

O tiro de Pushkin e O duelo de Conrad: diálogo transversal em um território pós-moderno / The Shot by Pushkin and The Duel by Conrad: A Cross-Cutting Dialogue in a Post-modern Field / El disparo de Pushkin y The duel de Conrad: diálogo sesgado en un territorio posmoderno

Tatiana Bubnova*

RESUMO

Este artigo retoma a perspectiva dialógica e polifônica que se estabelece entre as obras de Pushkin e Conrad e estabelece inter-relações que se fundamentam na intersubjetividade e nas atitudes sociais das obras. A perspectiva teórico-cultural é um fator fundamental para estabelecer algumas relações que permitem um diálogo entre gêneros, culturas, problemas de situações multiculturais, épocas e costumes, que permitem uma comparação com a multiplicidade de níveis de uma semiótica da cultura apresentada na obra de Ridley Scott, com algumas referências à obra de Dostoievski.

PALAVRAS-CHAVE: Perspectiva dialógica; Pós-modernidade; Multiculturalidade

ABSTRACT

This article revisits the dialogic and polyphonic perspective that is established between Pushkin's and Conrad's works and sets interrelations that are based on the works' intersubjectivity and social attitudes. The theoretical and cultural perspective is a key factor to establish some relationships that enable a dialogue between genres, cultures, issues of multicultural situations, times and customs, which make possible the comparison between the multiplicity of levels of a semiotics of culture expressed in Ridley Scott's work and some references to Dostoyevsky's work.

KEYWORDS: Dialogic Perspective; Postmodernity; Multiculturalism

RESUMEN

Este artículo retoma la perspectiva dialógica y polifónica que se establece entre las obras de Pushkin y Conrad y traza interrelaciones que se fundamentan en la intersubjetividad y en las actitudes sociales de la obra. La perspectiva teórico-cultural es un factor fundamental para establecer algunas relaciones que permiten un diálogo entre géneros, culturas, problemas de situaciones multiculturales, épocas y costumbres que permiten una comparación con la multiplicidad de niveles de una semiótica de la cultura presentada en la obra de Ridley Scott, con algunas referencias hechas a la obra de Dostoievski.

PALABRAS-CLAVE: Perspectiva dialógica; Postmodernidad; Multiculturalidad

*Universidad Nacional Autónoma de México – UNAM, Cidade do México, DF, México; bubnova@unam.mx

O tema da presente pesquisa foi sendo perfilado ao longo de uns trinta anos de prática de ensino de literatura na ótica das teorias literárias que me fizeram enfrentar, repetidamente, os tópicos que atravessam diversos domínios culturais, autores, línguas, nações e meios expressivos: cinema, literatura, Polônia, Rússia, Inglaterra, França e, finalmente, Argentina.

Trata-se de uma série de casualidades e coincidências que, muitas vezes, dirigem e direcionam nossas predileções tanto letivas quanto teóricas. Quando assisti a um excelente filme nos anos 80, cheguei a pensar em um fato que merece total crédito, muito além de seus evidentes méritos cinematográficos – produção, atuação, fotografia: na mesma história que sustentava o argumento do filme, lia-se um original não tão remoto, distorcido ou invertido, inclusive, que era um texto da literatura russa clássica, o conto O tiro, de Pushkin, que abre a coleção *Os contos de Belkin*, de 1832¹. O filme era a *opera prima* (que ganhou, nesta categoria, o prêmio do festival de Cannes) do britânico Ridley Scott, *The Duellists* [Os duelistas] (1977), que é considerada por muitos, a sua melhor obra. Os atores são Keith Carradine e Harvey Keitel, cujo desempenho é considerado incomparável. O roteiro está fundamentado em um conto longo de Joseph Conrad, que eu, naquele momento, não conhecia.

O roteiro de *The Duellists* [Os duelistas] segue o argumento – claro, modificado – desse conto longo ou, se preferir, romance curto (*short-story*) de um escritor bastante peculiar por sua origem e trajetória, Joseph Conrad: *The Duel* [O duelo] (1908)². Uma vez publicada no livro *The Set of Six* [Uma coleção de seis], a *nouvelle* foi intitulada The Point of Honor [O ponto de honra]. Entretanto, as suas primeiras publicações seriais foram publicadas numa revista, a *The Pall-Mall Magazine* [A revista Palamalha].

O argumento do filme, o mesmo que aparece no texto de Conrad, é ambientado durante as guerras napoleônicas, entre 1801 e 1816. Trata-se de uma cadeia de duelos consecutivos, que atravessam esses anos, entre dois oficiais do exército imperial que tinham

¹ Em português, esta obra foi publicada pela Editora Nova Alexandria em 2003. Referência: PUSHKIN, A. *Os contos de Belkin*. Trad. Klara Gourianova. São Paulo: Nova Alexandria, 2003. [N. do. T.]

² Esta obra foi traduzida para o português com o título *O duelo*. Referência: CONRAD, J. *O duelo*. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 2008. [N. do. T.]

o sobrenome de Feraud e D'Hubert. Feraud é quem provoca o primeiro duelo, devido a um assunto excessivo; os demais tampouco são finalizados com uma morte, que seria um fechamento definitivo de uma disputa absurda concretizada na mente do enlouquecido Feraud e de seus partidários, indo até dimensões imaginárias e improváveis. Em Conrad, Feraud é uma espécie de “ressentido social”, um plebeu, filho de um ferreiro, que ascendeu pela fortuna depois da queda do antigo regime nos tempos napoleônicos e que, quando terminou a sua carreira militar, já pela época dos Cem Dias, é promovido à patente de general. D'Hubert é de origem nobre, segue o imperador por uma vocação heroica, segundo podemos entendê-lo, e pela tradição familiar própria da nobreza. Para terminar o breve retrato, Feraud é moreno, de baixa estatura e de escassa beleza; D'Hubert, por outro lado, é loiro, alto e belo. Assim estão postos os acentos na narração de Conrad, fielmente conservados no filme. A sorte, de uma maneira ou de outra, sempre é algo mais favorável para D'Hubert, que devido a seus méritos de guerreiro e talento estratégico, assim como a boa disposição e simpatia, não é tão atingido pelas ações como Feraud, que, embora tenha um ânimo arrojado, sempre recebe uma promoção pouco tempo depois do que o seu rival. Finalmente, depois de uma série de duelos à espada, a cavalo e em pé, ou com revólver, em um último encontro, D'Hubert consegue domar Feraud e se encontra finalmente na possibilidade de obrigá-lo a deixar sua demente perseguição baseada em um problema imaginário. Faz com que Feraud atire duas vezes, e preservando o próprio direito de disparo em qualquer momento, de acordo com as leis do duelo, nega-se, por sua vez, a fazer efetivo esse seu direito. Como se fosse pouco, finalmente D'Hubert paga anonimamente uma pensão ao veterano ancião Feraud, que fica socialmente marginalizado durante a Restauração, enquanto D'Hubert conserva todos os privilégios que o nascimento e a fortuna lhe concederam, e se integra ao exército de Luis XVIII.

Joseph Conrad (1857-1924) era polonês (Józef Teodor Konrad Korzeniowski), de uma família pertencente à nobreza. Súdito do império russo, deixou a sua casa aos dezessete anos e emigrou para Europa, tornando-se marinheiro em Marselha. Depois, obteve a cidadania britânica, esteve no serviço da marinha mercante inglesa durante uns dezessete anos e chegou à patente de capitão, antes de renunciar e dedicar-se plenamente à

literatura. Sempre escreveu em inglês, que não era sua língua materna, conseguindo a categoria de um clássico.

Levando em consideração que o conto *O duelo* representa uma réplica – que analisarei em breve — de O tiro de Pushkin, ele representa uma fascinante coleção de nós e encruzilhadas, um total desafio para um comparatista: escrito por um polonês em inglês, trata de assuntos franceses e faz uma referência indireta, disfarçada de história real, do texto de um clássico russo, acerca de um homem que supostamente teve uma atitude que pode, pelo menos, qualificar-se como conflitante para a Polônia de sua época (estamos falando de uma data chave: 1831³) e sua cultura (simbolizada na figura do poeta nacional de Polônia Adam Mickiewicz, que, em um determinado nível, se manifestava como um rival de Pushkin). O contexto das circunstâncias históricas e culturais que acompanha a incerta gênese de *O duelo* é irrelevante para o leitor comum de língua inglesa que, em princípios do século XX, não podia ler esta obra a não ser como um conto de aventuras. Claro que todas estas conotações têm pouca importância para Ridley Scott, que simples e singelamente consente falar em inglês aos seus supostos franceses; por isso, neste momento ele fica de lado, porque o material que é proporcionado por Conrad coloca a si mesmo tarefas estéticas de outra índole, própria de seu meio de expressão.

Devo advertir que o vínculo com Pushkin não é uma ideia minha: claro que os eslavistas e os russistas russos e anglófonos destacaram esse vínculo também – pode-se supor que, nesse sentido, fizeram-no via Conrad antes que qualquer coisa. Confesso que o meu caminho foi por meio do filme de Ridley Scott; não resultou, portanto, do envolvimento no *affaire* russo, concernente exclusivamente ao domínio literário. As tensões internas que se estabelecem entre os dois textos narrativos são impossíveis de desvencilhar sem recorrer à história literária e social e, inclusive, sem lembrar a utilidade eventual da revisão biográfica: o importante é manter a perspectiva que interessa defender em um momento determinado para desviar-se da tentação de identificar a obra com a vida. Uma

³ A Polônia, em 1796, foi dividida entre Alemanha, Áustria e Rússia. Em 1831, houve um importante levantamento de polacos contra o regime imperial russo. A rebelião foi cruelmente sufocada pelo exército de Nicolas I, fato que provocou muitas manifestações por parte dos intelectuais europeus. Pushkin reagiu ante a situação com um poema, Aos caluniadores da Rússia, em que, aparentemente, justificava as ações do regime, mostrando-se, neste caso, mais patriótico que libertário (como tradicionalmente era). O seu gesto deu lugar a reações críticas por parte de seus contemporâneos.

perspectiva dialógica e polifônica, que, em um primeiro momento, permite estabelecer uma complexa rede de relações intersubjetivas e de atitudes sociais, permite, posteriormente, passar à perspectiva teórico-cultural para chegar a relações entre gêneros e campos culturais, problemas de situações multiculturais e pós-coloniais, que dariam lugar à unidade de abordagem complexa, com sua multiplicidade de níveis, de uma semiótica da cultura.

Em nenhum momento pretendo afirmar que Joseph Conrad tivesse, em Pushkin, um modelo a imitar ou a deixar-se influenciar. Nem sequer há uma postulação afirmativa, por irrelevante que seja, da questão de ter Conrad tido, alguma vez, contato direto com a prosa de Pushkin, uma possibilidade que ele parece ter negado repetidas vezes. E, no entanto...

Em *O tiro*, depois de um duelo em que se reservaram o direito a uma bala, Sílvio deixa o exército para esperar, pacientemente, anos inteiros, por um momento apropriado para desafiar o seu rival - o Conde, de quem havia recebido uma bofetada. O Conde, sem atribuir aparentemente importância ao duelo, no início atira tranquilamente em Sílvio; mesmo não logrando êxito, fura, com um tiro, o seu boné de crochê. Como se fosse pouco, enquanto se encontra na mira do revólver de Sílvio, almoça, despreocupadamente, as cerejas que levou consigo, tirando-as de sua bolsa. Sílvio prefere esperar o momento em que o Conde valorize mais a sua vida. Depois de cinco anos de espera, encontra o seu ofensor recém-casado por amor e fica frente a frente dele, exigindo o direito do disparo. Sílvio faz a jovem esposa saber do duelo e incentiva o Conde a disparar nele uma vez mais. Mesmo assim, ele erra; depois, em vez de disparar contra o seu adversário, atira em direção ao local onde a bala perdida do Conde deixou uma perfuração, selando-a com ostentosa precisão. Comenta com o Conde: “estou satisfeito, eu o vi perturbado, vi seu medo, forcei-o a atirar em mim. Para mim é o suficiente. Agora, irá sempre se lembrar de mim. Entrego-o à sua própria consciência”⁴.

No breve relato de Pushkin, Sílvio é visto a partir de uma perspectiva tríplice: primeiro, um narrador o descreve; depois, o próprio Sílvio lhe conta a história de seu desafio para o Conde e, finalmente, o mesmo Conde lhe conta a situação do último disparo. Sílvio resulta uma figura contraditória: em primeiro lugar, sua conduta evoca o modelo

⁴ N.T. Disponível em: < <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/300703/pushkin.doc>>. Acesso em 20/11/2015.

literário das personagens de Byron e de seus epígonos; depois, revela que o motivo de seu conflito com o Conde foi simplesmente por inveja, desprestigiando tranquilamente a sua postura romântica e, finalmente, ao cumprir seu propósito vingativo, faz um gesto de certa generosidade rancorosa. O Conde, por outro lado, é um sujeito extremamente favorecido pela fortuna: “Imagine juventude junto com inteligência e beleza, a euforia mais louca, valentia mais despreocupada, um nome ilustre, dinheiro sem conta e que nunca acabava”⁵. A única coisa que poderia ser motivo de censura é uma excessiva frivolidade com a qual trata as sensibilidades das pessoas, o que ele mesmo reconheceria anos depois, quando precisou enfrentar o seu inimigo em uma circunstância em que a vida, para ele, adquiria um valor extraordinário.

Sílvio, dessa forma, se torna uma figura controversa: ressentido e invejoso, acostumado a ocupar o papel de líder em todas as partes, ele mesmo provoca a agressão do Conde e o iminente duelo; por outro lado, apesar do caráter paródico experimental da narração e de toda a coleção *Os contos de Belkin*, percebem-se certas simpatias do narrador intradieético e do metanarrador Belkin por Sílvio, uma atitude comprovada por gerações de leitores. Ao mesmo tempo, o papel que Sílvio pretende assumir diante das demais personagens – tanto no episódio de sua convivência com os oficiais do regimento do narrador, durante o qual mantém a casa e a mesa abertas aos militares e organiza os jogos de cartas, como em toda a história de suas relações com o Conde – é o papel da fatalidade⁶, do destino. Em último caso, é uma paródia do modelo romântico de conduta e um traço psicológico dos sujeitos da época, que pretendem imitar tais características exaltadas pela literatura do período. Dessa forma, chama à atenção a autoconsciência de Sílvio, traço que, devo acreditar, tem sido a garantia da simpatia por parte dos leitores.

Devemos dizer algumas palavras sobre o *status* do duelo nos tempos de Pushkin e a refração do texto de Conrad. Desde a segunda metade do século XVIII e até por volta de 1830, entre a nobreza russa, o duelo, apesar de estar legalmente proibido, era uma prática cotidiana para acertar as chamadas “questões de honra”. O mesmo Pushkin esteve

⁵ Ver nota de rodapé 4.

⁶ Como bem aponta Lotman (cf. “*La dama de picas y el tema de los naipes en la literatura rusa de los inicios del XIX*” [em russo]. In: LOTMAN, I. M. *Izbrannye stat'i v 3 tomaj*. Alexandra, Tallinn, v. 2, p.389-415,1992).

envolvido em 28 desafios durante a vida (nem todos terminaram em duelo, porém alguns sim) e participou de quatro. De fato, o poeta morreu devido a uma ferida que recebeu em um último duelo, em 1837. É um tema recorrente na literatura clássica russa (Pushkin, Lermontov, Turguéniev, Tolstoi, Chéjov, Kuprín, entre outros), e mais de uma obra tem esse título como uma referência à prática do duelo. Pode-se deduzir que O tiro trata mais do assunto das implicações éticas desta prática do que de uma visão do duelo como pretexto para uma aventura, como em *Os três mosqueteiros*. De fato, a própria instituição do duelo, assim como a figura do encarniado duelista Sílvio, aparece subvertida no conto e é, de certa forma, contestada ou até parodiada: as regras do duelo, rígidas e irrevogáveis, são manipuladas discretamente para permitir a existência dos papéis que as personagens assumem e destacar o tema do destino com o qual pretendem brincar. No entanto, sendo um costume vigente, não se prestava tanto a burlas nem se transformava no único recurso truculento para se obter um efeito literário. Como comenta um duelista involuntário de Turgueniev (o positivo e sóbrio Bazárov, em *Pais e filhos*), de fato, “do ponto de vista teórico, o duelo é um absurdo, mas do ponto de vista prático o caso muda de figura” (TURGUENIEV, 1971, p.110)⁷, implicando, com isso, a inevitabilidade de seu uso social.

O episódio das cerejas que o Conde come sob a mira de um revólver remete a um caso idêntico à biografia do autor. Certa vez, o mesmo Pushkin comeu cerejas enquanto alguém lhe apontava uma arma. Transferido à literatura, o fato conota o desprezo do sujeito que o protagoniza tanto pelo perigo quanto pelo seu adversário, que, sob um aspecto transformado, semanticamente desativado, passa à *nouvelle* de Conrad e, posteriormente, ao filme de Ridley Scott. São as duas laranjas que D’Hubert come no contexto do desafio final. No caso do escritor polonês, trata-se, sem dúvida, de uma intenção consciente de tirar, do gesto, a sua carga semântica original, seu significado de bravata, convertendo-o em circunstancial e não direcionado a ninguém, enquanto, na vida e na narração de Pushkin, tratava-se de um gesto pleno de significado.

Como autor de uma narrativa curta, Conrad tem sido tratado de uma maneira distinta pela crítica no que se refere à sua produção novelística. No início do século XX, considerava-se que as histórias publicadas em revistas populares como semanários (matéria

⁷ TURGUENIEV, I. *Pais e filhos*. Trad. Ivan Emilianovitch. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

bruta destinada a ser disposta de certa maneira, a fim de ser comercializada para o entretenimento das massas) requeressem um tratamento artesanal diante a profundidade da novela. O próprio Conrad fez uma referência a este gênero como *silly short stories* [contos tolos]; considerou a sua própria produção seriada como *second hand Conradese* [conradiana de segunda mão] (ERDINAST-VULCAN; SIMMONS, STAPE, 2004), produzida para divertimento, porém não contendo a problemática, nem o estudo profundo dos temas abordados⁸. Contudo, pode ser que este mesmo esforço consciente para dirigir a narrativa curta a um mercado popular tivesse um efeito libertador sobre o processo de escrita do novelista, sempre muito autocrítico, conduzindo sua caneta, paradoxalmente, em direção a uma experiência mais audaz com efeitos radicais e renovadores que caracteriza muitas de suas narrações breves (ERDINAST-VULCAN; SIMMONS, STAPE, 2004).

No que se refere a *O duelo*, não obstante, Conrad expressou uma atitude mais que desdenhadora, quando se referiu ao conto como “a longuish (and) stupidish story” [uma história um tanto longa (e) estúpida], “a silly little form” [uma forma pequena e tola] – mesmo que tenha reconsiderado a sua opinião em uma das últimas edições da obra que foram realizadas em vida, já nos anos vinte e com expectativas para o prêmio Nobel (DONOVAN, 2005, p.167-168).

De fato, em *O duelo*, é difícil encontrar as virtudes da escrita modernista que D. Erdinast encontra, de forma geral, na ficção breve conradiana, tais como um ponto de vista especial⁹, um tratamento novo da temporalidade, ou o uso “confiável” da metáfora e da metonímia. Nada disso pode ser encontrado no conto que estou analisando: o narrador é o mais tradicional, o onisciente em terceira pessoa e, sobretudo, impessoal, ou quase; a narração não altera a temporalidade dos fatos, movimentando-se somente entre a ação e a descrição, e existe uma visível falta de recursos “poéticos”, mesmo que o texto não careça

⁸ Estas publicações de Conrad podem comparar-se às “novelas de folletín”, como são chamadas em espanhol, ou por entregas, práticas de distribuição e circulação literária das quais Dostoiévski participou no seu tempo.

⁹ “The viewpoint of the Modernist short story is that of the outsider; its position is on the margins of society; its material is a fragment of what was once a communal web. Conrad’s short fiction, like his novels, revolves on this nostalgia for the sense of community and the awareness of its loss” (ERDINAST-VULCAN; SIMMONS, STAPE, 2004, p.vi). Nossa tradução: “O ponto de vista de um conto modernista é o de um estrangeiro, a sua posição se encontra nas margens da sociedade, e o seu material é um fragmento daquilo que, uma vez, foi uma rede em comum. A ficção curta de Conrad, como os seus romances, revolve-se na nostalgia pelo sentido de comunidade e pela consciência da sua perda”.

de um uso eficiente de recursos verbais. A ironia resultante provém de procedimentos retóricos muito sucintos e daquilo que se chama o “conteúdo”, com o qual se pode vincular o conceito de “memória cultural”, remetendo não somente aos costumes (a instituição do duelo), como aos fatos e nomes históricos (relativos ao período napoleônico).

Há algum tempo os críticos descobriram que o primeiro impulso para a fábula duelística foi quicá uma notícia histórica acerca de dois duelistas da era napoleônica, cujos sobrenomes eram Dupont y Fournier. Aparentemente, essa notícia serviu como esqueleto para a história que Conrad narra¹⁰. A ficção sobre espadachins era um assunto frequente nos contos publicados nas revistas populares (DONOVAN, 2005, p.167). Entretanto, o trabalho literário do material submetido pelo escritor faz referência ao texto de Pushkin de uma forma evidente, criando, claramente, uma forma de diálogo implícito.

Em diversos momentos e com certa ostentação, Conrad negou o fato de conhecer, mesmo que superficialmente, a língua e a literatura russa. Por exemplo, declarou haver lido *Os irmãos Karamázov*, de Dostoievski, em inglês, somente para apreciar as capacidades profissionais da tradutora Constance Garnett. Mesmo assim, um desconhecimento tão radical do assunto é pouco aceitável por haver ele nascido no território do império russo e haver morado em Vólogda e Chernígov até os oito anos de idade, quando foi levado para Varsóvia e posteriormente para Cracóvia. Seu pai, sendo literato e ex-oficial do exército russo, deveria conhecer a língua em um determinado nível¹¹. A fazenda do seu tio e protetor, que obrigatoriamente deve ter visitado durante a adolescência, e onde morou por temporadas, era perto de Kiev. Sua aversão a tudo o que fosse russo se compreende em sua biografia e, em geral, em sua própria origem; de fato, os pesquisadores, em mais de uma

¹⁰ “Fournier, taking out his subsequent rage on the messenger [Dupont, que le dio la noticia de arresto domiciliario], challenged Dupont to fight. This sparked a succession of encounters, wages with sword and pistol, that spanned decades. The context was eventually resolved when Dupont was able to overcome his opponent during a pistol duel, forcing him to promise never to bother him again” (EVANGELISTA, N. *The Encyclopaedia of the Sword*. Santa Barbara, CA: Greenwood Publishing Group, 1995, p.187). A exatidão da notícia foi ofuscada pela mesma ficção conradiana, *post factum*. Nossa tradução: “Fournier, descontando a sua subsequente raiva no mensageiro [Dupont, que lhe deu a notícia da prisão domiciliar] desafiou Dupont à luta. Isso provocou uma sucessão de encontros, combates com espadas e pistolas, que se estenderam por décadas. O contexto foi posteriormente resolvido quando Dupont consegue derrotar o seu oponente em um duelo de pistola, forçando-o a prometer nunca mais incomodá-lo de novo”.

¹¹ Apollo Korzeniowski foi deportado com a sua família por participar em uma conjuração independentista em Vólogda, uma cidade do norte da Rússia. Lá sua esposa faleceu rapidamente de tuberculose e ele não demorou muito neste mundo.

ocasião, apontaram que ele estaria familiarizado com a literatura russa muito mais do que estava disposto a aceitar¹².

Não pretendo fazer especulações psicológicas em relação à atitude de Conrad perante o legado literário e cultural russo e careço de espaço aqui para fazer excursões históricas sobre as relações russo-polonesas: esse tipo de referência pode ser encontrado na bibliografia da vida e obra do escritor. Limitar-me-ei a mencionar que, no fundo desta censura, que possui um caráter nacionalista, pode-se encontrar uma espécie de rivalidade entre duas grandes potências eslavas pelo predomínio cultural e prestígio histórico na Europa Oriental, especificamente como líderes do mundo eslavo.

Em seu momento histórico e contexto literário, O tiro de Pushkin, publicado como a história inaugural de uma série de cinco narrações, cada uma delas oferecendo um exemplo de prosa breve baseada em modelos europeus e, por sua vez, parodiando cada um deles de forma original, representou uma inovação nas letras russas devido à introdução de diversos elementos: a ironia do conjunto, um narrador paródico altamente caracterizado, a atualidade das referências, a ausência de uma moral explícita quase em todos os contos, o que se interpretava como um despropósito pela crítica, etc. Tudo isso colocou um precedente para a nascente literatura nacional.

A inversão semântica de valores que Conrad introduz para aproveitar um conto de revista, a velha estrutura da narrativa experimental de Pushkin, a mesma que utiliza amplamente os recursos paródicos que constituem a essência própria de *Os contos de Belkin*, desativa os elementos que constituíam a rede de significados contextuais de O tiro. Sílvia é um antecedente do “homem do subsolo” de Dostoievski, narrador ressentido que trata de medir a sua conduta pelo seu precursor literário, não sem uma racionalidade irônica, consciente do paródico tanto do modelo como do próprio desejo de segui-lo na vida real.

A réplica de Sílvia é Feraud, que leva as situações do duelo até o absurdo e que, com zelo obsessivo, segue cada um dos passos de seu rival imaginário, considerando todos

¹² Estas leituras, sobretudo, se manifestam em seu romance *Under Western Eyes* (1916), réplica oculta de *Crime e castigo* e *Os demônios*. N. T.: A obra *Under Western Eyes* foi traduzida para o português como *Sob os olhos do Ocidente* (CONRAD, J. *Sob os olhos do Ocidente*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Brasiliense, 1984).

os seus sucessos como uma ofensa pessoal, parecendo ser uma caricatura do “homem do subsolo”. Conrad nega a Feraud toda a capacidade que não seja a de um soldado: não parece ter a inteligência, nem a consciência de si mesmo; sem senso de humor e de ironia, não consegue falar da nobreza da alma ou da cultura. Seu fervor belicoso se explica facilmente pela reivindicação por igualdade erroneamente interpretada, pela inveja e pelo rancor social que sente do seu companheiro mais favorecido pela natureza e pela fortuna. Por isso, calunia o seu companheiro de armas sem sequer ter consciência de que o faz. Seu ânimo retorcido somente se endireita quando segue as regras do duelo, quando é capaz de manifestar-se de acordo com a circunstância. Um eterno adolescente, é incapaz de mudar e de crescer emocionalmente. D’Hubert, apesar de ser o predileto da fortuna e abarrotado de dons naturais e sociais, atua com a retidão de um eterno adolescente também, sem que ninguém seja capaz de desviá-lo do caminho da boa sorte, nem mesmo nas situações que o aproximam da morte: sai ileso moralmente, mesmo que fique machucado fisicamente. A importância do último duelo, como em Pushkin, passa por uma relação com o sexo oposto, só que D’Hubert, por conta do duelo, conhece a sinceridade dos sentimentos que a sua jovem prometida experimenta por ele, enquanto o Conde teme por sua vida e pelo bem de sua esposa no meio de uma total felicidade¹³.

A simplicidade do desenho narrativo em Conrad, cujo conto é realmente longo, somente se justifica quando se vê nele uma réplica de Pushkin – apesar de muito breve, muito mais complexo estruturalmente. Conrad sistematicamente desativa todos os elementos significativos que eram explícitos em Pushkin: ao alarde do Conde durante o duelo, Sílvio responde com uma sofisticada vingança, fazendo com que ele se veja como a parte indigna e reservando-se um papel heroico. Já D’Hubert, no trajeto de quinze ou dezesseis anos, somente se defende de seu raivoso adversário, conseguindo finalmente, por meio de um estratagema que rompe por completo com as rigorosas leis duelísticas, vencer Feraud. O último gesto nobre pertence a D’Hubert, que primeiro salvou Feraud de uma perseguição de Fouché (chefe da polícia secreta tanto durante Napoleão quanto durante a

¹³ Na crítica atual, alguns interpretaram o conflito entre os duelistas em termos de uma homossexualidade latente, além da imaturidade (cf. Durkin, 2000).

Restauração), que teria terminado com sua vida, e, depois de tudo isso, consegue-lhe uma pensão.

Um determinado essencialismo, por detrás das figuras de plebeu e nobre com características fixas que lhes correspondem supostamente ao nascimento, é visto, no conto de Conrad, por trás dos traços longamente explanados mediante a ação¹⁴. Esta oposição, parte de um imaginário social secular, se desenvolve amplamente na obra de Dostoievski (de uma forma muito explícita em *O adolescente*) de uma forma iconoclasta.

Se é permitido ao leitor, neste momento, interpretar a cronotopia do relato conradiano (as associações culturais), a mesma memória cultural é capaz de ampliar o contexto no qual as figuras de Feraud e d'Hubert cobrariam um sentido latente que, de fato, contêm. Feraud, em princípio, é um filho da Revolução Francesa, acontecimento que permite, ao filho de um ferreiro, uma ascensão social devido ao seu próprio esforço. Ele deveria ser mais valorizado se o compararmos com o contexto de origem e criação do barão D'Hubert. Neste caso, Feraud é um filho de suas obras, com muito mais força do que seu adversário, dada a diferença de seus pontos de partida. Mesmo assim, no conto, Feraud destaca permanentemente a sua devoção pelo imperador, cujo destino, sem dúvida, se compararia com o dele. No que lhe concerne, na literatura clássica russa e, em particular, em Dostoievski, o tema do napoleonismo é um importante dispositivo para interpretar o impacto da ascensão social na sociedade capitalista.

O filme de Ridley Scott recolhe somente o esquema da aventura, sobre o qual consegue um filme visualmente notável. O assunto e as personagens permanecem em segundo plano – apesar de uma destacada atuação de Keitel e Carradine. (Por acaso, graças ao desenvolvimento de Keitel e os acentos postos pelo diretor, conserva-se parte da motivação histórica do caráter de sua personagem). Os trajes de época, as paisagens e os interiores, a mesma perfeição dos exercícios de esgrima constituem os detalhes principais de interesse. A introdução de personagens extras e a alteração dos elementos finais da obra intensificam o suspense que o gênero exige. Apesar do trabalho de produção parecer fruto de um esforço museográfico, o todo do filme contribui para que o conflito perca o seu

¹⁴ De acordo com os valores do antigo regime, a um plebeu e alpinista social, que ocupa um lugar que não é o seu, não lhe competem as questões de honra em princípio.

caráter cronotópico por completo. O resultado é um espetáculo estupendo de bom gosto, que merece ser visto pelo virtuosismo fotográfico que remete à pintura, porém os aspectos ideológicos e dialógicos que a leitura potencialmente fornece, claro, desaparecem. Imagino que não seria de interesse para o cinema reproduzir o contexto pushkiniano de *O duelo*, pois exigiria a recuperação de uma infinidade de matizes e elementos que constituem o *co-texto* (*avant-texte* histórico) da obra de Conrad, o que inclui as referências dos anos 1612, 1796, 1812, 1831, 1862, as origens e a herança familiar do narrador britânico-polonês, o romanticismo dos levantamentos de 1831 e 1862 e a permanente derrota, Mickiewicz, Apollo Korzeniowski, Lord Jim e, finalmente, Nostromo, ser híbrido, o italiano perdido em Costaguana, líder semirromântico de um improvável povoado latino-americano que é, na realidade, um ladrão e que morre por uma bala perdida em terra alheia. No entanto, antes de tudo, seria um filme em que o interesse se deslocaria do argumento de aventura histórica e da referência explícita da pintura (paisagística e de gênero), complementados por recursos como a música, do filme de Scott, a uma exegese histórica que exaltaria as personagens, conservadas, em sua motivação, pela memória histórica depositada na literatura.

O diálogo entre a cultura russa e a cultura polonesa, entre a literatura russa e Joseph Conrad, se renova e se reconfigura em novas condições históricas, quando muitos elementos, que permaneciam escondidos nos territórios do indizível, podem ser lidos por novas gerações. O diálogo se refrata por meio de outro idioma, o inglês e sua literatura, que absorveu a escritura de Conrad com seu trauma histórico polonês bem enterrado, mas presente - apesar de tudo, recolhe novas vozes surgidas em novas condições sociais e históricas, produzindo novos sentidos e projetando-se a outras línguas e literaturas.

REFERÊNCIAS

CONRAD, J. *The Duel*. New York: Melvill House Publishing, 2011 [primeiro publicado em série na revista *Pall Mall Magazine*, janeiro a maio de 1908].

DONOVAN, S. *Joseph Conrad and Popular Culture*. New York: Palgrave McMillan, 2005.

DRYDEN, L. *Joseph Conrad and the Imperial Romance*. New York: Palgrave McMillan, 2000.

- DURKIN, A. Pushkin among the Edwardians: Revision and Renewal of Cultural Memory in James and Conrad. In: GORP, H.; & MUSARRA-SCHROEDER, U. (Eds.). *Genres as Repositories of Cultural Memory*. Amsterdam, New York: Rodopi B.V., 2000, p.67-75.
- ERDINAST-VULCAN, D. *The Strange Short Fiction of Joseph Conrad: Writing, Culture, and Subjectivity*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- ERDINAST-VULCAN, D.; SIMMONS, A.; STAPE, J. (Eds.) *Joseph Conrad: The Short Fiction*. Amsterdam, New York: Rodopi B.V., 2004.
- HERVOUET, Y. *The French Face of Joseph Conrad*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- HUNTER, A. *Joseph Conrad and the Ethics of Darwinism: The Challenges of Science*. London: Routledge, 1983.
- LOVE, J. Parody and Polemics in Pushkin's *The Shot*, *Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne de Slavists*, v. 44, n. 1-2, p.61-78, 2002.
- MORF, G. *Polish Heritage of Joseph Conrad*. New York: Haskell House, 1965.
- MOSER, Th. *Joseph Conrad: Achievement and Decline*. Oxford: Oxford University Press, 1957.
- PEACOCK, N. The Russian Eye: Surveillance and Scopic Regime of Modernity. In: KURSZABA, A. (Ed.). *Conrad and Poland*. Boulder, CO: East European Monographs, 1996.
- PUSHKIN, A. "Vystrel" [El disparo]. In: *Obras selectas* [en ruso] em 3 tomos: tomo 3, Moscú: Editorial Xudozhestvennaia Literatura, 1964, pp.228-238.
- TURGUÉNIEV, I. *Padres e hijos*. Trad. R. Cansinos Assens. Barcelona: Planeta, 1987.

Traduzido por Gabriel Jiménez Aguilar – g.aguilar@uol.com.br

Recebido em 08/03/2016

Aprovado em 22/06/2016