



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Roma eterna e Roma condenada: o mito de São Petersburgo em *O cavaleiro de bronze*

Eternal Rome and doomed Rome: the myth of Saint Petersburg in “The bronze horseman”

Autora: Júlia Zorattini

Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro

Edição: RUS, Vol. 13. Nº 23

Publicação: Dezembro de 2022

Recebido em: 26/08/2022

Aceito em: 11/11/2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.201522>

ZORATTINI, Júlia.

Roma eterna e Roma condenada:

o mito de São Petersburgo em *O cavaleiro de bronze*.

RUS, São Paulo, v. 13, n. 23, pp. 167-183, 2022.



Roma eterna e Roma condenada: o mito de São Petersburgo em *O cavaleiro de bronze*

Júlia Zorattini*

Resumo: O presente artigo busca analisar o poema *O cavaleiro de bronze* (1833), de autoria de Aleksandr Púchkin, e sua contribuição na construção do mito fundador da cidade de São Petersburgo. Para tanto, faz-se uso dos conceitos ligados à semiologia do espaço e da cultura desenvolvidos por Iúri Lotman e Vladimir Toporov.

Abstract: This article aims to analyze the poem *The bronze horseman* (1833), written by Aleksandr Pushkin, as well as its contribution to the construction of the foundational myth of the city of Saint Petersburg. In order to achieve that, this investigation employs concepts tied to the semiotics of space and culture developed by Yuri Lotman and Vladimir Toporov.

Palavras-chave: Aleksandr Púchkin; Poesia russa; Semiótica; Iúri Lotman; Vladimir Toporov

Keywords: Aleksandr Pushkin; Russian poetry; Semiotics; Yuri Lotman; Vladimir Toporov

* Universidade Federal Fluminense (UFF), Bacharel em Direito. <http://lattes.cnpq.br/3756356957837606>; <https://orcid.org/0000-0001-6471-6866>; jzorattini@id.uff.br

O *cavaleiro de bronze* é um poema escrito em 1833 por Aleksandr Púchkin. Para os fins deste trabalho, optou-se por utilizar como referência a tradução lusitana da obra, realizada por Filipe Guerra e Nina Guerra, publicada pela editora Assírio & Alvim, em 1999. A trama é dividida em uma introdução e duas partes.

Na introdução, o narrador descreve a idealização de São Petersburgo por Pedro I e o papel conferido por ele à cidade: assegurar o acesso ao Mar Báltico e abrir uma janela na Rússia para a Europa. Em seguida, relata o desenvolvimento pelo qual passou a nova capital no período de um século e passa a exaltar a sua grandiosidade. São glorificados sobretudo os aspectos humanos da cidade, como a opulência dos palácios e o rosto corado das meninas durante os gélidos invernos, mas o fenômeno natural das noites brancas, durante o qual o narrador escreve, não escapa de sua apreciação.

Nesta primeira parte, o leitor conhece a personagem Evguêni, um jovem e empobrecido funcionário público, cujo sonho é se casar com sua amada Paracha. Na mesma seção, a principal fonte de conflito da narrativa também se apresenta: a devastadora enchente de 1824. Tal é o pano de fundo que leva Evguêni ao encontro da personagem-título, a colossal estátua de bronze de Pedro, o Grande, situada na Praça do Senado.

Na parte derradeira, forçado a enfrentar os efeitos deletérios da tempestade, Evguêni busca Paracha, apenas para descobrir que ela fora mais uma das vítimas da catástrofe. O sofrimento causado pela tragédia é tamanho que o rapaz enlouquece. É nesse ponto que o momento mais marcante do poema se desenlaça: o pequeno funcionário confronta o cavaleiro de bronze, por entender que Pedro I é o verdadeiro responsável pela devastação.

Contudo, isso não é suficiente para apaziguar a mente atormentada de Evguêni, que passa a ouvir o estropear do cavalo aonde quer que vá. Ao final, revela-se que o herói é encontrado morto em uma ilha deserta.

Preliminarmente, nota-se que a narrativa é desenvolvida por meio da interação entre três personagens: Evguêni, o cavaleiro de bronze e a própria São Petersburgo. Iniciemos a análise com a investigação do papel exercido por esta última.

Conforme elucidava Vladimir Toporóv, os espaços são dotados de natureza híbrida, podendo ser considerados simultaneamente como delimitação geográfica e texto, dado que reúnem em si tanto aspectos naturais, quanto culturais. Graças a tais características, ele é apto a “explicar o mecanismo da reelaboração a partir do ‘natural’ para o ‘cultural.’”¹

Sua essência textual permite que a atividade artística construa narrativas sobre eles, que por sua vez criam uma série de signos que passa a ser associada às cidades, em uma tentativa de materializar e se apropriar desses espaços.²

São Petersburgo é uma personagem recorrente na literatura russa. Com igual frequência, a cidade exerce uma influência enlouquecedora sobre seus habitantes, quando não os devora por completo, como ocorre com o Evguêni de *O cavaleiro de bronze*. Exemplos notáveis de tal fenômeno são as personagens Popríschin, do conto *Diário de um louco*, de Nikolai Gógol (1835), e Goliádkin, da novela *O duplo*, de Fiódor Dostoiévski (1846). As semelhanças não cessam no ambiente em que estão inseridas ou no triste destino que os aguarda; tanto Evguêni

1 TOPOROV, 2016, p. 11

2 Ibidem, pp. 12-13

quanto seus sucessores são funcionários públicos de baixo escalão que “enlouquecem ao reivindicar dignidade numa cidade e sociedade que lhes negam isso”.³

Tal papel sombrio se faz presente no imaginário russo desde a fundação da nova capital e tem suas raízes no fato de que a cidade foi erguida a custo de milhares de vidas e em terreno inóspito, propenso a enchentes com as cheias do rio Niev, que ladeia a capital. Entretanto, foi o poema de Púchkin que deu corpo ao mito petersburguês,⁴ conferindo a ele uma conotação ambígua, como se verá ao longo deste estudo.

Desse modo, foi sedimentada a ideia de que a “Veneza do norte” seria uma cidade antinatural criada por Pedro, o Grande, cuja vontade ia de encontro com a Providência Divina. O imperador, por sua vez, assumiria o papel de um demiurgo,⁵ cujo papel seria proteger a sua criação.⁶

Não obstante, também havia versões afirmativas da lenda, difundidas principalmente pela produção literária da época. Nelas, a conquista das sombras medievais pela razão e a missão civilizatória de Pedro eram postas em evidência por meio do retrato da grandiosidade da arquitetura da cidade. Isso é particularmente marcante na poesia de autores como Lomonósov e Dierjávín.⁷ Além disso, no início do século XIX, passou a ser recorrente a identificação de Petersburgo com a cidade de Roma: “É impossível não ficar admirado com a grandeza e a força dessa Nova Roma!”⁸

Nesse ponto, cabe resgatar o conceito de fronteira cunhado por Iúri Lotman, que consiste em uma linha na semiosfera, cuja função é separar o “familiar”, o “cultural”, o “nosso” do “alheio”, do “hostil” e do “outro”.⁹ O mundo interno reproduz o cosmos; o externo, o caos.¹⁰

3 BERMAN, 1982, p. 209

4 VOLKOV, 1997, p. 13

5 HELLE, 1995, p. 22

6 LOTMAN, 2016a, p. 273

7 HELLE, op. cit., p. 23

8 LVOV, 1804, p. 187, apud LOTMAN, op. cit., p. 264

9 LOTMAN, 2016b, p. 243

10 Ibidem, p. 256

Com a fundação de São Petersburgo, a capital da Rússia foi transferida para uma fronteira geográfica, o que implica não apenas o deslocamento do centro político-administrativo, mas também o deslocamento do centro ideológico e político do Estado. Assim, a transferência da capital para uma área marginal significou a aproximação do elemento fronteiro europeu ao centro do sistema semiótico russo.¹¹

Lotman também estabelece uma divisão entre cidades concêntricas e cidades excêntricas. As primeiras ocupam posições centrais em seus respectivos universos e assumem a função de modelo idealizado destes. É o caso de Roma e Jerusalém.

Por outro lado, as cidades excêntricas se localizam nas extremidades do espaço cultural. Elas costumam ser relacionadas a determinados projetos de Estado, o que as imbui de aspectos semióticos. O presente, aquilo que já existe, sofre um desvalor e é declarado como não existente. Já aquilo que virá a ser é declarado como o único verdadeiramente existente.¹²

Enquanto cidade excêntrica, Petersburgo se abre para os contatos culturais. O mesmo não se verifica nas cidades concêntricas, como a própria Moscou: elas tendem a se fechar, e tudo aquilo que se encontra além de seus limites é classificado como inimigo. Simbolicamente, trata-se de uma internalização do ideal cultural europeizado promovido pelo imperador.¹³

Até mesmo as alcunhas conferidas à nova capital remetem ao seu caráter fronteiro: “Palmira do Norte”, “Veneza do Norte”. Sendo o *locus* de transformação do “exterior” para o “interior”, a fronteira separa, mas também une. Contudo, ainda que ela promova uma incorporação dos textos alienígenas à semiótica interna, estes permanecem estranhos.¹⁴

11 Ibidem, p. 257

12 Ibidem, pp. 259-260

13 LOTMAN, op. cit., p. 264

14 LOTMAN, op. cit., p. 250

Lotman ilustra o processo por meio do exemplo byroniano:

Para que Byron entrasse na literatura russa, era preciso que aparecesse o seu sócia cultural, um “Byron russo”, que representaria, simultaneamente, ambas as culturas: sendo “russo” ele integrava, de forma orgânica, os processos internos da literatura russa e se expressava em sua linguagem (no amplo sentido semiótico). Mais do que isso, ele não pode ser retirado da cultura russa sem que nela se forme um vazio, impossível de ser preenchido. No entanto, ao mesmo tempo, Byron é parte orgânica da cultura inglesa e pode cumprir a sua função dentro da cultura russa só quando é percebido justamente como Byron, ou seja, o poeta inglês.¹⁵

Petersburgo sofre um fenômeno semelhante. Ao ser idealizada como um modelo de tendência ocidentalizante em território russo, a cidade exerce o papel de mediadora entre a cultura do país e a europeia. Isso a situa numa posição ambígua, em que, a depender do ponto de vista do observador, pode ser vista tanto como “Ásia na Europa” quanto “Europa na Rússia”. Tal ambivalência apenas contribui para a confirmação da artificialidade e antinaturalidade da cultura petersburguesa.¹⁶

O fato de a capital do norte ter sido erguida *ex nihilo* é compatível com a missão petrina de abrir uma janela para a Europa, deixando para trás os valores tradicionais da Rússia. Essa ausência de história cria um vazio semiótico, que enseja o nascimento de uma mitologia ao seu redor.¹⁷ No entanto, enquanto cidade artificial, a “Palmira do Norte” assume símbolos distintos daqueles que são corriqueiramente associados às capitais que surgem naturalmente.

A estas é conferido o papel de mediadoras entre o céu e a terra, enquanto aquelas estão sempre à margem (do espaço cultural, de um rio etc.), não raro por razões políticas, de modo que tal perversão da ordem natural rompe com a clássica antítese entre o celeste e o terreno, inaugurando o contraste entre o natural e o artificial.¹⁸ Assim, Petersburgo nasce como uma

15 Ibidem, p. 251

16 LOTMAN, op. cit., p. 267

17 LOTMAN, 2019, p. 108

18 Ibidem, p. 104

cidade aculturada, assentada na razão, onde até mesmo os elementos que seriam considerados naturais em outros contextos são dotados de artificialidade.

Em *O cavaleiro de bronze*, o mais marcante deles são as pedras. Em 1714, o imperador, por meio de um decreto, proibiu a construção de casas de pedra em todo o império, exceto na nova capital.¹⁹ Não se pode olvidar que a observância dos padrões ocidentais nas construções, com a explícita proibição do emprego da arquitetura tradicional russa, era mandatória.²⁰

Assim, nota-se que a matéria-prima da qual foi erguida a nova capital foi imbuída de significados político-culturais antes mesmo de passar a compor seus edifícios. Desse modo, perde os atributos rochosos como a inamovibilidade e a capacidade de resistência às forças da natureza. Ao contrário: é móvel e pode ser dominada pelas águas.²¹

A versão puchkiniana do mito é construída por meio das já mencionadas antíteses. O autor emprega temas típicos das lendas originárias, como a oposição entre natureza e o antinatural, cuja grande exposição se encontra no avanço das correntes do Nievá sobre a cidade, o velho (presente nas construções de madeira arrasadas) e o novo (as construções de granito nas zonas centrais, que permanecem intactas).

No entanto, tais relações de oposição não são fixas. No transcorrer da narrativa, Púchkin as destrói para construir novas. Se, num primeiro momento, as forças da natureza se mobilizam contra a metrópole artificial, no próximo, ambas se unem para aniquilar os resquícios de tradicionalidade em Petersburgo, representadas pelas casas de madeira, tipicamente moscovitas, situadas nas periferias.²²

Quanto à conotação do mito no poema, já no título (no original, *Медный всадник*), notamos um desvalor. Embora tenha-se optado por fidelizar as traduções lusófona e anglófona ao

19 HELLE, op. cit., p. 25

20 BERMAN, op. cit., p. 176

21 LOTMAN, op. cit., p. 106

22 HELLE, 1995, p. 37

bronze (*бронзовый*), material que, de fato, compõe a estátua de autoria de Étienne Falconet, o adjetivo originalmente empregado pelo poeta é relativo ao cobre. Então, o cavaleiro é definido pelo contraste entre o material humilde a partir do qual foi moldado, sua altivez e a bravura de seu corcel.²³

Por outro lado, a introdução que segue é uma verdadeira ode à cidade, ao menos a priori. O narrador ressalta sua grandiosidade e declara seu amor por seus encantos. Contudo, nesta seção, a sutileza e argúcia puchkinianas já se fazem presentes.

As primeiras estrofes, que tratam da concepção de Petersburgo pelo imperador, apresentam a violência à qual a capital está fadada desde a sua construção.²⁴

Cismava ele:
Será aqui erguida uma cidade
Para arremeter o Sueco,
Ai do vizinho emproado.
Destinou-nos a natureza
Rasgar aqui uma janela
Para a Europa, os pés fincar
À beira-mar²⁵

O uso do verbo “rasgar” ao invés de “abrir” remete a essa ideia. Aqui, entende-se essa violência tanto como o incalculável sacrifício humano necessário para a concretização da cidade, quanto como a agressão que se traduz na tentativa de substituição dos valores tradicionais locais pelos europeus.

Além disso, o narrador tece diversas referências sobre a solidez e definitividade de Petersburgo. Pedro simbolicamente crava seus pés à beira-mar e, ao final do introito, é feito um apelo às ondas finlandesas para que elas não mais perturbem o sono do imperador com sua ira impotente. A ironia dessas passagens se torna evidente no desenrolar da trama: a cidade é muito mais instável do que a invocação deixa transparecer e tampouco é invulnerável à ação dos elementos.²⁶

23 Ibidem, p. 29

24 BERMAN, op. cit., p. 180

25 ПУЧКИН, 1999, p. 35

26 Ibidem, p. 182

Outro fator interessante é a construção da figura de Pedro, o Grande. Na mitologia das cidades naturais, os deuses cumprem o papel de fundadores.²⁷ No caso petersburguês, esse caráter divino é perdido, uma vez que essa lacuna é preenchida pela figura do imperador. Em verdade, pode-se ir ainda mais além: o fato de que a cidade foi fundada por uma criatura mundana, secular como Pedro I, intensifica a sua perversão.

Contudo, a ele são conferidas características sobre-humanas. Quando a tempestade começa, Alexandre I a contempla da sacada do palácio e, enquanto tsar, declara a sua impotência face aos elementos. O controle dessas forças seria exclusivamente do condão de Deus. Ao ousar fundar São Petersburgo e suceder em sua empreitada, Pedro ocupa um patamar intermediário entre o divino e o humano, mas isso não isenta a sua criatura da fúria de Deus.

Como consequência, catástrofes de proporções escatológicas se desencadeiam sobre a cidade. O poema descreve a desolação causada pela enchente, que forma um verdadeiro quadro apocalíptico:²⁸ corpos espalhados pelas ruas, casas e famílias inteiras são consumidas pela correnteza.

Entretanto, há algumas passagens em que se dá a entender que Pedro possui algum grau de domínio sobre as águas, como em “Ainda o Nievá resfolega; como corcel pós a batalha”.²⁹ Com o advento da calmaria, a vida no centro da cidade parece voltar ao normal. Ao contrário da ilha onde Paracha residia com sua família, não há qualquer menção sobre o arruinamento dos edifícios nesta área. Conforme já mencionado, é como se os efeitos da borrasca tivessem sido sentidos apenas pelas partes mais humildes da cidade em que predominavam as construções de madeira.

Dessa forma, em *O cavaleiro de bronze*, o mito petrino e o mito petersburguês se confundem, e essa simbiose se faz pre-

27 LOTMAN, op. cit., p. 104

28 HELLE, op. cit., p. 36

29 PÚCHKIN, op. cit., p. 59

sente através da estátua de Falconet,³⁰ que, além de compor a paisagem urbana, torna palpável a presença do imperador, cuja influência persiste depois de mais de um século de sua morte. Petersburgo simboliza a sobrevivência e perseverança de seu projeto de Rússia.

Resta-nos analisar a figura de Evguêni, que desperta as mais variadas interpretações. É possível enxergá-lo como um representante da velha Rússia, já que o encontro com Pedro, o Grande, marca a sua aniquilação.³¹ No entanto, filiamos-nos à interpretação mais literal, em que ele é uma personificação das camadas populares do país, ignoradas pelo ideal civilizatório petrino, cujos sonhos e esperanças são tragados por algo muito maior do que suas pequenas existências.

Marshall Berman esboça um retrato do cenário urbano da época:

Exigiam-se fachadas de padrão ocidental para todas as construções (os estilos tradicionais russos, com paredes de madeira e abóbadas em forma de cebola eram explicitamente proibidos) e determinavam-se proporções de 2:1 e 4:1 para largura das ruas e altura de edifícios, de modo a dar ao panorama urbano uma aparência de amplitude horizontal infinita. Por outro lado, não havia qualquer regulamento para o uso do espaço por detrás das fachadas dos edifícios, de forma que, principalmente quando a cidade cresceu, os exteriores majestosos escondiam favelas supuradas – “capas de civilização”, eis como Piotr Chadaev definiu a Rússia, civilizada apenas no exterior.³²

Dessa forma, percebe-se que o projeto de modernização de Pedro I se deu de maneira superficial e não significou nenhuma melhora nas condições de vida da maioria da população. Na verdade, o crescimento da metrópole tornou ainda mais marcante o contraste entre o gigantismo das zonas centrais e a pobreza que imperava nas periferias da capital e no restante do país.

30 HELLE, op. cit., p. 27

31 Ibidem, p. 30

32 BERMAN, op. cit., p. 176

Gregg sublinha o *status* social de Evguêni como um elemento essencial para que a sua posterior revolta contra o estabelecimento seja psicologicamente plausível.³³ Enquanto membro empobrecido da burocracia estatal e habitante de Kolomna, bairro suburbano situado às margens do rio Nievá, a trajetória desta personagem é marcada pela alienação desde seu nascimento até a sua morte.

É um gentil nome e há muito
Da minha pena afeiçoado.
Apelido não requeremos,
Ainda que em tempos idos
Tenha brilhado, e na pena
De Karamzin tenha ecoado
Em feitos dos pátrios anais;
Hoje, esquecido pelo mundo
E pela fama [...]
Não venera, nem guarda mágoa
Pelos antepassados mortos.³⁴

Esses versos revelam que os feitos praticados pelos antepassados de Evguêni foram relevantes ao desenvolvimento da Rússia. Entretanto, a lembrança acerca de tal contribuição é restrita aos registros históricos; o legado de sua família é ignorado tanto por seus contemporâneos quanto pelo próprio Evguêni, cujas ambições se limitam à sua esfera pessoal com a construção de uma família com sua amada Paracha e a garantia de sua estabilidade financeira.³⁵

Aqui, interessa notar que, não obstante a humildade das condições de vida de que dispõe o jovem, as informações concedidas pelo narrador não levam a crer que Evguêni entende a sua própria situação como insuperável, apesar de encarar o seu futuro com alguma ansiedade. Em seus devaneios sobre o amanhã, funcionário público, chega até mesmo a nutrir esperanças de progredir no serviço: “Passará um ano, outro ano -/ No serviço avançarei”.³⁶ Sendo assim, ao tecer uma breve ex-

33 GREGG, 1997, p. 172

34 PÚCHKIN, op. cit., pp. 43-45

35 GREGG, op. cit., p. 169

36 PÚCHKIN, op. cit., p. 47

posição sobre os sonhos e condições econômicas de Evguêni, a intenção de Púchkin parece ser de meramente relatar fatos comuns à vida popular, e não de realizar uma crítica veemente a um sistema opressor no qual o homem russo comum estaria inserido.³⁷

Fora essa angústia inicial, Evguêni não demonstra sinais do mal que o acometerá na sequência. Contudo, já é na cena em que ele se abriga sobre uma das estátuas de leão na Praça do Senado que os primeiros indícios de seu desespero aparecem. Em meio ao caos criado pela tempestade, e ao perceber que Paracha e sua mãe correm perigo, o herói se pergunta: não seria tudo aquilo um sonho? Não seria a vida em si um sonho fútil?

Gregg entende que a dialética que informa todo o poema está condensada, e de forma bastante literal, nessa imagem do indivíduo agarrado a um monumento da cidade e acuado diante da tempestade: o trágico envolvimento do homem comum nas disputas entre caos e ordem.³⁸

Uma vez que seu pressentimento se confirma, Evguêni enfim enlouquece: ele passa a falar sozinho e gargalha de maneira histérica quando descobre que o casebre onde viviam as mulheres fora carregado pela enchente.³⁹ A partir de então, o rapaz passa a vagar pelas ruas e não retorna à sua casa ou ao seu trabalho, sempre atormentado pelos ecos de sua tragédia pessoal, simbolizada pelos ruídos do rio. Essa fuga da realidade demarca sua alienação completa, que se dá tanto no âmbito psicológico quanto no social.⁴⁰

O desvario de Evguêni atinge seu ápice quando, em certa noite de outono e agitado pelos ventos, que carregam a promessa de uma nova tempestade, ele retorna à praça e se depara com o Cavaleiro de Bronze. Na figura do imperador, o louco reconhece o responsável pelo seu tormento e, tomado pela fúria, amaldiçoa-o.

37 *Ibidem*, p. 173

38 GREGG, *op. cit.*, pp. 171-172

39 MEYER, 2003, p. 8

40 GREGG, *op. cit.*, p. 174

Não fica claro se tal roubo resulta meramente de sua agora completa desconexão com a realidade ou se, naquele momento, Evguêni tomou consciência de sua situação.⁴¹ Helle entende o fatídico embate entre o rapaz e Pedro, o Grande, como uma manifestação do conflito entre o novo projeto de estado e o destino pessoal de cada cidadão.⁴² Para além das vidas que foram ceifadas na construção de Petersburgo, a ambição de Pedro I impactou negativamente as pessoas comuns que passaram a habitar a metrópole.

A retribuição por seu ato de rebeldia é quase instantânea: o herói passa a ser atormentado pelo tropel do Cavaleiro todas as noites. Cabe notar que tanto o primeiro confronto entre Evguêni e o Cavaleiro de Bronze quanto os episódios subsequentes de perseguição acontecem no período noturno.

Retomando o conceito de fronteira, Toporov estabelece que o tempo exerce funções fundamentais ao processo de delimitação do espaço semiótico, sistematizando-o e unificando-o. Além disso, o aspecto temporal guarda uma relação recíproca de influência e determinação ao espaço. Nesse âmbito, inserem-se o primeiro criador, os homens, os elementos culturais sacralizados e mitologizados, etc.⁴³

Situado na fronteira do espaço ou mesmo além de seus limites, está o não-espaço, caracterizado pelo caos e pela anti-conduta.⁴⁴ Lotman entende a antítese do tempo cósmico como tempo noturno:

O bruxo, quando precisam dele, é visitado à noite. No antiespaço vive o bandido: a sua casa é a floresta (uma anticasa), o seu sol é a lua (o “solzinho dos ladrões”, de acordo com o provérbio russo), ele fala uma antilíngua e realiza uma anticonduta (assobia alto e xinga, dizendo obscenidades), ele dorme quando as pessoas trabalham e rouba quando as pessoas dormem, etc.⁴⁵

41 Ibidem

42 HELLE, op. cit., p. 30

43 TOPOROV, op. cit., p. 17

44 LOTMAN, 2016b, p. 256

45 Ibidem

Toporóv aduz que, mesmo dentro do espaço semiótico, a separação entre caos e cosmos não é total. Uma vez que a constituição do espaço se dá a partir de um processo de reelaboração do caos pela cultura, ainda há traços do princípio caótico dentro dos limites espaciais.⁴⁶

Na situação do embate entre Evguêni e o Cavaleiro, percebemos um exemplo claro de anticonduta, facilitado pelo universo noturno da cidade: o jovem pragueja contra o criador de Petersburgo e, conseqüentemente, contra a ordem fundada por ele. Assim, a partir daquele momento, é possível identificá-lo como um resquício de caos dentro do espaço semiótico petersburguês, passível de reelaboração.

Como já mencionado, a figura do homem compõe o espaço. No entanto, as manifestações da vida devem obedecer às condições impostas por ele.⁴⁷ Neste ponto da narrativa, além de ter se rebelado contra a figura do imperador, Evguêni se encontra em completa alienação. Os delírios de que padece podem ter origem na sua incapacidade de se adequar às regras impostas pelo cosmos petersburguês.

Sob o ponto de vista sociológico, Foucault elucida que, historicamente, a loucura foi utilizada para fins de organização social. Ao excluir os indivíduos tidos como loucos, foi possível estabelecer uma nova sistematização do mundo ético, com novos critérios para a definição do bem e do mal e para a integração social. Desse modo, as pessoas que não eram aprovadas por este crivo eram deixadas à margem ou então agrupadas e banidas, “formando com isso um mundo uniforme do Desatino”.⁴⁸

Seguindo esta linha, o fim de Evguêni é bastante emblemático: ele é encontrado morto em uma ilha deserta no litoral, onde “não cresce uma erva”⁴⁹ e é sepultado ali mesmo. Sua morte então ecoa uma existência marginalizada.⁵⁰

46 TOPOROV, op. cit.

47 Ibidem, p. 30

48 FOUCAULT, 2019, pp. 94-95

49 PÚCHKIN, op. cit., p. 73

50 GREGG, op. cit., p. 176

Tendo em vista o quadro completo da obra de Púchkin, mais notadamente sua simpática releitura da Revolta de Pugatchov em *A filha do capitão* (1836), não é de se espantar que o sofrimento do povo comum tenha despertado sua sensibilidade e motivado a construção da única personagem humana de *O cavaleiro de bronze*. Ainda que seu ato de rebelião contra o tsar e tudo o que a nova capital representa tenha sido em vão e facilitado pela loucura, Evguêni é um raro exemplo na literatura da época do homem comum que se insurge contra o poder estabelecido.

Considerações finais

Em síntese, em *O cavaleiro de bronze*, Púchkin apresenta uma versão dúbia do mito de São Petersburgo. Por um lado, o legado petrino é reafirmado por meio da exaltação da exuberância da cidade e sua robustez diante da força das enchentes, que remete ao caráter permanente das reformas promovidas pelo imperador. Por outro, o alto preço a ser pago pelo progresso é sentido principalmente pelas camadas populares, personificadas por Evguêni no poema.

No âmbito da linguagem empregada, tal caráter ambivalente ainda é reforçado pelo estabelecimento de pares antitéticos, como os já mencionados natureza e cultura, tradição e reforma. Ademais, a flexibilidade semântica dessas duplas permite a ressignificação dos elementos tradicionais do mito em diferentes situações.⁵¹

O cavaleiro de bronze reúne em si as características típicas da mitologia urbana, mas também abre caminhos para novas interpretações. O poema, portanto, promove a construção de uma imagem única de Petersburgo por meio da união dos arquétipos da cidade eterna, geralmente associado às cidades concêntricas, e da cidade condenada.⁵²

51 HELLE, op. cit., pp. 36-37

52 LOTMAN, op. cit., p. 264

Referências bibliográficas

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2019.

GREGG, Richard. The Nature of Nature and the Nature of Eugene in The Bronze Horseman. *The Slavic and East European Journal*, v. 21, n. 2, 1977, pp. 167-179. DOI: <<https://doi.org/10.2307/306697>>. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/306697>> Acesso em: 10 ago. 2022.

HELLE, Lillian. The city as myth and symbol in Alexander Puškin's poem "the bronze horseman". *Scando-Slavica*, v. 41, 1995, pp. 22-40. DOI: <<https://doi.org/10.1080/00806769508601056>>. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00806769508601056>>. Acesso em: 20 dez. 2021.

LOTMAN, Iúri Mikhailovitch. *A simbologia de São Petersburgo e os problemas da semiótica da cidade*. Tradução de Edélcio Américo. In: BORGES, Oziris. *O espaço literário: textos teóricos*. Uberaba: Ribeirão Gráfica, 2016a, pp. 259-278.

LOTMAN, Iúri Mikhailovitch. *La semiosfera*. Tradução de Desiderio Blanco. 1. ed. Lima: Fondo Editorial, 2019.

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

MEYER, Priscilla. How The Bronze Horseman was made. *Two Hundred Years of Pushkin*, vol. 2, 2003, pp. 163-175. DOI: <https://doi.org/10.1163/9789004484047_013>. Disponível em: <https://www.academia.edu/5446624/How_the_Bronze_Horseman_Was_Made>. Acesso em: 26 ago. 2022.

PÚCHKIN, Aleksandr Sergueievitch. O cavaleiro de bronze. In: PÚCHKIN, Aleksandr Sergueievitch. *O cavaleiro de bronze e outros poemas*. Tradução de Fillipe Guerra e Nina Guerra. Lis-

boa: Assírio & Alvim, 1999, pp. 35-73.

TOPOROV, Vladimir Nikolaievitch. Para uma semiótica do espaço. Tradução de António Ferreira Gomes. In: BORGES, Oziris. *O espaço literário: textos teóricos*. Uberaba: Ribeirão Gráfica, 2016, pp. 11-32.

VOLKOV, Solomon Moiseievitch. *Petersburgo: uma história cultural*. Tradução de Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 1997.