar sozinho de seus assuntos.

— Ouça – repetiu lentamente, quase num murmúrio –, eu não sei o que é a corveia, o que é o trabalho agrícola, o que significa mujique pobre, ou rico; não sei o que significa um alqueire de centeio ou de aveia, quanto vale, em que mês semeiam ou ceifam o quê, nem como nem quando se vende; não sei se sou rico ou pobre, se dentro de um ano estarei saciado ou na miséria... não sei nada! – concluiu ele com desânimo, largando a lapela do uniforme e afastando-se de Ivan Matvéievitch. – Por conseguinte, fale e aconselhe-me, como a uma criança... (GONTCHAROV, 2015, p. 469)

Em volta desse problema, boa parte da trama do romance se desenvolve: Oblómov é incapaz de cumprir o papel de adulto e senhor de terras; seu sonho é reestruturar a antiga configuração de Oblómovka, maquiando seu desejo de viver o despreocupado papel de criança.

Antes de seguirmos adiante, faz-se necessário distinguir o **tempo folclórico** (BAKHTIN, 1998) do tempo linear, desmitificado, que é, em última análise, a forma moderna de compreender o tempo. Para isso, utilizaremos a seguinte definição:

Tempo idílico, como oposição ao tempo linear, histórico, ou ao passado épico absoluto, é cíclico, um presente eternamente repetido. Inexiste a ideia do progresso cultural e, embora os valores idílicos derivem da Época Áurea arcadiana, esse passado não é percebido como tal, mas é eternamente renovado a cada momento, a cada hora, a cada dia e a cada estação. (HAMMARBERG, 1991, p. 48, tradução nossa)

A principal característica desse **tempo folclórico, idílico**, ou até mítico, é seu caráter cíclico, um tempo de repetições com pequenas mudanças. Opõe-se diametralmente à percepção linear de um tempo em constante progresso. Esse tempo cíclico é ilustrado claramente no romance pela constância da vida em Oblómovka.

Começa outra vez uma época de cerimónias, banquetes, e finalmente a boda; nisso se concentrava toda a ênfase da vida.

Depois começavam as repetições: o nascimento dos filhos, cerimónias, banquetes, até que o funeral modificava o cenário; mas não por muito tempo: umas personagens cedem o lugar a outras, as crianças tornam-se jovens e ao mesmo tempo noivos, casam-se, têm os seus próprios filhos – é assim a vida, segundo este programa, prolonga-se nesta trama monótona e ininterrupta, quebrando-se imperceptivelmente à beira da sepultura. (GONTCHARÓV, 2015, p. 160)

O tempo não é pautado pelas folhas em um calendário, mas pelos ciclos vividos pelos personagens. É interessante ressaltar que onde se lê “ênfase da vida”, em russo, está a expressão “пáθος жízни” (*páthos jízni*), ou seja, é a forte emoção da vida, sua razão de ser. Os habitantes de Oblómovka, os oblómovtsy, vivem por esse momento de cerimónias e festas. O **tempo idílico** (HAMMARBERG, 1991) não avança, como o tempo moderno, mas revolve-se, move-se em círculos. Para as pessoas, a vida humana segue os quatro verbos básicos – nascer, crescer, procriar, morrer – com a adição apenas do verbo “celebrar”<sup>1</sup>.

Até a natureza é pautada por repetições, pelas quatro estações.

O inverno, como uma beldade fria e inacessível, conserva o seu carácter até ao tempo legítimo do calor; não nos irrita com inesperadas subidas de temperatura nem nos subjuga com gelos inauditos; tudo segue a ordem habitual, geralmente prescrita pela natureza. (GONTCHARÓV, 2015, p. 131)

As transições entre as estações são brandas, quase imperceptíveis, não há temperaturas baixíssimas, nem calores insuportáveis. Veremos mais detidamente, mas todo o microcosmo de Oblómovka é pautado pelo *tópus* da *aurea mediocritas*. Como podemos notar, a vida é pautada duplamente por repetições. Por um lado, “todo o ciclo

---

<sup>1</sup> Na obra de Gontcharóv, esta questão é extremamente importante, em especial no seu primeiro romance, *Uma História Comum*, considerado por Bakhtin como um romance de formação. Infelizmente, não poderemos nos aprofundar agora neste tema, mas aproveitamos a oportunidade para indicar outro trabalho nosso (BONAVINA; GOMIDE, 2018), que teve mais espaço para explorar o tópico das sucessões geracionais como o metrônomo do tempo mítico na obra gontcharoviana.

do ano decorre de maneira regular e imperturbável” (GONTCHARÓV, 2015, p. 131), ao inverno segue a primavera, sempre foi assim em Oblómovka e sempre continuará sendo. Por outro lado, o convívio humano é igualmente regular, conforme descrito nos cinco verbos discriminados acima. O tempo natural e humano são igualmente cíclicos.

É possível inferir que o **tempo idílico** (HAMMARBERG, 1991) é aquela estrutura temporal em que a percepção humana e a constância natural não se separaram. No entanto, como o conceito bakhtiniano de **cronótopo** nos mostra, o tempo mistura-se com o espaço em uma unidade indissolúvel. É muito difícil, então, aplicar o conceito de **tempo idílico** (HAMMARBERG, 1991), sem levar em consideração o seu contraponto espacial, uma espécie de **espaço idílico**.

Atormentado pelos barulhos das construções e dos vendedores ambulantes, Iliá Ilitch reflete:

“Que vida! Que horror este barulho da capital! Quando começará a desejada vida paradisíaca? Quando vou eu voltar para os campos e os bosques? — pensava. — Deitar-me agora sobre a relva, debaixo de uma árvore, olhar para o sol através dos ramos e contar quantos passarinhos os frequentam. E então uma qualquer criada de faces vermelhas, cotovelos nus redondos e macios e pescoço queimado do sol, vem-me trazer sobre a relva o almoço ou o jantar; baixa os olhos, a marota, e sorri... Quando chegará esse tempo?...” (GONTCHARÓV, 2015, p. 102)

Não há nessa descrição nenhum indício de passagem de tempo, como relógios, o movimento do Sol, a mudança do céu etc. Há algum movimento obliquamente descrito com os passarinhos e o verbo de movimento da criada. No entanto, o quadro é praticamente estático. A descrição é predominantemente espacial, quase sem movimentos, ou seja, tudo parece envolto em uma aura de suspensão temporal, como se fosse eterno. Apesar disso, o próprio personagem trata esse quadro como se espaço e tempo fossem a mesma coisa. O personagem se pergunta “quando chegará esse tempo?”, e não algo como “quando terei essa vida?”.

Pouco antes de ser despertado pelos gritos do vendedor de batatas na calçada, o protagonista nos dá uma definição ainda melhor do que é, de fato, o tempo nesse idílio oblomoviano.

pensava num pequeno grupo de amigos, instalados em aldeias e herdades a uns quinze ou vinte quilômetros da sua aldeia, como todos os dias se visitariam uns aos outros alternadamente, para almoçar, jantar, dançar; via apenas dias claros, rostos claros, sem preocupações e sem rugas, risonhos, redondos, faces vivamente rosadas, com duplo queixo e um apetite insaciável; será um perpétuo Verão, uma eterna alegria, comida doce e uma doce ociosidade... (GONTCHARÓV, 2015, p. 102)

Os dias acontecem exatamente do mesmo jeito, são cíclicos; inexitem as rugas, que ao mesmo tempo são metonímias das preocupações e sinais do envelhecimento, ou seja, é “um perpétuo Verão, uma eterna alegria”; não há trabalho, mas uma “doce ociosidade”, tão cara a Iliá Ilitch; também não há escuridão ou noite, motivos literários da tristeza, abandono, insegurança etc.. Ele “via apenas dias claros”, o seu oposto.

Ao final de seu livro sobre o mito paradisíaco, Baehr (1991, pp. 171-174) elenca algumas características dos idílios clássicos, dentre elas: no “Mito das Cinco Raças” (HESÍODO, 1996), há frequentes banquetes; o envelhecimento quase não se nota, como em Oblómovka, em que “tudo ali promete uma vida tranquila até que os cabelos fiquem brancos, até uma morte imperceptível, como o sono” (GONTCHARÓV, 2015, p. 131); a vida é sempre feliz. Em *Metamorfoses* (OVÍDIO, 2017), também se fala em uma eterna primavera, símbolo da florescência, da juventude, da despreocupação. Na *Bíblia* (1959), a nova Jerusalém traz um mundo sem tempo, sem morte, sem noite; exatamente como descrito em Oblómovka.

Em todos os exemplos citados acima, nota-se claramente a continuação de um *topos*, o paraíso terreno. Praticamente todos os motivos encontrados nessa passagem estão presentes nos modelos clássicos. Então Oblómovka é a versão russa, oitocentista e gontcharoviana desse sonho tão antigo do ser humano: um mundo em que não haja morte, envelhecimento, sofrimento nem trabalho. Ao contrário da percepção linear e progressiva da história, a própria existência do idílio é cíclica.

Ele não é marcado pela sucessão de anos, mas pelos ciclos naturais: dia e noite, as fases da Lua e suas marés, as estações do ano; e, a partir de uma perspectiva antropocêntrica, também o ciclo de sucessão das gerações. Como veremos, os Oblómovs vivem ali desde tempos imemoráveis com as famílias dos seus servos, ligados à terra por amor, preguiça e, vale lembrar, decreto oficial.

Como queríamos demonstrar, e concluindo esta parte do trabalho, a substância desse **cronótopo** (BAKHTIN, 1998) é a fusão inseparável de um **tempo idílico** (HAMMARBERG, 1991) e um espaço que coincide com modelos clássicos de paraísos terrenos (BAEHR, 1991), formando **um complexo antigo** (BAKHTIN, 1998), cuja reestruturação é almejada pelo protagonista. Partindo dessas premissas, concluímos que Oblómovka é um **cronótopo idílico**.

## 2.2. Para Não Dizerem que Não Falei de Flores

No entanto, que é um idílio, exatamente? Chegamos a um impasse: a falta de uma distinção clara entre o significado de églogas, idílios, poesias pastorais ou bucólicas. Por isso, agora passaremos a buscar uma definição do que significa “idílio” para entendermos melhor o que seria um cronótopo dele decorrente.

Isso se dá pelas modificações sofridas pelos gêneros e suas novas conotações semânticas. “Ao passo que o vocábulo ‘égloga’ manteve a sua destinação literária, englobando todo poema de índole pastoril, o ‘idílio’ apossou-se de significações figuradas como ‘devaneio’, ‘fantasias’, ‘amor ingênuo e terno’, referidas ou não ao cenário rural”. (MOISÉS, 2004, p. 239). Por essa razão, faz-se necessário resgatar, o sentido primordial do idílio.

Embora não haja consenso absoluto – e há quem diga ser saudável suspeitar de unanimidades –, é seguro afirmar que Teócrito seja “considerado pela tradição como o fundador da poesia bucólica, representativo gênero literário da poesia ocidental, também conhecido como gênero pastoral” (MAGALHÃES, 2013, p. 9). Como o próprio nome já diz, trata-se daquela poesia centrada na figura do pastor, geralmente um diálogo entre dois deles que, descansando ao meio dia, disputavam para ver quais eram os melhores versos.

Teócrito chama as suas églogas de idílios. No entanto, o grande poeta não é o responsável pelo primeiro registro de tal palavra em grego.

O termo εἰδύλλιον - idílio - teria sido utilizado pela primeira vez pelos escólios posteriores, nos quais os comentadores antigos teriam inventado uma falsa etimologia que aproximaria o termo εἰδύλλιον do adjetivo ἥδύ. Mas os escólios também glosam o termo, de forma mais exata, como “pequena peça ou forma”, sendo um diminutivo de εἶδος, assim como ἐπύλλιον um diminutivo de ἔπος. Ambos os casos talvez testemunhem o gosto dos poetas helenísticos pela miniaturização dos gêneros (MAGALHÃES, 2013, p. 12)

Isso explica muito bem o porquê de elas serem uma “espécie de mutação da épica, trabalhada de maneira breve e com algumas transformações temáticas e estilísticas” (MAGALHÃES, 2013, p. 19). Ao falar-se em mutação, o termo é muito acertado, pois há figuras que são tomadas da poesia de Homero e trabalhadas a partir de um novo olhar, o bucólico. É justamente esse o caso de Polifemo, o ciclope. Em lugar de ressaltar sua capacidade de esmagar um homem sem esforço, o monstro pastor é retratado cantando enlouquecido de amor por Galateia, a nereide.

Vejamos como isso aparece no Idílio XI de Teócrito. O Ciclope descreve a atitude de Polifemo.

Há pouco barbado em torno da boca e no queixo,  
amava não com maçãs, nem rosas, nem madeixas de cabelo,  
mas com uma reta loucura, tudo mais era posto de lado.  
Tantas vezes as cabras partiam por si do verde pasto  
para a gruta, e ele cantando a Galatéia.  
De lá mesmo, na praia cheia de algas, se desfazia  
desde a aurora, tendo a mais odiosa ferida no coração,  
da grandiosa Cípris, um dardo que se alojou em seu fígado.  
Mas o remédio ele encontrou e sentando sobre a pedra  
(MAGALHÃES, 2013, p. 77)

A primeira característica dada a ele é a barba. Além de mostrar certo descaso com a aparência, essa peculiaridade já demonstra a humanização desse personagem. Não só ele possui uma barba parecida com a dos homens, como é esperado que ele a mantenha aparada.

Em seguida, a reta loucura causada pelo amor. Ele sequer é capaz de tocar seu rebanho, as ovelhas vão sozinhas do pasto para a gruta onde, desde Homero, elas passam a noite. Além de amar Galateia, ele não encontra meios de satisfazer esse sentimento, senão cantando; sua impotência frente ao amor é extremamente humanizadora. Esse amor camoniano é o que faz do pobre ciclope menos monstruoso; ou seja, seu sofrimento, causado por um amor impossível, faz dele um pobre-diabo, como qualquer outro apaixonado e não correspondido.

Como vimos, não se trata de uma invenção de uma cultura literária *ex nihilo*, mas do surgimento de um novo estilo, um novo procedimento de representação literária, enfim, um novo gênero de poesia. Ele se diferencia do anterior por trazer para o épico algumas “formas extraliterárias, como canções de pastoreio, de culto ou de trabalho, e de outras formas literárias, como os mimos, as epístolas e os textos em prosa encomiásticos” (MAGALHÃES, 2013, p. 19). É um estilo extremamente fresco, que traz diversas contribuições para o campo literário, o que explica sua fertilidade como modelo literário. Por ter sido incorporado em tantos trabalhos ao longo dos séculos, encontramos muitas variações semânticas para a palavra “idílio”, como “forma curta”, “pequena imagem”, “miniatura” etc. Evitaremos a busca por uma origem etimológica mais profunda – o que estaria além de nossa capacidade –, detendo-nos apenas sobre uma busca por sua definição como gênero clássico.

Em primeiro momento, de acordo com Magalhães (2013, p. 13), os idílios “apresentam a seu público uma paisagem rural atemporal e representam idealizações das vidas, amores e canções do universo campestre. Produzem reflexões sobre temas como o desejo, o amor, a expressão desses sentimentos através das canções e a relação

do homem com a natureza”. No entanto, como sói acontecer, o gênero não se cristalizou nesse seu aspecto, mas continuou a se transformar.

Ao longo da história dessa modalidade lírica, os vocábulos ‘idílio’, ‘égloga’, ‘pastoral’, ‘pastoril’ e ‘bucólico’ têm sido permutados mais ou menos indiferentemente. Alguns teóricos, porém, buscaram discernir, sobretudo nos dois primeiros, uma especificidade semântica: entendiam que a égloga se caracteriza pelo diálogo entre dois pastores, ou um pastor e uma pastora. Com o tempo deram-se conta que há églogas em solilóquio. (MOISÉS, 2004, p. 238)

Seguindo essa linha de poemas em monólogo, ao longo dos séculos, a figura pastoril eventualmente deixou de existir por completo, mas essa “visão de um lugar adâmico perdurou, como tradição renovada a cada momento histórico, até praticamente o século XX, quando William Empson deslocou o foco de atenção da paisagem para o mecanismo intelectual que motiva a fuga para o campo” (MOISÉS, 2004, p. 239). Sem essas considerações, ao falarmos sobre a análise de um romance em que não há pastores e nem versos, qual seria o sentido de falarmos agora sobre poesia pastoril? A resposta é clara: há elementos dessas poesias que resistiram às transformações sofridas pelo gênero até chegarmos ao romance, a *Oblómov*, e um de seus elementos principais, o **cronótopo idílico**.

Aproveitamos o trabalho de Moisés para listarmos quais características sobreviveram às intempéries. “Fundando-se substancialmente no contraste entre a cidade e o campo, o idílio vinculava-se, nos seus primórdios, aos *locus amoenus*, à descrição da Natureza como o lugar ideal para se viver” (MOISÉS, 2004, p. 239). Em uma sociedade a se modernizar cada vez mais rapidamente, de êxodo rural crescente, é quase esperado o surgimento de um romance desse tipo, pois esse anseio de retorno à natureza primordial funciona como uma negação do presente vivido pelo autor e, **paratopicamente** (MAINGUENEAU, 1995), pelo seu protagonista.

Apenas introduziremos alguns elementos dos idílios, tradicionalmente opostos às cidades. Em geral, representam a

Utopia de um oásis, um espaço natural correspondente a uma idade de ouro, a uma arcádia, tornou-se com a era cristã uma espécie de paraíso perdido, o éden antes da serpente, e outras denominações no gênero. Repassa o cenário de árvores odorosas e frescas águas correndo de mananciais eternamente puros, e os seus habitantes, uma suave brisa de idealismo e nostalgia. O quadro campestre situa-se numa região sem par, fruto da imaginação ansiosa de perfeição, num tempo imemorial, fora das balizas do



calendário. Um impulso de retorno à infância, de renascimento da harmonia esquecida, subjaz a esse anseio de paz absoluta e perpétua (MOISÉS, 2004, p. 239)

As nomenclaturas para esse “tempo imemorial, fora das balizas do calendário”, são várias, pois “Gontcharóv é um maravilhoso pintor de um mundo sem tempo” (NIVAT, 1998, p. 58). Para evitar a confusão, nós postulamos o termo **tempo idílico**, conforme a definição de Hammarberg. Como já introduzimos a questão temporal, podemos seguir para outras características apontadas por Massaud Moises estão presentes em Oblómovka.

Primeiramente, começemos por falar sobre o espaço como “uma espécie de paraíso perdido”, pois acabamos de descrever esse traço de Oblómovka. Não é à toa que o narrador abra o capítulo dizendo: “Onde estamos nós? Para que abençoado recanto da terra nos transferiu o sonho de Oblomov? Que terra maravilhosa!” (GONTCHARÓV, 2015, p. 129). “Abençoado”, “maravilhoso”, ambos adjetivos estão ligados à ideia de divindade; no entanto, esse alumbramento é rapidamente desfeito pela tomada de consciência do protagonista, ele mordeu a maçã do conhecimento.

A partir desse súbito desvelamento da estrutura social, é possível perceber a distância entre a imagem dos mujiques criada por Iliúcha e a vida deles de fato. Como afirma Moisés, o camponês é visto através dessa lente de “idealismo e nostalgia”, pela qual Iliá Ilitch, adulto, observa também a própria Oblómovka da infância. Assim vem à tona esse anseio de retorno, descrito por Givens (In: DIMENT, 1998); no entanto, não acreditamos que se trate tanto de um desejo de voltar ao útero materno – entendido como metáfora psicanalítica para a ânsia por reinício – quanto uma vontade de reintegração da percepção moderna, tópico frequentemente revisitado na literatura moderna.

Quanto ao cenário campestre idealizado, a primeira parte desse sonho é inteiramente dedicada à descrição de uma natureza, em que “não há mar, nem altas montanhas, penhascos e precipícios, nem densas florestas – nada de grandioso, selvagem e lúgubre” (GONTCHARÓV, 2015, p. 129). Praticamente trata-se da revitalização do *locus amoenus*, da pradaria calma e verdejante, sem grandiosas montanhas para fazer o homem se sentir pequeno, nem precipícios sem fim, em que se possa cair. Pautada pela *aurea mediocritas*, sem altos ou baixos, a vida no seio dessa natureza está na constante média.

### 2.3. Às Bordas do Fim do Mundo

Chegamos, pois à pergunta: qual é o significado de Oblómovka no romance? Apesar de todos os nossos esforços até aqui, a definição que demos ainda é demasiadamente ampla e inexata, faz-se necessário olhar não para um sentido pontual, mas um campo semântico. Para isso começemos, por ver as palavras de Bakhtin (1998, p. 333) sobre as especificidades desse tipo de cronótopo.

A adesão orgânica e a ligação da vida e dos seus acontecimentos a um lugar – o país de origem com todos os seus recantos, suas montanhas, vales, campos, rios, florestas e a casa natal. A vida idílica e os seus eventos são inseparáveis desse caminho concretamente situado no espaço, onde viveram os pais e os avós, e onde viverão os filhos e os netos.

No sonho de Oblómov, sua herdade é esse **cronótopo idílico** em que as experiências espaço-sensoriais das gerações são tão parecidas que se confundem. Usando a metáfora machadiana, a ópera é sempre a mesma, mas os atores mudam ao longo dos anos. Essa semelhança, ou repetição, “debilita e atenua todos os limites temporais entre as existências individuais e entre as diversas fases da mesma existência” (BAKHTIN, 1998, p. 334). Ou seja, assim como viveram os pais, vivem os filhos, e viverão os netos. Eles nadam no mesmo lago, pegam frutas muito parecidas das mesmas árvores, andam pelos mesmos campos, vêem as mesmas paisagens.

O velho Oblomov deixou a herdade ao filho tal como recebera do próprio pai. Embora tivesse vivido sempre na aldeia, não era engenhoso, não moeu a cabeça com diversas fantasias, como fazem os proprietários actuais, para descobrir novas fontes de produtividade das terras ou alargar e intensificar as antigas, etc. Os mesmos modos de cultivar os campos no tempo do avô, as mesmas vias de comercialização dos produtos agrícolas, assim continuaram com ele. (GONTCHAROV, 2015, p. 85)

Evidentemente, à época, esse excerto baseia a discussão de a estagnação da macroestrutura econômica russa refletir-se em uma rigidez sócio-cultural representada no romance. Além dessa leitura típica do Oitocentos, podemos observar que o caráter cíclico do tempo transparece claramente. O estilo de vida é o mesmo desde o bisavô de Iliá Ilitch. De sorte que a unidade espacial

aproxima e funde o berço e o túmulo (o mesmo recanto, a mesma terra), a infância e a velhice (o mesmo bosque, o mesmo riacho, as mesmas tílias, a mesma casa), a vida das diversas gerações que viveram no mesmo lugar, nas mesmas condições, que viram as mesmas coisas. Essa atenuação de todos os limites do tempo, determinada pela unidade de lugar contribui de modo substancial também para a criação do ritmo cíclico do tempo, característico do idílio. (BAKHTIN, 1998, p. 334)

Em *Oblómov*, há uma repetição *ad eternum* dos mesmos eventos com pequenas variações a cada ciclo, conforme descrito pelo próprio narrador. Então, por causa da indissociabilidade espaço-temporal, a perpetuação do espaço faz do tempo uma mônada, oposta à temporalidade de Petersburgo, metonímia da modernidade. Essa é uma das razões de Iliá Ilitch não se decidir por colocar em prática o seu plano de modernização da sua herdade: seria irreversível ruptura dos ciclos, a inserção desse **cronótopo idílico** em uma lógica temporal moderna, progressiva e linear. Consequentemente, ele destruiria o último resquício de seu idílio, o exato oposto da **restauração do complexo antigo** (BAKHTIN, 1998), que é um elemento dominante ao longo de todo o romance.

É uma causa perdida, e Oblómov sabe disso. Por mais que lute contra a modernização dessa velha Oblómovka, sua transformação é inevitável, como se nota no seguinte diálogo com Stolz sobre o que deveria ser feito na herdade:

— Tu não sabes – interrompeu-o Stoltz -, que querem construir um embarcadouro em Verkhliovo e está projectada uma estrada, de modo que também Oblomovka já não ficará longe da estrada real, e vai ser criada uma feira na cidade...

— Ah, meu Deus! – disse Oblomov. – Era só o que faltava! Oblomovka era tão sossegada, distante, e agora a feira, uma estrada real! Os mujiques começam a ir para a cidade, os comerciantes começam a aparecer por ali, está tudo perdido! Desgraça! (GONTCHAROV, 2015, p. 137)

Mesmo com a certeza do progresso típica da modernidade, o nobre prefere não ser o responsável pela transformação de sua herdade e busca desesperadamente por alguém que cuide desse assunto. Ao final do romance, depois de sua morte, fica evidente que a mudança aconteceu. Os servos foram libertados, Stolz assumiu a administração da propriedade e a criação de Andrei Ilitch Oblómov. O **cronótopo idílico** perde seu tempo cíclico e passa a operar dentro de um *continuum* temporal progressivo.

Há uma relação ambivalente entre Oblómov e Oblómovka. Se, por um lado, ele está ligado à Oblómovka por um cordão umbilical; por outro, está muito distante dela, espacial e temporalmente, há muitos anos vive em um cronótopo absolutamente diferente, na então capital São Petersburgo. Antes de seguirmos adiante, falemos um pouco dessa cidade para entendermos melhor a oposição província *versus* capital.

Começamos pelo requinte da vida social. “São Petersburgo é representado por sua nobreza. Não cair no seu gosto, tornar-se alvo de fofocas é um fardo muito pesado.” (AMÉRICO, 2011, p. 128). Essa é uma das características que se podem opor à provinciana Oblómovka: na herdade, servos e senhores dormem, convivem e riem

juntos das situações engraçadas, enfim, a vida deles é dividida. Na capital, a vida social – das altas camadas – é um dos principais aspectos da vida, que já se encontra maior estratificação. Parecer ser é de extrema importância, por isso Vólkov, veremos logo mais, representa tão bem o petersburguês oitocentista.

Em dado momento, depois de retornar da casa de veraneio, Oblómov vai ao teatro com Olga Ilínskaia. Ele ouve uma conversa entre dois janotas no camarote.

— Quem é aquele senhor que estava agora no camarote das Ilínski?  
— perguntou um deles ao outro.  
— É um tal Oblomov – respondeu o outro, negligentemente.  
— Quem é esse Oblomov?  
— É... um latifundiário, amigo de Stoltz.  
— Ah! – disse o outro, num tom significativo. – Amigo de Stoltz. O que faz ele aqui?  
— *Dieu sait!* – respondeu o outro e todos dispersaram pelos seus lugares. (GONTCHARÓV, 2015, p. 415)

Aparentemente inocente, essa conversa é o bastante para desencadear uma crise paranoica em Iliá Ilitch. Ele repetia as palavras dos dois homens em sua cabeça. Oblómov pensa com seus botões.

“‘Quem é aquele senhor?... *um tal* Oblomov... o que faz ele aqui? *Dieu sait!*’ – tudo isto lhe martelava na cabeça. – ‘Um tal!’ O que faço aqui? Ora essa! Amo a Olga; eu sou... Mas aqui nasceu a pergunta: o que eu faço aqui? Notaram... Ah, meu Deus! Como é? Tenho de fazer alguma coisa...” (GONTCHARÓV, 2015, p. 415)

Em primeiro momento, o orgulho ferido é quem fala mais alto. Sente-se ofendido por chamarem-no de “um tal Oblómov” e não “O Oblómov”, como está acostumado a ser tratado pelos criados. Seu traço distintivo é ser amigo de Stolz e não seu título de nobreza. Percebe-se, então, que donos de terras são muitos; amigos de Stolz, poucos. No entanto, seu ataque de pânico parece crescer cada vez mais. Desnortado, “já não via o que se passava em cena [...] Olhava para os lados e contava quantas pessoas conhecidas estavam no teatro [...] todos a perguntar: ‘quem é aquele senhor que entrou no camarote de Olga?’... – ‘um tal Oblomov!’” (GONTCHARÓV, 2015, p. 415). Sem aquela explicação sobre o “fardo muito pesado” (AMÉRICO, 2011, p. 128) seria muito difícil entender o pânico de Oblómov ao suspeitar ser objeto de boataria por causa de sua relação com Olga Ilínskaia. É insuportável sequer imaginar que todos ali no teatro estivessem a falar sobre ele como se fosse um qualquer.

Oblómov, “sem esperar pelo final da ópera, foi-se embora para casa” (GONTCHARÓV, 2015, p. 416). É sabido que o teatro, os salões, as festas e bailes são os ambientes sociais mais representativos da alta sociedade petersburguesa no século

XIX. Deixando o teatro às pressas, simbolicamente, Oblómov foge também da sociedade petersburguesa. Aos poucos, ele se retrai de volta para o quarto.

Outra característica atribuída à capital é a limpeza e a retidão social: “Como se juntou, como se retesou o janota – Petersburgo! Diante dele, espelhos por todos os lados: ali está o Nevá, ali o Golfo da Finlândia. Ele tem onde se olhar. É só ver uma pluminha ou sujeirinha, no mesmo instante um piparote” (GÓGOL. In: AMÉRICO, 2011, p. 215). Não é à toa que Gontcharóv considerava Gógol o seu mentor literário, pois essa faceta da Petersburgo gogoliana é uma das principais características de Vólkov, o primeiro visitante de Oblómov, que encarna a vida social na metrópole. Ele é descrito como

Impecavelmente penteado e vestido, ofuscava pela frescura do rosto, da camisa, das luvas e do fraque. Do colete pendia-lhe uma elegante corrente com numerosos berloques. Puxou um finíssimo lenço de cambraia, aspirou os perfumes do Oriente, depois passou-o negligentemente pelo rosto, pelo lustroso chapéu e sacudiu as botas envernizadas. (GONTCHARÓV, 2015, p. 26)

Comparemos esse asseio petersburguês com o absoluto desleixo do apartamento alugado por Oblómov na rua Gorókhavaia.

Se não fosse por aquele prato, se não houvesse um cachimbo acabado de fumar encostado à cama e se o próprio dono da casa não estivesse deitado em cima da cama, poder-se-ia pensar que não vivia ali ninguém – de tal modo estava tudo coberto de pó, desbotado, em geral desprovido de sinais vivos da presença humana. É verdade que nas prateleiras havia dois ou três livros abertos, um jornal caído, e sobre a secretária um tinteiro e penas para escrever; notava-se que tinham sido abandonadas havia muito; o número do jornal era do ano anterior, e do tinteiro, se tentassem molhar nele uma caneta, apenas fugiria, talvez, com um zumbido, alguma mosca assustada. (GONTCHARÓV, 2015, p. 14)

Quando Vólkov entra nesse lugar imundo, não é de se espantar que, “à procura de um lugar para pousar o chapéu, e, ao ver pó por todos os lados, não o pousou em lugar nenhum; afastou as duas abas do fraque para se sentar, mas depois de olhar para a poltrona com atenção, deixou-se ficar de pé” (GONTCHARÓV, 2015, p. 26). No entanto, o dono do apartamento não se incomoda nem um pouco com a sujeira, nem com a possível grosseria do ato de seu amigo. Pelo contrário, está muito à vontade em seu quarto sujo e escuro.

De acordo com Gógol, outras características de Petersburgo são as de ele ser “um rapaz desembaraçado, nunca fica em casa, sempre está bem vestido e passeia na fronteira” (GÓGOL. In: AMÉRICO, 2011, p. 215). Esses traços são absolutamente estranhos a Oblómov: ele mal se levanta da cama e evita a todo custo sair de casa, o que

lhe rende o epíteto de “herói de sofá”, dado por Carpeaux; premido várias vezes para viajar ao exterior, ele nem cogita a possibilidade, mesmo em prol da sua saúde, e a falta de exercício o levará à morte.

Opondo-se o impecável fraque de montaria de Vólkov ao indefectível roupão puído “de tecido persa, um autêntico roupão oriental, sem o menor indício de Europa, sem borlas, sem veludo, extremamente amplo” (GONTCHARÓV, 2015, p. 12) de Oblómov, nota-se que são também opostos. O fraque é feito sob medida, no roupão; Iliá Ilitch “se podia enrolar [...] duas vezes” (GONTCHARÓV, 2015, p. 12). Petersburgo, e portanto Vólkov, “observa grande decência [...], não gosta de cores variadas nem de quaisquer alterações bruscas ou impertinentes da moda” (GÓGOL. In: AMÉRICO, 2011, p. 215), nós só gostaríamos de adicionar o adjetivo “europeia” à “moda”. Embora o roupão “tivesse perdido a sua frescura inicial e em alguns pontos houvesse substituído o seu natural brilho original por outro, adquirido, conservava apesar disso o esplendor do colorido e a solidez do tecido oriental” (GONTCHARÓV, 2015, p. 12). Enfim, em todos os detalhes o *ethos* de Petersburgo, conforme apresentado por Américo (2011), é diametralmente oposto àquela forma de Oblómov e, por consequência, de Oblómovka.

Para perceber a distância do universo metropolitano, basta ver que os oblomovtsy

Sabiam que a “capital”, ou a capital da província ficava a oitenta quilômetros de distância, mas eram raros os que lá iam. Sabiam também que mais longe ainda ficava Saratov ou Nijni; ouviam falar de Moscovo e de Petersburgo, que para lá de Petersburgo viviam os franceses ou os alemães, e mais longe ainda começava para eles, como para os antigos, o mundo obscuro, países desconhecidos, habitados por monstros, homens de duas cabeças, gigantes; depois seguia-se a treva e por fim tudo acabava naquele peixe que suporta a Terra. (GONTCHARÓV, 2015, p. 135)

A palavra utilizada por Gontcharóv é “знать” (znát’), habilmente traduzida por Pescada como “saber” –, e não, por exemplo, “верить” (vierít’), “acreditar”. Era-lhes óbvio que o mundo é habitado por gigantes e monstros, eles “sabiam” disso. Não só a percepção temporal, mas toda a visão de mundo dos oblomovtsy é mitológica, ou seja, explica-se a natureza com mitos e lendas. O romance está inserido em um ambiente, em maior ou menor grau, contemporâneo ao escritor. Então em uma realidade em que existem trens, barcos a vapor e telégrafos, os habitantes de Oblómovka ainda acreditam que o mundo é sustentado por um peixe e acaba em trevas.

Isso não é tanto um fruto de uma paródia absurda quanto um retrato da disparidade entre a aristocracia e o povo – e mesmo hoje em dia encontramos quem

acredite ser a terra plana. Frazer (1894, p. 71) registra que, em 1868 – *nota bene*: apenas nove anos depois da publicação de *Oblómov* –, para remediar a seca, que atrapalhava a colheita, os camponeses da vila de Tarashchansk seguiram a crendice popular: exumaram o cadáver de um alcoólatra, o umedeceram e, espancando seus restos mortais com paus, gritavam “dê-nos a chuva!” para que, assim, chovesse.

Apesar de parecer um pouco desconectado do trabalho em questão, pediremos licença para discutir brevemente esse evento, pois ele ilustra muito bem a visão de mundo mitológica. Asseguramos que isso não é uma particularidade eslava, mas um dos reflexos da distância entre o camponês sem educação e a elite. Esse é um dos maiores dilemas do século XIX – quiçá dos dias de hoje –, e a Rússia não escapa dele. Esse problema transparece no romance estudado como esse abismo entre Oblómov, um nobre que estudou economia política, filosofia e matemática, e os mujiques que acreditam em lobisomens e fantasmas.

Provavelmente o espancamento seja pela mesma razão ritualística de encontrarmos, hoje em dia, a prática de castigar as imagens de santos que não atendam aos pedidos que lhes foram feitos. A relação com a divindade se dá de maneira direta, humanizada, é possível negociar com os santos, deuses, ou, no caso dos mujiques russos, com a natureza. Hoje, no Brasil, ainda é comum que as pessoas façam promessas como: “se eu alcançar tal graça, darei tantos pulinhos”, ou doarei uma quantidade de dinheiro à igreja, ou mesmo casos mais extremos que envolvam sacrifício físico, como “subirei de joelhos tantos degraus da igreja”. Ao não receber o pedido feito, o fiel sente-se injustiçado, pois o santo não cumpriu sua parte do acordo e, portanto, tem o direito de castigá-lo. É comum que se coloque a estatueta virada para a parede, ou enfiada de cabeça para baixo em um copo de água, não se lhe acendam velas etc.

Voltando ao caso dos camponeses russos, eles estão acostumados às chuvas em certa data; ela não veio, então lhes é justa a revolta contra a natureza, simbolizada por um bode expiatório. Por isso a escolha peculiar dos restos de um alcoólatra. A causa de sua morte é o álcool, a bebida, um líquido, ele embebedou-se até morrer. Ao umedecerem esse cadáver, o bode expiatório se torna ainda mais ligado à água e, conseqüentemente, à chuva; reforçando ao máximo qual faceta da natureza lhes causava sofrimento. Ao espancarmos-no, punem ritualisticamente a natureza. Quanto aos paus, acreditamos que foram usados por estarem mais à mão. Esperamos que, ao menos, tenham obtido a graça pretendida; do contrário, o episódio seria apenas grotesco.

Feito o aposto, voltemos ao romance. Iliá Ilitch é um nobre instruído, ele não vê o mundo como os moradores de Oblómovka, de maneira encantada, mágica, mitológica. Ele sabe que depois da França não está o país dos homens gigantes, mas a Espanha, Portugal, por fim, o nosso Novo Mundo; que jamais houve lobisomens; que o mundo não repousava sobre as costas de um peixe. E, embora

em adulto Iliá Ilitch venha a saber que não existem rios de leite e de mel, nem feiticeiras bondosas, embora gracieje com um sorriso acerca das lendas contadas pela ama, esse sorriso não era sincero, era acompanhado por um secreto suspiro: para ele, a lenda confundia-se com a vida, e inconscientemente entristecia-o que o conto não fosse a vida e que a vida não fosse um conto (GONTCHARÓV, 2015, p. 151)

Essa saudade do mundo mítico, da antiga percepção da natureza, é o que chamamos anteriormente de ânsia pela **restauração do complexo antigo** (BAKHTIN, 1998).

Se, por um lado, o seu mundo foi quantificado, mensurado e explicado racionalmente; por outro lado, ele não aprendeu a aplicar esses conhecimentos à realidade. Oblómov gostaria de poder ver o mundo como um de seus mujiques, uma variação russa do homem primitivo rousseauiano, e cuja existência é um verão eterno e despreocupado, pautada pela bucólica ingenuidade dos arcades. Iliá Ilitch parece saber, talvez inconscientemente, que sua lembrança não passa de uma idealização da sua infância em Oblómovka, pois não deseja voltar à herdade, mas o retorno a essa consciência mítica, primitiva, quiçá infantil.

O dono do apartamento alugado por Iliá exige sua saída, para dar de presente ao casal recém formado de sua família, e a espera já incomodava. Oblómov explica sua situação a Tarántiev, um “amigo” seu. Este sugere que ele saia do apartamento em Gorókhovaia e vá morar em Výmorg, um bairro mais afastado:

— Não me mudo – disse Oblomov com firmeza.  
— Bem, então vai para o diabo! – respondeu Tarantiev enterrando o chapéu na cabeça, e caminhou para a porta. – Que sujeito estranho! – disse Tarantiev, voltando-se. — O que achas tu de agradável aqui?  
— O quê? Estou perto de tudo – disse Oblomov –, aqui há lojas, há o teatro, os meus conhecidos... é o centro da cidade, tudo... (GONTCHAROV, 2015, p. 62)

Se sair do centro de Petersburgo, o cerne pulsante da modernidade na Rússia, já parece absurdo para Oblómov, o que pensaria ele da mudança para o “abençoado recanto da terra” (GONTCHAROV, 2015, p. 129)? É-lhe inconcebível e nunca acontece



no romance. Por causa desse abandono, a herdade está em franca decadência, acompanhando *pari passu* o seu dono, que também não consegue se adequar completamente à lógica da capital. São metades separadas que não se reúnem.

### 3. Os Plurais

#### 3.1. A Busca por Outro Adjetivo

Temos, pois, uma vaga noção do que significa Oblómovka e que ela é um **cronótopo idílico**. A partir disso, consideramos que seja necessário mais um adjetivo, um que se refira “a *traços estilísticos* de que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menor, qualquer que seja o seu gênero (no sentido substantivo)” (ROSENFELD, 2011, p. 18). E justamente aí está o busílis. Esse segundo adjetivo, que define com maior precisão o **cronótopo idílico** de Oblómov, varia conforme o momento da narrativa. Também veremos que não há rigidez absoluta no conceito de cronótopo, pois sua constituição depende, em certa medida, do personagem em que se centra o ponto de vista da análise.

Ao descrever o cronótopo idílico, Bakhtin nota que é possível distinguirmos

os seguintes tipos canônicos: o idílio amoroso (cuja principal manifestação é a pastoral), o idílio dos trabalhos agrícolas, o idílio do trabalho artesanal e o idílio familiar. Além desses tipos puros, são extremamente difundidos os tipos mistos, em que predominam um ou outro elemento (amor, trabalho, família). (BAKHTIN, 1998, p. 333)

Com o que discutimos até aqui, podemos descartar os idílios do trabalho; afinal, o protagonista passa páginas e páginas deitado e, “aos seus olhos, a vida dividia-se em duas partes: uma era constituída pelo trabalho e pelo tédio, que para ele eram sinónimos; a outra pelo sossego e pelo tranquilo regozijo” (GONTCHAROV, 2015, p. 74). No entanto, *ad argumentandum tantum*, vejamos algumas razões para isso.

Além do óbvio, a maior evidência de sua aversão à dura labuta está no episódio em que recebe a visita de Sudbínski. Assim como ocorre com Vólkov, o personagem pode ser considerado como um símbolo de um dos aspectos da vida russa, no caso, do trabalho.

Era um senhor de fraque verde-escuro com botões brasonados, muito bem barbeado, com as suíças escuras a enquadrar equilibradamente o rosto, uma expressão cansada mas calma e pensativa nos olhos, um rosto muito gasto mas com um sorriso sonhador. (GONTCHAROV, 2015, p. 31)

Essa apresentação de Sudbínski já lhe dá os tons de seriedade: fraque verde escuro adornado com os brasões tsaristas, o rosto barbeado – o que seguia a moda europeia e não o costume ortodoxo das longas barbas –, o semblante equilibrado e austero. Ele entra carregando uma pasta cheia de papéis para um relatório e passa o tempo todo falando de trabalho, de números, de papéis. Conta sobre sua promoção, sobre o patrão, segreda-lhe o casamento com Muráchina, filha do conselheiro civil efetivo, que lhes prometeu metade de um apartamento oficial. Divide o último burburinho do departamento. Depois pede desculpas pela pressa, e sai às pressas.

A fala de Vólkov é polvilhada de galicismos; sua atitude, de trejeitos. Sudbínski parece representar um homem sério, prático, preocupado apenas com o trabalho e a ascensão social; de certa maneira, ele nos remete aos Adúiev do primeiro romance de Gontcharóv, *Uma História Comum*. Ao final, o julgamento a respeito de Sudbínski é marmóreo:

vai ser alguém, com o tempo tratará de grandes coisas e alcançará posições... A isso chama-se também fazer carreira! E que pouca coisa de um homem é necessária para isso: a inteligência, a vontade, os sentimentos: para quê? Isso são luxos! E viverá a sua vida, e muita coisa, muita coisa não despertará nele... E entretanto vai trabalhando das doze às cinco no escritório, e das oito às doze em sua casa – coitado! (GONTCHARÓV, 2015, p. 36)

Ele critica o estilo de vida implícito na ascensão social possível naquela sociedade. Aliás, sua crítica não se resume ao funcionalismo público, como se poderia supor pelo trabalho do visitante. Apesar da crítica à vida social excessivamente ativa, Oblómov louva o amor de Vólkov, mas rejeita completamente o casamento com a filha do alto funcionário, pautado mais por interesse material que por amor.

Em seguida ele é visitado por Piénkin, o símbolo da *intelligent* russo. Ele é descrito como “um homem muito magro, moreno, todo suíças, bigode e pêra. Vestia com uma negligência estudada” (GONTCHARÓV, 2015, p. 36). Logo de cara, pouco depois de se cumprimentarem, Piénkin pergunta à queima-roupa se Oblómov havia lido o seu último artigo.

— Não.  
— Eu mando-lho, leia-o.  
— Sobre quê? – perguntou Oblomov por entre um forte bocejo.  
— Sobre o comércio, sobre a emancipação das mulheres, os belos dias de Abril que nos calharam, e sobre a nova substância contra os incêndios. Porque é que não lê? Isto é sobre a vida quotidiana. Mas acima de tudo defendo o movimento realista na literatura.  
— Tem muito trabalho? – perguntou Oblomov. (GONTCHARÓV, 2015, p. 37)

Depois eles discutem sobre o que seria esse realismo defendido por Piénkin. Oblómov fala com muita propriedade, tratando de assuntos como tragédias gregas, embora afirme que lê muito pouco. Em dado momento, Piénkin começa a descrever-lhe um novo poema a ser publicado, chamado “O Amor de um Funcionário Corrupto por uma Mulher Perdida”, evidente sátira à escola naturalista.

— Do que se trata?

— Mostra-se todo o mecanismo do nosso movimento social, e tudo em tons poéticos. Toca-se em todas as molas; todos os degraus da escada social são examinados. São convocados pelo autor, como para um tribunal, o potentado fraco e depravado, e todo o enxame dos corruptos que o enganam; e todos os tipos de mulheres caídas são analisados... as francesas, as alemãs, as finlandesas, e tudo, tudo... com uma veracidade impressionante e palpitante... Ouvi alguns fragmentos, o autor é excelente! Sente-se nele ora o Dante, ora o Shakespeare...

[...]

— Leia, e verá por si mesmo – acrescentou ele já sem entusiasmo.

— Não, Penkin, não leio.

— Porquê? Isto vai causar sensação, as pessoas vão falar...

— Pois deixá-las falar! Algumas pessoas não têm mais nada que fazer a não ser falar. Há essa vocação. (GONTCHARÓV, 2015, p. 38)

Seu desinteresse completo pelo poema, que é uma metonímia para o estilo realista, é causado por acreditar não haver nada de novo nele, por não ver “vida nenhuma em tudo isso: nem verdadeira compreensão, nem verdadeira compaixão, não há aquilo a que vocês chamam humanidade. Vaidade, e mais nada” (GONTCHARÓV, 2015, p. 39). E ainda prescreve que não se sente as “lágrimas invisíveis”, mas apenas “o bem visível e grosseiro riso, a maldade” (GONTCHARÓV, 2015, p. 39), rejeitando, portanto, uma espécie de realismo caricato, baixo, e assinalando o estilo verdadeiramente bom, com suas “lágrimas invisíveis”. Apesar do vagaroso início de conversa, essa discussão é a primeira vez que Oblómov levanta-se, falando inflamado de algum assunto. Ao final, um clima desagradável fica no ar. Pouco depois, o amigo se despede, um pouco constrangido.

Como é praxe, depois de o personagem ir embora, Oblómov reflete sobre ele e, simbolicamente, aquela faceta da vida.

“Escrever à noite – pensou Oblómov –, quando é que ele dorme? E se calhar ganha alguns cinco mil por ano! É qualquer coisa! Mas estar a escrever, a gastar a mente e a alma em bagatelas, mudar de opinião, negociar a inteligência e a imaginação, violentar a sua natureza, andar sempre agitado, em efervescência, consumir-se, não ter descanso, sempre a correr de um lado para outro... E sempre a escrever, sempre a escrever, como uma roda, como uma máquina: escreve amanhã, depois de amanhã; chega um feriado, chega o Verão, e ele sempre a escrever? Quando é que ele vai parar e descansar? Coitado!” (GONTCHARÓV, 2015, p. 41)

A vida de intelectual parece-lhe um enfado, pois exige constante e ininterrupto trabalho mental. Há tanto tempo não escreve que seu tinteiro seco, não há papel em sua casa, e ele não consegue mais redigir um documento estilisticamente agradável.

Desta maneira, podemos perceber que, de um ponto de vista estritamente formal, o trabalho – seja ele intelectual ou público, muito menos o braçal – não é o elemento dominante na substância do **cronótopo idílico**. Ao contrário do acontecido com Stolz, sua criação não era voltada para o amadurecimento, para a entrada no universo do trabalho. Pelo contrário, o caminho traçado por seus pais era um de tranquilidade e esforço mínimo.

Educado no interior da província, no meio dos usos e costumes simples e calorosos da sua terra natal, tendo passado ao longo de vinte anos dos braços dos pais para os dos amigos e conhecidos, estava de tal modo imbuído dos princípios da família que imaginava a futura carreira de funcionário público como uma espécie de ocupação familiar, como, por exemplo, a indolente escrituração das receitas e despesas, que o pai costumava fazer num caderno. (GONTCHAROV, 2015, p. 74)

Ele não conseguia distinguir muito bem entre os ambientes e suas regras de conduta diferentes. Ele “sofria de medo e de tédio no emprego, mesmo com um chefe bondoso e indulgente” (GONTCHAROV, 2015, p. 76). Dois anos depois de assumir o cargo, cometido um pequeno deslize, ele pede exoneração com uma explicação médica extremamente duvidosa.

De tal sorte que sobraram os idílios amoroso e familiar. Talvez bastasse, para uma análise apressada, ler a passagem em que Oblómov “compreendeu que o seu destino era a felicidade familiar e as preocupações com a herdade” (GONTCHAROV, 2015, p. 84); aqui fica claro que seu cronótopo idílico baseia-se na família, mas tomar esse recorte estanque como síntese de um romance com centenas de páginas seria um erro de principiante. Em nossa opinião, a maior tensão do romance está na luta desses dois adjetivos pela dominância. De um lado, o amor bucólico como o isolamento e a devoção integral ao ser amado; do outro, a família como sucessão geracional, produto da aceitação de diversas responsabilidades.

Quando se fala de “felicidade familiar”, não se pode esquecer que ela não se trata de uma estrutura fixa, mas de um modelo, uma configuração social em dado momento. Naturalmente, o tempo passa, os pais morrem e os filhos crescem. Para a perpetuação dessa estrutura, é preciso que os filhos se tornem pais e constituam novas famílias; assim fecha-se um ciclo e começa outro. Essa é a definição do **tempo idílico** (HAMMARBERG, 1991).

Para retratarmos esse conflito entre os elementos dominantes, nós utilizaremos o capítulo “O Sonho de Oblómov” como ponto inicial, pois retrata o início cronológico da narrativa – ao menos até onde temos acesso – e dali seguiremos para o restante do romance. Apesar de a história começar com os genitores do protagonista já falecidos, e daquela família expandida sobram apenas os criados; de os visitantes serem poucos, e os amigos, menos; no capítulo estudado ainda estamos na infância do personagem. “Iliá Ilitch acordou de manhã na sua caminha. Tinha apenas sete anos de idade. Sentia-se leve, contente” (GONTCHAROV, 2015, p. 138).

O narrador do sonho mescla à sua voz a visão de mundo de Iliúcha, respeitando os limites da compreensão infantil. Por essa razão, nessa época da vida a figura feminina se restringe às figuras maternas; não existe sexo, sequer em sua forma sublimada, o amor bucólico. A cena de um dos servos atravessando o campo é um bom exemplo de como se dá essa sobreposição da consciência da criança e a descrição narrativa.

O menino fica pensativo e observa tudo à sua volta; vê que o Antip foi buscar água, e no chão ao lado dele seguia outro Antip, dez vezes maior do que o verdadeiro, e que a pipa parecia do tamanho de uma casa, e a sombra do cavalo cobria todo o prado, e depois de dar só dois passos sobre o prado avançou pela colina, e Antip não tinha saído do pátio. (GONTCHAROV, 2015, p. 141)

É apresentada a perplexidade infantil diante de um mundo encantado em que a sombra de Antip acompanha seu dono, espalhando-se pelo campo por causa do ângulo de incidência da luz solar. Esse universo fictício de Iliúcha limita-se à vivência no seio dessa família expandida, em que, exceto por Andrei Stolz, mal há amigos ou brincadeiras. Depois de rezar, forçado pela mãe e sem muito afinco, Iliúcha vai tomar chá com o pai e seus convidados.

Todos estes membros do estado e séquito da família dos Oblomov agarravam Iliá Ilitch e começavam a cobri-lo de carícias e de elogios; ele mal tinha tempo de limpar os vestígios dos beijos importunos.

Depois disso, começavam a empanturrá-lo de pãezinhos, torradas e natas. (GONTCHAROV, 2015, p. 139)

Em um carrossel de carinhos, beijos e comida, Iliúcha cresce sob os olhos sempre atentos de sua mãe. Esse é o ambiente idílico da terceira infância de Iliá Ilitch. Como pretendíamos demonstrar, ele é pautado, majoritariamente, na família; feita a ressalva de não ser a nuclear – pai, mãe, filhos –, mas a expandida. Naturalmente, essa

visão infantil não dura para sempre; Iliúcha cresce, amadurece, e seu idílio o acompanha.

Em dado momento, já adultos, Stolz e Oblómov conversam sobre suas visões de mundo. Andréi pede que o amigo descreva seu dia ideal para ele.

Enquanto esperava que a minha mulher acordasse, vestia um roupão e passeava pelo jardim para respirar os vapores matinais; ali encontraria já o jardineiro, regávamos as flores juntos, podávamos os arbustos, as árvores. Faria um ramo para a minha mulher. Depois ia à casa de banho ou ao rio tomar banho, voltava para casa, e já a varanda estava aberta; a minha mulher está de blusa, com uma touquinha ligeira, que mal se segura, parece quase a cair-lhe da cabeça... Está à minha espera. “O chá está pronto” – diz ela. Que beijo! Que chá! Que poltrona confortável! Sento-me à mesa, sobre a qual há pão torrado, compota, manteiga fresca... (GONTCHARÓV, 2015. pp. 232-233)

Surge uma imagem feminina ideal e romântica, que subjuga os demais elementos da descrição. A família é praticamente extinta para dar lugar à vida integral e totalmente dedicada à amada. Surgem motivos típicos dos *loci amoeni*: os campos, as flores, as árvores. Dessa forma, o **cronótopo idílico amoroso** sobrepõe-se ao **familiar**. Quanto à ambientação, trata-se de um cenário típico do **bucolismo**; entendido como essa fase da literatura que

representa um mundo pastoral e arcádico, geralmente uma paisagem arborizada agradável, repleta de clareiras, vales umbrosos, córregos murmurantes, a lua e outras imagens intimamente ligadas ao aspecto feminino ou maternal das imagens sexuais. (FRYE, 2014, p. 342)

Pela presença do beijo, representação sublimada do sexo, consideramos que o aspecto conjugal começa a se descolar da faceta maternal da figura feminina. Essa é, também, uma nova fase na vida de Iliá Ilitch Oblómov. Por ter vivido muitos dos seus trinta anos em reclusão, ele é um jovem adulto, ainda muito inocente. Embora sejam sutis, encontramos, na mesma descrição do idílio oblomoviano diversos elementos sexuais.

Depois, vestindo uma sobrecasaca ampla ou um casaco qualquer, enlaçando a minha mulher pela cintura, penetraria com ela numa álea sombria e interminável; caminhar devagar, pensativamente, em silêncio ou a pensar em voz alta, sonhar, contar os momentos de felicidade, como o bater do pulso; ouvir como bate o coração; procurar na natureza a simpatia... e chegar imperceptivelmente ao rio, ao campo... O rio mal sussurra; as espigas agitam-se ao vento, está calor... entramos um barquinho, a minha mulher navega, mal erguendo o remo... (GONTCHARÓV, 2015. P. 233)

Talvez o mais evidentemente sensual desses elementos seja o enlaçar pela cintura, mas há outros que são descritos por Frye como indícios da juventude do

protagonista, por exemplo: as clareiras, o rio que sussurra, a aleia sombria. Há aqui “o arquétipo da inocência erótica”, “do amor ‘casto’ que precede o casamento” (FRYE, 2014, p. 342). Trata-se, portanto de um **cronótopo idílico amoroso**, expresso de maneira sutil.

Às convenções sociais, à complexidade e à segmentação da vida privada, se opõem aqui a simplicidade completamente convencional da vida no seio da natureza; essa mesma vida se reduz ao amor totalmente sublimado. Entretanto, atrás dos seus elementos convencionais, metafóricos, estilizados, percebe-se vagamente a unidade absoluta do tempo folclórico e as antigas vizinhanças. (BAKHTIN, 1998, p. 335)

O adjetivo “casto” usado por Frye e a locução “amor totalmente sublimado” de Bakhtin parecem-nos sinônimas; pelo princípio econômico da linguagem, usaremos **amor casto** (FRYE, 2014). Apesar de, até então, Olga Ilínskaia não ter entrado na narrativa, é importante notar que a ária *Casta Diva* é a favorita de Oblómov e é cantada por Olga, ambas as figuras são misturadas durante essa execução; e que o canto é importante para o bucolismo, pois, no idílio I, de Teócrito, “um cabreiro incita Tírsis a cantar, exaltando um episódio anterior em que ele teria, ao cantar as dores de Dáfnis, alcançado o auge da musa bucólica” (MAGALHÃES, 2013, p. 9). O conceito merece ser olhado com certo cuidado, pois, embora pareça que o amor seja inocente nesse ambiente, é preciso assinalar uma passagem, que sugere uma leve incongruência com a definição.

Como já dissemos, em seu idílio, deitados sobre a relva, Oblómov e sua esposa observariam o retorno das pessoas do campo: os mujiques com as foices ao ombro, as carroças cheias de feno; patrões a fazer vênias profundas; mulheres descalças, uma “com o pescoço bronzeado, braços nus até aos cotovelos, com os olhos timidamente baixos mas maliciosos, finge, apenas um pouco, evitar a afabilidade do amo, mas sente-se feliz... ui!... Deus me livre de que a mulher visse!” (GONTCHARÓV, 2015, p. 235). Insinua-se uma atração sexual extraconjugal; Oblómov nutre um jogo de sedução com a serva em seu idílio, ainda que esteja deitado ao lado de sua esposa ideal. No entanto, não se sabe se trata-se de uma brincadeira ou se, de fato, há real intenção por trás desse comentário. Já que os dois personagens riem-se do comentário, consideraremos que se trata de um chiste entre dois velhos amigos.

Feita a ressalva, vejamos como se caracteriza essa mulher ideal de Oblómov.

Nos seus sonhos, surgia-lhe a imagem de uma mulher alta, esbelta, com os braços serenamente cruzados no peito, um olhar calmo mas orgulhoso, negligentemente sentada sob um bosquete de hera, caminhando

ligeiramente sobre o tapete, sobre a areia de uma alameda, de cintura oscilante, a cabeça graciosamente assente nos ombros, uma expressão pensativa – como ideal, como personificação de toda uma vida, cheia de deleite e de solene repouso, encarnava a própria quietude.

A princípio sonhava com ela toda rodeada de flores, diante do altar, com um longo véu, depois à cabeceira do leito conjugal, de olhos pudicamente baixos, e por fim como mãe entre um grupo de filhos. (GONTCHARÓV, 2015, p. 265)

Alta, magra, serena, orgulhosa, sentada na relva, com uma expressão pensativa e pudica; se estivesse descalça entre ovelhas, poderia muito bem ser uma das muitas Marílias das poesias bucólicas românticas. O elemento amoroso não é mais completamente sublimado e representado por um beijo. Por causa de ele casar-se e ter filhos com ela, fica subentendido o amor em sua plenitude.

Esse excerto é um mosaico composto por estilhaços temporais. Três momentos saltam aos olhos no último parágrafo: o altar, o leito conjugal, os filhos. Neles, está representada a passagem de alguns anos, considerando o tempo necessário para as múltiplas gravidezes. Apesar desse salto, não se nota envelhecimento dos pais, é como se o tempo passasse apenas até a maturidade e depois parasse.

Em dado momento da narrativa, essa figura sem rosto acaba por ganhar um contorno claro: “quando ela surgia por um momento na sua imaginação, aparecia-lhe também aquela imagem, aquele ideal de encarnação da paz, da felicidade da vida: esse ideal era exatamente a figura de Olga! As duas imagens juntavam-se e fundiam-se numa só” (GONTCHARÓV, 2015, p. 269). Seria difícil imaginar que uma mulher, qualquer que fosse, seria capaz de preencher o papel dessa figura feminina perfeita e integralmente dedicada ao amor de seu parceiro. Depois de sonhar por tantos anos com essa mulher ideal bucólica, Oblómov coloca sobre seu rosto vazio a máscara de Olga Ilínskaia, sem se perguntar se o encaixe seria possível.

### 3.2. Quem o Feio Ama, Bonito lhe Parece

Um leitor mais experiente pode concluir, rapidamente, que o casal Olga e Oblómov não chegará a atingir esse ideal bucólico de vida; mas, para um estudo crítico, não basta a confirmação disso. É preciso compreender o porquê disso. Começemos por voltar à definição de **cronótopo**. Baseando-se na teoria da relatividade de Albert Einstein, Bakhtin, aplica a junção do tempo (*cronos*) e do espaço (*topos*) à literatura.

Hoje em dia já é quase um lugar-comum que o tempo seja relativo, ou seja, que ele depende do observador. Então também não deveria sê-lo o **cronótopo**? Aproveitando o ensejo, observemos o espaço com mais calma.



Consideremos que uma pessoa qualquer receba uma visita em seu apartamento pela primeira vez. Essas pessoas obviamente percebem o ambiente de maneiras diferentes. Para o anfitrião, trata-se de sua moradia; para a visita, um espaço estranho. A partir desse experimento lógico, podemos concluir que a percepção do espaço também é relativa; em outras palavras, “Como se sabe, nenhum olhar é neutro, daí que a vivência da personagem e ou narrador determinará o conceito que esta terá do espaço que vê” (OZIRIS, 2008, p. 6).

Se todas as partes do conceito bakhtiniano são relativas, como o conjunto poderia ser monolítico? Justamente por isso, proporemos agora uma mudança na perspectiva para podermos entender o que causa o fim do relacionamento de Olga e Oblómov.

Ao olhar para Oblómovka, Iliá Ilitch via um **cronótopo idílico amoroso** (BAKHTIN, 1998); mas Olga a via de outra maneira, como um **cronótopo provinciano** (KLAPURI, 2013, p. 137, tradução nossa). O conflito entre os dois olhares é a razão da incompatibilidade entre os dois personagens, então, como já falamos um pouco do primeiro, falemos um pouco do segundo.

O cronótopo provinciano também é marcado pela repetição, mas a repetição é imutável – e não uma gradual mudança a cada ciclo como o idílico –, uma espécie de eterno retorno, um contraponto à capital, símbolo do moderno. A vila provinciana também é “parte da modernidade, mas de maneira peculiar: enquanto se considera que a vida na capital se mova adiante de maneira progressiva e dinâmica, a vila provinciana é caracterizada pela estagnação e pelo atraso na forma de pensar” (KLAPURI, 2013, p. 128, tradução nossa).

Essa é a essência do problema. Suas visões de mundo criam percepções diametralmente opostas, excludentes, a respeito de Oblómovka. Em dado momento, perto da derradeira separação, Olga diz a Iliá como ela via sua vida dentro do sonho dele.

— Adormecerias cada vez mais de dia para dia, não é verdade? E eu? Tu vês como sou? Eu nunca envelhecerei nem me cansarei de viver. Mas contigo passaríamos a viver o dia-a-dia, esperar pelo Natal, depois pelo Entrudo, fazer visitas, dançar e não pensar em nada; deitávamo-nos a dormir e agradecíamos a Deus porque o dia passara depressa, e de manhã acordávamos com o desejo de que o novo dia se parecesse com o de ontem... aí tens o nosso futuro, não é?? Mas isto é vida? Eu definho, morro, para quê, Iliá? Tu serias feliz... (GONTCHARÓV, 2015, p. 482)

A sua principal crítica, aqui, não é à indolência do personagem, sua incapacidade de resolver os problemas, ou a falta de propensão aos estudos; mas está diretamente ligada ao tempo, mais especificamente, à sua passagem. O que para Oblómov é o ideal, o **tempo idílico** (HAMMARBERG, 1991), para Olga, é uma prisão temporal, em que tudo se repete exatamente do mesmo jeito. Desta forma, a personagem opõe-se à percepção de Oblómov, encarnando o tempo moderno, linear.

Para ilustrar essa diferença, tomaremos um exemplo muito emblemático. No idílio, não existe “a ânsia pela fuga, porque dentro dele o sujeito está satisfeito com a previsibilidade da repetição e o caráter cíclico que permeia o espaço-tempo; é como se ele, ou ela, não soubesse do mundo moderno” (KLAPURI, 2013, p. 131, tradução nossa). No caso de Oblómov, ele sabe muito bem como é o mundo moderno, porém, como vimos anteriormente, ele detesta todas as facetas da vida moderna e deseja retornar ao idílio.

Já no **cronótopo provinciano** (KLAPURI, 2013), os personagens já sabem como é a vida além desse cronótopo e buscam alcançá-la, ou seja, querem abandonar a província. “Nesse sentido, a vila provinciana apresenta-se como a negação da cidade moderna e dinâmica” (KLAPURI, 2013, p. 131, tradução nossa), a província é marcada pela estagnação absoluta, que se estende por séculos e séculos com pouquíssimo avanço. Esse tema aparece em toda a obra de Gontcharóv, é um dos pontos centrais de sua poética.

Para a senhorita Ilínskaia, “a natureza dizia sempre a mesma coisa; Olga via nela a interminável e monótona corrente da vida, sem princípio nem fim.” (GONTCHARÓV, 2015, p. 598). Para Iliá Ilitch, a natureza era a base de tudo, ele pintava sua mulher ideal, sua vida perfeita, em meio à relva, o “próprio Oblomov era o reflexo completo e natural, a expressão daquela paz, satisfação e plácido sossego” (GONTCHARÓV, 2015, p. 620). Tentando sintetizar um arquétipo literário para descrever o conflito, Oblómov quer ser o **homem idílico**; Olga é a **mulher moderna**, a antítese da **mulher idílica**. Seus ideais são incompatíveis.

“Na modernidade, com sua linearidade direcionada para o futuro, o tempo perde a sua antiga relação próxima com as atividades humanas (a marcação das tarefas associadas aos ciclos naturais) e torna-se o tempo abstrato do relógio” (KLAPURI, 2013, p. 128, tradução nossa). Nesse sentido, o complemento ideal de Olga Ilínskaia é Andrei Stolz, o **homem moderno**. Eles são opostos ao cronótopo oblomoviano, porque suas visões de mundo implicam “temporalidade moderna progressiva, em que o sujeito

é visto a desenvolver-se progressivamente no tempo ao adquirir novos conhecimentos” (KLAPURI, 2013, p. 129, tradução nossa). Justamente o contrário da percepção temporal cíclica, mítica.

Na “percepção cíclica do tempo, as expectativas futuras eram determinadas pelas experiências passadas. Na modernidade, o horizonte de expectativas não corresponde mais ao espaço da experiência” (KLAPURI, 2013, p. 129-130, tradução nossa). Aquela semelhança das experiências causada pela unidade espacial, uma das características centrais do **cronótopo idílico**, se desintegra. Os indivíduos se individualizam. Portanto, o **cronótopo idílico** começa a se desintegrar justamente pela individuação; conseqüentemente, a “bendita integridade” do homem começa a se fragmentar. Esse processo de “dispersão”, como denomina o narrador, está presente em todo o romance.

Sigamos cronologicamente a história de Oblómov. Seus pais

Sonhavam também com um uniforme bordado para ele, imaginavam-no conselheiro de câmara, e a mãe até o imaginava como governador de uma província; mas queriam obter tudo isso da maneira mais barata possível, com várias astúcias, contornar furtivamente no caminho as pedras e os obstáculos da instrução e das honrarias, ultrapassá-los sem trabalhar; ou seja, por exemplo, estudar um pouco, sem esgotamento do espírito e do corpo, não até à perda da bendita integridade, adquirida na infância, mas apenas de maneira a observar a forma prescrita e obter de qualquer modo um certificado em que se diga que o Iliucha *passou em todas as artes e ciências*. (GONTCHARÓV, 2015, p. 180)

Depois de se trancar em casa, “o passar dos anos voltou-lhe uma espécie de timidez infantil que o fazia esperar perigos e males de tudo o que não fizesse parte da sua vida quotidiana – consequência da desabituação de fenômenos exteriores” (GONTCHARÓV, 2015, p. 78). Essa integridade tão preciosa, que Oblómov guarda por toda a vida, é descrita como uma característica infantil. Por não serem capazes de se trancarem nos quartos e fugirem do mundo, as pessoas normais, os tão terríveis “outros”, não “têm nada que fazer e por isso dispersam-se por todos os lados, sem nenhum objetivo concreto” (GONTCHARÓV, 2015, p. 229), diz o próprio Oblómov. Já o aristocrata, que pode se entregar ao “dolce far niente”, não se dispersa, conserva-se íntegro; por isso, considera-se uma criança.

Ao começo do livro, há excelentes exemplos do que seria essa “dispersão” nos julgamentos sobre os visitantes. Frente a esses diferentes estilos de vida, Oblómov fica feliz de poder ficar deitado, sem se dispersar, sem ter de trabalhar, sem precisar vender nada. Por “dispersar”, entende-se o esgarçar da unidade cronotópica, fragilizar a experiência do espaço-tempo; enfim, abandonar o **tempo idílico** (HAMMARBERG,

1991) em favor da sua versão moderna. Talvez por isso seja tão comum ler que, nesse romance, “Gontcharov simbolizou a transição da economia sedentária ao capitalismo nascente – do ‘banguê’ à ‘usina’” (CARPEAUX, 1943).

Premido por Stolz, com seu famoso “agora ou nunca!”, Oblómov se vê em uma encruzilhada:

O que devia fazer agora? Avançar ou ficar parado? Esta pergunta oblomoviana era para ele mais profunda do que a hamletiana. Avançar significa despir o amplo roupão não apenas dos ombros, mas também da alma, da mente; juntamente com o pó e as teias de aranha das paredes varrer ao mesmo tempo as teias de aranha dos olhos e recuperar a vista! (GONTCHARÓV, 2015, p. 244)

De um lado, a vida com o seu característico roupão, desfrutando seu idílio em Oblómovka; do outro, a vida moderna com Olga, “avançar”, aceitar a sua inevitável fragmentação.

Essa crudelíssima dúvida é respondida logo em seguida pelo narrador: “‘Agora ou nunca!’ ‘Ser ou não ser!’ Oblomov soergueu-se da poltrona, mas não acertou logo com o pé no chinelo e voltou a sentar-se” (GONTCHARÓV, 2015, p. 245). Oblómov prefere abrir mão de Olga do que de sua “bendita integridade”. Por sua vez, Olga prefere aceitar que errou ao escolher o parceiro a viver no cronótopo idílico dele, que ela vê como uma espécie de prisão espaço-temporal.

Suas formas de ver o mundo, suas percepções do tempo, seus cronótopos ideais são absolutamente incompatíveis e excludentes; um dos dois teria de abrir mão do que lhe é mais próprio para que essa relação funcionasse. Infelizmente para o casal, isso não acontece e eles se separam. Durante algum tempo, Oblómov tentou acompanhar o tempo de Olga, seu passo. Nessa parte do romance, o protagonista lia vários livros, pois

Olga pedia-lhe que contasse o conteúdo e ouvia-o contar com incrível paciência. Tinha escrito diversas cartas para a aldeia, substituiu o *estarooste* e estabeleceu contacto com um dos vizinhos através de Stoltz. Até iria à aldeia se achasse possível afastar-se de Olga” (GONTCHARÓV, 2015, p. 311)

Em sua tentativa de adequar-se às novas exigências, Oblómov começa a colocar em prática o seu plano para a melhoria da herdade. Por causa disso, ele não tem tempo de ficar deitado em sua cama o dia todo a sonhar, ele transforma o seu ideal em ação, em realidade; conseqüentemente, o idílio desaparece da narrativa.

É verão. Os personagens decidem deixar o agito de São Petersburgo e ir ao campo. A família dos Ilínski aluga uma casa; Oblómov, outra perto dali. De certa forma, a casa de campo (*dátcha*) pode ser vista como

uma variante do cronótopo da vila provinciana, no sentido de ambos espaço-tempos apresentarem uma temporalidade repetitiva e previsível. No entanto, diverge do cronótopo provinciano pela sua associação com o momento de aventura, com suas promessas de assuntos leves ao sol. (KLAPURI, 2013, p. 137, tradução nossa)

No campo, Iliá Ilitch e Ólga vivem uma espécie de amor romântico e idílico; aqui, sim, surge o **amor casto** (FRYE, 2014, p. 342), tão sublimado que Oblómov chega a pensar: “tentei obter um beijo – pensava, apavorado – e isso é já um crime, e não pequeno, segundo o código moral!” (GONTCHARÓV, 2015, p. 358). Eles caminham pelo campo, visitam os morros próximos, deitam-se na relva, conversam sobre a vida, enfim, cumprem em vida o papel do casal idílico dos sonhos.

Um leitor irônico, talvez com um esgar sombrio, lembra-se que depois do verão vem o outono. De fato, assim é a natureza, e acontece o mesmo no romance; o verão “ia avançado, chegava ao fim. As manhãs e as tardes tornavam-se escuras e húmidas. Não apenas os lilases, mas também as tílias haviam perdido as flores, as bagas caíam” (GONTCHARÓV, 2015, p. 355). A natureza prepara-se para o inverno, para a morte, depois da qual renascerá na primavera. Da mesma maneira, o amor deles também começa a se preparar para a morte:

as tardes outonais na cidade não se pareciam nada com as longas e luminosas tardes no parque e no bosque. Aqui já podia vê-la três vezes por dia; aqui já Kátia não tinha que correr cinco quilômetros com um bilhete. E todo aquele florescente poema de amor estival parecia ter parado, tornou-se mais indolente, como se lhe faltasse a sustentação. (GONTCHARÓV, 2015, p. 395)

Em outras palavras, a relação de Olga e Iliá Ilitch deixa de ser uma lira gonzaguiana e passa a ser um romance, torna-se prosaico, cotidiano. O próprio “tempo é o princípio depravador: a poesia, o essencial, tem de perecer, e é o tempo, em última instância, que causa esse definhamento” (LUKÁCS, 2000, p. 129), que o torna prosaico demais. Por isso, o

poema passa, e começa a história rigorosa: a ida ao tribunal, depois a viagem a Oblomovka, a construção da casa, a hipoteca, a construção da estrada, o interminável exame dos assuntos dos mujiques, a organização dos trabalhos, a ceifa, a debilidade, as contas, a cara preocupada do administrador, as eleições da nobreza, a sessão no tribunal.

Só de longe em longe brilhará o olhar de Olga, soará a *Casta diva*, se ouvirá um beijo rápido, e depois novamente o trabalho, ir à cidade, outra vez o administrador, outra vez as contas. (GONTCHARÓV, 2015, pp.383-384)

A ele não bastariam migalhas de Olga, ele a queria por inteiro; mas, para ela, isso seria o mesmo que “definhar”, pois significaria uma vida de eternas repetições,

seria um passarinho preso em uma gaiola. Eventualmente esse relacionamento perde o sentido para ele, pois não a vê integralmente, mas de forma “dispersa”. Gontcharóv nos lança uma pergunta “mais profunda que a hamletiana”: dispersar ou definhar? E a escolha é feita pelos personagens implicitamente, em silêncio.

Termina o outono e levou consigo todas as folhas do “poema de amor estival”. Vem a neve. A passos largos, o inverno se aproxima, símbolo de morte e fim de ciclo.

— Neve, neve, neve! – repetia ele absurdamente, olhando a neve que cobria com uma espessa camada a vedação, o parapeito e os canteiros da horta. – Cobriu tudo! – murmurou depois com desespero, deitou-se na cama e adormeceu num desolador sono de chumbo. Já passava do meio-dia quando foi acordado pelo rangido da porta do apartamento da senhoria; pela porta surgiu uma mão segurando um prato sobre o qual fumegava um empadão. (GONTCHARÓV, 2015, p. 488)

Na verdade, a relação entre Olga Ilínskaia e Iliá Oblómov estava fadada ao fracasso desde o começo. O amor deles completa seu ciclo da primavera ao inverno, acompanhando as estações do ano, mas não renasce em uma nova primavera, fica para sempre soterrado por essa grossa camada de neve, ao que indica a narrativa, em uma espécie de hibernação eterna, sem efetivamente morrer, nem renascer.

#### 4. A Aurora Primaveril

Pouco antes de acabar seu relacionamento com Olga Ilínskaia, o protagonista muda-se para a sua nova casa, em Výmorg, cujo

pátio tinha a dimensão de uma sala, de modo que a ponta do timão da cabeça roçou num canto e assustou algumas galinhas que fugiram a cacarejar, algumas até voaram em várias direções; e um grande cão preto começou a puxar a corrente para a direita e para a esquerda, num ladrar desesperado, tentando alcançar os focinhos dos cavalos (GONTCHARÓV, 2015, p. 387)

Esse ambiente é um cronótopo muito parecido com o idílio inicial, o que não passa despercebido pelo próprio personagem que, fumando um charuto, “escuta com atenção o cacarejar pesado da galinha choca, o piar dos pintos, o trinado dos canários e dos tentilhões. Não mandou retirá-los: ‘Fazem lembrar a aldeia, Oblomovka’ – disse” (GONTCHARÓV, 2015, p. 410). Lá, ele conhece a dona da casa, a asseadíssima viúva Agáfia Matvêievna, que é descrita de maneira absolutamente oposta a Olga Ilínskaia.

Tinha uns trinta anos. Era muito branca e de rosto cheio, de modo que as cores pareciam não poder abrir caminho para as faces. Quase não tinha sobrancelhas, e no lugar delas duas pequenas faixas ligeiramente inchadas e luzidias, com uns raros pelos claros. Os olhos eram cinzentos e simples,

como toda a expressão do rosto; as mãos brancas mas rudes, com as veias azuis salientes e nodosas.

Usava um vestido justo: via-se que não recorria a qualquer artifício, nem mesmo uma saia extra, para aumentar o volume das ancas e reduzir a cintura. Por isso o seu busto, mesmo coberto, quando ela estava sem o lenço, poderia servir a um pintor ou escultor de modelo para um peito sólido, bem desenvolvido, sem lhe quebrar a simplicidade. O vestido dela, em comparação com o xaile elegante e a pomposa coifa, parecia velho e coçado (GONTCHARÓV, 2015, p. 388-389)

Comparada com Olga, a musa bucólica, cuja função é apenas a de amar e cantar sua ária, a *Casta Diva*, Agáfia pode parecer menos adequada aos padrões românticos, sempre em movimento, limpando, cozinhando, cuidando da casa. Além da simplicidade da sua descrição, seus traços são de uma beleza ancestral: o rosto cheio, as ancas largas, o busto bem desenvolvido. Se comparássemos uma modelo de passarela contemporânea às primeiras esculturas de deusas da fertilidade, chegaríamos a um paralelo semelhante. Entre o prazer estético de apenas contemplar uma Marília e conviver com a mulher de beleza primitiva, Oblómov prefere abrir mão de sua relação castrada com Olga, cujos beijos eram como frutos proibidos.

Um ano se passa e, como acontece na Natureza, “onde caiu a vida antiga, surgiu uma vida nova, verdura jovem...” (GONTCHARÓV, 2015, p. 491). O tapete de neve, que tudo cobria, derrete lentamente e surge uma nova forma de amor. De fato, ele conseguiu se aproximar o máximo possível do seu antigo idílio. Finalmente,

Iliá Ilitch vivia como num quadro dourado da vida, no qual, como que num diorama, apenas se iam sucedendo as habituais fases do dia e da noite e as estações do ano; não havia outras mudanças, nem acontecimentos especiais, daqueles que fazem levantar os sedimentos do fundo da vida, muitas vezes amargos e turvos. (GONTCHARÓV, 2015, p. 618)

Oblómov vive conforme esse tempo cíclico da natureza, esse **tempo idílico** (HAMMARBERG, 1991, tradução nossa), que ao contrário do que supunha Olga Ilínskaia, não implica estagnação absoluta; a mudança existe, mas “de maneira tão lenta e gradual como as mudanças geológicas no nosso planeta: aqui uma montanha que se desmorona pouco a pouco, além, ao longo de séculos, o mar avança ou recua da margem e forma novo solo” (GONTCHARÓV, 2015, p. 491). Aqui, aquele conceito oitocentista de **progresso paulatino** retirado de Nikitiênko nos é útil. A mudança de Olga é **repentina**, acontece aos trancos: em menos de um ano está casada com Stolz, logo já tem filhos, e eles se tornam uma unidade indissolúvel. O contrário acontece com Oblómov, ele muda **paulatinamente**, demora anos para ter um único filho com Agáfia, entrega-se ao evidente amor entre os dois muito devagar.

Aos poucos, Oblómov sucumbe ao magnetismo sensual e cândido dos cotovelos nus de Agáfia, uma atração que já se insinuava no jogo de sedução com aquela camponesa idílica dourada pelo Sol.

A atitude dele para com ela era muito mais simples: via em Agáfia Matvéievna, nos seus cotovelos sempre em movimento, nos seus olhos preocupados e atentos a tudo, nas eternas deslocações do armário para a cozinha, da cozinha para a despensa, dali para a cave, no seu perfeito conhecimento do governo da casa e de todos os confortos, a encarnação do ideal daquele repouso imenso como o oceano, inviolável, cujo quadro ficara indelevelmente impresso na sua alma desde a infância, sob o tecto paterno. (GONTCHARÓV, 2015, p. 502)

Olga era a encarnação da felicidade da vida; Agáfia, de um repouso imenso e inviolável, ou seja, ela é o elemento feminino faltante. O protagonista encontra o seu idílio possível, não vive mais sozinho em um mundo que exige dele respostas e decisões, para as quais ele não estava pronto. Começam a despontar alguns indícios de que ali, em Výmorg, Oblómov encontrou sua paz, seu idílio possível. Sutilmente, o narrador nos mostra essa sobreposição da imagem feminina ideal e de Agáfia.

Tal como em Oblomovka o seu pai, o avô, os filhos, os netos e os convidados ficavam sentados ou deitados em ociosa tranquilidade, sabendo que havia em casa olhos sempre atentos e mãos industriosas que lhe cosiam as roupas, lhes davam de comer, de beber, os vestiam, calçavam e os metiam na cama, e lhes cerravam os olhos quando morriam, assim aqui Oblomov, sentado no sofá sem se mexer, via que qualquer coisa viva e lesta se movia em seu benefício e que mesmo que o sol não nascesse no dia seguinte, que os turbilhões cobrissem o céu, se erguesse um vento tempestuoso de uma ponta à outra do universo, a sopa e o assado apareceriam na sua mesa, as suas roupas interiores estariam limpas e frescas, a teia de aranha retirada da parede, e ele nem saberia como isso era feito, não se daria ao trabalho de pensar naquilo que queria, porque seria adivinhado e colocado debaixo do seu nariz, não com preguiça, não com grosseria, não pelas mãos sujas de Zakhar, mas com um olhar animado e dócil, com um sorriso de profunda dedicação, pelas mãos limpas e brancas de cotovelos nus. (GONTCHARÓV, 2015, p. 502)

As imagens de Oblomovka e Výmorg, os espaços, confundem-se; da mesma forma, as diversas gerações parecem se misturar em uma massa indistinta, o cronótopo é reinventado e se cristaliza. É como se Oblomovka sempre tivesse sido ali. Quando Oblómov morre, ele leva consigo esse **cronótopo idílico**. Então, o idílio, Oblomovka, como unidade espaço-temporal, não está fora do próprio personagem. Ela é parte do mundo interior de Oblómov e, portanto, depende dele para continuar existindo; o que sustenta nossa afirmação anterior a respeito da relatividade do cronótopo.



Um pouco mais adiante, Oblómov tenta preencher a última lacuna de seu antigo idílio, a vida comunal com os amigos em que todos moram perto e visitam-se todos os dias. Ele sugere a Stolz:

Ah, Andrei! Muda-te para cá com Olga Serguéievna, aluga aqui uma *datcha*: isso é que era viver! Passávamos a tomar chá no bosque, pelo Santo Elias íamos visitar a Fábrica da Pólvora, e atrás de nós a *telega* com as provisões e o samovar. Deitávamo-nos lá num tapete, em cima da relva! Agáfia Matvéievna ensinava Olga Serguéievna a governar a casa, palavra que ensinava. (GONTCHARÓV, 2015, p. 572)

Aqui essa faceta do idílio aparece rebaixada, deflacionada, praticamente vazia. Para Oblómov bastaria que Andrei se mudasse para Víborg e tudo estaria arranjado: eles viveriam conforme o sonho idílico de Iliá Ilitch.

Talvez o que chame mais atenção é o conselho de que Agáfia ensine a Olga “governar a casa”. Nota-se por essa passagem que houve uma mudança na valorização das personagens. Agáfia é colocada como superior, literalmente como professora, da antiga musa. Fica evidente que o ideal bucólico e a encarnação da felicidade já não lhe satisfazem mais, ele prefere a vida prosaica àquela poética. Ele já não consegue acompanhar a modernidade, pois não se trata propriamente de um “novo” ideal de vida, mas da retomada do sonho que existia antes de Olga Ilínskaia.

Isso não deixa de ser notado pelo protagonista.

Observando a sua vida, meditando sobre ela e acostumando-se cada vez mais a ela, decidi finalmente que não tinha mais nenhum lugar aonde ir, nada mais a procurar, que o ideal de sua vida se tinha cumprido, ainda que sem poesia, sem aquele brilho com que em tempos a sua imaginação traçava a vida senhorial, larga e descuidada, na aldeia natal, entre os camponeses e os criados.

Olhava para a sua vida actual como a continuação da mesma existência em Oblomovka, apenas com um diferente colorido de lugar e, em parte, de tempo. Também aqui, como em Oblomovka, conseguia sair-se bem na vida, com baixo custo, obter dela uma segurança e um sossego imperturbável. (GONTCHARÓV, 2015, p. 620-621)

Aqui transparece claramente o rebaixamento, ou a **deflação**, “que ocorre pela intrusão do prosaico e cotidiano [...] em uma experiência poetizada” (EHRE, 1973, p. 124, tradução nossa). Essa **deflação** é o procedimento mais importante da prosa de Gontcharóv. Nenhum dos personagens de Oblómov está livre de experimentá-la em sua vida. Peguemos um personagem muito bem delineado desde o começo, um que não parecesse ser uma vítima desse processo: Andrei Stolz.

Depois da separação de Olga e Oblómov, Andrei e ela começam a se ver com maior frequência, pouco a pouco se apaixonam e eventualmente eles se casam. Olga

“crescia cada vez mais e mais... Andrei via que o seu anterior ideal de mulher e de esposa era inalcançável, mas era feliz com o pálido reflexo desse ideal em Olga: nunca esperara nem isso” (GONTCHARÓV, 2015, p. 607). Esse homem positivo, quase perfeito, perde certa ilusão de poeticidade no prosaísmo do dia-a-dia.

Levantavam-se cedo, embora não ao alvorecer; gostavam de ficar muito tempo sentados a tomar o chá, por vezes até pareciam ociosamente calados, depois retiravam-se cada qual para o seu canto ou trabalhavam juntos, almoçavam, deslocavam-se aos campos, dedicavam-se à música... como toda a gente, como sonhava Oblomov... (GONTCHARÓV, 2015, p. 592-593)

Em suas vidas, havia momentos idílicos, “como sonhava Oblómov”, mas eles estavam dispersos; não era uma vida de prazeres sem fim, uma existência plenamente idílica e integral. Há um equilíbrio entre a vida dedicada ao ócio e o trabalho, uma variação da *aurea mediocritas*, sem a decadência encontrada na nova vida de Oblómov. Voltemos, pois, ao protagonista. Em um momento de sonho regressivo, dormitando, ele começa novamente a misturar sonho e realidade.

Parecia-lhe ter alcançado aquela terra prometida onde correm rios de mel e de leite, onde as pessoas comem o pão que não ganharam, andam vestidas de ouro e prata...

Ouve contar os sonhos, as crenças, ouve o som dos pratos, das facas, aperta-se de encontro à ama, escuta-lhe a voz velha e roufenha: “Militrissa Kirbitievna!” – diz ela, indicando-lhe a imagem da senhoria.

Parece-lhe que a mesma nuvem flutua no céu azul, como nesse tempo, a mesma aragem sopra na janela e brinca com os seus cabelos; o mesmo peru de Oblomovka continua e lança o seu forte gluglu por baixo da janela. (GONTCHARÓV, 2015, p. 628)

Figura feminina recorrente na literatura russa, provavelmente vinda dos contos populares, Militrissa Kirbitievna é a mulher prometida para Iliúcha por sua ama. Agora, a fantasmagórica ama indica que Agáfia e Militrissa são a mesma pessoa, ela é a mulher perfeita que estava em seu destino desde o começo. A partir disso é possível depreender que a casa em Výmorg é sua terra prometida de rios de mel e leite, onde se ganha o pão sem esforço, onde a vida é só alegria e o tempo passa sem se notar.

Embora com um gosto amargo na boca, Andrei Stolz reconhece a coincidência cronotópica de Oblómovka e da casa de Výmorg:

— Adeus, velha Oblomovka! – disse ele, olhando pela última vez as janelas da pequena casinha. — Já viveste o teu tempo! (GONTCHARÓV, 2015, p. 633)

Apesar de ter encontrado a sua versão do “canto abençoado”, isso não deixa de ter um custo. Como dissemos anteriormente, há uma decadência implícita nessa recusa

de aceitar o equilíbrio encontrado pelos Stolz. Os amigos e médicos de Oblómov avisavam diversas vezes, mas ele não dera ouvidos. Sua inércia o leva à decadência física – também há uma queda no nível de vida por causa de um golpe, mas isso é solucionado rapidamente –, um derrame o faz perder parte dos movimentos de uma perna. Depois desse acidente cardiovascular, toda a casa de Výmorg começou a cuidar mais da saúde dele. Por exemplo, a família não o deixava dormir à tarde, por indicação médica. Ele passava o dia no sofá, brincando com as crianças, bebendo o café forte de sua amada. Pouco antes do sonho citado acima, ele está no sofá e revela-se o nome de seu filho com a proprietária da casa.

— Não aborreçam o Andriucha: ele vai começar a chorar! – admoestava ele a Vânia, quando este se metia com a criança. – Machenka, vê lá, o Andriucha magoa-se na cadeira! – prevenia ele, preocupado, quando a criança rastejava para debaixo de uma cadeira. (GONTCHARÓV, 2015, p. 625)

Andriúcha é o hipocorístico de Andrei, nome dado por causa do velho amigo de Iliá Ilitch. Ao que tudo indica, Andriúcha teria uma infância semelhante à de seu pai: superprotegida, calma, integral. Fazemos uso do subjuntivo, pois não sabemos exatamente como seria essa educação, afinal certa manhã

Agáfia Matvéievna foi-lhe levar o café, como habitualmente, e encontrou-o tão docilmente deitado no leito de morte como na cama de dormir, mas com a cabeça um pouco caída da almofada e a mão convulsivamente apertada sobre o coração, onde, pelos vistos, o sangue se concentrara e parara. (GONTCHARÓV, 2015, p. 636)

Andrei Oblómov é adotado por Stolz e sua esposa depois da morte de Iliá Ilitch. Provavelmente, os Stolz darão uma educação moderna à criança, uma espécie de síntese da praticidade alemã e da emoção russa, conforme descrito no romance. Com isso, o último ciclo é rompido. Oblómvka, como **cronótopo idílico**, dependia de Iliá Ilitch para continuar existindo; então é enterrada com ele. E, ainda que tenha encontrado a morte em um enfarto, Oblómov não parece ter sofrido, terminando sua vida de maneira tipicamente idílica, quase imperceptível, como se ele houvesse adormecido.

## 5. Considerações Finais

Acreditamos estar claro que o **cronótopo idílico** seja influenciado pela percepção de Oblómov; ou seja, não há um único idílio no romance, pois ele se

transforma ao longo da narrativa. Tentaremos, pois, sintetizar alguns dos fatores que influenciam na variação dos cronótopos.

Começaremos pela idade do personagem. Como vimos, a primeira forma que o idílio se nos apresenta é o **cronótopo idílico familiar** (BAKHTIN, 1998, p. 335). Colando-se à percepção da criança, o narrador nos descreve um ambiente em que o elemento predominante no cronótopo é a família. Com o passar do tempo, conforme Iliá amadurece, os seus pais e agregados em si não bastam para uma vida perfeita. Surge o amor, e ele torna-se o principal elemento constituinte, ou seja, surge com ele o **cronótopo idílico amoroso** (BAKHTIN, 1998, p. 335).

Na verdade, ele se divide em dois tipos.

Primeiro surge o **amor casto** (FRYE, 2014, p. 342). Iliá Ilitch sonha em poder entregar-se integralmente à amada, no caso, Olga Ilínskaia. O relacionamento deles é “totalmente sublimado” (BAKHTIN, 1998, p. 335), o contato físico é “um crime”, quase um pecado. É um amor extremamente poético, impossível de ser concretizado e, por isso, não suporta o prosaísmo da vida cotidiana: morre ao sofrer a **deflação** (EHRE, 1973, p. 124).

Livre do **bucolismo** (FRYE, 2014, p. 342), Iliá Ilitch descobre o amor natural ao viver com Agáfia na casa em Výmorg. Falamos de amor natural, pois é aquele que se insere na lógica cíclica da vida humana, aquela natural e mítica. Embora menos elevado, esse amor sobrevive no universo gontcharoviano, que não perdoa os excessos líricos.

Seguindo de perto a terminologia de Bakhtin, ambos os amores seriam rotulados da mesma maneira, o que ignoraria a diferença entre eles. Seguindo a proposição de Rosenfeld (2011, p. 18), precisaríamos somar um adjetivo, no entanto, falarmos de “cronótopo idílico amoroso bucólico” ou do “bucólico cronótopo idílico amoroso” começa a incomodar o ouvido pelo excesso deles. Então propomos os termos “cronótopo idílico do amor bucólico” e “cronótopo idílico do amor natural”. Evita-se, de uma vez, o excesso e a imprecisão terminológica.

O outro elemento essencial para a discussão da tipologia cronotópica é a perspectiva do personagem focalizado. Como vimos, há uma diferença crucial entre as percepções de Olga e a de Oblómov: o que ele reconhece como um cronótopo idílico, ela percebe como um cronótopo provinciano. Até entre o casal dos Stolz, que parecem ser uma unidade indivisível, há uma diferença essencial em relação a Oblómovka como cronótopo: o desejo por modernização.

Estás perdido, Iliá: não serve de nada dizer-te que a tua Oblomovka já não está nos confins do mundo, que chegou a vez dela, que caíram sobre ela os raios do sol! Não te direi que dentro de quatro anos haverá lá uma estação, que os teus mujiques irão trabalhar no aterro, e depois os teus cereais irão sobre carris de ferro até ao embarcadouro... E depois... escolas, instrução, e mais... Não, tu tens medo do alvorecer de uma nova felicidade, que ferirá os olhos não habituados. Mas levarei o teu Andrei para onde tu não pudeste ir... e com ele realizaremos os nossos sonhos de juventude! (GONTCHARÓV, 2015, p. 633)

Ela vê Oblómovka como uma inescapável prisão temporal; ele, como um diamante bruto. Ele quer vê-lo polido; ela, o mais distante possível. Andriúcha nascerá em um novo mundo. O antigo cronótopo idílico de seu pai será cortado por uma estrada de ferro, um dos símbolos da modernidade mais recorrentes na literatura russa do Oitocentos. E, embora isso possa ser considerado um avanço – e Stolz deixa clara essa sua posição – também é o fim de um mundo.

Como exemplo desse universo passado, temos Zakhar. Lembremos a frase de Carpeaux (1943), “a interdependência mútua de Oblomov e de Zachar é mais completa, mais cheia de sentido do que a de Dom Quixote e de Sancho Pansa; não pode ser abolida, nem pela morte”. Tão profunda é essa simbiose que Zakhar simplesmente não encontra um lugar no mundo depois da morte de seu amo. Meio cego, vive de mendigar na rua.

Por acaso, Stolz passa por ele, acompanhado de um escritor, que seguramente se trata de uma autorrepresentação ficcional de Ivan Aleksandrovitch Gontcharóv. Questionado o porquê de não trabalhar, Zakhar responde:

— Onde, paizinho Andrei Ivánitch, se encontra agora um trabalho? Estive em dois lugares, mas não gostaram de mim. Agora está tudo diferente, já não é nada como dantes; é pior. Para lacaio, pedem pessoas que saibam ler; e os senhores nobres já não têm antessala cheia de criados. Têm um, é raro terem dois lacaios. Descalçam eles mesmos as botas: inventaram uma máquina qualquer! – continuou Zakhar com desolação. – Uma desgraça, uma vergonha, acaba-se a nobreza! (GONTCHARÓV, 2015, p. 644)

Talvez não tenha acabado a aristocracia propriamente dita, mas é o fim do tipo oblomoviano. A pá de cal jogada por cima do **complexo antigo** (BAKHTIN, 1998, p. 333) é a adoção de Andrei Ilitch Oblómov: ao que tudo indica, não será um **herói de sofá** (CARPEAUX, 1943), como o pai biológico, mas um **herói positivo**, como o pai adotivo. Também os camponeses serão educados em escolas e não acreditarão mais em peixes segurando a terra em suas costas. Oblómovka não será mais o paraíso terreno de Iliá Ilitch, mas uma propriedade como outra qualquer. Depois de todas as gerações de Oblómovs, depois de tantas repetições, *ouroboros* finalmente termina de engolir o

próprio rabo e os ciclos são interrompidos. Inserida na linha temporal da modernidade, Oblómovka perderá sua “bendita integridade” e progredirá invariavelmente, apesar dos esforços quixotescos de Iliá Ilitch.

## 6. REFERÊNCIAS

1. AMÉRICO, E. *Os textos de Moscou e São Petersburgo como reflexo da identidade nacional russa*, 2010. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
2. AULETE, Caldas. Dicionário Online Caldas Aulete. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/>>. Acesso em: 10 de ago. de 2018.
3. BAEHR, Stephen. *The Paradise Myth in Eighteenth-century Russia*. Stanford: Stanford University, 1991.
4. BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética – a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1998.
5. \_\_\_\_\_. K Románu Vospitánia. *Sobránie Sotchinén*, tomo III. Moscou: Iazyki Slavianskikh Kultur, 2012.
6. BÍBLIA. Bíblia Sagrada Ave-Maria. São Paulo: Ave Maria, 1959.
7. BILAC, Olavo. **Tarde**. Belém: UNAMA, s.d.. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000251.pdf>>. Acesso em: 02 jul. 2018.
8. BONAVIDA, R.; GOMIDE, B. O rito iniciático e o romance de formação: uma análise mitopoética de Uma História Comum. **Literatura e Sociedade**, v. 23, n. 27, p. 43-60, 11. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/148534>>. Acesso em: 13 nov. 2018.
9. BORGES FILHO, Oziris. Espaço e literatura: introdução à topoanálise. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 2008. São Paulo, *Anais...* São Paulo: ABRALIC, 2008, p. 1-7. Acesso em: 20/11/2018
10. BOTTMAN, Denise. gerinaldo oblómov; *Blog Não Gosto de Plágio*, 2009, setembro. Disponível em: <<http://naogostodeplagio.blogspot.com/2009/09/gerinaldo-oblomov.html>>. Acesso em: 15 jun. 2018.
11. CADERNOS DE LITERATURA E CULTURA RUSSA: Dossiê Púchkin. São Paulo: DLO / FFLCH / USP, 2004.

12. CARPEAUX, Otto Maria. “Oblomov”. *Correio da manhã*, n. 14794. Rio de Janeiro, 24, jan. 1943.
13. ENSAIOS. *CULTURA POLÍTICA*, Rio de Janeiro, março de 1944.
14. DIMENT, Galya, et al. *Goncharov’s Oblomov: a critical companion*. Evanston: Northwestern University Press, 1998.
15. DOBROLÍUBOV, Nikolai. *O que é Oblomovismo?*. In: GOMIDE, Bruno, et al *Antologia do Pensamento Crítico Russo*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
16. EHRE, Milton. *Oblomov and his creator*. Princeton: Princeton University Press, 1973.
17. FOOTE, I. “In the Belly of the Whale’: Russian Authors and Censorship in the Nineteenth Century”. *The Slavonic and East European Review*, vol. 68, no. 2, 1990, pp. 294–298. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/4210260](http://www.jstor.org/stable/4210260)>. Acesso em: 20 jun. 2018.
18. FRAZER, James. *The Golden Bough*. Nova Iorque: MacMillan and Co, 1894.
19. FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014.
20. GÓGOL, Nikolai. *Notas Petersburguesas de 1836*. In: AMÉRICO, E. *Os textos de Moscou e São Petersburgo como reflexo da identidade nacional russa*, 2010. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
21. GONTCHARÓV, Ivan. *Sobránie Sotchiniéni v vosmí tomákh*, tomo IV. Moscou: *khudójestvennaia literatúra*, 1979.
22. \_\_\_\_\_. , Ivan. *Sobránie Sotchiniéni v vosmí tomákh*, tomo VIII. Moscou: *khudójestvennaia literatura*, 1980.
23. \_\_\_\_\_. *Oblomov*. Tradução de Francisco Inácio Peixoto. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1966.
24. \_\_\_\_\_. *O Magnífico Preguiçoso Oblomov*. Porto: Livraria Civilização, 1970.
25. \_\_\_\_\_. *Oblómov*. Tradução de Antonio Pescada. Lisboa: Tinta da China, 2015.



26. \_\_\_\_\_. *Oblómov*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
27. GOMIDE, Bruno. Carpeaux e Benjamin: uma recepção contrafeita. *Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, v. 10, p.03-20, 2015. Anual. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/10358>>. Acesso em: 26 jun. 2018.
28. HAMMARBERBG, Gitta. *From the idyll to the novel: Karamzin's Sentimentalist prose*. Nova Iorque: Cambridge University, 1991.
29. HESÍODO. O trabalho e os dias. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1996.
30. KLAPURI, Tintti. The Provincial Chronotope and Modernity in Chekhov's Short Fiction. In: STEINBY, Liisa; KLAPURI, Tintti (Ed.). **Bakhtin and his Others: (inter)subjectivity, chronotope, dialogism**. Londres: Anthem, 2013. Cap. 7. p. 127-147.
31. LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000
32. LYNGSTAD, Alexandra; LYNGSTAD, Sverre. *Ivan Goncharov*. Nova Iorque: Twayne, 1971.
33. MAGALHÃES, Alexandre Cardoso Nunes. A Temática pastoral em Teócrito: Os Idílios I, III, VI, VII, XI. 2013. 94 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-975MA8/%20alexcm.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 27 nov. 2018.
34. MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
35. MATOS-SOUZA, José Roberto; FRANCHINI, Kleber Gomes; NADRUZ JUNIOR, Wilson. Hipertrofia ventricular esquerda: o caminho para a insuficiência cardíaca. *Revista Brasileira de Hipertensão*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p.71-74, abr. 2008. Disponível em: <<http://departamentos.cardiol.br/dha/revista/15-2/07-hipertrofia.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2018.
36. MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

37. NIKITIÉNKO, Aleksandr. *Zapiski i dnévsnik: v 3 tomakh*. T. 2. Moscou: Zakharov, 2005. Disponível em: <[http://az.lib.ru/n/nikitenko\\_a\\_w/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/n/nikitenko_a_w/text_0040.shtml)>. Acesso em: 20 jun. 2018.
38. NIVAT, G. Elementos milenaristas na Revolução Russa . Estudos Avançados, v. 12, n. 32, p. 57-68, 1 abr. 1998.
39. OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: 34, 2017.
40. PANÁIEVA, A. *Vospominánia*. Moscou: Pravda, 1986.
41. POLIÁKOVA, M. I. A. *Gontcharóv v rússkoi kritike*. Moscou: Khudójesvennaia literatura, 1958.
42. RÓNAI, Paulo. Escola de Tradutores. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
43. ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
44. SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, Ato Desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
45. “Um romancista russo”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 29 de outubro de 1918. Página 2.

Apêndice

Francisco Inácio Peixoto (1966)

	Passagem	Nota de roda-pé
9	Iliá-Ilitch Oblomov morava na rua Gorokovaia [1], num desses casarões cujos locatários bastariam para povoar todo um quarteirão. Era de manhã e êle estava deitado, na cama, em seu apartamento.	[1] Uma das principais ruas da antiga São Petersburgo, hoje Leningrado.
15	O amo parecia dizer com os seus botões: “Ah, meu velho, tu és ainda mais “oblomov” [1] do que eu mesmo”.	[1] Trocadilho: Oblomov vem de “oblome”, que significa “palerma”, “alarve”, “inepto”.
42	— Juro por Deus que não é meu parente. Meu nome é Ivã-Alexeytch.	

Juliana Borges (2001)

	Passagem	Nota de roda-pé
9	Iliá-Ilitch Oblomov morava na rua Gorokovaia [1]. Num desses casarões cujos locatários bastariam para povoar todo um quarteirão. Era de manhã e ele estava deitado, na cama, em seu apartamento.	[1] Uma das principais ruas da antiga São Petersburgo.
17	"O amo parecia dizer com seus botões: "Ah, meu velho, tu és ainda mais 'oblomov' [1] do que eu mesmo".	[1] Trocadilho: <i>Oblomov</i> vem de " <i>oblome</i> ", que significa "palerma", "alarve", "inepto".
49	— Juro por Deus que não é meu parente. Meu nome é Ivã-Alexeytch.	

47	<p>— Pois bem, escreve ao comissário. Pergunta-lhe se o estaroste deu denúncia dos camponeses que desertaram e pede-lhe que vá à aldeia; escreve ao governador da província para que exija do comissário um relatório sobre a conduta do estaroste. “Digne-se, Excelência, de ser para mim como um pai nas atribuições que me assaltam; deite um olhar de compaixão sobre a desgraça que me ameaça , em conseqüência da conduta rebelde do estaroste. Atente para a ruína completa que atingirá a mim, à minha mulher e aos meus doze filhos menores, que ficarão sem assistência, alguma, sem um pedaço de pão...”</p>	
74	<p>“O apartamento que ocupo, no segundo [1] andar da casa onde tendes intenção de fazer certas reformas, convém perfeitamente à minha maneira de viver e aos</p>	<p>[1] Na Rússia o rés do chão é considerado como sendo o 1º andar; o 2º corresponde, entre nós, ao primeiro.</p>

57	<p>— Pois bem, escreve ao comissário. Pergunta-lhe se o estaroste deu denúncia dos camponeses que desertaram e pede-lhe que vá à aldeia; escreve ao governador da província para que exija do comissário um relatório sobre a conduta do estaroste. “Digne-se, Excelência, de ser para mim como um pai nas atribuições que me assaltam; deite um olhar de compaixão sobre a desgraça que me ameaça , em conseqüência da conduta rebelde do estaroste. Atente para a ruína completa que atingirá a mim, à minha mulher e aos meus doze filhos menores, que ficarão sem assistência, alguma, sem um pedaço de pão...”</p>	
89-90	<p>"O apartamento que ocupo, no segundo andar da casa onde tendes intenção de fazer certas reformas, convém perfeitamente à minha maneira de viver e aos</p>	

	hábitos que contraí, durante uma prolongada permanência aqui. Tendo sabido, pelo meu criado Zahar Trofimov, que ordenastes que me fôsse comunicado que o apartamento que ocupo...”	
81	— Dá-me um pouco de “Kwas”.	
102	A garganta está queimando; bebe-se uma dúzia de chávenas de chá, mas não, isso não basta; ouvem-se lamentos e gemidos; bebe-se água ou “kwas”, comem-se mirtilos vermelhos ou peras; alguns, mesmo, recorrem a drogas para molhar as gargantas ressecadas.	
118	— Bravos, Pelagueya-Ivanovna! – exclamou Iliá-Ivanovitch. E quando a manteiga vai baixar o preço, é a nuca que coça, não é? [1]	[1] Iliá-Ivanovitch permite-se fazer, aqui, um gracejo bastante rude.
119	Se não, jogava-se o “durak” [1] ou, em dias feriados, o bóston, com as visitas, a menos que se preferisse deitar sortes.	[1] “durak” – imbecil. Nome de um jogo de baralho semelhante ao “burro”.

	hábitos que contraí, durante uma prolongada permanência aqui. Tendo sabido, pelo meu criado Zahar Trofimov, que ordenastes que me fosse comunicado que o apartamento que ocupo...”	
99	— Dá-me um pouco de “Kwas”.	
125	A garganta está queimando; bebe-se uma dúzia de chávenas de chá, mas não, isso não basta; ouvem-se lamentos e gemidos; bebe-se água ou “kwas”, comem-se mirtilos vermelhos ou peras; alguns, mesmo, recorrem a drogas para molhar as gargantas ressecadas.	
145	— Bravos, Pelagueya-Ivanovna! – exclamou Iliá-Ivanovitch. E quando a manteiga vai baixar o preço, é a nuca que coça, não é? [1]	[1] Iliá-Ivanovitch permite-se fazer, aqui, um gracejo bastante rude.
146	Se não, jogava-se o “durak” [1] ou, em dias feriados, o bóston, com as visitas, a menos que se preferisse ler a sorte.	[1] “durak” – imbecil. Nome de um jogo de baralho semelhante ao “burro”.

212	<p>— Procure. — Para que?</p>	
257	<p>Oblomov deu um grito de alegria e caiu na relva a seus pés.</p>	
319	<p>— Com certeza a senhorita Ilinska esqueceu-a aqui. — Satanás! – trovejou Ilia-Ilitch, arrancando-lhe a luva das mãos: Que senhorita Ilinska? Foi a fanqueira que trouxe da loja camisas para eu experimentar. Como é que tens coragem de inventar coisas?</p>	
388	<p>— É o hábito, Andrey, fico com pena de me separar dêle. — E a colcha, as cortinas... um hábito também? Terias pena de abandonar êsses farrapos? Dize sinceramente: será que podes dormir numa cama dessas? Que tens, afinal?</p>	

263	<p>— Procure. — Para que?</p>	
320	<p>Oblomov deu um grito de alegria e caiu na relva a seus pés.</p>	
396	<p>— Com certeza a senhorita Ilinska esqueceu-a aqui. — Satanás! – trovejou Ilia-Ilitch, arrancando-lhe a luva das mãos: Que senhorita Ilinska? Foi a fanqueira que trouxe da loja camisas para eu experimentar. Como é que tens coragem de inventar coisas?</p>	
483	<p>— É o hábito, Andrey, fico com pena de me separar dele. — E a colcha, as cortinas... um hábito também? Terias pena de abandonar esses farrapos? Dize sinceramente: será que podes dormir numa cama dessas? Que tens, afinal?</p>	

441

— O motivo... qual o motivo!  
Oblomovchtina! – exclamou  
Stolz.

551

— Motivo... qual o motivo!  
Oblomovchtina! – exclamou  
Stolz.