

rUS

REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA



Dezembro de 2021
Vol. 12 Número 20
ISSN: 2317-4765

200 Edição Comemorativa
anos de Fiódor Dostoiévski

REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Reitor Prof. Dr. Vahan Agopyan
Vice-reitor Prof. Dr. Antonio Carlos
Hernandes
FACULDADE DE FILOSOFIA,
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Diretor Prof. Dr. Paulo Martins
Vice-Diretora Profa. Ana Paula
Torres Megiani
DEPARTAMENTO DE LETRAS
ORIENTAIS
Chefe Prof. Dr. Mamede Mustafá
Jarouche
Vice-chefe Prof. Dr. Antonio José
Bezerra de Menezes Jr

ENDEREÇO

Departamento de Letras
Orientais, Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas,
Universidade de São Paulo
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403
sala 25
CEP: 01060-970
Cidade Universitária
São Paulo/SP - Brasil

CONTATO

Telefone: 055 11 3091-4299
E-mail: rus.editor@usp.br

SITE

revistas.usp.br/rus



Equipe Editorial

Editor responsável Fátima Bianchi, Universidade de São Paulo.
Editor dos números 1 a 7 Mario Ramos Francisco Junior, Universidade de São Paulo
Assistência editorial Rafael Bonavina e Jéssica de Souza Farjado, Universidade de São Paulo.
Projeto Gráfico, diagramação e capa Ana Novi, Universidade de São Paulo
Revisão TIKINET
Monitor Rodrigo Silva Martins

Conselho Editorial

Arlete Cavaliere, Universidade de São Paulo, Brasil
Bruno Barretto Gomide, Universidade de São Paulo, Brasil
Denise Regina Salles, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Dmitri Lvovitch Gurievitch, Moskovski Gossudarstveny Universitet im. Lomonossova, Rússia
Ekaterina Volkova Américo, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Elena Nikolaevna Vassina, Universidade de São Paulo, Brasil
Kate R Holland, University of Toronto, Toronto, Canadá
Mario Ramos Francisco Junior, Universidade de São Paulo, Brasil
Noé Oliveira Policarpo Polli, Universidade de São Paulo, Brasil
Omar Lobos, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Sonia Branco Soares, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Conselho Científico

Andrei Kofman, IMLI Rossiiskaia Akademiia Nauk, Rússia
Aurora Fornoni Bernardini, Universidade de São Paulo, Brasil
Carol Apollonio, Duke University, Durham, United States
Daniel Aarão Reis Filho, Universidade Federal Fluminense, Brasil
David Mandel, Université du Québec a Montréal, Canadá
Georges Nivat, Université de Genève, Suíça
Igor Volgin, Moskovski Gossudárstvieni Universitiét im. Lomonossova, Rússia
Luciano Ponzio, Università del Salento, Lecce, Itália
Paulo Bezerra, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Peter Steiner, University of Pennsylvania, United States
Rubens Pereira dos Santos, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Vassili Mikhailovitch Tolmatchoff, Moskovski Gossudárstvieni
Universitiét im. Lomonossova, Rússia
Vladimir N. Zakharov, Petrozavodsk State University, Russia
Yuri Nikolaievitch Guirin, IMLI Rossiiskaia Akademiia Nauk, Rússia

Editores Honorários

Boris Schnaiderman, Universidade de São Paulo
Jerusa Pires Ferreira, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

ISSN: 2317-4765



REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA

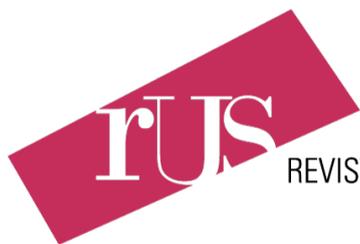
Dezembro de 2021
Volume 12 Número 20

Índice

Edição comemorativa:
**200 Anos de Fiódor
Dostoiévski**

1. Editorial Fatima Bianchi	1
2. Dostoiévski face à l'altérité, entre lecture bakhtinienne et interprétation lévinassienne. Notes sur Dostoiévski, <i>La Question de l'autre</i> , de Jacques Rolland Colin Yoann	6
3. <i>Memórias do subsolo</i> : problemas interpretativos Davi Lopes Villaça	25
4. Ser (e deixar de ser) o homem doente, o homem mau e o homem desagradável: notas sobre <i>Memórias do subsolo</i> Diego Lock Farina	43
5. O solipsismo memorial de Anton Lavriéntievich G-v em <i>Os demônios</i> , de Dostoiévski Ednilson Rodrigo Pedroso	65
6. O <i>flâneur</i> dostoiévskiano: errância e anonimato na capital russa do século XIX Júlio César Estevam	89
7. Na cena, espaços, silêncios, errâncias, "Das memórias de um escritor fracassado" Susana Fuentes	123
8. Três leitores de Dostoiévski: Kulidjánov, Bresson e Scorsese Paulo Roberto Mendonça Lucas	156
9. Dos corpos aos crematórios: ideologia e ironia em <i>Bobók</i> Elizabete Barros de Sousa Lima, Otávio Augusto Buzar Perroni	174
10. Dostoiévski e Literatura-Mundial: apontamentos para uma solução do enigma de <i>Mister Astley</i> João Marcos Cilli de Araujo	191

11. Dostoiévski e a compaixão: leituras éticas dos *Escritos da casa morta* **Rodrigo Siqueira Batista, Pedro Pedretti e Fabíola Alves Alcântara,** 214
12. “O eclipse da razão”: a loucura em *Crime e castigo* **Antonio Maurício Martins Neto e Carolina de Fátima Linhares Augusto** 237
13. A arte involuntária de sonhar: o devaneio em *Noites Brancas* **Rosanne Bezerra de Araújo, Lucas José de Mello Lopes** 260
14. O eu e sua dualidade: uma releitura de *O duplo*, de Dostoiévski **Ana Maria Abrahão dos Santos Oliveira** 280
15. Nabokov, Dostoiévski e... Tolstói **Aurora Bernardini** 301
16. O “herói” demasiado humano de *Memórias do Subsolo* de Fiódor Dostoiévski **José Eduardo Fonseca Brandão, Tanara Dourado Arejano Vaucher** 310
17. Benjamin Abramson en la revista *Claridad*: las primeras traducciones directas del ruso en Argentina **Florencia García Brunelli** 327
18. “O divã de tia Sônia”, um conto de Mikhail Kuzmin **Yuri Martins de Oliveira** 353



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Editorial

Vol. 12 N° 20

Autor: Fátima Bianchi

Universidade de São Paulo,

São Paulo, São Paulo, Brasil

Edição: RUS Vol. 12. No 20

Publicação: Dezembro de 2021

DOI: [https://doi.org/ 10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.193715](https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.193715)



É com enorme satisfação que apresentamos ao nosso leitor esta edição Nº 20 da RUS – Revista de Literatura e Cultura Russa, em comemoração aos 200 anos do nascimento de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski (1921 – 2021). Dos dezessete artigos que compõem este número, apenas dois apresentam temática livre. Em sua quase totalidade, os artigos foram desenvolvidos por pesquisadores brasileiros, que abordaram a obra do escritor nos mais variados aspectos: filosófico, histórico, sociológico, psicológico, etc.

A data do bicentenário do nascimento de Dostoiévski foi comemorada no decorrer deste ano no mundo todo, pois a relevância de sua obra não se restringe somente à literatura russa. Considerado um dos maiores escritores da literatura universal de todos os tempos, Dostoiévski, de acordo com Bakhtin, empreendeu uma revolução na forma literária. As inovações promovidas por ele foram de fundamental importância para a configuração do romance moderno e o conduziram para o centro do debate sobre o romance do século XX. Nesse sentido, a sua importância se fez sentir também na literatura brasileira e na formação de vários de nossos escritores.

A quantidade de trabalhos sobre a sua obra desenvolvidos em nosso país, nas mais diversas áreas do conhecimento, indica que, também entre nós, Dostoiévski é lido fundamentalmente pela sua sensibilidade aos sofrimentos humanos, pela representação das questões essenciais ao ser humano destacada em seus romances, e também pelo mundo que ele criou, antecipando em muito o nosso mundo atual. A despeito do tempo e do lugar em que a sua obra foi escrita, ela nunca perdeu sua atualidade, e Dostoiévski, por isso mesmo, continua sendo um dos escritores mais lidos até hoje também no Brasil.

Abrimos este número com um artigo de Colin Yoann, “Dostoïevski face à l’altérité, entre lecture bakhtinienne et interprétation lévinassienne. Notes sur *Dostoïevski, La Question de l’autre*, de Jacques Rolland”, que tem como objeto de abordagem o livro citado de Jacques Rolland, por oferecer um ponto de vista filosófico original e fecundo sobre a questão da alteridade, central nos grandes romances de Dostoiévski.

A seguir, apresentamos o artigo “*Memórias do subsolo: problemas interpretativos*”, de Davi Lopes Villaça, que procura desenvolver uma série de considerações sobre a complexa relação entre o autor e o narrador de *Memórias do subsolo* (1864), analisando seus pontos de identificação e de oposição e dialogando com diferentes abordagens críticas sobre esse tema.

Ainda sobre esta obra, no artigo “Ser (e deixar de ser) o homem doente, o homem mau e o homem desagradável: notas sobre *Memórias do subsolo*”, Diego Lock Farina, ao comentar e analisar as estratégias e o percurso narrativo de seu protagonista, levanta algumas observações centrais a propósito da obra e/ou da filosofia do tempo de Dostoiévski realizadas por René Girard, Bakhtin, Nietzsche, Sergio Givone, dentre outros.

Na sequência apresentamos o artigo “O solipsismo memorial de Anton Lavriéntievich G-v em *Os demônios*, de Dostoiévski”, em que o autor, Ednilson Rodrigo Pedroso, a partir das concepções filosóficas de tempo e de memória de Santo Agostinho e de Henri Bergson, busca investigar como o discurso no romance, intrinsecamente vinculado às associações significativas da memória do narrador, pode viabilizar uma outra leitura da obra: a de uma crônica majoritariamente composta por solipsismos confessionais.

Em “O *flâneur* dostoiévskiano: errância e anonimato na capital russa do século XIX”, Júlio César Estevam destaca o tipo do *flâneur* como uma importante chave de leitura dos processos de modernização dos centros urbanos europeus. Em sua abordagem de *Pobre gente*, *Noites brancas*, *A senhoria*, *Humilhados e ofendidos* e *Crime e castigo*, o autor vê os conflitos, contradições, perspectivas e possibilidades que o *flanêur* dostoiévskiano encerra em si como consequência de sua nova e inquietante relação com a cidade moderna.

Em sua contribuição a este número com o artigo “Na cena, espaços, silêncios, errâncias, ‘Das memórias de um escritor fracassado’”, Susana Fuentes se concentra nas possibilidades que o romance *Humilhados e ofendidos* oferece de cena, de espaços e de um narrador “que vaga em duplos de si nas personagens que encontra no caminho e (in)formam seus passos”.

Na sequência, no artigo “Três leitores de Dostoiévski: Kulidjánov, Bresson e Scorsese”, Paulo Roberto Mendonça Lucas apresenta uma leitura de três obras cinematográficas que, de diferentes formas, como aponta o autor, estão relacionados às narrativas de *Crime e castigo* e *Memórias do subsolo*.

O artigo “Dos corpos aos crematórios: ideologia e ironia em *Bobók*”, de Elizabete Barros de Sousa Lima e Otávio Augusto Buzar Perroni,

discorre acerca da importância da literatura de Dostoiévski para a formação crítica social por meio do riso.

No artigo “Dostoiévski e Literatura-Mundial: apontamentos para uma solução do enigma de Mister Astley”, João Marcos Cilli de Araújo, partindo de uma problematização da leitura positiva que se faz de Mister Astley – personagem associado ao ocidente no romance *Um jogador* –, ao inserir o personagem na economia-mundo capitalista e ler essa obra a partir da problemática da Literatura-Mundial, busca apontá-la como o retrato do nefasto imperialismo britânico.

Em “Dostoiévski e a compaixão: leituras éticas dos *Escritos da casa morta*”, Rodrigo Siqueira Batista, Pedro Pedretti, Fabíola Alves Alcântara, a partir da exposição de uma série de elementos sobre a vida e a obra do escritor que se destacam no livro *Escritos da casa morta* e permitem a formulação de uma série de reflexões de natureza moral, apresentam em seu artigo uma discussão sobre as possibilidades de uma **ética dostoiévskiana da compaixão**.

Em “O eclipse da razão: a loucura em *Crime e castigo*”, Antonio Maurício Martins Neto e Carolina de Fátima Linhares Augusto propõem que o romance *Crime e castigo* sugere um olhar metafísico sobre a loucura e o contrapõem a uma percepção imediatamente adversa ao orgânico e patológico empreendido pela psiquiatria alienista que surge no século XIX. O artigo discute uma escrita da loucura como crítica de uma perspectiva desse fenômeno como “doença mental”.

No artigo seguinte, “A arte involuntária de sonhar: o devaneio em *Noites Brancas*”, Rosanne Bezerra de Araújo e Lucas José de Mello Lopes, ao se dedicarem a uma análise temática do devaneio interligada à descrição simbólica do espaço em *Noites brancas*, procuram explorar os caminhos do protagonista (o sonhador) e a sua epopeia interior na novela.

No artigo seguinte, “O eu e sua dualidade: uma releitura de *O duplo*, de Dostoiévski”, Ana Maria Abrahão dos Santos Oliveira procura elaborar uma releitura da novela *O duplo* tomando como foco a temática da duplicidade como um desdobramento do eu segundo a visão psicanalítica freudiana.

Aurora Bernardini contribuiu para esta edição com o ensaio “Nabokov, Dostoiévski e... Tolstói”, em que comenta alguns aspectos da controversa abordagem crítica de Nabokov sobre obras de Dostoiévski e aponta seus autores russos favoritos, sobre os quais escreveu trabalhos mais extensos, Gógol, Tolstói e Tchekhov.

Já no ensaio “O ‘herói’ demasiado humano de *Memórias do Subsolo*, de Fiódor Dostoiévski”, José Eduardo Fonseca Brandão e Tanara

Dourado Arejano Vaucher procuram explorar, através dos relatos do narrador de *Memórias do subsolo*, suas características e atitudes demasiadamente humanas, seja em sua racionalidade seja, principalmente, em sua irracionalidade.

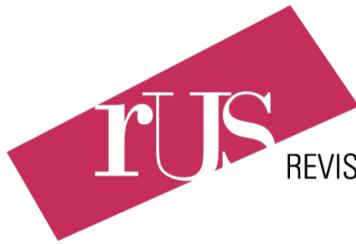
Na seção de artigos de temática livre, em “Benjamin Abramson en la revista *Claridad*: las primeras traducciones directas del ruso en Argentina”, Florencia García Brunelli se propõe a descrever as práticas de tradução do emigrado russo Benjamin Abramson na revista *Claridad*, publicada entre 1926 e 1941, e explicar a forma como elas se relacionam com o posicionamento ideológico do tradutor no quadro dos principais debates políticos e literários de esquerda travados na revista.

Para fechar este número, apresentamos a tradução para o português brasileiro do conto “O divã de tia Sônia”, de Mikhail Kuzmin, realizada por Yuri Martins de Oliveira, precedida por uma nota introdutória que destaca o fato de tratar-se do primeiro escritor russo a abordar a homossexualidade em seus textos.

Boa leitura!

Fátima Bianchi¹

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil. Professora da área de Língua e Literatura Russa e do Programa de Pós-graduação em Literaturas Estrangeiras e Tradução da Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas; <https://orcid.org/0000-0003-4680-9844>; fbianchi@usp.br



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**Dostoïevski face à l'altérité, entre lecture
bakhtinienne et interprétation lévinassienne.
Notes sur *Dostoïevski, La Question de l'autre*, de
Jacques Rolland**

*Dostoevsky and otherness, between
Bakhtinian reading and Levinassian
interpretation. Notes on Dostoevsky,
La Question de l'autre, de Jacques Rolland*

Autor: Yoann Colin

Lycée Fénelon,
Paris, Paris, França

Edição: RUS Vol. 12. Nº 20

Publicação: Dezembro de 2021

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.190379>



Dostoïevski face à l'altérité, entre lecture bakhtinienne et interprétation lévinassienne. Notes sur Dostoïevski. La Question de l'autre, de Jacques Rolland

Yoann Colin*

Résumé: Il s'agit d'examiner le livre de Jacques Rolland *Dostoïevski, la Question de l'autre*, parce qu'il propose un éclairage original et fécond sur ce qu'il y a de philosophique dans les grands romans dostoïevskiens, sans sombrer sur l'écueil qui consiste à réduire ces romans à des concepts. Il en ressort une analyse précise de l'altérité, questionnement central dans ces romans, où se mêlent les influences de Levinas, Bakhtine, Catteau et du christianisme.

Abstract: This article aims at examining Jacques Rolland's book on Dostoevsky and otherness, which shrewdly casts an original light on the philosophical dimension to be found in Dostoevsky's classic novels, without ever subsuming these novels to concepts. As a result, Rolland's analysis puts forward a precise study of otherness – a central question in these novels – and influences as diverse as Levinas, Bakhtine, Catteau or Christianity.

Mots-clés: Levinas; Bakhtine; Roman; Dostoïevski; Rolland

Keywords: Levinas; Bakhtin; Novel; Dostoevsky; Rolland

* Yoann Colin a poursuivi sa formation en classe préparatoire au lycée Fénelon à Paris et a obtenu une équivalence de licence de lettres modernes et licence de philosophie. Il a ensuite obtenu une maîtrise et un master 2 en philosophie à la Sorbonne. Il enseigne la philosophie au lycée depuis 2007. Il a obtenu en 2011 une licence de théologie catholique à Strasbourg, où il a soutenu sa thèse de philosophie en 2020; yoanncolin_538@hotmail.com

L'œuvre de Dostoïevski a influencé considérablement un grand nombre de penseurs et un examen de cette influence requerrait un travail d'une immense ampleur. C'est pourquoi plusieurs tentatives pour rendre compte de ce qu'on a pu appeler la « philosophie » de Dostoïevski ont vu le jour. Ces tentatives ont certes le but théorique louable de vouloir traduire en concepts ou en système ce que les écrits de Dostoïevski, et particulièrement ses grands romans, donneraient à penser. Or, dans *Dostoïevski. La Question de l'autre*, Jacques Rolland s'emploie à la fois à récuser de telles tentatives en montrant la structurelle insuffisance et en soulignant l'hétérogénéité des romans dostoïevskiens et de l'approche philosophique, et à proposer une réflexion plus humblement pour thème le roman dostoïevskien, en s'inspirant notamment des pensées croisées de Levinas et de Bakhtine.

I L'œuvre romanesque de Dostoïevski : une singularité irréductible au concept

Dans *Dostoïevski. La Question de l'autre*, Jacques Rolland vise une « approche philosophique de l'œuvre littéraire de Dostoïevski », littéraire car l'analyse se fonde essentiellement sur l'œuvre romanesque et car il s'agit de prendre « l'œuvre telle qu'en elle-même elle est et se donne pour en assumer le caractère non-philosophique dont la reconnaissance et l'affirmation nous semblent la prémisse de toute tentative d'approche ».¹ Le geste méthodique consiste en un mouvement de la philosophie vers l'œuvre littéraire, et non pas en un trans-

¹ Rolland, 1983, p. 15.

port de l'œuvre littéraire dans «le champ de la philosophie».² Néanmoins, si le matériau sur lequel s'exerce sa lecture est romanesque, et donc littéraire, Rolland procède à une Lecture philosophique, et non psychologique, psychanalytique, sociologique, historique ou stylistique. Il s'agit bien, en quelque sorte, d'examiner un champ de problèmes philosophiques et de voir comment l'œuvre de Dostoïevski peut nous permettre d'y répondre, même s'il ne le fait pas directement et dans un langage philosophique en tant que tel.

Ce qui justifie qu'on n'interroge pas l'œuvre de Dostoïevski comme si elle était intrinsèquement philosophique, c'est qu'une telle interrogation ne pourrait que méconnaître et réduire la portée de l'œuvre et ne serait qu'une présentation déformée et insatisfaisante de ce que serait prétendument la pensée de l'auteur. Et Rolland se justifier en présentant – et en la critiquant – l'interprétation de Berdiaev. Ce dernier en effet sépare l'œuvre de Dostoïevski en deux et en rejette ce qu'il appelle des «œuvres de jeunesses», et considère comme non essentielle la question de la pauvreté et de l'humiliation.³ L'interprétation de Berdiaev, note-t-il,

mutilé encore intérieurement ce qu'elle présente pourtant comme son noyau authentique en sous-entendant que la dimension de la pauvreté, de l'humiliation ou de l'offense en serait absente. Il importe au contraire de bien comprendre que cette dimension ne cesse de marquer la *totalité* de l'œuvre et affirme sa présence jusque dans le dernier roman publié.⁴

Ainsi Berdiaev développe une interprétation qui réduit préalablement l'œuvre de Dostoïevski. C'est une violence contre l'œuvre de Dostoïevski, violence qui se retrouve toujours lorsqu'on fait de Dostoïevski un philosophe.

Aussi fait-il en revanche droit à l'approche de Bakhtine qui ne construit plus une «philosophie de Dostoïevski» en identifiant tel discours ou le trajet de tel personnage qu'on considère comme porte-parole de la pensée de Dostoïevski. Pour

² *Ibid.*

³ Berdaiev, 1974.

⁴ Rolland, 1983, p. 17.

Bakhtine, le cœur de l'œuvre de Dostoïevski est une structure: le principe polyphonique. C'est moins le contenu thématique de l'œuvre que ce dernier essaierait de repérer que ce sa forme pourrait avoir à signifier.

Par sa définition même, la polyphonie implique la co-existence d'une multiplicité de voix indépendantes les unes par rapport aux autres et, par ailleurs, douées d'une certaine liberté au regard de l'auteur. Dans le roman polyphonique, les voix sont des personnages, lesquels se définissent avant tout par leur parole. Parole sur le monde et parole sur eux-mêmes [...] du fait du principe d'indépendance des voix qui régit la polyphonie, «les héros de Dostoïevski, tels que les conçoit l'écrivain lui-même, ne sont pas seulement produits de la parole de l'auteur mais aussi sujets de leur propre parole directement signifiante».⁵

Cette conception dialogique n'est pas sans rappeler les analyses développées par Buber⁶ et Levinas,⁷ qui insistent sur l'hétérogénéité irréductible des singularités les unes par rapport aux autres. Autrement dit, Pour Bakhtine, selon Rolland, ce qui est central dans les romans de Dostoïevski, c'est leur

5 *Ibid.*, p. 19. Il synthétise ainsi l'analyse de Bakhtine: «Polyphonie romanesque, l'œuvre de Dostoïevski prend ainsi, considérée dans sa totalité, l'aspect d'un grand *dialogue*. Dialogue dans lequel les deux *logoi* conservent chacun sa personnalité et ne se fondent jamais dans l'unité. Dialogue dans lequel l'interlocuteur n'est jamais seulement un ceci ou un cela, un quelque chose – dialogue dans lequel toujours il est d'abord un Tu ou un Toi, c'est-à-dire *quelqu'un* à qui je dois m'adresser et qui peut me répondre.» (*Ibid.*, p. 23). Bakhtine écrit que dans les romans de Dostoïevski «c'est précisément une pluralité de consciences, ayant des droits égaux, possédant chacune son monde qui se combinent dans l'unité d'un événement, sans pour autant se confondre. [...] La conscience du personnage est donnée comme une conscience autre, comme appartenant à autrui, sans être pourtant réifiée, refermée, sans devenir le simple objet de la conscience de l'auteur [...] Dans ses œuvres apparaît un personnage dont la voix est construite comme l'est, dans un roman de type ordinaire, la voix de l'auteur même, non celle de son personnage. Le discours que le personnage tient sur le monde a le même poids que le discours d'un auteur ordinaire; il n'est pas soumis à l'image objectale du personnage, comme l'une de ses caractéristiques; mais il ne sert pas non plus de porte-voix à l'auteur. Il possède une exceptionnelle indépendance dans la structure de l'œuvre, il résonne en quelque sorte aux côtés du discours de l'auteur, et se combine d'une façon particulière avec lui ainsi qu'avec les voix également qualifiées des autres personnages» (cité par Todorov, 1981, p. 161-162). Il note également: «Après Dostoïevski [...] est apparu le rôle *d'autrui*, à la lumière duquel se construit tout discours sur soi» (cité *ibid.*, p. 163). L'idée du personnage chez Dostoïevski renforce la consistance du personnage face à l'extériorité à laquelle il est confronté (Bakhtine, 1970, pp. 125-143).

6 Que connaissait Bakhtine, comme le rappelle Rolland s'appuyant sur la lecture de Todorov, 1981, p. 151, note 1.

7 Que cite Rolland, 1983, p. 23.

structure, dialogique, qui fait droit à la singularité et à la relative autonomie de chaque personnage, et non à la subordination des personnages secondaires au développement des convictions qui seraient celles du personnage principal, porte-parole de l'auteur. Et puisque ce qui est premier c'est l'indépendance de personnages consistants les uns par rapport aux autres et aux visées de l'auteur, chaque personnage se construit nécessairement à travers ses interactions et ses réactions par rapport aux autres. C'est pourquoi la question philosophique centrale qui se déduit de l'analyse basée sur la forme des romans dostoïevskiens, c'est la «question de l'Autre», la «question du rapport à autrui».⁸ Autrement dit, suivant l'analyse de Bakhtine, Rolland lit l'œuvre de Dostoïevski comme la «tentative d'une approche philosophique de Dostoïevski prenant pour fil conducteur la question de l'Autre».⁹

II Un Dostoïevski lévinassien

Ce qu'offre d'original l'analyse de Rolland c'est qu'elle ne se penche pas sur l'influence de Dostoïevski sur Levinas (influence d'ailleurs avouée et presque revendiquée), mais elle rend compte des mouvements romanesques dostoïevskiens en langage, en termes, en concepts lévinassiens, comme si, Éveil à rebours de toute chronologie, l'attitude de certains personnages des grands romans de Dostoïevski incarnaient, manifestaient, donnaient chair à des concepts développés dans la philosophie d'Emmanuel Levinas. Il faut même souligner que la réflexion de l'auteur sur Dostoïevski emprunte plus à Levinas qu'aux autres commentateurs. L'intérêt de cette quasi-reformulation dans le lexique de Levinas d'épisodes de grands romans est double. D'une part, ce travail permet de rendre compte philosophiquement de ce qui advient littérairement sous la plume de l'illustre romancier russe, d'autre part, il situe

⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁹ *Ibid.*

de façon décisive le questionnement philosophique porté par ces romans dans le champ problématique de l'altérité.

En guise d'illustration, notons que Rolland analyse la notion de honte chez les personnages de Dostoïevski, en s'appuyant sur des remarques de Nietzsche puis de Levinas¹⁰. Rolland décèle chez ces personnages une «référence à une culpabilité antérieure à toute identifiable ou concrète – mais la honte qui en résulte ne tient pas tant ici à mon essence d'homme qu'à ma *position* de moi à la fois *au monde* et *face à autrui*. C'est seulement dans le mouvement *d'aller vers les autres, d'entrer* dans le rapport que se révèle une culpabilité préexistante et que dès lors jaillit la honte. Comme si, en présence d'autrui, mon évident droit à l'être se faisait question et comme si mon être-au-monde se révélait position en porte à faux». ¹¹ Les thèmes de la honte liée à la culpabilité née de l'absence de légitimité de mon droit à être, qu'on retrouve explicitement chez Dostoïevski,¹² sont sérieusement abordés par Levinas – et Rolland en rend compte dans un certain nombre de textes qui servent de préfaces ou de notes à l'édition des textes dans lesquels Levinas traite ces sujets.¹³ De plus, les citations, parfois relativement longues de textes écrits par Levinas, sont récurrentes dans le livre de Rolland et régulièrement tout à fait intégrées aux développements de l'auteur. Par ailleurs, ce que Rolland tire de son analyse – et qu'il reformule en termes lévinassiens «antériorité et supériorité d'Autrui sur moi», «asymétrie» et «non-réciprocité», dimension essentiellement non-hégélienne¹⁴ – ancre définitivement la réflexion philosophique vers le problème de l'autre.

Le plan de l'ouvrage de Rolland s'articule autour de différentes modalités par lesquelles le moi est confronté, d'une certai-

¹⁰ *Ibid.*, pp. 31-34.

¹¹ *Ibid.*, p. 32-33.

¹² Voir Dostoïevski, 1994b, p. 348.

¹³ Par exemple l'introduction de *L'éthique comme philosophie première*, ou la préface à *De l'évasion*. Rolland définit cette culpabilité comme une «culpabilité sans faute – ou renvoyant à une circonstance... "ayant entraîné la mort sans l'intention de la donner"» (Rolland, 2000, p. 382).

¹⁴ Rolland, 1983, p. 33.

ne façon, à l'autre. Les différentes caractérisations de la façon dont l'autre se manifeste pour les personnages de Dostoïevski sont autant de caractérisations de l'autre homme dans la philosophie de Levinas. Le premier moment examine «l'irruption d'autrui». Rolland montre que le roman dostoïevskien tel que le conçoit Bakhtine est un dialogue de personnages, et que ces personnages ont les attributs que Levinas confère au «moi» au début de *Totalité et infini*.¹⁵ Ces personnages occupent toujours des places socialement marquées dans l'univers dostoïevskien qui se caractérise par une forte hiérarchie sociale. Chaque individu poursuit ses buts en demeurant contraint de respecter le «réseau de convenances»¹⁶ qui sont comme les «remparts du même» (ce qu'illustre par exemple le fait de faire attendre Mychkine qui a l'air d'un vagabond, ou l'idée qu'on n'a pas à faire de cérémonie avec lui). En fonction de sa place dans la société hiérarchisée des romans de Dostoïevski, chacun, s'il cherche à persévérer dans son être, ne peut le faire que sous des formes autorisées par la société et peut – voire est encouragé à – traiter autrui en fonction de la distance qu'il croit le séparer de l'autre. Aussi, tant qu'un personnage respecte les convenances, il n'est pas directement confronté à autrui. Autrui se manifeste comme quelqu'un occupant une certaine place dans la société plus que comme altérité insaisissable. La place dans la société médiatise en quelque sorte le rapport à autrui et empêche le moi de faire face à l'altérité radicale d'autrui. Ce face à face survient lorsque le scandale,¹⁷

¹⁵ *Ibid.*, p. 43. Comme l'écrit Rolland : «A un moi défini, convient un monde que parcourt, pour le diviser et l'unifier tout à la fois, une hiérarchie sociale. M'assignant une place en son sein, elle m'offre un lieu où peut, légitimement, s'exercer ma liberté – et les limites mêmes qu'elle impose à cette liberté en confirment la légitimité tout en en assurant la possibilité». Ce monde social fait d'autrui un Moi «Mais ainsi elle le dépouille de son altérité en l'insérant dans le monde qu'elle régit» (*ibid.*, p. 44).

¹⁶ *Ibid.*, p. 45.

¹⁷ On peut penser à Stavroguine au début des *Possédés* qui fait faire quelques pas à un vieillard en le tirant par le nez, à l'humiliation du capitaine Snegiriov par Dimitri Karamazov ou à Lisabeth Smerdiachtchaïa, fille de petit bourgeois, exemple de pauvreté et d'inconvenance, un peu folle, peu vêtue et quand on l'habille. Un nouveau gouverneur pense qu'elle «porte atteinte à la décence», les marchands l'habillent (Dostoïevski, 1994b, p. 110). Comme le note Rolland : «le véritable scandale [...] n'est pas provocation d'un moi exaspéré ne trouvant que dans la violence gratuite de quoi distraire son ennui – il est venue ou irruption d'Autrui. Dans ce monde mis en coupe, réglé, tapi derrière le rempart des convenances,

brouillant les repères par lesquels le moi appréhende autrui, le rend imprévisible et incompréhensible pour le moi. C'est pourquoi d'après Rolland, le roman dostoïevskien n'est pas un roman social, mais un roman d'arrachement au social,¹⁸ signifiant par-là que le romancier ne s'en tient pas à une dénonciation de la société de son époque, mais qu'il veut mettre le moi à nu, creuser au-delà du social, parce que le social ne saurait dire le dernier mot, le mot le plus profond sur le moi. L'espace du roman ne serait plus alors l'espace social, mais un autre espace «ouvert que par l'irruption de l'Autre qui, comme le dit Rolland, venant comme d'outre-tombe, nous entraîne à passer le monde».¹⁹ Autrui ainsi révélé est souvent un personnage qui ne peut pas s'affirmer, dans le monde du roman de Dostoïevski, pleinement comme un moi. En effet, certains personnages forts de leur Moi ont une respectabilité sociale, comme les Epantchine ou la vieille princesse Belonskaïa. Mais cette respectabilité est inaccessible à d'autres personnages comme Mychkine, Nastassia Philippovna «relégués, par l'humiliation, la misère ou une native étrangeté dans une foncière abstraction, présentations de «l'homme dans l'homme», qui ne parviennent pas à se hausser jusqu'au statut de Moi».²⁰ Le modèle de ces personnages en déficit de moi est, à n'en pas douter, Sonia dans *Crime et Châtiment*, qui apparaît dans le roman moins comme Sofia Marmeladova, qui serait un personnage mentionné selon l'état civil, socialement situé évoluant dans le monde, que comme, ainsi que le remarque Rolland, un «pur visage, visage porteur de "toute la douleur du monde"», comme le lui dira un jour Raskolnikov. De ces personnages, il faudrait aller jusqu'à dire qu'*ils ne sont pas du monde*».²¹ Ainsi, à

Autrui survient. Et là est le scandale, car c'est dans la nudité d'être simplement un homme ou le premier venu qu'il survient sans consentir à la rassurante parure de la socialité, sans consentir à se faire «objet par son vêtement même» [citation de *De l'existence à l'existant* de Levinas], dans la fulgurance de qui ne m'approche pas par le biais d'une médiation, mais m'arrive de face» (Rolland, 1983, p. 48).

18 *Ibid.*, p. 47.

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*, p. 49-50.

21 *Ibid.*

première vue les grands romans de Dostoïevski s'inscrivent dans un monde social qui sépare et atomise les êtres tout en médiatisant leurs relations ; mais, comme le conclut J. Rolland

une lecture plus approfondie – ou une *autre* lecture – déplace son centre vers la description de la relation avec Autrui. Déplacement qui, dans le même temps, légitime l'existence de ce qui devient une périphérie sociale: la relation avec Autrui est relation entre un Moi et un Autre – et ce Moi séjourne dans un Monde. Ainsi, globalement, l'œuvre apparaît comme description de l'arrachement au monde – lequel se donne ici comme arrachement au réseau social hiérarchisé – arrachement que provoque l'irruption d'Autrui et arrachement vers l'autre espace, l'espace de la rencontre.²²

Le second moment de l'analyse de Rolland rend compte de l'altérité en attribuant à l'Autre des caractéristiques également éminemment lévinassiennes: «Autrui, le Très-Faible et le Très-Haut». Dans cette partie, après avoir montré comment la nudité du visage permettait au moi d'entrer dans un face-à-face autrement que social avec autrui, l'auteur insiste sur la fragilité et la vulnérabilité d'autrui, ce que recouvre sa «pauvreté», tel qu'il m'apparaît dans ce face-à-face. Si autrui est pauvre, ce n'est évident pas seulement au sens socio-économique, et en comparaison avec des personnages dont, a contrario, on évoque la richesse. L'autre homme est pauvre absolument et pas seulement relativement. Comme l'écrit Rolland:

La pauvreté de l'homme battu, qui le montre comme le toujours exposé, le toujours sous la menace [...] est en effet essentielle en tant qu'elle l'atteint dans sa substance même, le prive de sa plénitude d'être. De sorte que la pauvreté, s'abstrayant de sa simple signification sociale, en vient à faire signe vers une misère plus profonde, que nous pouvons nommer Faiblesse. Faiblesse qui apparaît comme trait fondamental des personnages qui, dans les romans, interviennent comme figures ou figurations de l'Autre et qui s'y manifeste de diverses manières : par la misère économique d'un Marmeladov, l'humiliation d'un Ilioucha ou d'une Nastassia Philippovna, la maladie d'un Mychkine – toutes situation qui indiquent comme un moins-être.²³

²² *Ibid.*, p. 52.

²³ *Ibid.*, p. 54.

La faiblesse²⁴ ainsi déterminée peut être considérée comme «un moins-être, une impossibilité en quelque sorte à être, à être pleinement, à être sur le mode d'un Moi vivant dans la jouissance et se possédant dans une identité. Moins-être, non-être, termes inadéquats, qui ne parviennent qu'à assurer l'absolue préséance de l'être»²⁵ autrement dit, pour reprendre une formule chère à Levinas, un «autrement qu'être». Comme le premier moment de l'analyse permettait d'arracher autrui au monde socio-économique pour aller comme au-delà de lui, ce second moment détache autrui de l'ontologie, du domaine de l'être dans lequel chacun en est réduit à craindre pour sa vie. Le personnage dostoïevskien qui perçoit ainsi la faiblesse d'un autre personnage ne s'en tient pas à une compréhension théorique des choses, mais sent en lui la nécessité d'agir pour tenter – vainement – de combler ce manque d'être, n'agit plus seulement pour soi, n'est plus borné par la peur de sa propre mort,²⁶ comme quand Raskolnikov tente de sauver Marmeladov écrasé sous un attelage.

Ce troisième moment de l'analyse de la figure de l'altérité pour les personnages romanesques de Dostoïevski au prisme de la pensée de Levinas se donne comme passage de la responsabilité à la culpabilité. L'analyse par Rolland de cette idée insiste sur un point sur lequel on a souvent mal compris la pensée de Levinas. Dire, comme il le fait, que le moi est responsable d'autrui, c'est attirer l'attention sur la nudité et la misère de la chair, du corps exposé d'autrui, et c'est, par conséquent, marquer que «la responsabilité, d'emblée, conduit au don, au donner; don de son argent et de son temps, laissant déjà paraî-

24 Qui apparaît comme une caractéristique d'autrui dans une énumération de celles-ci (Levinas, 1997, p. 12).

25 Rolland, 1983, p. 57.

26 Comme en témoigne l'analyse, par Rolland, de la scène de *Crime et châtiment* où Svidrigaïlov et Dounia sont décrits comme placés dans l'impossibilité de pouvoir sur l'autre. Svidrigaïlov a attiré chez lui la sœur de Raskolnikov, pour lui révéler le crime de ce dernier et lui proposer de le sauver de la justice si elle se donne à lui. Après avoir refusé ce marché, Dounia tire sur lui et le manque. Dostoïevski parle du soulagement antinaturel de Svidrigaïlov: ce dernier n'angoisse pas pour sa mort, mais craint pour autrui, crainte qu'il «ne devienne mon meurtrier. Et non pas à proprement parler mon meurtrier, mais celui de cet Autrui que je lui suis. [...] [car] s'il en vient à me tuer, ce sera – c'est déjà – ma faute» (*ibid.*, p. 63-64).

tre à l'horizon le don de soi. Vêtir ceux qui sont nus, ici, c'est peut-être soi-même se dévêtir». ²⁷ Dans *Autrement qu'être*, son maître ouvrage, Levinas soutient que la responsabilité va jusqu'à la substitution d'autrui, «prendre la place d'Autrui pour, finalement, mourir à sa place», ²⁸ comme l'explicite Rolland. Aussi, si l'auteur met-il en évidence que la notion de responsabilité conduit à culpabilité, grand thème des *Frères Karamazov*, il donne à la culpabilité ressentie par les personnages de ce roman une portée bien plus grande que la culpabilité œdipienne (celle que chaque ressentirait d'avoir prétendument toujours désiré tuer le Père) puisque la culpabilité dont il est question dans *Les Frères Karamazov* désignerait bien plutôt une «culpabilité envers les autres, tous les autres, et qui relève aussi d'une tout autre expérience». ²⁹

Le quatrième moment de l'analyse met au jour une autre caractéristique d'autrui: il est celui sur lequel le moi peut vouloir commettre un meurtre, et c'est ainsi qu'il apparaît aussi bien dans *Totalité et infini* de Levinas ³⁰ que dans *Crime et châtiement*. ³¹ Autrui est celui que je peux vouloir tuer, et l'injonction éthique qui prend la forme de l'interdit du meurtre va jusqu'à l'exigence de tout faire pour empêcher que l'autre ne meure (ce qu'on a vu comme responsabilité et substitution). Or cette exigence éthique est lourde à porter et le héros des romans de Dostoïevski, à plusieurs reprises, tente de se défaire de cette responsabilité. Ainsi en est-il dans le passage de *Crime et châtiement* dans lequel Raskolnikov rencontre une toute jeune fille qu'on a enviré pour la violer, dont un autre homme semble vouloir également abuser. Raskolnikov veut défendre la jeune fille, se précipite sur l'homme et, quand arrive un policier, lui donne de l'argent et lui demande de protéger la malheureuse, avant de revenir sur ses pas pour conseiller au policier de lais-

²⁷ *Ibid.*, p. 77.

²⁸ *Ibid.*, p. 79.

²⁹ *Ibid.*, p. 80.

³⁰ « Autrui est le seul être que je peux vouloir tuer » (Levinas, 1990, p. 216).

³¹ Rolland écrit ainsi, à partir de la scène de l'aveu dans *Crime et châtiement* que «la raison du meurtre – sa raison et non son mobile – est à chercher dans la volonté d'un Moi de se poser absolument et, pour cela, de réduire l'altérité en tant que telle» (Rolland, 1983, p. 94).

ser s'amuser l'autre homme car il pense que le policier et le gremlin violeront la jeune fille. Raskolnikov dit alors: «Qu'est-ce que j'avais à vouloir venir à son secours, moi? Ah! bien, oui, secourir, est-ce à moi de le faire? Ils n'ont qu'à se dévorer les uns les autres tout vifs, que m'importe à moi». ³² Commentant ce passage, Rolland écrit «Le problème qui se pose à Raskolnikov est le même que celui qui se pose à Ivan dans les Karamazov [...] : tenter de fuir cette responsabilité de secourir l'autre, le premier venu, cette responsabilité qui m'incombe à moi, hic et nunc». ³³

Le cinquième moment étudie l'impossibilité de répondre à l'exigence éthique de responsabilité allant jusqu'à la substitution, à laquelle nous soumet le face-à-face avec autrui. En effet, s'il est possible d'éluder la tentation du meurtre et de porter secours autant que nous le pouvons à autrui au spectacle de la détresse, de sa misère nue et de sa faiblesse foncière – ce que Levinas, parfois, appelle du nom de «Réveil» – la sainteté ne peut pas être un état auquel on atteindrait d'une façon ou d'une autre. Comme l'écrit Rolland: «Éveil qui ne se sédimente pas, ne se substantifie pas en vertu et ne conduit pas à l'état de sainteté où le Moi déjà s'endormirait ou «s'embourgeoiserait». Dénonciation de l'idée même de sainteté comme état». ³⁴ L'éveil est comme la suspension ou l'interruption éthique du conatus spontané et naturel, par lequel chaque être tend à persévérer dans son être. Il peut arriver que ponctuellement, provisoirement, momentanément, on parvienne à ne pas se dés-inter-esser de l'autre et qu'on s'éveille parce qu'on est responsable pour lui, mais cette responsabilité n'est pas éternelle, et tôt ou tard, la suspension ou l'interruption éthique se termine. Cela confirme autant l'irréductibilité de l'altérité à l'identité que la démesure de l'exigence éthique à laquelle

³² Dostoïevski, 1995, p. 91.

³³ Rolland, 1983, p. 97.

³⁴ *Ibid.*, p106. Cf. «La vigilance – réveil dans l'éveil – signifie la défection de l'identité, ce qui n'est pas son extinction mais sa substitution au prochain – ordre ou désordre de la raison n'est plus ni connaissance ni action mais où désarçonnée par Autrui de son état – désarçonnée du Même et de l'être – elle est en relation éthique avec autrui, proximité du prochain.» (Levinas, 1998b, p. 60).

me confronte la fragilité d'autrui, à laquelle je ne puis jamais satisfaire.³⁵ C'est pourquoi moins que d'un échec de la réponse éthique à l'appel de la faiblesse d'autrui, Rolland préfère parler d'une «tension».³⁶

III Par-delà Levinas et Bakhtine : l'altérité du Christ et la lecture de Catteau

Si la caractérisation des figures de l'altérité telle qu'elle se manifeste dans l'univers romanesque dostoïevskien peut être majoritairement décrite en termes empruntés à la philosophie de Levinas, il reste une figure de l'altérité propre au romancier russe qui n'est pas intégrée à la pensée du philosophe: c'est la figure du Christ, figure capitale de la littérature russe de cette époque et incontournable³⁷ pour rendre compte des romans de Dostoïevski. Aussi Rolland présente-t-il comme un «rebondissement», l'analyse qu'il donne de la figure de l'altérité qu'est le Christ dans les romans dostoïevskiens, dans la mesure où cette perspective déborde la reformulation en termes lévinassiens de cette altérité. L'analyse de J. Rolland toutefois ne comptabilise pas cette présence du Christ simplement comme un addendum, un supplément sans grande portée, mais défend la thèse qu'elle change le cœur du roman de Dostoïevski, au point d'aboutir à l'«hypothèse sur le sens profond du roman dostoïevskien en tant que roman religieux».³⁸

35 Rolland insiste sur cette exigence éthique démesurée, que Levinas incline «dans une direction particulière, et indéniablement inquiétante. [...] La responsabilité est tout aussi in-finie qu'elle est impossible: encore responsable d'un retard qu'elle ne saurait combler» (Rolland, 2000, p. 384).

36 «Tension entre l'impossibilité d'une réponse et sa nécessité ou son urgence. Mais tension dans laquelle, malgré l'impossibilité de la réponse, un appel persiste et maintient son appel, tension où se met en question la réduction de l'humain à la possibilité, à l'initiative et à la liberté. Tension dans laquelle se lève peut-être dès lors un sens nouveau – ou très ancien – de l'homme en sa condition ou son in-condition de sujet responsable de tout, c'est-à-dire encore de ce qu'il n'a pas voulu et de ce dont il ne *peut* pas répondre» (Rolland, 1983, p. 115).

37 «La remise en jeu du questionnement tient à l'impossibilité d'ignorer l'inscription dans l'œuvre d'un pôle d'altérité non humaine sous les espèces de la figure du Christ», *ibid.*, p. 123.

38 *Ibid.*, p. 125.

Qu'apporte la figure du Christ à la figuration de l'altérité? On perd, par rapport à ce qui avait été dit de l'altérité deux éléments selon Rolland; d'une part «le caractère absolument premier du rapport d'altérité que rien ne conditionne mais qui en lui-même conditionne jusqu'à la possibilité de signifiante de l'Infini»³⁹ et «le caractère absolument immédiat de cette relation telle que le face à face qui la constitue constitue encore le paradigme même de toute immédiateté».⁴⁰ En effet, ce qui change avec la figure du Christ c'est d'une part qu'il est une figure de la médiation: la Faiblesse de l'autre, d'une certaine façon, et son appel ne valent plus pour eux-mêmes, mais pour l'amour du Christ. Et même, cette médiation finit par annuler la question de l'Autre en tant que telle, puisqu'avec le Christ ce qui est visé n'est plus «le respect de l'Autre en son altérité, le maintien de cette altérité et par là le maintien [...] d'une relation asymétrique mais, tout au contraire, sa réduction et sa dissolution dans et par la *fusion* des termes dans laquelle s'ouvre la voie du salut»,⁴¹ comme le note Rolland. Et l'auteur illustre ce changement de perspective, entre une conception de l'altérité sans le Christ à une conception de l'altérité avec le Christ, par l'examen du personnage important qu'est Sonia. Cette dernière est une figure centrale en tant que visage qui adresse un appel dans la perspective inspirée de Levinas, mais dans le cadre d'un rapport au Christ, Sonia est une

figure sans doute toujours essentielle, mais non plus centrale à proprement parler, lorsqu'elle se fait messagère qui, par son statut même, s'efface devant ce qu'elle annonce comme le signe devant ce qu'il signale. Ce qu'ainsi elle annonce, c'est la Parole évangélique par laquelle le Christ offre cette promesse en léguant sa Parole. [...] dans cet effacement, elle cède à la figure du Christ la place de figure centrale du roman, figure sans doute elle-même absente du roman – mais roman qui ne s'écrit cependant que pour l'inscrire au bout de lui-même, où se dresse sa Hauteur et s'exalte sa Parole.⁴²

39 *Ibid.*, p. 127.

40 *Ibid.*

41 *Ibid.*, p. 129.

42 *Ibid.*, p. 138.

Si Rolland semble amender sa lecture lévinassienne de l'altérité dans les romans de Dostoïevski en faisant saillir à la fin de l'analyse la présence du Christ inintégré dans la perspective du philosophe, il veut relativiser et compléter la thèse de Bakhtine qu'il avait jusqu'ici reprise à son compte sur la nature du roman dostoïevskien

en réintroduisant la dimension de l'auteur,⁴³ c'est-à-dire en n'oubliant pas, ce que Bakhtine a trop tendance à faire, que si Dostoïevski innove en créant un espace polyphonique dans lequel le personnage a sa pleine autonomie, il en est par définition le créateur dont la création relève d'un projet que caractérise un certain *vouloir-dire*.⁴⁴

Il s'appuie, pour cela, sur le travail de Catteau sur la comparaison entre les états préparatoires et le texte définitif des romans. En effet, selon Catteau, à la lecture des premières versions, le romancier demeure «pleinement souverain»: «Dostoïevski y apparaît comme l'ordonnateur suprême des gestes et le maître des vies [...] comme tout romancier, il façonne les hommes, ses héros, avec une *volonté de dire*, et même parfois de *transmettre un message*». ⁴⁵ Aussi, contrairement à ce que soutient Bakhtine, le projet littéraire de l'auteur conditionne la relative autonomie des personnages: ils sont libres, mais dans le cadre décidé par l'auteur. L'idée qui prévalait depuis le début des analyses de Rolland, selon laquelle le rapport d'altérité constitue, en se déployant, le roman dostoïevskien, apparaît ainsi comme corrigée. Et Rolland conclut que «la caractérisation formelle du roman dostoïevskien, retenant la leçon de Bakhtine mais refusant de se laisser enfermer dans le dogmatisme dont il n'est pas toujours indemne, le fait apparaître comme une *structure non identitaire*: structure animée par une tension, tension entre homophonie et polyphonie, entre fermeture et ouverture, achèvement et inachèvement, Livre et écriture». ⁴⁶

43 Pour Todorov, la conception bakhtinienne du roman de Dostoïevski fait des personnages des quasi auteurs «les personnages de Dostoïevski [...] sont comme autant d'auteurs, plutôt que comme les personnages des anciens auteurs», Todorov, 1981, p. 159).

44 Rolland, 1983, p. 141.

45 *Ibid.*, p. 142.

46 *Ibid.*, p. 147.

Conclusion

La façon qu'a Rolland se formuler en termes lévinassiens l'altérité dans les romans de Dostoïevski est très pertinente et fait preuve d'une grande familiarité avec la philosophie lévinassienne, mais elle en reste majoritairement à la perspective d'avant *Autrement qu'être*. Rolland fait ressortir l'incomplétude, le manque d'être de certains personnages, mais ne va pas jusqu'à faire voir la passivité originaire du sujet (que des personnages comme Aliocha ou Mychkine ne seraient pas loin de pouvoir figurer). En effet, on pourrait dire qu'avant *Autrement qu'être*, la passivité liée au visage d'autrui brisait le sujet, faisait éclater l'égoïté dans l'irruption de l'autre. Mais avec *Autrement qu'être*, Levinas envisage «le sujet *comme passivité en son origine même* [...] Passivité d'un sujet non plus pensé comme le Même déjà constitué qui ensuite rencontre l'Autre, et avec lui la limite de son pouvoir – mais, originairement, structuré comme Autre-dans-le-Même.»⁴⁷

De plus, s'il est tout à fait pertinent de réfléchir à la façon dont Bakhtine pense le roman dostoïevskien comme polyphonique, cette approche reste peut-être en deçà de la pensée bakhtinienne de l'altérité. En effet, comme l'écrit Todorov dans un ouvrage cité par Rolland, pour Bakhtine, l'être humain «n'existe qu'en dialogue: au sein de l'être on trouve l'autre»⁴⁸ ou «pour Bakhtine, «au fond de l'homme», n'est pas le «ça», mais l'autre».⁴⁹

47 Rolland, 2000, p. 384.

48 Todorov, 1981, p. 9

49 *Ibid.*, p. 55. Voir également, sur l'importance d'autrui et le fait que je ne suis par l'intermédiaire d'autrui, ainsi que sur le rôle d'autrui dans la prise de conscience de qui je suis, les pages 148 à 150 du même ouvrage, en particulier: «Je ne deviens conscient de moi, je ne deviens moi-même qu'en me révélant pour autrui, à travers autrui et à l'aide d'autrui. Les actes les plus importants, constitutifs de la conscience de soi, se déterminent par le rapport à une autre conscience (à un «tu»). La rupture, l'isolement, l'enfermement en soi est la raison fondamentale de la perte de soi. [...] Toute expérience intérieure s'avère être située à la frontière, elle rencontre autrui, et toute son essence réside dans cette rencontre intense. [...] L'être même de l'homme (extérieur comme intérieur) est une *communication profonde*. Être signifie *communiquer*. [...] être signifie être pour autrui et, à travers lui, pour soi».

Références

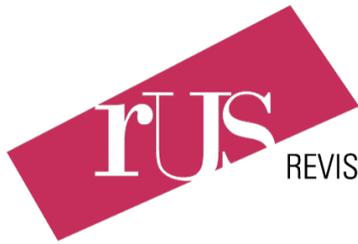
- BAKHTINE, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoïevski*, traduit par Isabelle Kolitcheff. Paris : Seuil, 1970.
- BERDIAEV, Nicolas. *L'Esprit de Dostoïevski*, traduit par Alexis Nerville. Paris: Stock, 1974.
- CATTEAU, Jacques. *La Création littéraire chez Dostoïevski*. Paris : Institut d'Études slaves, 1978.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor. *Crime et Châtiment*, traduit par D. Ergaz. Paris: Gallimard, 1995.
- DOSTOÏEVSKI , Fédor. *L'Idiot*, traduit par Albert Mousset. Paris : Gallimard, 1994a.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor. *Les Possédés*, traduit par Elisabeth Guertik. Paris: Le livre de poche, 1977.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor. *Les Frères Karamazov*, traduit par Elisabeth Guertik. Paris: Le livre de poche, 1994b.
- LEVINAS, Emmanuel. *De l'évasion*, éd. annotée par J. Rolland. Paris: Le livre de poche, 1998a.
- LEVINAS, Emmanuel. *De l'existence à l'existant*. Paris : Vrin, 1947.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Paris: Le livre de poche, 1990.
- LEVINAS, Emmanuel. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Paris: Le livre de poche, 2001.
- LEVINAS, Emmanuel. *De Dieu qui vient à l'idée*. Paris: Vrin, 1998b.
- LEVINAS, Emmanuel. *Hors sujet*. Paris: Le livre de poche, 1997.
- LEVINAS, Emmanuel. *L'Éthique comme philosophie première*, introduction de J. Rolland. Paris: Payot & Rivages, 1998c.
- ROLLAND, Jacques. *Dostoïevski. La Question de l'autre*. Paris: Verdier, 1983.
- ROLLAND, Jacques. *Parcours de l'autrement: lecture d'Emmanuel Levinas*. Paris: PUF, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*.



Suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris : Seuil, 1981.

Recebido em: 04/09/2021

Aceito em: 30/11/2021



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Memórias do subsolo: problemas interpretativos

Notes from underground:
interpretative problems

Autor: Davi Lopes Villaça
Universidade de São Paulo,
São Paulo, São Paulo, Brasil

Edição: RUS Vol. 12. Nº 20

Publicação: Dezembro de 2021

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.191522>



Memórias do subsolo: problemas interpretativos

Davi Lopes Villaça*

Resumo: Partindo de uma discussão sobre as dificuldades relativas à análise de *Memórias do subsolo* (1864), de Dostoiévski, tal como elas se manifestaram em diversos momentos da história da interpretação da novela, pretendo desenvolver uma série de considerações sobre a complexa relação entre o autor e seu narrador, analisando seus pontos de identificação e de oposição, e dialogando com diferentes abordagens críticas sobre esse tema.

Abstract: Beginning with a discussion of the difficulties involved in the analysis of Dostoevsky's *Notes from Underground* (1864) as manifested at times in the history of the novel's interpretation, this article develops a series of reflections about the complex relationship between the author and his narrator, analyzing their points of identification and opposition and entering into dialogue with various critical approaches to this subject.

Palavras-chave: Dostoiévski; Narrador; Autor; Novela; Sátira
Keywords: Dostoevsky; Narrator; Author; Novel; Satire

* Doutorando do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; <https://orcid.org/0000-0002-2883-239X>; dlvillaca@uol.com.br

Poucas obras de Dostoiévski ofereceram tantas dificuldades interpretativas, tantas armadilhas de leitura, quanto *Memórias do subsolo* (1864). É o que podemos concluir da história de sua recepção. Joseph Frank, biógrafo do autor e seu mais importante estudioso dos últimos tempos, apontou os erros que os leitores da novela mais frequentemente cometeram e ainda cometem. Como outros críticos antes dele, acusou a existência de uma leitura tradicionalmente aceita mas essencialmente equivocada da obra, corroborada por intérpretes de peso como o biógrafo Leonid Grossman e o filósofo Nikolai Shestov. Essa leitura enxergava em *Memórias do subsolo* o grito de desespero de um Dostoiévski que, como resultado de sua experiência traumática no cárcere e no exílio siberiano, lançara pela primeira vez um olhar franco para os abismos mais sombrios e abjetos da alma humana e passara a rejeitar os ideais humanitários de sua juventude. Nas palavras de Shestov, a novela era o “urro de terror do homem que, de repente, descobre ter mentido e feito uma comédia, quando dizia que a finalidade suprema da existência é servir o último dos homens”.¹ Muito diferentemente disto, verifica-se que, embora Dostoiévski tenha reformulado radicalmente sua visão de mundo, para o que sua experiência no cárcere foi de fato fundamental, ele em nenhum momento abandonou seus ideais de amor e compaixão. A bem dizer, todas as obras da sua fase madura, a começar por *Memórias do subsolo*, consideradas sob o viés da intenção polêmico-ideológica do autor, contêm uma defesa dos ideais cristãos que sempre o inspiraram e que ele afirmou ao longo de toda a vida. Como compreender, então, que leitores tão sensíveis, como sem dúvida é o caso de Grossman e Shestov, tenham se equivocado tão profundamente quanto à suposta “mensagem” da novela?

1 SHESTOV, Liev, *Dostoevski i Nietzsche: filosofia tragedii*. Disponível em <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/kritika/shestov-dostoevskij-i-nicshe/predislovie.htm>.

As dificuldades referentes à interpretação de *Memórias do subsolo* parecem girar sempre em torno de uma mesma figura: o narrador em primeira pessoa. O discurso dessa personagem anônima, que os leitores se habituaram a chamar de “homem do subsolo”, é tão tortuoso e obscuro, tão marcado por ambiguidades, que de fato não parece simples extrair dele uma posição muito clara. É essa, aliás, umas das razões por que a novela despertou pouco interesse na época de sua publicação e só foi seriamente estudada mais tarde, à luz da fama que Dostoiévski alcançou com seus grandes romances. Para Frank, o erro de muitos leitores consistiu em identificar, de forma muito direta, o autor com sua personagem. É verdade que, já em 1882, ano seguinte ao da morte de Dostoiévski, um jovem crítico chamado Nikolai Mikhailóvski se perguntava de que maneira, na novela, o autor se posicionava em relação a seu narrador.² É muito provável que essa questão seja, até hoje, atualizada por todos aqueles que leem *Memórias do subsolo* sem qualquer noção pré-adquirida de seu significado. Por trás dela, parece ocultar-se outra, mais importante: de que maneira eu, leitor, devo me posicionar em relação ao discurso desse narrador? Trata-se, pois, de personagem extremamente contraditória, sobre a qual gerações de leitores se sentiram desafiadas a emitir algum julgamento, uma vez que a própria novela parecia se abster de fazê-lo. No entanto, como recorda Frank, foi somente em 1929, num artigo de Aleksandr Skáftimov, que pela primeira vez se “focalizou a questão de saber se e até que ponto o homem do subterrâneo poderia ser considerado o porta voz de Dostoiévski de alguma forma direta.”³ Foi também esse crítico quem, de maneira muito categórica, apontou as inconsistências das análises de Grossman e Shes-tov, demonstrando que o narrador da novela era “não só o acusador como também um dos acusados”.⁴ A partir de Skáftimov, outra noção começaria a se difundir no meio crítico: a de que,

2 MIKHAILÓVSKI, Nikolai, “Um talento cruel”, in: GOMIDE, Bruno Barreto (org.) *Antologia do pensamento crítico russo*. São Paulo: ed. 34, 2017.

3 FRANK, Joseph, *Dostoiévski: os efeitos da libertação (1860 a 1865)*. São Paulo: ed. Edusp, 2013. P. 431.

4 Idem. Pp. 431-432.

para um entendimento correto de *Memórias do subsolo*, faz-se necessário reconhecer que, como afirmou Tzvetan Todorov, “Dostoiévski não defende os pontos de vista do homem do subsolo, mas luta contra eles”.⁵ No entanto, a meu ver, também essa perspectiva seria um tanto problemática, abrindo espaço para outros erros interpretativos.

Nina Budanova, em importante artigo sobre os ancestrais literários da novela, afirmou que a incapacidade de distinguir a voz do autor em meio ao discurso do narrador levou muitos críticos a acreditarem tratar-se de uma obra em que Dostoiévski “descrê dos ideais humanitários de sua juventude e prega o individualismo extremo”.⁶ Mas será mesmo que o discurso do homem do subsolo pode ser lido como uma defesa intransigente do individualismo? É claro que a personagem encarna essa característica e sofre suas consequências. Mas não me parece possível afirmar que a narrativa (ainda que considerada estritamente do ponto de vista do narrador) implique uma *pregação* do individualismo extremo.

Como demonstrou Skáftimov em seu artigo,⁷ as angústias em que o homem do subsolo se revolve decorrem não de uma dolorosa compreensão da alma humana, mas de uma condição existencial particular, ligada à formação dessa personagem, a qual, por sua vez, reflete o desenvolvimento de sua sociedade. Enquanto representante das pessoas instruídas (e, portanto, membro de uma minoria social na Rússia do século XIX) e enquanto pequeno funcionário público, preso a lugar de pobreza e insignificância, o homem do subsolo está cercado por uma série de particularidades históricas que moldaram sua sensibilidade. Sensibilidade essa que faz dele uma versão russa, dostoiévskiana, do drama do homem moderno, enquanto expressão de uma crise que decorre de um processo histórico de desarticulação social e desenraizamento moral e espiritual.

5 TODOROV, Tzvetan, “Memórias do subsolo”, in: *Os gêneros do discurso*. São Paulo: ed. Unesp, 2018. P. 224.

6 BUDANOVA, Nina, “U istokov podpol’ia”, in: *Dostoevski i Turgenev*. Leningrado: Editora Nauka, 1987. P. 13.

7 SKÁFTIMOV, Aleksandr, “Zapizki iz podpol’ia”. Disponível em <http://teatr-lib.ru/Library/Skaftimov/nravstv/>.

Para além disso, no entanto, Frank identificou na condição do herói algo bastante específico. Nenhum outro crítico insistiu tanto como ele na ideia de que a vida do homem do subsolo era um produto das ideias que “ele aceita e pelas quais tenta viver”⁸ – ideias essas que Dostoiévski reputava absurdas e que eram as mais radicalmente opostas às que o autor estava defendendo. O que levou muitos leitores ao erro teria sido o fato de não atentarem ao elemento paródico-satírico da novela, a ironia que separa a perspectiva do autor da de sua personagem. Frank cita⁹ o que julga ser um caso análogo da literatura inglesa: Em 1702, Daniel Defoe publicou *The Shortest Way with the Dissenters*: uma paródia de panfleto político em que o dissidente Defoe assume a voz de um dos opositores do movimento, um tori fanático, que prega a execução dos dissidentes. A intenção era difamar seus adversários, mas a ironia do texto passou despercebida, e as autoridades sentenciaram o autor a um castigo físico. Não acredito, porém, que tal comparação seja adequada, nem que se possa pensar a relação narrador-autor, em *Memórias do subsolo*, em termos de simples antagonismo ideológico. A advertência de que o narrador não é expressão direta e simples do autor pode nos colocar no caminho correto, mas pouco faz no sentido de destrinchar o emaranhado de problemas que a personagem em si mesma representa.

Memórias do subsolo foi escrita no contexto das contendas ideológicas em que Dostoiévski, bem como boa parte da intelectualidade russa, estava envolvido no começo dos anos 1860. Iniciada como monólogo, a narrativa do homem do subsolo rapidamente se abre para um diálogo: a personagem imagina e passa a incluir, em seu próprio texto (pois de fato está escrevendo), as réplicas de seus hipotéticos leitores, pondo-se a conversar com essas vozes. Embora os interlocutores do narrador jamais sejam nomeados por ele, o público da época deveria identificar, nas posições por eles defendidas, partidários de Nikolai Tchernichévski, o grande mentor ideológico da intelectualidade radical dos anos 1860, com cujas ideias

8 FRANK, Joseph, op. cit. P. 432.

9 Ibidem. P. 433.

Dostoiévski antagonizava visceralmente. Toda a primeira parte da novela é um ataque às posições defendidas por Tchernichévski em seu romance *Que fazer?* (1863), em que se preconiza a construção de uma sociedade utópica com base em orientações puramente racionais e científicas. Numa refutação categórica de pressupostos e conclusões desse escritor, o homem do subsolo expõe o que acredita serem alguns traços humanos originários e irredutíveis: a inclinação para a imoralidade, o desejo de perseguir uma meta, mas não de alcançá-la, o apego às noções de personalidade e de liberdade – em nome das quais o homem de bom grado pode, apenas para afirmar sua vontade individual, renunciar ao bem-estar, à tranquilidade e a quaisquer outras “vantagens” que uma utopia como a de Tchernichévski teria a lhe oferecer. Dostoiévski, evidentemente, concorda com as críticas de sua personagem. Para Frank, no entanto, há um ponto que radicalmente distingue as perspectivas dos dois: se por um lado o homem do subsolo refuta a filosofia de Tchernichévski, por outro *aceita* os mesmos pressupostos em que ela se baseia, a começar pela ideia de que a vida humana nada mais é o do que o produto mecânico das leis da natureza.¹⁰ Assim, ao mesmo tempo em que o narrador afirma para o homem (e para si mesmo) uma necessidade incondicional de liberdade, também refuta a própria possibilidade de existência dessa liberdade, na medida em que crê, malgrado seu, num determinismo que lhe é revelado pela razão e pela ciência de seu tempo. A sua angústia decorreria justamente da oposição entre o seu desejo (ou, para falarmos como Dostoiévski, seu “coração”) e sua razão, contra a qual ele investe, sem no entanto esperar ultrapassá-la. A leitura de Frank me parece, nesse ponto, um tanto reducionista: ela descreve corretamente certo aspecto do drama do herói, mas não sua totalidade e nem mesmo aquilo que tem de mais fundamental.

É natural que o leitor de Dostoiévski, num primeiro momento, se pergunte em que medida o autor concorda com suas personagens – em especial quando se trata daquelas que o leitor, ele

10 Ibidem. P. 441.

mesmo, não sabe bem ao certo como julgar. Mas essa pergunta apresenta um problema de saída: ela supõe, nas personagens dostoiévskianas, uma posição ideológica fixa e bem delimitada. Bakhtin, com sua tese sobre o romance polifônico de Dostoiévski, argumenta que o discurso do autor, em suas obras, se situa “ao lado”¹¹ do das personagens, sem (ou pelo menos evitando) se sobrepor a ele. Dostoiévski, assim, representaria pontos de vista que entram em conflito com o seu, mas que nem por isso são refutados na narrativa, como se daria num romance “monológico”. Vários críticos (o próprio Frank) contestam ou relativizam essa leitura. Creio que não seria correto pensar as personagens dostoiévskianas como perspectivas que podemos ou não corroborar, uma vez que essas perspectivas jamais se encontram de fato fixadas. Dizer que Dostoiévski aprova ou desaprova esta ou aquela personagem só faz sentido se considerarmos fragmentos de texto, passagens nas quais essas personagens expressam certas opiniões, as quais não dão conta de sua contradição interior, cujo sentido amplo é revelado apenas na trajetória por elas percorrida ao longo da narrativa. O que temos são tipos paradoxais, que carregam, em si mesmos, a semente da negação das posições que eles próprios representam. No caso do homem do subsolo vemos, para além disso, um narrador que o tempo todo, desde os primeiros parágrafos, coloca em dúvida sua palavra. Não vejo sentido em se afirmar que Dostoiévski discorda (ou espera que discordemos) de uma personagem que já vive em profundo desacordo consigo mesma. A meu ver, os primeiros intérpretes de *Memórias do subsolo* incorreram em certos erros não por ignorarem o real posicionamento de Dostoiévski em relação ao seu herói, misturando assim seus pontos de vista, mas por não atentarem à real complexidade e contraditoriedade do discurso da personagem, que não caminha numa direção única. Com isto, aliás, ignoraram também alguns detalhes relativos à própria ficcionalidade do texto.

Há um aspecto fundamental da narrativa que perpassa o texto inteiro, mas que só é explicitado no fim, e de maneira

11 BAKHTIN, Mikhail, *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018. P. 5.

bastante curiosa. Quando o narrador chega ao que parece ser o término de seu relato, ele mesmo expressa o desejo de interromper sua escrita; porém, logo abaixo de suas palavras de encerramento, encontramos a seguinte nota: “Aliás, ainda não terminam aqui as ‘memórias’ deste paradoxalista. Ele não se conteve e as continuou. Mas parece-nos que se pode fazer ponto final aqui mesmo”.¹² Estas não são apenas as palavras de Dostoiévski: são as palavras de um narrador em terceira pessoa que só se manifesta no final da história. O que, então, mais do que nunca, deveria ficar evidente para nós é que estamos diante da representação de um discurso, da encenação de uma narrativa. É claro que isto poderia ser dito sobre qualquer narrativa em primeira pessoa. O que faz de *Memórias do subsolo* um caso original é como Dostoiévski faz do discurso de sua personagem a própria matéria do seu drama.

As palavras finais da novela afirmam que a história do narrador continua para além daquilo que é registrado. De certa forma, esse desfecho, bastante inesperado, não difere tanto de outros mais convencionais. Em *Crime e castigo* (1866), por exemplo, o narrador em terceira pessoa, após tecer vagas alusões sobre o futuro dos heróis Raskôlnikov e Sônia, decide interromper a história e declara: “Isto poderia ser o tema de um novo relato – mas este está concluído”.¹³ É claro que Sônia e Raskôlnikov só existem enquanto personagens de romance. Mas uma vez que o narrador também está inserido no universo ficcional, não estranhemos que, para ele, o casal de heróis siga vivendo para além da história que acabou de ser contada. O mesmo se dá em *Memórias do subsolo*: assim como Sônia e Raskôlnikov continuam a viver, o homem do subsolo continua a escrever. Esse final sublinha o fato de que, na novela, a palavra do narrador não é apenas o relato da vida, de uma experiência já devidamente fechada e significada, como geralmente se dá nos romances em primeira pessoa do século XIX. A palavra do narrador é a própria vida em andamento, na sua incompletude; o traçado de uma experiência inédita, cujas

12 DOSTOIÉVSKI, Fiódor, *Memórias do subsolo*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 147.

13 DOSTOIÉVSKI, Fiódor, *Crime e castigo*. São Paulo: Editora 34, 2016. P. 563.

consequências ninguém, nem mesmo o narrador, pode antever. Não é o relato de um drama, mas a extensão desse drama ao âmbito do próprio discurso e da própria narrativa.

Boris Schnaiderman, seguindo a leitura de Bakhtin, afirma que a novela se estrutura como uma confissão que se constrói na expectativa da palavra do outro.¹⁴ Isto diz respeito justamente ao caráter dialógico do texto, que começamos a observar anteriormente. Vale notar que são vários os textos não ficcionais de Dostoiévski em que ele se põe a dialogar com as réplicas imaginadas de interlocutores reais. Contudo, em *Memórias do subsolo*, esse recurso artístico adquire um sentido muito particular, para muito além de uma função retórica. O narrador é alguém que, a partir de um isolamento auto imposto, buscou subtrair-se ao domínio dos olhares dos outros, que o definem e humilham. Mas é precisamente nesse isolamento que a palavra do outro o persegue e o atinge com maior intensidade, a tal ponto que, para aplacá-la, faz-se necessário de algum modo representá-la. O drama das personagens dostoienskianas, marcado sempre por uma dimensão discursiva, possui, por isso mesmo, um caráter relacional – não há, pois, discurso que não esteja endereçado a alguém. Na concepção dostoienskiana, como demonstrou Bakhtin ao longo de seu estudo, a identidade do indivíduo não se constitui fora da relação e do diálogo com o outro.

O homem do subsolo, após ter refutado as ideias de Tchernichévski e seus seguidores, parece acreditar ter chegado também a uma boa explicação de por que ele, um homem inteligente do século XIX, como se define a si mesmo, estaria destinado ao lugar de nulidade, angústia e inércia que se atribui. Nesse sentido, a primeira parte de *Memórias do subsolo*, paralelamente à polêmica com os adversários ideológicos de Dostoiévski, é uma tentativa do narrador de se auto justificar. Seria supérfluo, no entanto, pedir ao leitor que desconfie dessa justificativa, pois o próprio narrador o fará, ainda que não deixe de ver nela alguma lógica. Diz ele, ao final da primeira parte: “Juro-vos, meus senhores, que não creio numa só pa-

14 SCHNAIDERMAN, Boris, prefácio, in: DOSTOIÉVSKI, Fiódor, *Memórias do subsolo*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 8.

lavrinha de tudo quanto rabisquei aqui! Isto é, talvez eu creia, mas, ao mesmo tempo, sem saber por quê, sinto e suspeito estar mentindo como um desalmado”.¹⁵ Só isto, a meu ver, já nos permite reconhecer um senão na análise de Frank. A ideia de que o homem do subsolo sofre em função das ideias em que ele acredita é relativizada pelo fato de que a personagem, ela mesma, confessa não acreditar (pelo menos não inteiramente) nessas ideias. Sem dúvida, o herói é assombrado pela perspectiva de pertencer a uma realidade determinista, destituída de livre arbítrio. Ao mesmo tempo, sente estar mentindo ao professar sua crença em tal realidade, ainda que não descreia dela inteiramente. O problema do homem do subsolo não parece ser, nesse sentido, uma excessiva credulidade para com os postulados da razão ou da ciência. Se ele sofre, é menos por acreditar em alguma coisa do que por não ter muito em que acredita. Esse estado de desorientação não deve ser atribuído meramente ao seu desenvolvimento intelectual: há que se levar em conta, antes de mais nada, uma certa experiência do mundo. Para Dostoiévski, o fundamental estava em que esse “homem inteligente” era alguém sem raízes, não somente porque renunciara, como a personagem mesma diz, no jargão da intelectualidade radical da época, “ao solo e aos princípios populares”,¹⁶ mas porque crescera distante do povo e de suas tradições.

Antes, porém, de entrar nessa questão, convém notar que, mesmo antes de o homem do subsolo começar a se desacreditar, ele já nos dá uma série de argumentos que, por si só, deveriam abalar qualquer confiança absoluta na razão pela qual ele mesmo se sente esmagado.

A razão, meus senhores, é coisa boa, não há dúvida, mas razão é só razão e satisfaz apenas a capacidade racional do homem, enquanto o ato de querer constitui a manifestação de toda a vida, isto é, de toda a vida humana, com a razão e com todo o coçar-se. E, embora a nossa vida, nessa manifestação, resulte muitas vezes em algo ignóbil, é sempre vida e não apenas a extração de uma raiz quadrada. Eu, por exem-

15 DOSTOIÉVSKI, Fiódor, op. cit. P. 51.

16 Ibidem. P. 27.

plo, quero viver muito naturalmente, para satisfazer toda a minha capacidade vital, e não apenas a minha capacidade racional, isto é, algo como a vigésima parte da minha capacidade de viver. Que sabe a razão? Somente aquilo que teve tempo de conhecer (algo, provavelmente, nunca chegará a saber; embora isto não constitua consolo, por que não expressá-lo?), enquanto a natureza humana age em sua totalidade, com tudo o que nela existe de consciente e inconsciente, e, embora minta, continuará vivendo.¹⁷

Para Dostoiévski, a razão é apenas uma das funções da vida humana, e por isso mesmo não é capaz de representar ou compreender toda a vida. Em notas a *O Adolescente* (1875) o autor afirmou: “A sabedoria infinita esmaga a mente do homem, mas ele a busca. A existência deve ser, inquestionavelmente e em cada caso, superior à mente do homem. A doutrina segundo a qual a mente do homem é o limite final do universo é tão estúpida quanto pode sê-lo, e até mesmo mais estúpida, infinitivamente mais estúpida, do que um jogo de xadrez entre lojistas”.¹⁸ Essa noção já aparece, em forma embrionária, no discurso do homem do subsolo. Por isso é estranho imaginar que a condição do herói decorra de uma crença radical, como supõe Frank, no imperativo das leis da natureza. Como explicar que, “desejando viver muito naturalmente”, o homem do subsolo se submeta, contra a própria vontade, a uma razão e a uma ciência que ele mesmo reputa limitadas? Se o narrador, a certa altura, não começasse a duvidar de si, não faltariam, em seu próprio discurso, bons argumentos para que o fizéssemos. O que explica essa contradição, ao menos em parte, é que o homem do subsolo não é movido por um princípio único. Mais do que se confessar, ele busca, num primeiro momento, forjar, para si e para os outros, uma explicação de si que seja também uma justificativa, eximindo suas fraquezas e, nalguma medida, até dignificando-as.

A confissão do homem do subsolo tem algo em comum com a experiência psicanalítica. Ele mesmo afirma que não irá publicar sua narrativa, nem a dará a ler a alguém. Desse modo,

17 Ibidem. P. 41.

18 Apud. FRANK, Joseph, *Dostoiévski: o manto do profeta*. São Paulo: Edusp, 2002, p. 206.

achamo-nos, num primeiro momento, no lugar de um leitor ninguém, a quem se pode dizer qualquer coisa sem nenhum constrangimento. Não demora muito, contudo, para percebermos que a palavra do narrador como que nos atravessa, mira um alvo específico; ela se dirige não a um leitor genérico, a um “senhor todo mundo”,¹⁹ como expressou-se Todorov, mas a um grupo de interlocutores com posições bem definidas (as dos partidários de Tchernichévski). De maneira semelhante, o psicanalista, esse ouvinte pretensamente neutro, acaba sendo investido dos muitos e diferentes olhares daqueles com que, fora do consultório, o paciente tem de se haver. Na novela, verificamos que o interlocutor do homem do subsolo, embora esteja, na maior parte do tempo, identificado com Tchernichévski, também não é sempre o mesmo. Depois de afirmar estar “mentindo como um *desalmado*”, o narrador continua a ser interpelado por seus interlocutores imaginários. Mas estes já não falam como os radicais de seu tempo, e sim com a voz de sua própria consciência.

– Mas não é uma vergonha, não é uma humilhação?! – talvez me digais, balançando com desdém a cabeça. – Está ansiando pela vida, mas resolve os problemas da existência com um emaranhado lógico. E como são importunas, como são insolentes as suas saídas, e, ao mesmo tempo, como o senhor tem medo! Afirma absurdos e se satisfaz com eles; diz insolências, mas sempre se assusta com elas e pede desculpas. Assegura não temer nada e, ao mesmo tempo, busca o nosso aplauso. Garante estar rangendo os dentes e, simultaneamente, graceja, para nos fazer rir. Sabe que os seus gracejos não têm espírito, mas, ao que parece, está muito satisfeito com a sua qualidade literária. É possível que tenha sofrido realmente; todavia, não respeita um pouco sequer o seu próprio sofrimento. No senhor há verdade, mas não há pureza; por motivo da mais mesquinha vaidade, traz a sua verdade à mostra, conduzindo-a para a ignomínia, para a feira... Realmente, quer dizer algo, no entanto, por temor, oculta a sua palavra derradeira, porque não tem suficiente decisão para dizê-la, mas apenas uma assustada impertinência. Vangloria-se da sua consciência, mas, na realidade, apenas vacila, pois, embora o seu cérebro funcione, o seu coração

19 TODOROV, Tzvetan, op. cit. P. 201.

está obscurecido pela perversão, e, sem um coração puro, não pode haver consciência plena, correta. E que capacidade de importunar, que insistência, como careteia! Mentira, mentira, mentira!²⁰

É notável como, em muitas obras de Dostoiévski, a palavra do autor não se impõe sobre a personagem, mas como que irrompe de dentro dela. Quase como se a personagem contivesse em si o autor, e não o contrário. Bakhtin chega a afirmar que não há nada que possamos dizer sobre a pessoa do homem do subsolo que ele já não saiba.²¹ Com efeito, as críticas mais contundentes que alguém poderia dirigir à personagem são feitas por ela mesma, sobretudo nos finais da primeira e da segunda parte da novela. Nesse sentido, Dostoiévski parece recusar a si mesmo (e também ao leitor), um lugar de superioridade em relação à sua personagem, o que corrobora a tese defendida por Bakhtin, em seu estudo, de que há, em a toda obra dostoiévskiana, um princípio de não objetificação e não conclusão da consciência do outro. Se o narrador de *Memórias do subsolo* deve ser tomado, como Frank insiste em toda a sua análise, e com o que estou de acordo, como uma concepção satírica, faz-se necessário reconhecer que Dostoiévski ultrapassa, em muito, os limites habituais da sátira, dotando sua personagem de uma consciência que a situa para além de qualquer tipificação diminuidora.

Depois da observação de Bakhtin, sobre quão bem o homem do subsolo parece conhecer a si próprio, poderíamos ter a impressão de que não há melhor comentário sobre a narrativa do que ela mesma. Evidentemente, não é assim. O que marca a diferença entre as personagens “positivas” e “negativas” de Dostoiévski, entre as posições que ele estava atacando ou defendendo, não é propriamente um saber, nem tanto um posicionamento ideológico, mas uma forma de estar no mundo, que só se revela integralmente no percurso, nas palavras e ações dessas personagens no decorrer da narrativa. Em *Memórias do subsolo*, uma vez que a palavra de Tchernichévski foi silenciada, o herói ainda se vê às voltas com seus próprios

20 DOSTOIÉVSKI, Fiódor, op. cit. PP. 51-52.

21 BAKHTIN, Mikhail, op. cit. P. 58.

problemas, diante dos quais é sua vez de capitular.

O último capítulo da primeira parte da novela, o qual serve de prólogo à segunda, marca uma importante virada dramática na narrativa. Na primeira parte o homem do subsolo nos oferece um discurso que no fundo é, a despeito de sua sagacidade e profundidade, uma explicação genérica para sua condição. Na verdade, ele sequer está falando de si, como um indivíduo, mas de um abstrato “homem inteligente do século XIX”. Contudo, uma vez que o homem do subsolo não se satisfaz com a própria explicação, lança-se a uma segunda empreitada: propõe-se a narrar alguns eventos de seu passado, os quais, até então, sempre evitara recordar. Nesse sentido, a segunda parte de *Memórias do subsolo* é a narrativa de um passado vivido, mas nunca devidamente elaborado e significado, o que só se tenta fazer no momento presente da narrativa. Trata-se, portanto, de um confronto direto com a própria história, nunca antes empreendido. Agora, o homem do subsolo, ao invés de falar de si mesmo como uma categoria abstrata, irá procurar as raízes pessoais e particulares do seu drama, que dialogam, evidentemente, com a situação geral da sociedade em que se formou. E, uma vez que essa situação está ligada justamente a um processo de modernização e de perda de valores tradicionais – aquilo mesmo que Dostoiévski desejava acusar no meio da parcela instruída da sociedade –, podemos afirmar que a narrativa do homem do subsolo é a procura pelas raízes do seu próprio desenraizamento. Outro dado que nos leva a relativizar as afirmações de Frank acerca da relação entre a crise dos heróis e as ideias em que ele supostamente acredita é, justamente, o fato de essa crise ser muito anterior ao contato da personagem com as ideias dos radicais dos anos 1860, posto que, para investigar seu estado atual, o homem do subsolo se vê obrigado a rememorar eventos transcorridos dezesseis anos antes. Com isto, não discordo de Frank quanto à sua afirmação de que o homem do subsolo experimenta um sofrimento decorrente das consequências psicológicas da aceitação do determinismo (embora esta seja, a meu ver, bastante parcial); apenas chamo a atenção para o fato de que essa aceitação, se de fato ocorre, se situa na periferia e não no centro do drama da personagem.

Toda a ação da novela transcorre em São Petersburgo, en-

tão capital do império russo, chamada pelo narrador como “a mais abstrata e meditativa cidade de todo o globo terrestre”²² – denominação essa que, se para nós soa bastante enigmática, para um leitor russo deveria fazer bem mais sentido. Fundada em 1703, erguida sobre terreno pantanoso, em território conquistado à Suécia, e feita à imitação das cidades da Europa, Petersburgo era o grande símbolo arquitetônico do desenraizamento da sociedade russa. Era parte do processo iniciado pelo tsar Pedro, o Grande, em seu afã de aproximar mais a Rússia do Ocidente, o que resultou numa radical ruptura moral, cultural e espiritual entre as camadas instruídas e a maior parte do povo, em sua vasta maioria analfabeto, e ainda fundamentalmente ligado às crenças e tradições de uma Rússia pré-moderna, anterior ao contato com o iluminismo e a cultura europeus. O homem do subsolo, tão identificado com a cidade em que habita, é justamente um símbolo maior dessa ruptura. Na segunda parte de sua narrativa, o herói contracenava com outras personagens, dentre as quais a mais importante é a jovem prostituta Lisa. Também habitante da capital, mas oriunda da província, a moça é elaborada como uma herdeira das virtudes cristãs que Dostoiévski identificava no povo simples, em oposição ao niilismo moral que o escritor acusava nas classes instruídas. Embora Lisa ocupe um lugar ainda mais degradado e humilhado do que o do herói, ela escapa à lógica da dominação, do senhor e do servo, a que ele está preso. Contrastando com a vaidade e o egoísmo desmedidos do homem do subsolo, cultivados num ambiente de forte hierarquia e individualismo, estimulando-o a querer sempre afirmar sobre os outros a sua superioridade moral e intelectual (as únicas que ele pode exercer), Lisa, mesmo dotada de orgulho, deseja apenas ser vista como uma igual e como alguém digno de ser amado. Esse traço faz dela a única figura de fato positiva da história, o que torna fácil tomá-la como uma espécie de antípoda moral e espiritual do homem do subsolo.

Todorov chegou a afirmar que a novela é uma espécie de diá-

22 DOSTOIÉVSKI, Fiódor, op. cit. P. 18.

logo “entre o homem do subsolo, por um lado, e Lisa, ou, se preferirmos, ‘Dostoiévski’, por outro”.²³ Creio, no entanto, que também não deveríamos estabelecer uma oposição tão radical entre herói e heroína, pela mesma razão que não nos pareceu conveniente fazê-lo no que dizia respeito à relação narrador e autor. Novamente, a identificação do autor com uma personagem (implicando, aqui, sua desidentificação com outra), só faz sentido se atribuirmos ao narrador uma posição fixa, o que, como já apontamos, não se justifica. Acima de tudo, é importante lembrar: nós não conhecemos outra Lisa além daquela engendrada no discurso do homem do subsolo. É, portanto, primeiro aos olhos deste que a heroína adquire uma significação positiva. Ela serve de contraponto à experiência do herói ao mesmo tempo em que aparece como uma possibilidade descartada e inviabilizada dele mesmo. Lisa foi, no passado do homem do subsolo, e volta a ser agora, em sua narrativa, o símbolo de uma falta por ele sempre sentida e que, nesse sentido, sempre o constituiu. É essa mesma falta, para a qual ele busca dar forma, que está na origem de sua narrativa, a ser entendida também como procura. No final da novela, Lisa, perdendo ao homem do subsolo a ofensa que este lhe havia feito ao enganá-la e seduzi-la, se compadece dele e lhe abre o caminho da redenção pelo amor. O herói, no entanto, está, como ele próprio reconhece, tão desacostumado do convívio com os outros e tão aferrado a uma lógica de dominação que não suporta o fato de agora Lisa o estar “salvando”, ainda que a moça não tivesse a menor pretensão de desempenhar semelhante papel de heroína ou de se lhe mostrar superior. Ele acaba por insultá-la, e desta vez ela o abandona, percebendo que seu amor não pode ser correspondido. *Memórias do subsolo*, ainda que considerada estritamente do ponto de vista do narrador, não poderia ser lida como uma defesa ou mesmo como uma justificativa do modo de ser da personagem, ainda que nalguns momentos a narrativa pareça ir nessa direção. No final, o que predomina é o reconhecimento que o próprio herói faz de suas insuficiências, bem como sua tentativa de definir, na imagem de Lisa, o ideal que ele não pôde encarnar.

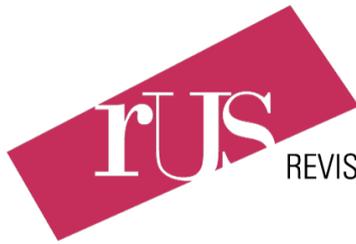
23 TODOROV, Tzvetan, op. cit. P. 224.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail, *Problemas da poética de Dostoiévski*. São Paulo: Ed. Forense Universitária. 2008.
- BUDANOVA, Nina, *Dostoevski i Turgenev*. Leningrado: Editora Naúka, 1987.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikháilovich, *Crime e castigo*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikháilovich, *Memórias do subsolo*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- FRANK, Joseph, *Dostoiévski: os efeitos da libertação (1860-1865)*. São Paulo: Edusp, 2002.
- FRANK, Joseph, *Dostoiévski: o manto do profeta*. São Paulo: Edusp, 2002.
- PAREYSON, Luigi, *Dostoiévski - filosofia, romance e experiência religiosa*. São Paulo: Edusp, 2012.
- SKÁFTIMOV, Alieksandr, "Zapizki iz podpol'ia". Disponível em <http://teatr-lib.ru/Library/Skaftimov/nravstv/>.
- SHESTOV, Lev, *Dostoevski i Nietzsche: filosofia tragedii*. Disponível em: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/kritika/shestov-dostoevskij-i-nicshe/predislovie.htm>.
- TCHERNICHEVSKI, Nikolai, *What is to be done?* Ithaca: Cornell University press, 1989.
- TCHERNICHEVSKI, Nikolai, "O russo no rendez-vous", in GOMIDE, Bruno Barreto (org.), *Antologia do pensamento crítico russo*. São Paulo: ed. 34, 2013.
- TODOROV, Tzevetan, "Memórias do subsolo", in: *Os gêneros do discurso*. São Paulo: ed. Unesp, 2018.

Recebido em: 15/10/2021

Aceito em: 30/11/2021



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**Ser (e deixar de ser) o homem
doente, o homem mau e o homem
desagradável: notas sobre *Memórias
do subsolo***

*To be (and not to be) the sick man,
the bad man and the unpleasant
man: notes on Notes from the
underground*

Autor: Diego Lock Farina
Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil
Edição: RUS Vol. 12. Nº 20
Publicação: Dezembro de 2021

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.191500>



Ser (e deixar de ser) o homem doente, o homem mau e o homem desagradável: notas sobre *Memórias do subsolo*

Diego Lock Farina*

Resumo: O presente artigo comenta e analisa as estratégias e o percurso narrativo do protagonista anônimo das *Memórias do subsolo* (1864), de Fiódor Dostoiévski, com o intuito de destacar a pertinência de uma leitura crítico-clínica acerca da novela, tendo em vista o estudo das sintomatologias e o diálogo com o pensamento de Gilles Deleuze que diz respeito à literatura como devir, à função do escritor como médico da civilização e ao sujeito larvar das micropolíticas que atua nos efeitos do real e na potência do impossível. O texto tem também como objetivo levantar a hipótese ensaística de que o homem do subsolo experimenta transcendentemente um efetivo movimento entre a enfermidade e a saúde do mundo, entre o bem e o mal e, por fim, entre a crítica negativa e a afirmação do desejo na vida, sempre sob vias de transbordar esses limites todos. Para tal aproveitamento, discute-se igualmente algumas observações centrais a propósito da obra e/ou da filosofia do tempo de Dostoiévski realizadas por René Girard, Bakhtin, Nietzsche, Sergio Givone, dentre outros. De uma leitura diferencial da novela à leitura da teoria literária contemporânea, o artigo se utiliza das *Memórias* como um local intensivo de disputas pelo sentido da escrita, da mimese como técnica poética primordial e do gênero textual das confissões, ou melhor, dos *castigos correccionais* que conjuram por aporias.

Palavras-chave: *Memórias do subsolo*; Devir literário; Sintomatologia; Deleuze

Keywords: *Notes from the underground*; Literary becoming; Symptomatology; Deleuze

Abstract: This article comments and analyzes the strategies and narrative path of the anonymous protagonist of *Notes from the underground* (1864), by Fyodor Dostoevski, in order to highlight the relevance of a critical-clinical reading about the novel, with a view to the study of symptomatology and the dialogue with Gilles Deleuze's thought that concerns literature as becoming, the writer's role as a physician of civilization and the larval subject of micropolitics that acts on the effects of the real and on the potency of the impossible. The text also aims to raise the essay hypothesis that the underground man experiences transcendentally an effective movement between illness and health in the world, between good and evil and, finally, between negative criticism and the affirmation of desire in life, always on the way to overflowing all these limits. For this purpose, some central observations concerning the work and/or philosophy of Dostoevski's time, carried out by René Girard, Bakhtin, Nietzsche, Sergio Givone, among others, are also discussed. From a differential reading of the novel to the reading of contemporary literary theory, the article uses the *Memoirs* as an intensive place for disputes over the meaning of writing, mimesis as a primordial poetic technique and the textual genre of confessions, or rather, *correctional punishments* that conjure by aporias.

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutor em Estudos de Literatura – Teoria, Crítica e Comparatismo. Autor do livro *Todos os lados da rua* - finalista do Prêmio Açorianos de Criação Literária em 2013. Tradutor e membro da equipe editorial da Revista Dystopia, O não-lugar da crítica; <http://lattes.cnpq.br/6876164288108555>; <https://orcid.org/0000-0003-0362-564X>; diegolockfarina@hotmail.com

O homem do subsolo de Dostoiévski é, sem dúvida, uma figura emblemática para o século XIX – e do século de Darwin e Marx, para fora dele. Uma figura atemporal, melhor dizendo, em determinado nível empírico-transcendental,¹ que “verifica a irredutível falta de fundamento da experiência”;² uma figura sem nome anunciado (resistente ao *nomos*, à materialização da lei humana) que, entretanto, foge da própria figuração e que acompanha seu contemporâneo Bartleby num sentido talvez obscuro, sintomático e acontecimental. Eis então o paradoxalista exemplar, o anti-herói das memórias escritas aos quarenta anos, o neurótico e o histérico, o duplo que se choca com a multiplicidade do mundo, o homem geral que nunca houve e que, contudo, sempre existiu. O filósofo novelista, do embuste alegórico à meditação formal, o kantiano confessional (que critica a *verdade* das confissões de Rousseau), amante do furor romântico heterogêneo e da cultura *bela e sublime*, o ressentido que abrirá os olhos de Nietzsche aos males do ressentimento, a voz verborrágica à qual nin-

1 A realidade do homem do subsolo é distribuída sob uma vida plenamente imanente; seu plano de imanência é o próprio subsolo. O empirismo-transcendental, do qual nos fala Gilles Deleuze (2016, p. 178), parece caber para avaliar o tipo de inscrição na experiência realizada pelo personagem. A definição do conceito auxilia na compreensão desse campo praticamente cosmológico, que escapa e faz escapar da configuração fenomenológica: “O que é um campo transcendental? Ele se distingue da experiência, enquanto não remete a um objeto nem pertence a um sujeito (representação empírica). No mais, ele se apresenta como pura corrente de consciência assubjetiva, consciência pré-reflexiva impessoal, duração qualitativa da consciência sem eu. Pode parecer curioso que o transcendental se defina por tais dados imediatos: falar-se-á de empirismo transcendental em oposição a tudo aquilo que faz o mundo do sujeito e do objeto. Há qualquer coisa de selvagem e de potente num tal empirismo transcendental. Não é certamente o elemento da sensação (empirismo simples), pois a sensação não é mais que um corte na corrente de consciência absoluta. É sobretudo, por mais próximas que sejam duas sensações, a passagem de uma a outra como devir, como aumento ou diminuição de potência (quantidade virtual). Por conseguinte, deve-se definir o campo transcendental pela pura consciência imediata sem objeto nem eu, enquanto movimento que não começa nem termina? (Mesmo a concepção espinosista da passagem ou da quantidade de potência faz apelo à consciência)”.

2 GIVONE, 2009, p. 470.

guém melhor que Beckett³ saberá dar prosseguimento, o mote para especular o inconsciente, o suspeito composto sadismo-masquismo, e o veio para anteceder a tipologia existencialista de um século mais tarde. As entradas serão diversas. E a acumulação crítica, desde então, inevitável.

O monólogo das *Memórias do subsolo* – escrito para se tornar *sério*: “o papel tem algo que intimida”⁴ – tem a raiva e a culpa como aparentes fios condutores. Raiva, por exemplo, da condição humana e das leis naturais; culpa, dentre outras, por ser “mais inteligente que todos à minha volta”⁵ e por não ter feito nada para mudar materialmente a vida de parasita. A composição das notas mnemônicas, dessa forma, auxilia o personagem narrador em seu processo, difusamente declarado, de tomar consciência de si frente à própria contingência, por sua vez, refletida de um passado distante que o afetou a partir de uma série de traumas bastante pontuais – aventuras humilhantes, eventos supostamente menores, que passariam despercebidos por muita gente. O personagem, portanto, ao narrar-se para leitores espectrais, desloca-se de uma sinistra posição de angústia emudecida para uma nova empreitada, eufórica, diga-se de passagem, em que seu ser ambíguo e irresoluto se concretiza porque torna-se *literário*. Contemplando-se sob a forma das letras, pode o protagonista enfim iniciar seu *tratamento*. Um tratamento conturbado, decerto, mas que, à medida que se desenvolve, revela as fraquezas que o constituem e o deixam perplexo ao ganharem a visibilidade que nem ele seria capaz de imaginar. O caráter patológico que engendra o tom das *Memórias* – que logo assinalaremos como relativo, aporético – advém de uma *doença*, inclusive, conhecida, denominada como hipertrofia da consciência, que leva à introspecção do personagem “até o mais cruel desdobraimento, que o faz se tornar vítima e carrasco de si mesmo”.⁶ O “tagarelismo

3 Cf. BECKETT, Samuel. *L'innommable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

4 DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 54.

5 Ibid, p. 21.

6 GIVONE, 2009, p. 468.

inofensivo”⁷ das memórias, nessa sequência, conecta-se inevitavelmente à virtualidade filosófica de uma maneira muito especial, a ponto de fazer de seu objeto narrado um sujeito de devires, que, por seu turno, projeta ainda o ensaio de uma filosofia do desejo: “que é um homem sem desejos, sem vontades nem caprichos, senão um pedal de órgão? (...) o ato de querer constitui a manifestação de toda a vida”.⁸ Afinal, ainda a respeito do devir, “um homem inteligente não pode, a sério, tornar-se algo (...) um homem inteligente do século XIX precisa e está moralmente obrigado a ser uma criatura iminentemente sem caráter”.⁹ A moral do sem caráter, espécie de postura anti-maniqueísta, macunaímica por associação livre, desvela nesse caso a inscrição de um sujeito melancólico, recalcado e subtraído que se encontra fadado aos movimentos, às oscilações, aos modos cíclicos de um projeto literário em devir que não chega nunca a *tornar-se* em definitivo, pois sua intensidade reside propriamente no percurso para ser, no projetismo não-teleológico, e não em quaisquer produtos ou representações que lhe dariam corpo e o jogariam no mundo dos outros, que tanto o aflige e o faz enterrar-se vivo por antecipação: “o homem é uma criatura volúvel e pouco atraente e, talvez, a exemplo do enxadrista, ame apenas o processo de atingir o objetivo, e não o próprio objetivo”.¹⁰ O conceito de inteligência para o narrador, que acena para uma poética da *belle irresponsabilité* da qual Nietzsche era entusiasta,¹¹ atenta-se, com efeito, a essa nuance: “É possível que me considere um homem inteligente apenas porque, em toda a vida, não pude começar nem acabar coisa alguma”.¹² Contudo, a zombaria nunca foge por completo de seu horizonte: “Mas que fazer, se a destinação única e direta de todo homem inteligente é apenas a tagare-

7 DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 30.

8 Ibid, p. 41.

9 Ibid, p. 17.

10 Ibid, p. 46.

11 Nietzsche via como uma tarefa *dar à irresponsabilidade seu sentido positivo*. Cf. DELEUZE, 2018.

12 DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 30.

lice, uma intencional transferência do oco para o vazio?"¹³ O muitas vezes referido *niilismo* do subsolo deve ser observado com certo distanciamento e suspeita, pois a chave de leitura satírica das entrelinhas das *Memórias* pode desativá-lo a qualquer instante. Antes de passarmos adiante, vejamos um exemplo fortuito trazido por Deleuze e Guattari que distingue a imitação (leia-se, em conjunto, a mimese) da potência dos devires, levando sempre em consideração que a literatura, ou então mesmo somente "escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível. A escrita é inseparável do devir",¹⁴

Devir nunca é imitar. Quando Hitchcock faz o pássaro, ele não reproduz nenhum grito de pássaro, ele produz um som eletrônico como um campo de intensidades ou uma onda de vibrações, uma variação contínua, como uma terrível ameaça que sentimos em nós mesmos (...) A tarantela é a estranha dança que conjura ou exorciza as supostas vítimas de uma picada de tarântula: mas, quando a vítima faz sua dança, pode-se dizer que ela está imitando a aranha, que se identifica com ela, mesmo numa identificação de luta 'agonística', arquetípica? Não, pois a vítima, o paciente, o doente, não deve aranha dançante a não ser na medida em que a aranha por sua vez é suposta devir pura silhueta, pura cor e puro som, segundo os quais o outro dança. Não se imita; constitui-se um bloco de devir, a imitação não intervém senão para o ajuste de tal bloco, como uma última preocupação de perfeição, uma piscada de olho, uma assinatura. Mas tudo o que importa passou-se em outro lugar: devir-aranha da dança, à condição de que a aranha devesse ela mesma som e cor, orquestra e pintura.¹⁵

Se Nietzsche, noutro âmbito, foi um Dostoiévski mais grosseiro, como afirmou certa feita Gorki,¹⁶ *Além do bem e do mal*

13 Ibid, p. 31.

14 DELEUZE, 2011, p. 11.

15 DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 113.

16 A referência é na verdade uma anotação, publicada na revista *Rúskaia Litieratura*, n° 2, de 1968, citada por Boris Schnaiderman no prefácio da edição das *Memórias* da editora 34. Dirá Máximo Gorki: "Para mim, todo Nietzsche está em *Memórias do subsolo*. Neste livro

pode ser visto, sob a luz dos deslizamentos comparatistas, como as *Memórias* menos requintadas. Acerca desse encontro, que aqui não exploraremos extensivamente, gostaríamos apenas de citar três passagens da obra que auxiliam na sustentação da nossa hipótese final. A primeira trata da diferença entre o bem-estar, o acomodar-se, a aceitação passiva dos *homens do dever* e o que Nietzsche define como a disciplina do sofrimento, praticada por *Nós, os imoralistas*, os filósofos do futuro: “bem-estar (...) isso não é uma meta, isso nos parece um *final!* Um estado que torna o homem imediatamente ridículo e desprezível (...) A disciplina do sofrimento (...) apenas essa disciplina produziu todas as elevações do homem até agora”.¹⁷ A segunda passagem, de caráter mais enigmático, tensiona um dos aspectos mais sensíveis das *Memórias*, que provoca, por sua vez, a moral do orgulho que barra, coíbe, o fluxo das reminiscências: “Eu fiz isso’, diz minha memória. ‘Não posso ter feito isso’ – diz meu orgulho, e se mantém inexorável. Por fim – a memória cede”¹⁸ – o que ocorre nessa cedência? A terceira e última, portanto, aborda a solidão como forma para o encontro daquilo que ultrapassa o sistema binário do bem e do mal, e tem como porvir a saúde da multiplicidade: “O maior será aquele que puder ser o mais solitário, o mais oculto, o mais divergente, o homem além do bem e do mal, o senhor de suas virtudes, o riquíssimo em vontade (...) poder ser tão múltiplo quanto inteiro, tão vasto quanto pleno”.¹⁹

O homem do subsolo, portanto, debate-se em sua toca espacial e ao mesmo tempo pensante, remoendo-se com os remorsos mais alucinatórios, com os índices precários do cotidiano, submerso em seus prazerezinhos secretos, seus segredinhos sujos (devassos) e, assim, cumpre com o que considera o único prazer digno a um homem decente: falar de si mesmo. O narcisismo do personagem é, no entanto, enviesado, às vezes

– e até hoje não o sabem ler – se dá para toda Europa a fundamentação do niilismo e do anarquismo. Nietzsche é mais grosseiro que Dostoiévski”.

17 NIETZSCHE, 2010, p. 162.

18 Ibid, p. 92.

19 Ibid, p. 151.

enganoso; é talhado pelo estilo do manipulador que por estratégia mente: como já adiantado acima, no comentário sobre Rousseau, ao avisar indiretamente que toda confissão envolve a mentira, o narrador dá a entender que, ao confessar, está fadado à inverdade, inclusive por adequação a esse gênero textual. De fato, levando isso em consideração, pode-se acreditar na autenticidade do que ocorre na descrição das aventuras? É possível sempre duvidar do que aconteceu em seus relatos, e o próprio narrador abre brecha para que o leitor desconfie dele, porque, afinal, é de seu agrado parecer um crápula ou mesmo parecer repugnante, pois há nele uma “singular forma de perversão que consiste em se deixar seduzir pela própria capacidade de extrair do fundo da alma materiais sórdidos e abjetos (...) mostra como sempre existe uma intenção, um desejo na raiz de toda e qualquer maldade”.²⁰ Embora arrogante e dono de uma suposta autoestima elevada, o anti-herói das *Memórias* pode também ser visto enquanto um sujeito larvar,²¹ que sequer consegue se transformar num inseto (deixa que Kafka soube capturar mais tarde), um habitante rastejante dos territórios ulteriores de uma metrópole como São Petersburgo – “a cidade mais abstrata e meditativa de todo o globo terrestre. (Existem cidades meditativas e não meditativas)”.²² Um narciso tóxico – na superfície do que *quer* informar – que extrai satisfação da própria degradação, da experiência com a proximidade com os derradeiros limites. E que, de certo modo ainda

20 GIVONE, 2009, p. 469.

21 Aqui, dirigimo-nos à noção de sujeito larvar desenvolvida por Gilles Deleuze: “temos observado que o sujeito ao qual se dirige Deleuze é um sujeito mutante, parcial, em pleno devir, fragmentado entre seus modos de individuação sempre incompletos e momentâneos; trata-se, afinal, do sujeito larvar descrito em *Diferença e repetição*, em que o eu já está dissolvido e aparece então como produto de uma máquina de contrair; o eu é ele-próprio modificação, designando uma diferença transvasada à repetição. O sujeito larvar é antes de mais nada o sujeito em devir, indecível e problemático. Giorgio Agamben falará de um ser semelhante à medida que discorre sobre o conceito de *qualunque* em *A comunidade que vem*: ‘o ser que vem é o ser qualquer’, qualquer um, seja quem for, qual-se-queira (refugiado, migrante, apátrida), o que não significa falar de uma generalidade universal, como tentava a ontologia. Tal sujeito está inevitavelmente em relação com o desejo, com o afecto, que é o interessante por definição, e a maneira pela qual ele passa do comum ao próprio e do próprio ao comum se chama uso - ethos. Esse larvar qualquer é, nesse sentido, o acontecimento de um fora” (FARINA, 2021, p. 102).

22 DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 18.

ardiloso, apela sussurradamente para que se sinta pena dele. As contradições serão muitas e a oscilação do humor – o que poderia suscitar o diagnóstico elementar de uma bipolaridade nervosa – é por fim sua característica essencial, e é a partir dela que se deve vislumbrar essa figura que tanto mais se abstraia de si, mais adquire a consciência de que não há como admirá-lo: a não ser, contudo, pelo viés último da sua inteligência literária, a aposta derradeira e desesperada de projetar suas memórias ao mundo, com a esperança de que a partir delas possa haver algum tipo de redenção estética, que cumpra com o ideal do belo e sublime e que, além disso, confirme a afirmação do fim das notas, de que um dia algo ainda nascerá das ideias. Que lastro profético pode haver nisso tudo? O próprio devir-imperceptível desse micróbio larvar talvez seja tão imperceptível que acaba por tornar-se capaz de sustentar a força do homem do subsolo até os dias de hoje.

Devido à condição social empobrecida, à orfandade, à falta de oportunidades e favorecimentos, o protagonista mora no subúrbio, embaixo da terra, como o futuro roedor da *Construção* de Kafka, e sobrevive precariamente com a renda da aposentadoria do funcionalismo público do Tsar. Sua confiança, sua impressão de *status* e todo o seu orgulho vêm do capital cultural adquirido através das leituras e do aprimoramento do senso estético; é o modo que encontra, desde a escola, para fazer frente aos companheiros mais abastados. A degradação *ilustre* que desenvolve – o que René Girard prefere chamar por “inferioridade generalizada”²³ –, alia-se à inércia social (os homens de pensamento nada fazem) e é no desespero constante que é manifestado o seu lugar irrealocável para ser, para restar ou devir o resíduo das máquinas imperiais, para elevar-se à qualidade de um *autêntico*, de um *original* em meio às massas desumanizadas, à classe média medíocre e mimética, às elites pouco ilustradas e facilmente afetadas pelo fetiche francês, inglês ou alemão. É evidente que na pena afiada de Dostoiévski essa degradação *ilustre* aparece como uma ironia sofisticada, sobretudo para encaminhar sua crítica ao positivismo

23 GIRARD, 2011, p. 46.

da época e à irretrucável aritmética da vida empreendida pela voga cientificista, pela dominação racionalista que já tomava conta do continente europeu, ou seja, a tudo que o “impossível quer dizer um muro de pedra”.²⁴ Sabemos, por fim, que uma das teses mais célebres das *Memórias* se baseia em $2 + 2 = 5$ e que sua metafísica parte, inicialmente, dessa confrontação *teórica*: “na realidade, dois e dois não são mais a vida, meus senhores, mas o começo da morte”.²⁵ Observemos o sentido crítico e sarcástico que é mobilizado numa passagem como essa:

E eu poderia, neste caso, escolher uma carreira para mim: seria preguiçoso e comilão, não do tipo comum, mas, por exemplo, dos que comungam com tudo o que é belo e sublime (...) E exigiria por isto respeito a mim mesmo, e perseguiria quem não me tributasse esse respeito. Vive-se com tranquilidade, morre-se solenemente... é o encanto, um verdadeiro encanto! E eu criaria um tal barrigão, armaria um tal queixo tríplice, elaboraria um tal nariz de sândalo que todo transeunte diria, olhando para mim: “Este é que é um figurão! Isto que é verdadeiro e positivo!” Seja o que quiserdes, mas é agradabilíssimo ouvir opiniões assim em nosso século de negação, meus senhores.²⁶

Há, assim, três episódios narrados pelo autor das *Memórias*, cuja série que se forma no encadeamento deles denota a progressão de seu estado permanente de angústia. As três aventuras constrangedoras ou andanças-trauma, como referimos há pouco, expressam a problematização decorrente de acontecimentos que ferem seu orgulho. A primeira, patética do início ao fim, lança luz à necessidade psicótica do narrador de buscar quixotescamente potenciais rivais. Após adentrar uma taverna onde ocorria uma briga, com o desejo inusitado de tomar parte do conflito desconhecido e hilariamente ser atirado pela janela, o protagonista inominado é simplesmente retirado pelos ombros do lugar que estava por um militar que queria passagem. Tal sujeito sequer nota o homem do subsolo, segundo a narração, e por isso fere brutalmente seus brios que, aliás, só se sustentam em seus sonhos ou nos delírios solitá-

24 DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 24.

25 Ibid, p. 47.

26 Ibid, p. 32.

rios e solipsistas da vida subterrânea. Quando deparado com o mundo concreto, toda a ilusão de superioridade se esfumaça em segundos. O narrador, sendo assim, decide que é preciso se vingar daquele sujeito arrogante. Nota-se desde aqui que a disputa pela hierarquia das arrogâncias é um dilema recorrente que o protagonista cria para si. A vingança se baseia em persegui-lo durante dias até preparar-se ridiculamente para esbarrar com ele, de propósito, na avenida central da cidade (para isso chega a pedir dinheiro emprestado para seu ex-chefe, Antón Antônitch, para vestir-se decentemente, para estar no nível do *rival*) e, desse modo, interromper seu passeio e ser notado pelo inimigo fictício que sequer sabe da sua existência. O que ocorre, então, é que, ao finalmente se esbarrarem, o oficial militar apenas olha para trás por um instante e logo segue seu rumo, pouco se importando com a situação, enquanto que o protagonista sente-se orgulhoso de seu feito minúsculo. A ilusão da recuperação do que julga como *decência* é o que move sua persistência na vida e faz com que resista a si mesmo.

O segundo episódio, tal qual deplorável, envolve um jantar com ex-colegas, para o qual teve que convidar-se para ir, e para o qual não era, obviamente, bem-vindo. Novamente precisa pedir dinheiro emprestado, mais de uma vez, aliás, por fim pedindo para um dos rapazes (Símonov) para ir ao bordel. A janta simbolizava a despedida de um deles, *Monsieur Zvierkóv*, jovem gabola e nobre, admirado exageradamente pelos companheiros um tanto submissos, que ostentava uma posição honrada na sociedade e fazia inveja ao narrador. É o ódio do protagonista que o arrasta à imprudência de comparecer ao evento. Como comenta Girard,²⁷ aqui destaca-se o feito prometeico de seu orgulho. Junto a isso, o direito ao capricho, que o narrador parece a todo tempo reivindicar, alastra-se à enésima potência. Durante o jantar, ele é desprezado e humilhado de todas as formas; embebeda-se, discute, ofende Zvierkóv ao homenageá-lo separadamente e de maneira insólita, desapropriada, e, dessa maneira, acaba sendo hostilizado e evitado por

27 GIRARD, 2011.

seus novos *adversários*. A rivalidade do homem do subsolo é sempre unilateral, paranoica e lamentável, de fundo romântico. Dostoiévski aperfeiçoa como ninguém a descrição minuciosa dos estados paranoicos, como já destacava Otto Rank.²⁸ A segunda aventura encaminha a terceira em seu término, que se dá na noitada no bordel ao qual o protagonista insiste em acompanhá-los. A insistência de comparecer ao bordel baseia-se tão-somente no desejo irrefutável do protagonista de vingar-se da presunção de Zvierkóv, almejando ter com ele uma briga, e, inclusive, desafiá-lo para um duelo (no qual precisaria igualmente pedir dinheiro emprestado para comprar as armas...).

A terceira aventura pode ser sintetizada pela longa conversa com a jovem prostituta Liza. Chegando no bordel logo após a saída dos companheiros aos quais perseguia, em função da dificuldade para alcançar o local, o narrador, ainda embriagado, ensopado de neve,²⁹ e frustrado por não poder enfrentar Zvierkóv, decide passar a noite com a jovem. Depois do subentendido ato carnal, o protagonista dorme, e quando acorda se impacienta por se encontrar na cama com Liza, que o encarava. O que se enfileira a partir disso é uma série de questionamentos a propósito da vida da jovem, acompanhados de julgamentos severos, que tem como fim humilhá-la, aproveitando-se da condição de estar pagando por aquele serviço, pelas horas de atenção obrigada. O personagem é impiedoso com Liza, que de início apenas responde às perguntas com frases curtíssimas, mostrando-se ora indiferente, ora envergonhada, até não tolerar mais o suplício e desabar chorando. A reviravolta na aventura se dá à medida em que o protagonista repentinamente muda o tom do discurso e passa, ainda que de modo esquisito, a consolá-la e, em meio a isso, cortejá-la. Chega a convidá-la

28 RANK, 1932.

29 Lembremos que o signo da neve é um elemento persistente nas *Memórias*. A neve molhada que suja, que embarra, que atrapalha a livre circulação na cidade, que traz o frio e a umidade para dentro do corpo. O fechamento da primeira parte do livro – “Tenho a impressão de que foi justamente a propósito da neve molhada que lembrei esse episódio que não quer agora me deixar em paz” (p. 54) – traz a neve como uma espécie de objeto disfarçado que serve de gatilho para a contação das histórias que marcam a segunda parte, denominada, não à toa, *A propósito da neve molhada*.

para largar aquela vida e ir morar com ele. Escreve o endereço num papel e, antes de sair, entrega a Liza. Depois, evidentemente, oscilará em arrepender-se daquele gesto e esperá-la angustiadamente. Nesse evento, é interessante reparar em dois pontos: nas oscilações emotivas e impulsivas, devassas e moralistas, que marcam a trajetória do narrador e que aqui elevam-se a um turbilhão de descontrole, agressivo e simultaneamente piegas, assinalando outra vez a necessidade que tem de ofender, humilhar, em última análise, vingar-se, de pessoas aleatórias que só servem para momentaneamente aliviar sua raiva e horror perante o desconcerto do mundo. O outro ponto, por fim, remete-se à liberdade confessional que o personagem assume somente em meio à degradação. De acordo com o que recorda, o quarto é sujo, cheira mal, é apertado e escuro; seu aspecto físico é tal qual deplorável, e é justamente nesse tipo de espaço, em frente à mulher que considera frágil, leviana e perdida (ele é obviamente misógino), que se sente à vontade para expor detalhes íntimos de sua vida e, por conseguinte, de seu pensamento: “ansiava já por expor minhas ideiazinhas secretas, cultivadas num canto. De súbito, algo se inflamou em mim, ‘apareceu’ não sei que objetivo”.³⁰ É nesse episódio que descobrimos a orfandade do protagonista, seu desejo – que nega a si mesmo – de dividir o tempo com alguém, de ter intimidade. A reação final de Liza é igualmente definitiva e, além de ofender o personagem, parece abrir o horizonte para que, de fato, ele escreva as memórias: “é que você... fala como se estivesse lendo um livro (...) – essa observação espicou-me dolorosamente. Não era o que eu esperava”.³¹ Será Liza, sob a espontaneidade de um insight despercebido, quem despertá-lo o chamado para escrever?

Noutro viés, mas já nem tão distante, é preciso atentar-se que *Memórias do subsolo* é um livro a propósito da construção de um livro, isto é, que acompanha um livro que está sendo primeiro reivindicado, depois feito e que inexplicavelmente para no meio do caminho (na última página, há a promessa

30 DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 107.

31 Ibid, p. 114.

de que as memórias irão continuar e fica subentendido que há ainda uma parte delas já escrita que extrapola o *subsolo*). A camada metaliterária não se reduz nitidamente a isso, pois as alusões ao ideal livresco por parte do narrador, à sátira ao romantismo no plano do autor – Dostoiévski satirizando o próprio romantismo de seus livros anteriores, como afirmaria René Girard –, são índices fundamentais para a compreensão da obra. As *Memórias*, em síntese, são o movimento em si do devir da literatura, ao vivo e em cores; é o processo cinético em sua manifestação e que pode ser observado durante a própria produção de produções, ou seja, trata-se de uma máquina-livro em andamento, informe e inacabada, como é a literatura em sua dimensão de devir. Haverá uma proposição de *saúde* nesse acontecimento estético que engloba não só a posição de Dostoiévski como escritor, mas também o intralocal do narrador memorialista como autor, ambos assumindo, sob um compartilhamento imanente, a potência dos “médicos da civilização”,³² como veremos melhor adiante.

Por enquanto, grosso modo, digamos que a superfície central da narrativa não passa de um conjunto fragmentário de reclamações, de lamentos, de vitimizações e tentativas frustrantes de terceirizar culpas e empreender vinganças quase sempre obsoletas, risíveis, orientadas, de uma maneira *triste*, por um suscetível e confuso senso de justiça que constringe com frequência até mesmo o narrador: uma rede de *gemidos ignobeizinhos* infundados, para usar-se das palavras do per-

32 Dostoiévski, e propriamente o personagem das *Memórias*, nesse sentido, não se diferem de Sacher-Masoch e Proust, pois os grandes artistas “não são doentes; ao contrário, são médicos, médicos muito especiais. Por que Masoch dá seu nome a uma perversão tão antiga quanto o mundo? Não porque ‘sofra’ dela, mas porque ele lhe renova os sintomas, traçando dela um quadro original ao fazer do contrato o signo principal, e também ao ligar as condutas masoquistas à situação das minorias étnicas e ao papel das mulheres nessas minorias: o masoquismo torna-se um ato de resistência, inseparável de um humor de minorias. Masoch é um grande sintomatologista. Em Proust, não é a memória que é explorada, são todas as espécies de signos, dos quais é preciso descobrir a natureza de acordo com os meios, o modo de emissão, a matéria, o regime. Em busca do tempo perdido é uma semiologia geral, uma sintomatologia dos mundos” (DELEUZE, 2010, p. 182). Tal aproveitamento, é preciso ser dito, parte da afirmação de Nietzsche que revela o encontro entre o médico e o filósofo, isto é, o filósofo, ante a tarefa da genealogia, deve figurar como médico, artista e legislador, “*philosophe médecin* (c’est le médecin qui interprète les symptômes), *philosophe artiste* (c’est l’artiste qui modèle les types), *philosophe législateur* (c’est le législateur qui détermine le rang, la généalogie)” (Id, 2018, p. 117).

sonagem. Como que cobrindo os buracos que tal conjunto deixa pelo caminho, entram as inquietações filosóficas que talvez seja o que de mais valioso o texto resguarde e provoque. Muitos desses questionamentos, inclusive, parecem insólitos e são, em sua grande maioria, negativos: “pode porventura um homem consciente respeitar-se um pouco sequer”?.³³ A estrutura do livro, dividido em duas partes, estas subdivididas em curtas seções enumeradas, cumpre com a forma esperada das anotações memorialísticas, mas desvia-se ligeiramente no que concerne sua disposição interrogante. Ou melhor, o que causa estranhamento de antemão é que as memórias interrogam a todo tempo o leitor. Não são simplesmente o relato das experiências vividas por um eu triunfante, mas são sobretudo inquietações filosóficas que usam essa vida de fundo para o seu verdadeiro intuito de questionamento para fora – dimensão política e essencial da obra. Ou seja, num plano, cumpre-se a função do desabafo corriqueiro, porém noutro, desvela-se a insinuação satírica (a veia irônica que salta do trágico) que assume o leitor como uma meta ética. Ora, Bakhtin³⁴ já havia chamado a atenção em relação à estrutura confessional específica das *Memórias*, mostrando como a narrativa se constrói na expectativa da palavra do outro, sobre alguém que ouça o protagonista e, de certo modo, o absolva, noutras palavras, que o assiste e lhe dê assistência. Nesse sentido, as notas recordam ações passadas, é certo; refletem a impressão presente sobre elas, mas principalmente jogam questões que dizem respeito a um tempo indefinido por vir, a uma etapa histórica e social, ainda nebulosa, que se encontra em gestação e que é preciso que o leitor a vislumbre. Um tempo que parece abrir-se ao passo que é sentido pela condição de sufocamento do narrador perante uma máquina-mundo já atrofiada, desgastada, que precisa se renovar para não repetir mais situações e sujeitos como aqueles. O tom de praguejamento, a náusea para com a realidade, são índices que demandam *caprichosamente* esse novo tempo. E que certamente ressonam a crítica ao contexto presente em que esteve inserido um indivíduo como Dos-

33 DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 28.

34 BAKHTIN, 1997.

toiévski: crítica à crueldade e à estagnação do sistema tsarista, à brutalização das relações humanas frente ao cenário de exploração e miséria, ao atraso desenvolvimentista, industrial e progressista que a Rússia conservadora e agrária da época vivia em relação à Europa modernizada, e assim por diante, como bem sabemos. Porém, nessa amalgama toda, há espaço ainda para a crítica acertada ao sujeito pragmático e funcional do novo mundo, científico e empreendedor, que ilustra o recente capitalismo exterior,³⁵ a partir de uma dialética da ação e da tranquilidade:

todos os homens diretos e de ação são ativos justamente por serem parvos e limitados (...) em virtude de sua limitada inteligência, tomam as causas mais próximas e secundárias pelas causas primeiras, e, deste modo, se convencem mais depressa e facilmente que os demais de haver encontrado o fundamento indiscutível para a sua ação e, então, se acalmam (...) para começar a agir, é preciso, de antemão, estar de todo tranquilo, não conservando quaisquer dúvidas.³⁶

Dessa maneira, por outro lado, portanto, é que o narrador, esmagado também pelo enfado e pela consciência hipertrofiada da inercia que o circunda, desenvolve certa vontade outra vez quixotesca – mas também bovarysta – de viver o que lia nos livros na sufocante vida concreta, aí havendo, por consequência, uma imperiosa disputa pelo real, ou pelos efeitos de realidade, para evocarmos de passagem o célebre debate orientado por Roland Barthes³⁷ e reanimado recentemente por Jacques Rancière,³⁸ trazendo à tona a disputa pelas políticas da ficção.

35 Georges Lukács (1964, p. 119) já estava atento a tais circunstâncias em Dostoiévski: “Em uma importante narrativa, *Memórias do subsolo*, ele foi um dos primeiros a descrever, em um modo decadente, a solidão humana (...). O que sobretudo faz com que os heróis de Dostoiévski sofram é a desumanidade própria do capitalismo nascente, e, mais diretamente, a que marca todas as relações inter-humanas. Forçado a viver em um mundo contra o qual se revolta, com todas as fibras de seu ser, recusa com a mesma paixão a perspectiva de uma solução socialista (palácio de cristal, formigueiro, etc.). O protesto contra o capitalismo desumano transforma-se então em uma crítica ao socialismo e da democracia, fundada em sofismas assimilativos e em um anticapitalismo de tipo romântico”.

36 DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 29.

37 Cf. BARTHES, Roland. *L'effet de réel*. Communications, Année 1968, (11). In: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158

38 Cf. RANCIÈRE, Jacques. *O efeito de realidade e a política da ficção*. Tradução de Carolina Santos. Novos estudos. CEBRAP (86), mar 2010.

Esse mergulho teórico, por exemplo, pode servir para vermos como, de fato, a camada supérflua da fantasia wertheriana do protagonista camufla o verdadeiro plano político que Dostoiévski já ensaiava de modo talvez ainda enigmático nas *Memórias*, mas que será desenvolvido com maior clareza e fôlego a partir de *Crime e castigo* e *d'Os demônios*.

Dito isso, é preciso também lembrar que o micróbio esnobe que vemos relatar suas andanças-trauma tem, ainda por cima, um empregado doméstico (Apolon) mais arrogante que ele mesmo, e que o despreza, como ocorre a todos que cruzam seus itinerários. Evidentemente, Apolón é odiado pelo patrão miserável, espécie esquizoide de posição social admitida no contexto em parte ainda medieval que sustenta o momento russo. Apolón é retratado como um sujeito indiferente, *blasé*, superior, e é definido como um carrasco pelo narrador. A única personagem do enredo, porém, que não o despreza será Liza, a jovem de Riga que recém entrara no universo da prostituição e já possuía dívidas com a casa de tolerância. O narrador, entretanto, não sossegará até conseguir fazer que ela igualmente o despreze. Liza, em princípio, é seduzida pela *persona* literária improvisada pelo protagonista para aconselhá-la e inclusive consolá-la na noite em que se conhecem no bordel clandestino. Depois que Liza lhe visita em casa, ela passa a conhecer e a aparentemente gostar de súbito da pessoa decadente que é na verdade o homem do subsolo, descoberto por trás da fantasia de cavalheiro romântico à moda russa, um Werther cossaco. A cena em que ambos se abraçam e choram juntos durante alguns minutos é, de fato, deplorável, mas também revela a essência real do encontro entre os dois pobres-diabos abandonados no mundo: "ela se lançou subitamente a mim, rodeou-me o pescoço com os braços e chorou. Eu também não resisti e chorei aos soluços, de modo como nunca ainda me acontecera...".³⁹ Contudo, o anti-herói das *Memórias* não pode suportar a aproximação afetiva, sendo incapaz de qualquer empatia, e principalmente não consegue tolerar que seu lado real tenha-

In: <https://www.scielo.br/j/nec/a/4twWJzZKqthNjSyHxVnwtTP/?lang=pt>

39 DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 140.

sido desnudado pela jovem que decide supostamente *tentar* amá-lo. A renúncia a essa possibilidade de afeto rapidamente faz com que ele a humilhe para que ela de imediato deixe de tentar amá-lo. A ideia de amor para o protagonista, além disso, vincula-se a traços que ressonam uma postura típica aos personagens de Sacher-Masoch – a *Vênus das peles*, não à toa, é uma novela de 1870⁴⁰ – : “bem certo é que eu não posso viver sem autoridade e tirania sobre alguém...”⁴¹ A concepção de amor revelada pelo narrador é intrigante e merece destaque:

Eu não podia mais apaixonar-me, porque, repito, amar significava para mim tyrannizar e dominar moralmente (...) chego a pensar por vezes que o amor consiste justamente no direito que o objeto amado voluntariamente nos concede de exercer tyrannia sobre ele. Mesmo nos meus devaneios subterrâneos, nunca pude conceber o amor senão como uma luta: começava sempre pelo ódio e terminava pela subjugação moral; depois não podia sequer imaginar o que fazer com o objeto subjogado.⁴²

Os cinco rublos deixados por Liza, instantes antes de abandoná-lo de vez, em cima da mesa – dinheiro que ele havia recém dado a ela como alguma forma delirante de recompensa – parece ser o profundo motivo de sua ruína pessoal e de seu decorrente isolamento radical na própria cova que prepara para si no subterrâneo. Nessa esteira, é ainda interessante reparar que há um sistema de dívidas que amarra o enredo. Algumas questões surgem a respeito disso: como e quanto tempo precisou o protagonista para pagar seus empréstimos, se é que, de fato, foram quitados? Sua opção pelo isolamento não pode também refletir seu escape dos pagamentos ou a vergonha moral de talvez não os pagar? A própria situação de Liza tem como fundo seu endividamento gradual com o prostíbulo... O abismo de um sistema econômico brutalmente desigual dos tempos despóticos do tsarismo é deflagrado molecularmente no tecido do texto.

40 Cf. FARINA, Diego Lock. 1870 – O agenciamento Masoch, o agenciamento das peles. Porto Alegre: Revista Philia, v. 1, n. 1 (2019). In: <https://seer.ufrgs.br/philia/article/view/86984>

41 DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 141.

42 Ibid, p. 142.

A título de desfecho, é preciso aferir que a trajetória desse personagem tão desafiante cumpre em parte com o slogan que ele próprio cria para si: um homem doente, mau e desagradável..., dono, por conseguinte, de um rancor frígido, de um desencanto cínico e, por fim, de uma zombaria lúcida que não podemos deixar de lado. Entretanto, tal descrição negativa não sustenta de todo a complexidade do devir das *Memórias*. A indagação que surge daí é simples: estará mesmo enfermo o homem desagradável do subsolo? Enfermo do fígado, como ele mesmo ironicamente diz? A hipótese que queremos aqui ensaiar vem da assimilação atenta de um dos trechos finais da obra, em que o narrador concebe seu esforço de escrita, materializado no livro que lemos, como um “castigo correcional”,⁴³ o que parece fortuito para pensarmos a possibilidade, condizente com o estatuto de paradoxalista por excelência por parte do protagonista, de o real devir do narrador ser o próprio trânsito entre a enfermidade e a saúde, entre o doente e o médico da civilização. É evidente que, quando nos referimos aqui à saúde, dirigimo-nos exclusivamente à noção de saúde da literatura desenvolvida por Deleuze, e pensamos na dupla figuração indissociável entre Dostoiévski e seu personagem-autor acerca disso:

Não se escreve com as próprias neuroses. A neurose, a psicose não são passagens de vida, mas estados em que se cai quando o processo é interrompido, impedido, colmatado. A doença não é processo, mas parada do processo, como no caso de Nietzsche. Por isso o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (haveria aqui a mesma ambiguidade que no atletismo), mas ele goza de uma saúde frágil irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe, contudo, devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. Do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados. Qual saúde bastaria para libertar a

43 Ibid, p. 145.

vida em toda parte onde esteja aprisionada pelo homem e no homem, pelos organismos e gêneros e no interior deles?⁴⁴

A saúde do empreendimento que é a literatura liberta a vida aprisionada no homem. Ora, o homem do subsolo, ao atingir a saúde frágil, porém irresistível do escritor, passa a ser capaz de exorcizar, de conjurar os próprios demônios que o afligem, afinal, a escrita é seu castigo correcional. Há uma espécie de cura nesse processo de escrita: a ambiguidade do paradoxalista, do pêndulo entre o bem e o mal, aporético, concretiza-se, com efeito, quando ele mesmo devém literário, materialidade estética, um ser-de-literatura que se escreve e, sobretudo, inscreve-se na realidade virtual das ideias, seja a partir das memórias, seja a partir do pensamento crítico, político-filosófico, que desenvolve e atrai ao leitor sob o módulo do questionamento. A *saúde* que o protagonista alcança é a saúde dos que se habilitam a diagnosticar a sociedade, capturar seus sintomas, tratá-los, no limite, e é por isso que a condição doentia do protagonista se torna relativa. A própria filosofia do desejo esboçada na primeira parte do livro é um indício da conquista desse estado de pertença ao exercício de uma crítica-clínica que se abastece dos delírios, das linhas de fuga, daquilo é forte demais para vermos e que poucos viram e saíram resistentes desse acontecimento; no plano do empirismo-transcendental – porque, de fato, o personagem experimenta e supera-se, transpondo-se – lemos as memórias escritas por um sujeito já impessoal que assume o corpo atômico de que falava Artaud,⁴⁵ no lugar do corpo anatômico que enfraquece e enferma, ou seja, é na literatura, enquanto literatura, que o personagem adquire seu corpo sem órgãos, através da disciplina do sofrimento, que produz suas elevações, da libertação gradual do orgulho que reprime o fluxo da memória, falsificando-a, e, por fim, do extravasamento da estrutura binária do bem e do mal. O homem do subsolo é um viajante em trânsito, que perde países, mas que ganha espaço num plano que agora está intocável: o subsolo enquanto lugar impossível da instabilidade afirmativa, ou, então, a instabilidade afirmativa como

44 DELEUZE, 2011, p. 14.

45 GROSSMANN, 2003, p. 11.

o subsolo do lugar que vem, e que, todavia, propriamente não veio, porque há muito ainda para *corrigir*.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Imanência: uma Vida...* Tradução de Sandro Kobol Fornazari. São Paulo: Limiar - vol. 2, nº 4 - 2º semestre de 2016.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF, 2018.

DELEUZE, Gilles. "A literatura e a vida". In: *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. "Sobre a filosofia". In: *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. "1730 – Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível..." In: *Mil platôs*, v.4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009.

FARINA, Diego Lock. *A teoria crítico-clínica e a política da literatura fora da representação: acontecimento e devir e diferença...* Porto Alegre: LUME-UFRGS, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/223930>. Acesso em: 14 out. 2021.

GIRARD, René. *Dostoiévski: do duplo à unidade*. Tradução de Roberto Mallet. São Paulo: Realizações Editora, 2011.

GIVONE, Sergio. "Dizer as emoções. A construção da interioridade no romance moderno". In: *A cultura do romance*. Org: Franco Moretti. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

GROSSMAN, Évelyne. "Le corps-xylophène d'Antonin Artaud (Préface)". In: *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Paris: Éditions Gallimard, 2003.



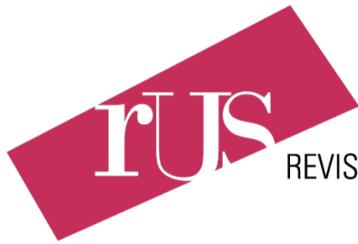
LUKÁCS, Georges. *Significado presente do realismo crítico*. Tradução de Carlos Saboga. Lisboa: Cadernos de hoje, n°5, 1964.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010.

RANK, Otto. *Don Juan. Une étude sur le double*. Paris: Denoël et Steele, 1932.

Recebido em: 15/10/2021

Aceito em: 02/12/2021



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**O solipsismo memorial de Anton
Lavriéntievich G-v em *Os demônios*,
de Dostoiévski**

*The memorial solipsism of Anton
Lavrentievich G-v in Demons, by
Dostoevsky*

Autor: Ednilson Rodrigo Pedroso

Universidade de São Paulo,

São Paulo, São Paulo, Brasil

Edição: RUS Vol. 12. Nº 20

Publicação: Dezembro de 2021

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.189457>



O solipsismo memorial de Anton Lavriéntievich G-v em *Os demônios*, de Dostoiévski¹

Ednilson Rodrigo Pedroso*

Resumo: O artigo analisa como o estatuto da memória garante verossimilhança ao romance *Os demônios*, a despeito da complexa disposição do foco narrativo dessa obra. A análise parte da concepção fenomenológica de tempo literário a partir de três instâncias ficcionais: histórica, discursiva e narrativa. Depois, é examinado como o realismo dostoiévskiano se vale da memória e de sua lógica própria, avessa à dinâmica causal naturalista, para construir o protagonismo sutil do narrador Anton Lavriéntievich G-v. A partir das concepções filosóficas de tempo e de memória de Santo Agostinho e de Henri Bergson, é investigado como o discurso do romance pode ser intrinsecamente vinculado às associações significativas da memória de G-v, o que viabiliza outra leitura da obra: a de uma crônica majoritariamente composta por solipsismos confessionais.

Abstract: This article analyses how the state of memory contributes to verisimilitude in the novel *Demons*, despite the complex narrative focus of the work. The analysis is based on the phenomenological conception of literary time in three fictional instances: historical, discursive, and narrative. It then examines how Dostoevsky's realism uses memory and its particular logic, opposed to casual naturalist dynamics, to build a subtle protagonism into the narrator, Anton Lavrentievich G-v. Using of Saint Augustine's and Henri Bergson's philosophical conceptions of time and memory, it investigates how the novel's discourse might intrinsically be linked to the significant associations of G-v's memory, allowing for a different reading of the work - as a chronicle composed mostly of confessional solipsism.

Palavras-chave: *Os demônios*; Dostoiévski; Foco narrativo; Tempo discursivo; Memória; Santo Agostinho; Henri Bergson

Keywords: *Demons*; Dostoevsky; Narrative focus; Discursive time; Memory; Saint Augustine; Henri Bergson

A concepção fenomenológica de tempo e o seu uso como categoria do discurso

A concepção de tempo, segundo a fenomenologia da obra literária proposta por Roman Ingarden, é um ente imaginário que se edifica a partir da sua ocupação.² Ou seja, o tempo em si não é apresentado senão pelo provimento de um “espaço imaginado”, com acontecimentos e relações pertinentes à consciência do leitor. A ideia de uma variável que, para a consciência, é apenas uma convenção ecoa a citação de Thomas Mann: “No que concerne à nossa consciência ele (o tempo) não flui; apenas admitimos tal coisa porque é conveniente; e nossas unidades de mensuração são convenções puramente arbitrárias e consumadas”.³ Essa descrição será o ponto de partida para a nossa discussão, já que, na análise *literária*, é relevante considerar o tempo na sua relação com a experiência humana. Evitamos assim os apuros ao confundí-lo, aqui, com a variável física, o que nos exime de uma série de implicações.

Em sua relação com a experiência humana, o tempo foi pioneiramente tratado por Santo Agostinho, que em sua obra *Confissões*, no livro XI, afirma: “Pelo que pareceu-me que o tempo não é outra coisa senão distensão; mas de que coisa o seja ignoro-o. Seria para admirar que não fosse da própria alma”.⁴ Santo Agostinho teoriza essa “distensão”, cuja nature-

* Universidade de São Paulo (USP), doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Literaturas Estrangeiras e Tradução, e Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa. Graduação em Física pela Universidade Federal do Paraná (UFPR); <http://lattes.cnpq.br/4259586886914072>; <https://orcid.org/0000-0001-6469-7888>; ednilsonpedroso@yahoo.com.br

1 Este artigo é fruto da dissertação de Mestrado “A representação do ‘homem supérfluo’ em *Os demônios*, de Dostoiévski”, defendida sob orientação da Profa. Fatima Bianchi, no Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa da Universidade de São Paulo, e realizada com bolsa CAPES.

2 Cf. em: INGARDEN, 1973.

3 MANN apud MEYERHOFF, 1976, p.13

4 SANTO AGOSTINHO, 1973, p.252

za ele ignora, e expõe como ela se comporta na consciência humana, alterando a representação dos episódios por aquela relatados. Santo Agostinho posiciona o tempo psicológico como percepção de uma sucessão contínua na consciência, indexada ao aspecto da localização e ao da anterioridade. Assim, ele reflete sobre a generalização dessa ideia, a saber, a memória. Séculos mais tarde, Henri Bergson define o que seria percepção, lembrança e memória. Ao recorrer ao conceito de espessura de duração, o filósofo reposiciona o conceito de tempo psicológico e sua relação com a consciência, em oposição ao tempo cronológico e naturalista do fim do século XIX. Bergson afirma que, “na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. [...] A comodidade e a rapidez da percepção têm esse preço: mas dela também nascem ilusões de toda espécie”.⁵ A escolha desses dois filósofos que se dedicaram à análise do tempo na sua dimensão humana não é arbitrária. A opção por Santo Agostinho é duplamente viável. Em primeiro lugar, o intelectual cristão sedimentou a teoria do tempo psicológico, por nós aqui parcialmente aproveitada; depois, esse pensador expôs a abordagem da memória como um confronto do memorialista com suas debilidades. Em sua obra *Confissões*, declara: “Mas na minha memória, de que longamente falei, vivem ainda as imagens das obscenidades que o hábito inveterado lá fixou [...] Mas meu Deus e Senhor, não sou eu o mesmo nessas ocasiões? [...]”.⁶ De maneira bem mais sutil, esse confronto está vinculado às escolhas estéticas de Anton Lavriéntievich G-v, narrador da obra *Os demônios*, de Dostoiévski. Em relação ao filósofo Henri Bergson, a despeito de sua teoria sobre memória ter granjeado ampla repercussão na literatura moderna, há particularmente considerações sobre a *ação possível* do memorialista que justifica essa idiosincrasia da obra dostoiévskiana: a escolha de um narrador intradieético,⁷ secundário no plano narrativo, imiscuído num

5 BERGSON, 1990, p. 30

6 SANTO AGOSTINHO, 1973 p. 215

7 Utilizaremos a nomenclatura e classificação sugerida por Gérard Genette. Cf. em: GENETTE, 1995.

narrador onisciente. Ao acessar as memórias, o narrador faz um acerto de contas com aquele conteúdo, e então realiza a única tarefa possível, que é, exatamente, escrever a crônica.

No campo da teoria literária, o preenchimento do tempo se materializa a partir de três instâncias ficcionais: a instância histórica, a discursiva e a narrativa. Cada uma delas é representada por meio de artifícios da própria ficção, resultando na criação da imagem de tempo engajada, respectivamente, no conteúdo, na forma de expressão e nas escolhas do narrador. A primeira imagem temporal, que é do conteúdo ou da história e, no plano da análise, do enunciado, é a imagem livre do tempo puramente hipotético, que se erige à medida que é apresentado pelas outras duas instâncias: do discurso e da narração. Lembre-se aqui da citação de Tzvetan Todorov: “o tempo do discurso é linear e o tempo da história é pluridimensional. [...]; uma figura complexa se encontra projetada sobre uma linha reta”.⁸ Assim, tomamos parcialmente o tempo como uma categoria da narrativa literária. Dessa forma, o valor da variável tempo amarrada à lógica da narrativa nos permite analisar o discurso dostoievskiano. Com algumas reservas, assumimos, como Paul Ricoeur, em seu *Tempo e Narrativa*, a ideia de que a experiência mais profunda do tempo está exatamente dentro da narrativa. O renomado crítico admite que a verdadeira natureza do tempo, como experiência humana, só se torna possível quando é conjugado na narração.⁹

A idiosincrasia narrativa de *Os demônios* e o realismo garantido pela memória

Objeto de vasta crítica, que se iniciou logo nas primeiras resenhas posteriores à publicação de *Os demônios* e se espalhou pelas décadas seguintes, o foco narrativo desse romance aparenta uma irregularidade desafiadora. Em vez de escolher um narrador onisciente, como em *Crime e Castigo*, *O Idiota* e *Ir-*

8 TODOROV apud NUNES, 1995, p.27

9 Cf. em: RICOEUR, 2011

mãos Karamázov, ou um narrador em primeira pessoa, como em *O Adolescente* (consideramos aqui só os grandes romances do autor), Dostoiévski elegeu para *Os demônios* um foco narrativo heterogêneo. De forma simplificada, podemos afirmar que o romance é narrado por Anton Lavriéntievich G-v, servidor público, integrante do clube de recreação da província onde ocorre toda a trama, e confidente de Stiepan Trofímovitch Vierkhoviénski, um dos protagonistas do enredo. A presença desse narrador, entretanto, é indicada indiretamente, e o discurso do romance sugere uma diversidade inusitada do foco narrativo.

Na primeira parte da obra predomina um narrador em primeira pessoa, intradieético, e, na segunda parte, toma lugar um narrador onisciente, aparentemente em terceira pessoa. O primeiro, a partir de suas lembranças, apresenta toda a primeira parte do enredo, incluindo as principais personagens e, sobretudo, uma reincidência prolixa de suas próprias posições. O segundo, ao narrar eventos em que não estava fisicamente presente, utiliza técnicas narratológicas diversas, como fluxo de consciência, e é, a despeito da ausência, absolutamente certo e conciso. Não é nosso objetivo aqui analisar essas irregularidades aparentes. Entretanto, nossa análise presume que há somente um narrador, de caráter intradieético, nas duas partes do romance. A onisciência predominante do narrador na segunda parte decorre da chamada “construção criativa”, uma espécie de combinação de caracteres verificados pela experiência direta do narrador.¹⁰ O resultado desse arranjo é um relato imaginativo fortemente lastreado pela experiência. A fim de assumirmos a autonomia do mundo ficcional do romance, utilizaremos o conceito de autor implícito, proposto por Wayne Booth em seu *The Rhetoric of Fiction*. O autor implícito é uma espécie de imagem do autor criada pela narrativa, que coordena as ações do narrador, das personagens e, acima de tudo, faz a regência do tempo do romance nas três dimensões mencionadas: histórica, discursiva e narrativa.¹¹ A

10 Cf. em: CRAVENS, 2000

11 Cf. em: BOOTH, 1961

heterogeneidade do narrador intradieético do romance, que em alguns trechos demonstra ignorância a respeito dos fatos da crônica e, em outros trechos, tem acesso à informação confidencial, leva à conclusão de que se trata de um cronista habilidoso, mas definitivamente não confiável. Anton Lavriéntievich G-v é detentor de autonomia estética, forjada a partir de suas posições pessoais. Ocorre que as distinções sutis no decorrer da narração parecem fugir ao controle do narrador, que, no interior do discurso, deixa brechas patentes. Esse arranjo superior ao domínio do cronista pertence ao autor implícito. O narrador se julga livre, mas é manipulado por um ente a ele superior. Assim, toda vez que as técnicas de G-v fogem do seu controle, constatamos a presença do autor implícito.

Dito isso, perguntamos: por que Dostoiévski não poupou esforços para compor esse narrador esdrúxulo, assumindo o risco de ser frequentemente acusado de escrever um romance mal escrito?¹² Arriscamos a seguinte resposta: porque todo o conteúdo do romance, seja ele enunciado a partir do pretérito épico ou da aproximação dramática, só seria de fato verossímil e, assim, estaria de acordo com o realismo dostoiévskiano, se fizesse parte da *memória* de um homem.

O realismo dostoiévskiano está associado ao ideal da arte autônoma, tendo em vista que o artista, antes de representar o fenômeno social, deve expressar suas reflexões a respeito daquele evento. Portanto, cabe ao artista, ao apreciar o fenômeno, conferir-lhe alguma dose de fantasia, na direção da sociedade de seu tempo. Dostoiévski dá indicações significativas a respeito de sua concepção de realismo no artigo *A propósito da exposição*, em que há uma passagem de grande relevância para a nossa análise. Ao refletir sobre a realidade passível de ser representada pela pintura, Dostoiévski fornece uma pista sobre o núcleo de nossa discussão:

“Perguntem a qualquer psicólogo que queiram, e ele dirá que, ao se imaginar um acontecimento histórico do passado, especialmente de um passado remoto, já concluído (pois viver sem representar o passado é impossível), esse acontecimento necessariamente se apresentará de um modo aca-

12 Cf. em: STROMBERG, 2012

bado, quer dizer, acrescido de tudo o que se desenrolou depois, do que ainda não havia acontecido no dado momento histórico [...]”¹³

A busca por um realismo próprio, cujo nervo passa pelo filtro da consciência das personagens,¹⁴ posiciona Dostoiévski na contramão da concepção naturalista, signatária da abundante soma de detalhes de costumes, ambientes e pessoas. Para o escritor, em algumas situações, o inusitado e o fantástico estavam mais de acordo com a realidade do que a visão vulgar de um determinado fenômeno. Essa visão de realismo justifica os motivos pelos quais o romance *Os demônios* não pode ser reduzido a uma crônica jornalística do caso Nietcháiev. É evidente que o romance se baseia em vasto material coligido sobre aquele caso, além de retratar a ação dos niilistas no fim da década de 1860. Todavia, há diferenças significativas entre os protótipos históricos e as personagens do romance, como, por exemplo, o líder revolucionário S. G. Nietcháiev e a personagem Piotr Stiepánovitch Vierkhoviénski. O caso do grupo revolucionário é apenas inspiração para o núcleo da trama política do romance. A associação com esse caso histórico tem aí seu limite. De resto, toda a galeria de personagens que podem ser associadas às principais vozes políticas, sociais, filosóficas e religiosas da cultura russa da primeira metade do século XIX está intrinsecamente vinculada ao ideário do artista. E esse ideário, calibrado pela fantasia do autor, é consumado, no plano literário, por meio da consciência do narrador de *Os demônios*. Mais especificamente, pelo solipsismo memorial de Anton Lavriéntievich G-v. Cabe aqui um primeiro paralelo sobre o realismo e o idealismo proposto por Henri Bergson, que, no plano narrativo do romance, fornece-nos uma pista preciosa a respeito da conjugação de ambos:

“Ora, nenhuma doutrina filosófica contesta que as mesmas imagens podem entrar ao mesmo tempo em dois sistemas distintos, um que pertence à *ciência*, e onde cada imagem, estando relacionada apenas a ela mesma, guarda um valor

13 DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 145-46

14 Cf. em: BAKHTIN, 1997

absoluto, o outro que é mundo da *consciência*, e onde todas as imagens regulam-se por uma imagem central, nosso corpo, cujas variações elas acompanham”.¹⁵

Para o filósofo francês, a interdependência desses dois sistemas aponta que o idealismo subjetivo consiste em fazer derivar o primeiro sistema do segundo (ciência da consciência), enquanto o realismo materialista tira o segundo do primeiro (consciência da ciência). No realismo, a ordem das coisas reside numa causa distinta de nossas próprias percepções. No idealismo, essas percepções são a totalidade da realidade. Para as duas, entretanto, as percepções são “alucinações verdadeiras”, estados do sujeito projetados fora dele. Para o realismo, os estados juntam-se à realidade; para o idealismo, esses estados constituem a realidade.¹⁶ No caso de *Os demônios*, há a dicotomia da composição narrativa e a consequente bipartição idealista e realista. G-v é idealista, já que os estados da mente reconstroem a realidade. O autor implícito, no entanto, é realista, já que consoma na elaboração do texto final a solidez de uma obra acabada e real, pronta para ser apreciada.

O estabelecimento de um narrador que atuou junto a um determinado acontecimento e que, meses depois, resolve, por razões indefinidas, tomar nota dos episódios e os divulgar coincide exemplarmente com a indicação de Dostoiévski a respeito da sua concepção de passado e de realismo. De maneira clara, G-v imagina “um acontecimento histórico pretérito” e esse episódio já acabado é, sem dúvida, “acrescido de tudo o que se desenrolou depois”. Ainda que não nos seja revelado o “tudo o que se desenrolou depois”, sabemos que a biografia de G-v não é estanque e que ele, ao decidir tomar notas dos eventos passados, associa eventos, confunde datas, reitera posições e deixa transparecer uma série de anacronias sem justificativa aparente. Como veremos mais tarde, Anton Lavriéntievich G-v acede aos seus “palácios da memória” em flagrante resposta às suas faltas e confissões subliminares. Como afirma Santo Agostinho:

15 BERGSON, 1990, p. 21

16 Ibid, p. 71

“Ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de vestígio”.¹⁷

Essa concepção da realidade recomposta pela memória faz coro com a ideia de realismo para Dostoiévski. No caso de *Os demônios*, a crônica de G-v está fundamentalmente inserida no presente do narrador. Assim, todo o cosmos descrito no romance é uma síntese das imagens do passado que se lhe inscrevem no presente a partir de palavras. Como disse Dostoiévski, “viver sem representar o passado é impossível”, e para G-v o peso do seu passado lhe é quase insuportável. Esse recuo temporal estético condensado na memória garantiu a Dostoiévski a almejada verossimilhança de *Os demônios*, de forma a conferir realismo no mais alto grau, mesmo nas situações e nas personagens as mais absurdas.

O solipsismo memorial de G-v e o tempo discursivo de *Os demônios*

Já na primeira página do romance *Os demônios*, verificamos que a história será contada por uma das personagens do romance. O narrador diz que se trata de uma crônica, cujo eixo principal – a “história propriamente dita” – será descrito posteriormente. No primeiro parágrafo, podemos ler:

Ao iniciar a descrição dos acontecimentos recentes e muito estranhos ocorridos em nossa cidade que até então por nada se distinguia, por inabilidade minha sou forçado a começar um tanto de longe [...] Sirvam esses detalhes apenas de introdução a esta crônica, pois a própria história que pretendo descrever ainda está por vir.¹⁸

Esse narrador não se apresenta e não explicita também as razões que o levam a escrever o relato minucioso de centenas de laudas. Ainda assim, o narrador qualifica, sem meias

17 SANTO AGOSTINHO, 1973, p. 246

18 DOSTOIÉVSKI, 2004, p.15

palavras, o conteúdo da sua crônica – acontecimentos estranhos – e a sua condição enquanto cronista – inabilidade. Essa breve introdução indica aspectos de suma importância. Como já comentamos, esse narrador é o funcionário público Anton Lavriéntievich G-v, que forjará o relato a partir de sua própria concepção estética. O tratamento literário da crônica envolverá necessariamente a dimensão subjetiva, relacionada às associações significativas, que veremos adiante, e a dimensão objetiva, ligada à ordenação de elementos históricos e biográficos verificáveis. Se considerarmos o trabalho autoral de um dado narrador intradieético, e o narrador de *Os demônios* não é exceção, verificamos no discurso resultante a busca por sua identidade, seu retrato literário, por meio da consciência da continuidade temporal. Assim também ocorre ao formamos uma imagem autobiográfica, de forma que invariavelmente conectamos eventos díspares numa lógica significativa própria, formando assim um contínuo coerente. Há, nessa conexão entre tempo e autoidentidade, relação íntima de *duração* no tempo, conceito bergsoniano que trataremos adiante. G-v, por meio de sua narração, correlaciona duas dimensões que formam a construção de sua identidade e conseqüentemente sua imagem literária dentro da continuidade temporal: a dimensão da memória e a dimensão do chamado presente especioso. Vejamos detalhadamente cada uma dessas dimensões.

Inicialmente, vamos analisar a dimensão ficcional da memória de Anton Lavriéntievich e como ele coordena os eventos no seu relato. A cronologia dos episódios narrados por G-v em cada uma das três partes do romance é extremamente irregular. G-v estabelece a primeira fase temporal do romance por meio do tempo biográfico de Stiepan Trofímovitch. A narração biográfica do velho Vierkhoviénski cobre um período de aproximadamente vinte anos. G-v descreve praticamente duas décadas em um décimo de sua crônica. Então, ocorre a seguinte passagem, no capítulo 3: “Passo agora a descrever o caso particularmente divertido a partir do qual começa verdadeiramente minha crônica”.¹⁹ Essa crônica, que abrange o primeiro grande escândalo na casa de Varvara Pietrovna até

19 Ibid, p.71

os últimos episódios do romance, transcorre em três ou quatro semanas, com indicações de saltos de tempo de uma semana. Ou seja, nove décimos da ação do romance ocorrem em momentos específicos.

O narrador relata que Stiepan Trofímovitch, depois da morte da segunda esposa, aceita o convite de Varvara Pietrovna para tutelar seu filho Nicolas – o então jovem Stavróguin. Permanece ao lado da amiga por vinte anos. Num dos raros momentos da crônica, o narrador estabelece uma data precisa, a da morte do marido da rica proprietária de terras, depois de narrar o cortejo fracassado do Professor com a amiga: “Isso aconteceu no ano de cinquenta e cinco, na primavera, no mês de maio, justamente depois que chegou a Skvoriéchniki a notícia da morte do tenente-general Stavróguin [...]”.²⁰ O professor, então com 53 anos, adoece no fim da década de 1850. Transcorrem nove anos até que Anton Lavriéntievich descreve a chegada de Stavróguin à província. Posteriormente ao episódio com Gagánov, Stavróguin viaja por “três anos e pouco”. Dessa forma, o início efetivo da crônica de G-v ocorre em meados da década de 1860. A partir de então, o tempo é comprimido e a ação se intensifica. Depois da proposta de casamento entre o velho Professor e Dacha, G-v menciona intervalos de semanas ou dias. Como exemplo: “Certa vez pela manhã – ou seja, sete ou oito dias depois que Stiepan Trofímovitch aceitara o noivado [...]”.²¹ A cronologia posterior é confusa. Uma semana depois de aceitar o noivado, o velho Vierkhoviénski conhece Kiríllov e, um dia depois, conversa com ele. No dia seguinte, G-v vai à casa de Liza com Chátov. Um dia depois, na companhia do Professor, Anton Lavriéntievich se dirige ao domicílio de Varvara Pietrovna. Duas horas antes, G-v descreve o encontro de Mária Lebiadkina com a proprietária de terras. E, nesse dia – domingo –, ao meio-dia, transcorre a cena da bofetada de Chátov em Stavróguin. Ou seja, os episódios vão se comprimindo no tempo, até que G-v paralisa a ação e retarda os movimentos cênicos para expor o famoso escândalo transcorrido em *dez segundos*.

20 Ibid, p.25

21 Ibid, p.90

Essa descrição do tempo cronológico apresentada por G-v indica pelo menos dois elementos referentes à concepção estética do narrador. A primeira é que ele, evidentemente, elege episódios de acordo com a pertinência particular disposta em sua memória. A segunda é que, ao realizar essa empresa, apresenta claramente uma expectativa de formar um relato conciso ao narratário. A divisão em termos de memória e expectativa foi a opção elegida por Santo Agostinho como fundamento de uma teoria filosófica do tempo, totalmente baseada na experiência. O filósofo indica três funções do espírito: memória (passado), atenção (presente) e expectativa (futuro). A atenção, nesse caso, atua com a função de síntese, que vincula o passado ao futuro.²² G-v atua como mediador e seu ato de escrever é a sua manifestação da síntese da memória e a expectativa de como esse universo da memória vai ser recebido pelo narratário. Entretanto, do ponto de vista objetivo, tanto memória quanto expectativas são entes ambíguos, já que as setas temporais respectivas, passado e futuro, confundem-se rotineiramente com o presente. Ademais, os mecanismos psicológicos, como projeção, repressão e esquecimento, tornam aqueles entes também incertos. Diferentemente das convenções naturais de ordem temporal, em que rege o princípio da causalidade, na memória, particularmente, as noções de ordem e sucessão não são uniformes. A memória como instrumento de registro é bem mais complexa do que a sucessão de eventos da natureza. A complexidade e incerteza da memória decorrem de uma disposição dinâmica, em que as lembranças são fundidas com eventos que ocorreram, mas eram temidos, e com episódios que não ocorreram, mas eram esperados. Esse jogo de contingências é a estética fundamental da crônica de Anton Lavriéntievich, já que equilibra fatos e possibilidades no decorrer de toda a trama. A ordenação temporal da memória ainda segue critérios, mas critérios próprios, que constituem uma relação significativa entre o tempo e o sujeito que acede à memória. Como afirma Meyerhoff: “Desejos e fantasias lembrados como fatos, e fatos são modificados, reinterpretados e revividos à luz de temores passados e esperanças futuras”.²³

22 SANTO AGOSTINHO, 1973, p.254

23 MEYERHOFF, 1976, p.20

G-v, ao coligir e expor em sua crônica as veleidades de Stiepan Trofímovitch, as esquisitices de Stavróguin e a sua prolixidade jornalística, faz opções. A representação literária daquelas escolhas está ligada ao desenvolvimento do recurso da “associação”. A ordenação interior da memória fundamenta sua relação causal a partir de associações significativas, em detrimento do nexos causal natural do mundo exterior. A associação, por sua vez, está intrinsecamente vinculada à significação, aspecto da experiência dotada de valor. Quanto maior o valor da experiência, maior será a significação e a associação com determinado fenômeno. Portanto, o encadeamento das inúmeras associações significativas definirá a ordem própria das relações causais da memória. Consequentemente, a ordem segundo a lógica da associação significativa determinará a relação própria entre as modalidades de tempo – passado, presente e futuro –, bem como as decorrentes distorções temporais. Poderíamos considerar que o valor limite de uma experiência seria o do trauma. As associações significativas de G-v explicam a série de anacronias e de variações de discurso no decorrer da narrativa. Da mesma forma, justificam a consequente compressão do tempo à medida que o romance avança da primeira para a segunda parte. Portanto, a causalidade do narrador está diretamente ligada às relações com as demais personagens.

Exemplo bastante significativo da causalidade do narrador e, mais precisamente, da correspondência “densidade temporal – personagens”, ocorre no fim da primeira parte do romance. Particularmente, a relação do narrador com Stavróguin. A trama articulada pelo autor implícito faz com que a ação se desenvolva em episódios específicos, em que, num único lugar, reúnem-se as principais personagens do romance, culminando num escândalo irremediável. No romance *Os demônios*, o narrador explicita pelo menos três cenas em que a sua dimensão temporal é distendida significativamente: a cena da bofetada de Chátov em Stavróguin; a reunião do quinteto revolucionário liderado por Piotr Stiepánovitch, em que ocorre a ameaça tácita a Chátov; a Festa, infestada pelos impostores manipulados por Piotr Stiepánovitch. Vejamos a descrição de Anton Lavriéntievich ao testemunhar a primeira cena:

Parece que se ouviu um grito instantâneo, talvez Varvara Pietrovna tenha gritado – disso eu não me lembro, porque no mesmo instante foi como se tudo voltasse a congelar (grifo nosso). Aliás, toda a cena não durou mais que uns dez segundos. Mesmo assim coisas demais transcorreram nesses dez segundos.²⁴

A afirmação de que é como “se tudo voltasse a congelar” é bastante elucidativa. Se até este momento G-v narrara jornalisticamente, procurando manter uma relação temporal de causalidade externa, algo proeminente do realismo naturalista, agora ele rompe essa convenção. Descamba para a relação com o tempo psicológico ou duração interior. De certa forma, temos aqui, ainda que sob outra roupagem, a aparição de algo que, no século seguinte, seria a essência da literatura moderna.

Já é consenso que, no século XX, a criação romanesca tem como principal eixo o chamado fluxo de consciência. A qualidade da fluidez permanente ou duração foi desenvolvida por Henri Bergson, que caracterizou a experiência do tempo como algo que permanece dentro da sucessão e da mudança, excluindo assim a caracterização temporal por meros momentos sucessivos e mudanças múltiplas. Mesmo na sucessão temporal de eventos desiguais, conserva-se a qualidade da continuidade e da unidade, a duração (*durée bergsoniana*). Como Bergson avaliou o tempo na medida em que ele é experimentado pelo intelecto, há a transferência dessa variável para a dimensão do espaço, de forma que o intelecto espacializa o tempo, associando a ele a qualidade de se manter fluente dentro de múltiplos instantes. Ou seja, mantém-se, no intelecto, a unidade dentro da multiplicidade, o que para Bergson trata-se da natureza essencial do tempo. Portanto, o tempo experimentado possui o atributo de fluir, e essa qualidade, o fluxo, é o elemento permanente dentro da sucessão externa e mutável de momentos vivenciados.²⁵ O tempo psicológico, com seu movimento progressivo de duração interior, é descompassado com as medidas temporais regulares do mundo físico. Isso porque está sujeito às imprecisões ocasionadas pelos estados

24 DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 205

25 MEYERHOFF, 1976, p.14-15

cambiáveis da consciência. Assim, a *durée* plasma passado, presente e futuro, o que a torna incompatível com a sucessão do movimento físico, determinista e obediente a um rigoroso princípio causal.

No caso específico da cena da bofetada de *Os demônios*, Anton Lavriéntievich está submetido à influência devastadora do escândalo iminente. Esses instantes para G-v são instantes agregadores, que conjugam no presente o passado e assim tornam-se uma espécie de ubiquidade temporal da narrativa. Essa qualidade de instante, também chamada de “presente especioso”, congrega amplitude, extensão e duração à experiência do momento do tempo físico. William James afirma que essa partícula de presente, que conjuga a extensão temporal a ele anterior, inclui itens da memória e da experiência que são recordados ou antecipados, conferindo ao presente especioso referências de ordem e direção temporais.²⁶ A descrição desses momentos pode ser localizada em diversas obras de Dostoiévski, como antecipação de uma prática recorrente da literatura do século XX. Analiticamente, no momento dostoiévskiano suspende-se a dominância do tempo cronológico pela duração interior, e esse momento é interrompido em acessos de êxtase, de crise ou de epifania. No caso de G-v, a síntese e força das imagens com que descreve aquele momento indicam a densidade de seu presente especioso. Especialmente, a lembrança de Stavróguin na memória de Anton Lavriéntievich, que aparentava uma raiva fria,

tranquila, e, se é lícita a expressão, sensata, logo, a mais repugnante e a mais terrível que pode haver. Torno a repetir: naquele tempo eu o considerava, e ainda o considero hoje (quando tudo já está terminado), precisamente o homem que se recebesse um murro na cara ou uma ofensa equivalente mataria seu inimigo no mesmo instante, no ato, no mesmo lugar e sem desafio para duelo. E, não obstante, no presente caso aconteceu algo diferente e esquisito.²⁷

A descrição de Stavróguin diz mais a respeito de G-v do que propriamente do Príncipe. Esse instante agregador fornece a

26 JAMES, apud MEYERHOFF, 1976, p.17

27 DOSTOIÉVSKI, 2004, p.207

impressão sensível da identidade de G-v como unidade perdurável, ainda que imersa na variedade caótica de instantes de uma experiência imediata. Essas durações no tempo, representadas pelo fluxo interior, perpassam todo o romance e reforçam, a despeito da multiplicidade de episódios, a individualidade do narrador. Isso ocorre já que o leitor involuntariamente assume que todas as durações fazem parte das experiências de uma mesma pessoa. No limite, a narração bem articulada desses momentos resulta no efeito da continuidade biográfica de G-v, pelo menos no período em que ele acompanhou os relatos mencionados.

Essa continuidade biográfica do narrador, entretanto, requer um artifício que faz com que se estabeleçam, no plano do discurso, irregularidades narrativas. Esse recurso está ligado a uma variação na dimensão temporal narrativa e à *ação possível* de Anton Lavriéntievich, que precisa unir os fios soltos da crônica. Trata-se da narração de episódios e reações em que, claramente, o narrador não estava presente: a chamada reconstrução criativa. A evidente ausência de G-v o fez reconstruir essas cenas. Todavia, não se trata puramente de imaginar uma situação arbitrária, mas, como afirmamos nas seções anteriores, reconstruí-la a partir de dados da realidade. Esse processo foi bastante discutido por Craig Cravens, em seu artigo a respeito do narrador de *Os demônios*.²⁸ Interessamos, neste trabalho, discutir como se estabelece o tempo narrativo nessas circunstâncias e qual o seu fundamento no processo memorialístico do narrador. Para ilustrar esse recurso, utilizaremos duas passagens fundamentais do romance *Os demônios*: o capítulo denominado *A noite* e a epifania final de Stiepan Trofimovitch.

A memória de Anton Lavriéntievich estabelece ditames diferentes para associações diferentes. Particularmente, fica claro o conjunto de imagens letárgicas e com indicações temporais vagas, quando da referência ao velho Professor Vierkhoviénski; por outro lado, o núcleo de imagens sólidas, indicado por um tempo preciso, ao se referir ao Príncipe Sta-

28 Cf. em: CRAVENS, 2000

vróguin. Essa mudança é efetiva da primeira para a segunda parte do romance. Se o narrador recorria a longas descrições, com passagens vagas do tempo biográfico de Stiepan Trofímovitch, agora, na segunda parte, ele é preciso. Sua “nova história” tem data certa de início: “Começo justamente pelo oitavo dia após aquele domingo, ou seja, pela segunda-feira à noite, porque, no fundo, foi a partir daquela noite que começou uma ‘nova história’”.²⁹ Agora somos guiados por um narrador que conhece os detalhes das cenas com uma precisão admirável: “Eram *sete da noite*. Nikolai Vsievólódovitch estava sozinho em seu gabinete (grifo nosso) [...]”.³⁰ Neste ponto da trama, Stavróguin está prestes a sair pela noite e iniciar uma série de diálogos emblemáticos do romance. G-v insiste em situar as cenas com rigidez temporal. Depois de adormecer “um sono longo, de *mais de uma hora* (grifo nosso) [...]”,³¹ sabemos até mesmo a informação que o Príncipe sussurra de si para si: “– *Nove e meia* – anunciou com voz baixa [...] (grifo nosso)”.³² Nos trechos seguintes, o narrador prossegue com sua altivez cronológica: “Já passava das *dez* quando finalmente parou diante dos portões fechados do velho prédio de Fillípov (grifo nosso)”.³³ Stavróguin dirige-se à casa de Kirílov, a fim de solicitar ao engenheiro o seu apadrinhamento no duelo que trará no dia seguinte. G-v expõe então o diálogo entre os dois. Kirílov revela a Stavróguin que compreendeu como aceder à felicidade. Ao ser indagado pelo Príncipe quando isso ocorreu, o engenheiro afirma:

- Na semana passada, terça, feira, não, quarta, porque já era quarta, de noite.
- Mas qual foi o motivo?
- Não me lembro, foi assim, assim; andava pelo quarto... era tudo indiferente. Parei o relógio eram *duas horas e trinta e sete minutos* (grifo nosso).
- Como um emblema de que o tempo devia parar?³⁴

29 DOSTOIÉVSKI, 2004, p.219

30 Ibid, p.219

31 Ibid, p.231

32 Ibid, p.231

33 Ibid, p.233

34 Ibid, p.239

Na diegese de G-v, Stavróguin, após a visita a Kirillov, vai à casa de Chátov. Depois de uma longa conversa com o estudante, o Príncipe, nas ruas da província, encontra Fiedka Kátorjni (o degolador) pelo caminho. Em seguida, segue para casa do capitão Lebiádkin e de sua irmã, Mária Timofêievna. Ao voltar para casa, reencontra Fiedka Kátorjni. Nesse último diálogo com Fiedka, G-v insinua o consentimento de Nicolas ao assassinato de Lebiádkin. Assim, Anton Lavriéntievich termina a seção, indicando categoricamente o horário em que Stavróguin chega à casa dos Lebiádkin: “– São *quinze para a uma* – Nicolai Vsievolódvitch olhou para o relógio ao entrar no cômodo (grifo nosso)”.³⁵ Toda essa descrição de G-v compreende o período entre as sete e meia da noite até quinze para uma da manhã. Esse intervalo de aproximadamente cinco horas compreende um dos pontos mais densos de toda a trama.

Na narração intradieética, quando descreve os aspectos biográficos de Stiepan Trofimovitch, G-v ainda mantém vínculo com certa causalidade temporal externa. E assim o faz, por mais que haja saltos no tempo, recuos sucessivos e intensa prolixidade. Entretanto, na narração extradiegética, quando G-v aproxima a trama de Nicolai Stavróguin, esse vínculo com o tempo causal natural se perde. Esses são precisamente os casos em que o narrador descreve o que ele não poderia descrever, por estar obviamente ausente. Mas é nessas circunstâncias que ele é, contraditoriamente, assertivo e categórico, principalmente no que diz respeito ao tempo. A reconstrução de personagens e a representação dessa realidade híbrida de G-v estão associadas com o seu próprio ato de escrever. O filósofo Henri Bergson, em seu livro *Matéria e Memória*, afirma:

“A realidade da matéria consiste na totalidade de seus elementos e de suas ações de todo tipo. Nossa representação da matéria é a medida de nossa ação possível sobre os corpos; ela resulta da eliminação daquilo que não interessa a nossas necessidades e, de maneira geral, nossas funções.”³⁶

A representação de G-v, a partir dos elementos da memória, consiste na *ação possível*, ou seja, na delimitação da realidade,

35 Ibid, p.261

36 BERGSON, 1990, p.58

que, inevitavelmente, o leva à reconstrução criativa das personagens reais pelo seu ato de escrever. Para Bergson, o mundo material é constituído por objetos ou imagens. A percepção pura, no seio das imagens, desenha-se como a ação nascente. Assim, ao contrário da lembrança, a percepção envolve atividade e não somente contemplação. Portanto, na percepção pura, há um sistema de ações nascentes que penetra no real. Ademais, a percepção pura ocupa certa espessura de duração. Dessa maneira, nossas percepções sucessivas não são jamais momentos reais das coisas, mas momentos de nossa consciência. A memória, por outro lado, condensa a multiplicidade enorme de estímulos. Para Bergson, memória e percepção são inseparáveis, e a primeira interpõe passado no presente. Além disso, sintetiza momentos múltiplos de duração numa intuição única. Essa dupla operação da memória confunde o sujeito, ao fazê-lo perceber a matéria em si, e não percebê-la somente na memória.³⁷ No caso do narrador de *Os demônios*, não há ações, exceto o ato de escrever. A característica mais inquietante na passagem denominada *A Noite* é que Anton Lavriéntievich se vale da sincronia entre o tempo hipotético do enunciado e o tempo de apreciação do discurso por parte do narratário, algo próximo de cinco horas de duração. Nessa sincronia estabelece-se a maior tensão da trama. G-v aqui não é prolixo, não recorre a inúmeras considerações próprias. É assertivo, porque aqui sua precisão faz parte das suas opções puramente pessoais e estéticas.

Bergson estabelece duas memórias que gostaríamos de associar a Anton Lavriéntievich G-v. A primeira memória é o instrumento de registro sob forma de imagens de toda a nossa vida cotidiana. Essa memória não possui intenção de aplicação, ainda que por ela seria factível o reconhecimento intelectual de uma percepção já experimentada. A segunda memória, ao contrário da primeira, estabelece-se no presente, leva em conta o futuro, e volta-se para a ação. Talvez a sua característica mais notável seja que ela não representa mais o passado, “ela o encena”, e pode ser ainda chamada de memória não por conservar imagens progressas, mas por prolongar “o seu efeito

37 Ibid, p.72-75

útil até o presente”.³⁸ As representações da primeira memória garantem a riqueza do material de *Os demônios*. As ações da segunda memória encaminham para a ideologia e as opções estéticas de G-v. Essa memória, que chama o reconhecimento de uma percepção e assim prolonga-se em ação presente é o conteúdo do memorialista, porque, de fato, o passado aqui só é útil porque ele se prolonga até o presente da enunciação. Assim, todas as peripécias narrativas de Anton Lavriéntievich se concretizam no tempo presente de sua escrita. Ademais, imiscuídas em suas lembranças e expectativas, o ato de escrever fornece a G-v a possibilidade de aprender, na medida em que colige pelo pensamento, fatos que na memória se encontravam dispersos e desordenados. Algo próximo da reminiscência agostiniana: aprendizado como recordação biográfica de outros tempos.

Para encerrar, chamamos a atenção para uma das últimas passagens do romance: a epifania do velho Vierkhoviénski. O Professor, após fugir da província para “ir ao povo”, hospeda-se, já bastante debilitado, na casa da aldeã Sófia Matvêievna. Pede então para a camponesa ler a passagem bíblica dos porcos. Após a leitura, G-v descreve a seguinte passagem, segundo ele, proferida por Stiepan Trofímovitch:

– Minha amiga – pronunciou Stiepan Trofímovitch em grande agitação –, savez- vous, essa passagem maravilhosa e... inusitada foi, em toda a minha vida, uma pedra no meio do caminho.... dans ce livre...de sorte que gravei essa passagem ainda na infância. Acaba de me vir à cabeça uma ideia; une comparaison. Neste momento me vem à cabeça uma infinidade de ideias: veja, isso é tal qual o que acontece na nossa Rússia. Esses demônios, que saem de um doente e entram nos porcos, são todas as chagas, todos os miasmas, toda a imundície, todos os demônios e demoniozinhos que se acumularam na nossa Rússia grande, doente e querida para todo o sempre, todo o sempre! [...] Somos nós, nós e aqueles, e também Pietrucha... et les autres avec lui, e é possível que eu seja o primeiro, que esteja à frente, e nós nos lançaremos, loucos e endemoniados, de um rochedo no mar e é só para isso que servimos. [...].³⁹

38 Ibid, p.89

39 DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 633

Depois disso, Anton Lavriéntievich revela: “Começou a delirar e por fim perdeu a consciência”.⁴⁰ Essa última passagem também é uma transliteração da memória de G-v. Pela primeira vez na crônica, G-v descreve o antigo confidente nos mesmos moldes discursivos com que descreve Stavróquin. Ou seja, é assertivo e categórico. Uma vez mais, recorre à reconstrução imaginativa. Esse episódio, no entanto, é emblemático para o narrador. Aqui se manifesta o ápice da conjugação entre confissão implícita e reconstrução criativa. A fábula final de G-v a respeito do velho Vierkhoviénski segue nitidez notável, já que ali G-v parece expiar sua culpa em relação ao amigo. E isso transparece na rigidez temporal com que agora o descreve, obviamente apelando novamente para sua aprimorada concepção narrativa. A lucidez extraordinária da personagem, que revela o sentido e a interpretação do romance, é mais uma escolha pessoal e estética de G-v. E no presente da ação possível, que é o ato de escrever, G-v associa significativamente a revelação final de todos aqueles episódios da Rússia com um estado epifânico hipotético de seu amigo confidente. Justamente o amigo que, no passado estético da memória de G-v, ocupava um espaço de sucessivos truísmos.

A memória do narrador de *Os demônios* condensa continuidade, identidade e unidade no seu universo pretérito. Como reconheceu Santo Agostinho, a memória é o instrumento que estrutura e organiza o tempo e a autoidentidade. Em suas confissões, mostrou como a memória atua na construção biográfica. O narrador que escreve suas memórias procura nos conteúdos dela um senso de continuidade. Essa busca torna a memória uma função ativa, criadora e reguladora do próprio eu. No caso de G-v, a captura do tempo e da experiência vivenciada na província e a função ativa, criadora e reguladora de seu eu plasma toda a sua crônica. Ativa porque o impele a escrever. Criadora porque o motiva a reconstruir as personagens. Reguladora porque o faz acertar as contas com suas experiências pregressas, como é o caso de sua relação com o velho Vierkhoviénski. Podemos nos perguntar qual o critério

40 Ibid, p.633

que faz G-v coligir experiências isoladas. Se assumirmos que a tal crônica anunciada faz parte da recordação criadora do narrador, forjada no processo de reconstrução artística, a obra faz aparecer a identidade de G-v, que exhibe unidade e continuidade impossíveis de terem sido determinadas no tempo das experiências imediatas. Ou seja, a recordação dos eventos isolados é escolha de G-v, mesmo aqueles aparentemente sem importância, mas destacados pela associação significativa. O conceito do eu que pode ser diferenciado daquele eu da experiência imediata, ou seja, a deformidade entre os “eus” é indicada pela indexação de lapsos, regida pelo autor implícito. A memória de G-v sofre rupturas severas em sua reconstituição do passado, a ponto de estabelecer indicação sumária na própria divisão do romance em partes. G-v, ao narrar, tenta reconstruir esse tempo em sua memória por meio da imaginação criativa e de suas aprimoradas concepções estéticas. Essa perspectiva ampara uma possível leitura da crônica como um caso de solipsismo confessional. Ainda assim, está totalmente de acordo com a verossimilhança dostoiievskiana, garantida, nesse romance, pela memória nem um pouco confiável – ao menos na concepção naturalista – do narrador Anton Lavriéntievich G-v.

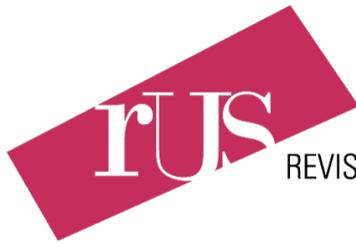
Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. The University of Chicago Press, 1961.
- CRAVENS, Craig. “The strange relationship of Stavroguin and Stepan Trofimovitch as Told by Anton Lavrentevitch G-v”. *Slavic Review*, vol. 59, Winter, 2000, p. 782-801.
- DOSTOIÉVSKI, F. M. *Diário de um escritor*. Tradução: Moissei e

- Daniela Mountian. São Paulo: Hedra, 2016.
- DOSTOIÉVSKI, F. M. *Os Demônios*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- GENETTE, Gérard. *O Discurso da Narrativa*. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, 1995.
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Tradução: Albin E. Beau; Maria da Conceição Puga; João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.
- MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: McGraw-Hill, 1976.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.
- SANTO AGOSTINHO. "Confissões". *Os pensadores*, 1973.
- STROMBERG, David. "The enigmatic G-v: a defense of the Narrator-Chronicler in Dostoevsky's Demons". *The Russian Review*, n.71, p. 460 -81, jul. 2012.
- RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

Recebido em: 11/08/2021

Aceito em: 09/11/2021



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**O *flâneur* dostoievskiano:
errância e anonimato na capital
russa do século XIX**

*Dostoevsky's flâneur: wandering
and anonymity in the 19th century
Russian capital*

Autor: Júlio César Estevam
Universidade Federal de Ouro Preto,
Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil
Edição: RUS Vol. 12. Nº 20
Publicação: Dezembro de 2021

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.190683>



O *flâneur* dostoievskiano: errância e anonimato na capital russa do século XIX

Júlio César Estevam*

Resumo: Paladino de uma complexa forma de subjetividade que é produto de uma atmosfera psicológica que o insulariza em relação aos demais habitantes das cidades, o *flâneur* é considerado como sendo uma importante chave de leitura dos processos de modernização dos centros urbanos europeus e de seus desdobramentos. Tendo isso em vista, o objetivo desta pesquisa se concentra, arrazoados os fenômenos sociais às produções literárias oitocentistas, no estudo do *flâneur* de Dostoiévski. Presente em *Pobre Gente*, *Noites Brancas*, *A Senhoria*, *Humilhados e Ofendidos* e *Crime e Castigo*, o *flâneur* dostoievskiano encerra em si os conflitos, contradições, perspectivas e possibilidades de um período tão peculiar que se incorporou à sua compleição por meio de uma nova e inquietante relação com a cidade moderna.

Palavras-chave: Dostoiévski; *Flâneur*; Modernidade; Literatura russa moderna; Herói moderno

Keywords: Dostoevsky; Modernity; *Flâneur*; Modern russian literature; Modern literary hero

Abstract: Agent of a complex form of subjectivity which is the product of an overly psychological atmosphere responsible to keep him isolated from the other modern city-dwellers, the *flâneur* is, according to this bibliographical research, considered as an important reading key for the modernization of Europeans cities. Afterwards, succeeding the reasoning about the social nineteenth-century literary phenomenon production, the study dives into the ideal conditions to takes into account Dostoevsky's *flâneur* from *Poor People*, *White Nights*, *the Landlady*, *Humiliated and Insulted* and *Crime and Punishment*: the most capable to cover, by himself, the conflicts, contradictions, perspectives and possibilities of a such peculiar time fixed into him as a new and disturbing relationship with the modern city.



* Mestre em Letras pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Graduação em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Interesse nas inter-relações entre literatura russa, soviética e história, assim como na justaposição entre estética e sociedade moderna, e pelos estudos de Teoria da Literatura, Literatura Comparada e Memória Cultural; <http://lattes.cnpq.br/9813715985679439>; <https://orcid.org/0000-0003-1272-3743>; jc_estevam@hotmail.com

Antes do nascimento de Dostoiévski, o mestre do inaugural imaginário Petersburguês, Gógol, leu E.T.A. Hoffmann e, com ele, aprendeu a combinar o cotidiano opressivo da grande cidade com uma fantasia ilimitada. A Petersburgo de Gógol é uma cidade grandiosa e aterrorizante. Nas palavras de Nabokov, ela é reflexo de um espelho embaçado, uma lúgubre mistura de situações e objetos trocados, recuando, quando mais rápido movem-se para diante, pálidas noites cinzentas, ao invés de negras, e dias negros, ao invés de claros.¹ Segundo Volkov, essa imagem demoníaca tornou-se mítica. A Petersburgo criada pela imaginação de Gógol não é uma cidade real, mas uma terra de mortos-vivos, um buraco negro que engole pessoas – o Grande Nada – ou “o ápice do vazio”, segundo ele próprio.² Na sua obra, a forte rejeição à cidade, típica da gente comum, vem lenta, mas inexoravelmente à tona, integrando-se ao discurso social e filosófico das camadas instruídas.³

Como homem instruído da época, Dostoiévski leu Gógol, e Gógol, Hoffman.⁴ De ambos retirou a doentia, tempestuosa e angustiada forma de narrar a cidade e seus habitantes. Seus personagens são amaldiçoados e, ao mesmo tempo, privilegiados. São os únicos capazes de diferenciarem-se do grande amontoado indiferenciado de homens ao passo que, sensíveis à natureza, ao ritmo da cidade e de seus moradores, se tornam filósofos sem saber. Esse privilégio, cujo ônus é a maldição do reconhecimento da força esmagadora da metrópole, da pobreza das massas, do desejo inalcançável, do amor inverossímil, da solidão como única forma de vida possível, é aclimatado em meio ao ócio e aos vícios urbanos.

1 VOLKOV, S. *São Petersburgo: uma história cultural*. Tradução de Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 54.

2 Idem. *Ibidem*.

3 Idem. *Ibidem*.

4 Idem, p. 51.

Hoffmann escreveu *A janela de esquina do meu primo* em 1822. Não se trata de uma narrativa literariamente icônica do ponto de vista da recepção crítica, mas ganhou notoriedade, sobretudo, por ter-se engajado criticamente quanto ao contexto demasiadamente marcado pelos usos dos espaços públicos urbanos, como sendo um costume hegemônico, massificador. O breve íterim é narrado à perspectiva de um jovem que visita seu primo e com ele passa algumas horas a espreitar, acipitrino, os habitantes da cidade pela janela de um quarto, na esquina de uma rua limítrofe a uma movimentada feira urbana. Ali, vende-se de tudo, e todos os tipos urbanos são postos em evidência, como em uma enorme vitrine a céu aberto.

Quando inquerido acerca do controverso prazer de sentar-se à janela e observar aquele grande agrupamento de pessoas que a olhos pouco treinados causava vertigem, o *primo* responde ao narrador zombando de sua falta de sensibilidade, pois as grandes massas eram, para ele, toda a sua fonte de inspiração. Na tentativa de dirimir-lhe de sua insensibilidade e ensinar-lhe as primícias da arte de enxergar, como apenas um *flâneur* é capaz de fazer, o observador pede ao jovem narrador para que pegue uma luneta e olhe diretamente para baixo, para a feira intensamente movimentada. Enquanto se entretêm com as cenas daquele variado cenário da vida burguesa,⁵ aproveitam para descrever as personagens que vão abrindo caminho às cotoveladas. Em meio à profusa multidão, os homens e mulheres que se deslocam pela feira agem como se não pudessem ser vistos, por isso são flagrados cometendo pequenas trapacas, seduzindo e sendo seduzidos, pechinchando, roubando e sendo postos a pedir esmolas, depois subtraídas sem pejo.

Na França, segundo Benjamin,⁶ o conto de Hoffmann alcançou um grande êxito, pois tinha-se, àquela ocasião, uma compreensão particular para com esse tipo urbano, o *flâneur*. Forjado no seio da recém-formada burguesia do século XIX e da grande multidão se distinguindo em virtude de sua rela-

5 Idem, p.16.

6 BENJAMIN, W. *Obras escolhidas* III. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. p. 46.

ção com o espaço urbano, o *flâneur* pôde, segundo Elizabeth Wilson,⁷ tornar-se importante chave de leitura do processo de modernização dos centros urbanos europeus e de seus desdobramentos.

Embora já houvesse se tornado figura conhecida na Paris oitocentista, foi um panfleto anônimo de 1806 o responsável por fundar, ainda que obliquamente, o precursor do *ethos* mais peremptório do *flâneur*, que só iria se consolidar de maneira definitiva meio século mais tarde. O panfleto intitulado *Le Flâneur au salon*⁸ relata um dia da vida de Monsieur Bonhomme, um desocupado da era Bonaparte que, além de vagar sozinho e aleatoriamente por Paris desfrutando-a à vontade, está, indelevelmente, anexado à sua, quase total, não aderência à metrópole, de modo que se mantém num paradoxal entre lugar: está dentro e fora da cidade. Dentro porque, produto de seu meio, literalmente, a habita. Fora porque tornara-se dela um ente oculto, um arguto e onipresente observador.

Tipo singular, incondicionalmente reservado ao sujeito urbano, o *flâneur* foi além de objeto de estudo posterior de inúmeros ensaístas, material de inspiração para a fixação de seu mais proeminente arquétipo em *A fisiologia de um flâneur*,⁹ texto datado do fim da primeira metade do século XIX e no qual debuta-se o *flâneur*¹⁰ como membro radicado e definitivo no meio burguês. Sua inação conspícua, tão frequentemente associada à vagabundagem, foi ao longo da Monarquia de Julho, período histórico francês que durou cerca de dezoito anos, relacionada a um comportamento superior, próprio dos intelectuais de seu tempo. Em síntese, esse trabalho intelectual é o que diferencia o *flâneur* do ocioso vagabundo – sua indolência é apenas aparente, pois segundo nos diz o capítulo quinze¹¹ da *Physiologie du flâneur*, ele está sempre ocupado com a realização de seu principal ofício, por isso, não apenas olha, mas

7 WILSON, E. *O flâneur Invisível*. Uberlândia: Artcultura, v.7, n. 11, 2005. p. 154.

8 Idem, p. 83.

9 HUART, L. *Physiologie du flâneur*. Paris: Aubert et Cie, 1841.

10 Idem.

11 HUART, L. *Physiologie du flâneur*, Paris: Aubert et Cie, 1841.

observa, estuda, analisa. Ele é, em suma, um *philosophe sans le savoir* – um filósofo sem o saber – e possui uma característica distintiva do verdadeiro homem das letras.

Hoffman, assim como Baudelaire, foi arquétipo de um *flâneur* e em nenhum outro trabalho conseguiu, como em *A janela de esquina do meu primo*, assim monumentalizar-se. No conto, publicado um ano depois do nascimento de Dostoiévski, revezam-se, como no esquema de um espetáculo teatral, as falas dos primos entremeadas por trechos em discurso direto.¹² Esse recurso e a importância que é dada à visão parece, em certo sentido, ter sido reaproveitado por Dostoiévski, em *Pobre Gente*.¹³

Romance epistolar – primeiro romance escrito por Dostoiévski –, em *Pobre Gente* são apresentadas aos leitores muitas das figuras, cenas e ambientações que se tornarão recorrentes em sua obra. O protagonista, Makar, é um velho escriturário, modesto de posses, porém ternamente devotado ao próximo, a quem ama e socorre nas horas de aflição. Ele vive, como vivem outras personagens de Dostoiévski, em uma pensão, na companhia de gente muito humilde ou desempregada. Quase que diariamente corresponde-se por cartas com uma jovem, sua parente distante, Várienka. Estas duas criaturas, sozinhas no mundo e à margem da sociedade burguesa, dedicam-se ao amparo mútuo, ao socorro às vezes material, na medida daquilo que lhes é permitido, em virtude de sua, igualmente, frágil condição. O enredo é bastante simples, mas os personagens coadjuvantes e suas histórias, assim como a degradação moral, os vícios, o sentido dado à vida e a elevada compreensão dos desígnios e misericórdia de Deus, serão revisitados mais adiante por Dostoiévski e ganharão dimensões mais robustas em outras narrativas.

Makar, embora quase não saia de seu apartamento, é um *flâneur*. O *flâneur* dostoiévskiano difere um pouco de seu mo-

12 HOFFMANN, E.T.A. *A janela de esquina do meu primo*. Tradução de Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Cosacnaify, 2010. p. 29.

13 DOSTOIÉVSKI, F. *Pobre gente*. Tradução de Natália Nunes. Rio de Janeiro: Aguilar editora, 1963.

delo ocidental. Não há compromisso com o “ócio”, às vezes, entorpecedor. Embora pareçam perder tempo vagando pelas ruas, as personagens dostoiévskianas quase sempre possuem empregos formais. Seus *flâneres* não deambulam apenas fisicamente, descortinando espaços públicos por eles mapeados, guardados com carinho, como se se tratasse de lugares nos quais vivenciaram grandes paixões ou momentos de singular contemplação. O *flâneur* do istoévskiano, sobretudo em *Pobre Gente*, *Noites Brancas* e *Crime e Castigo*, é mental. Suas errâncias podem ser produto de uma imaginação exacerbada ou demência, por isso nunca se sabe ao certo como caracterizar seus trânsitos. Tudo o que ocorre é fragmentário, triste e sem sentido, mas está sempre irradiado pela esperança ou pela recordação.¹⁴ Suas experiências, a saber, quer sejam na rua, quer sejam em casa, sempre parecem oníricas, fantasiosas, embora, paradoxalmente, Dostoiévski possua um forte comprometimento com a realidade.

Embora muitos dos praticantes da *flânerie* dostoiévskiana sejam parcialmente mentais, Makar o é por completo. Sabe de tudo, observa tudo, como um prototípico *flâneur*, entende tudo, tem um conselho para dar sobre tudo, sem, no entanto, ir à rua, à feira, ao mercado ou arvorar-se, como quem se autoproclama portador da verdade. O herói dostoiévskiano é, como Makar, um esforçado, útil no sentido mais compassivo da expressão. Doa-se integralmente às suas causas e aos seus projetos, às vezes chegando à loucura, a agudas formas de violência e torturas mentais.

Poderosamente melancólicas, as narrativas dostoiévskianas nas quais se flagra a figura do *flâneur* exibem um indivíduo problemático, guiado por um ideal incompatível com a realidade imediata, por isso, sem eficácia, tenta reconciliar sua interioridade com a realidade concreta, porém, embora penosamente se empenhe, não se acomoda em parte alguma. É preciso errar por descaminhos a fim de reconhecer-se como identidade, como parte do mundo que, paradoxalmente, ama e odeia com igual intensidade. A modernidade ocidental

14 LUKACS, G. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 133.

chega até eles de maneira precária e, a ela, esses *flâneres* reagem com desgosto, tentativas frustradas de entendimento, inconformidade e, sobretudo, incompatibilidade. Tentam tirar algum proveito das circunstâncias tais como se apresentam, tentam entender como funcionam tais novidades, empenham-se na realização de suas tarefas pragmáticas, dizem, em alguns casos, gozar na execução de suas atividades, porém sua felicidade é sempre breve e improcedente, alvejada pela escuridão e pelo tédio. Se o céu se enche de luz, se há uma réstia de esperança em dias melhores, mais belos, os *flâneres* dostoiévskianos, assim como Makar, cavalgam o Pégaso¹⁵ e se perguntam, ao relancear a vista à volta e tornar a encontrar tudo como antes... cinzento e insípido: De onde procedeu toda essa alegria? Por todo lado as mesmas manchas de tinta, as mesmas mesas, os mesmos papéis e sua própria imagem, tal qual se lhe afigurava antes. (DOSTOIÉVSKI, 1963).

Embora não seja um solitário tão conservador como o Sonhador de *Noites Brancas*,¹⁶ Makar é solitário em seus pensamentos. É muito parecido com Akaki, de *O Capote*. Embora trabalhe, desfrute da companhia (jocosa) de alguns colegas que o humilham quase que diariamente, está irremediavelmente só em seus pensamentos, que perambulam às soltas. Sua modesta condição não é compatível com seus gostos refinados, mantidos cuidadosamente, procedendo, no tocante a eles, como um avarento com seu tesouro,¹⁷ como recorrentemente o fazem os heróis de Dostoiévski. Makar vive em um apartamento cujo andar é mais elevado em relação ao andar habitado por sua única interlocutora, uma jovem chamada Varvara, sua parente, em um prédio contíguo. Através das cortinas, plantas e abajures, podem entender-se mutuamente, comunicando-se por meio de pequenos gestos.

15 DOSTOIÉVSKI, F. *Pobre gente*. Tradução de Natália Nunes. Rio de Janeiro: Aguilar editora, 1963. p. 169.

16 DOSTOIÉVSKI, F. *Noites Brancas*. Tradução de Nivaldo dos Santos. São Paulo : Editora 34, 2007. p. 30.

17 BENJAMIN, W. *Obras escolhidas III*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. p. 78.

Em *Pobre Gente*, Makar vê o mundo pela janela e a ele reage por meio das cartas que escreve e endereça diariamente à jovem. Tais cartas metaforizam as ruas. Através delas o leitor tem acesso às suas andanças, às humilhações pelas quais passa, ao histórico das compras que faz em benefício de sua interlocutora, ao frio que sente, às vestes andrajosas que usa. Seus pensamentos são, em tudo, opostos ao pragmatismo do pensamento moderno. Seu hábito de escrever evidencia essa anacronia e salienta a disponibilidade de tempo, tempo que ele suspende e do qual dispõe como um *flâneur*. Suas conversas são quase sempre epistolares e repletas de sentido literário, de vivacidade e de um forte entendimento da vida, das relações para além daqueles muros, quartinhos separados de cozinhas por biombos improvisados e falsos benfeitores. O *flâneur* dostoievskiano em *Pobre Gente* é um esfarrapado, um deserdado da sorte, sobre o qual paira uma atmosfera taciturna que o acompanha ao longo de toda a narrativa, que desemboca, evidentemente, num triste desenlace.

Tal qual ocorre ao Sonhador de *Noites Brancas*, cuja solidão desalentadora é inevitável, Makar também termina só. Em certa altura, um aristocrata propõe casamento a Varvara, que o aceita. Trata-se, para ela, de uma chance única, por isso despede-se de seu prestativo interlocutor, cujo prazer pela escrita manifestado naquelas longas e cotidianas cartas será, inevitavelmente, interrompido. Makar, em vão, tenta dissuadi-la de sua decisão, de um sacrifício que poria fim à ingenuidade da jovem com a qual, por tanto tempo, correspondera-se. As reticências com as quais finaliza a carta, para a qual não obteve resposta, metaforizam, às margens do urbanismo moderno, a solidão do vazio que está por vir em um espaço cênico indispensável para o *flâneur* de Dostoiévski. Ali, sobretudo na periferia ou na mixórdia dos casarões habitados, no centro, por toda sorte de tipos humanos, se desenrolam e se enovelam tramas. A ocupação desses espaços e uma singular apropriação dos espaços públicos remetem, em alguns casos, a uma voluntária desorientação espacial com a qual, num espaço-tempo distinto do ordinário, o *flâneur* dostoievskiano experimenta uma singularização das percepções sensoriais. Por isso, ainda que

repleto de afazeres, Makar dispõe de tempo, do qual lança mão em benefício de sua interlocutora e em seu próprio. Por isso, o narrador de *Noites Brancas*, um jovem Sonhador de 26 anos, suspende o tempo e vive vagaroso como uma tartaruga,¹⁸ pondo-se a deambular, sensível, abnegada e compassivamente, pela capital russa do século XIX.

Em *Noites Brancas*, o autor “confia” a visão de São Petersburgo a “um pedestre, um *flâneur*,¹⁹ um indivíduo “puro” e observador que se destaca em meio aos seus correlatos ociosos graças a uma visão muito sutil e emocionalmente sensível, que muitas vezes o leva a vivenciar “catástrofes” internas.²⁰

Narrativa que tornou-se um ícone do surreal e do romântico na literatura russa dos anos de 1800, *Noites Brancas*²¹ foi escrita nos primeiros anos de atividade de Dostoiévski como escritor. Seu narrador-personagem é um solitário crônico, não fala com ninguém e ninguém sente sua falta. Caminha pela cidade e rapidamente, sem dar-se por isso, cumpre grandes distâncias.²² A não ser por um fluxo de imagens que se misturam caoticamente e se sobrepõem umas às outras, ele pouco vê, “objetivamente”, da metrópole inenarrada por Dostoiévski.

Segundo Turbanov,²³ a observação é inerente ao verdadeiro *flâneur*, sobretudo relevante quando a clara hierarquia que organiza o mundo desaparece, como ocorre, por exemplo em *Noites Brancas*. No momento em que o mundo se transforma em um amontoado caótico de coisas, cujo modelo é uma loja de bugingangas, há a necessidade de uma acuidade visual

18 DOSTOIÉVSKI, F. *Noites Brancas*. Tradução de Nivaldo dos Santos. São Paulo : Editora 34, 2007. p. 30.

19 TURBANOVA, I. *Flaneri N. Gogolya i F. Dostoevskogo*. Literaturno-filosofski zhurnal. Disponível em: <https://www.topos.ru/article/literaturnaya-kritika/flaneri-n-gogolya-i-f-dostoevskogo>. Acesso em: 5 jun. 2021.

20 Idem.

21 DOSTOIÉVSKI, F. *Noites Brancas*. Tradução de Nivaldo dos Santos. São Paulo: Editora 34, 2007.

22 Idem. p.15.

23 TURBANOVA, I. *Flaneri N. Gogolya i F. Dostoevskogo*. Literaturno-filosofski zhurnal. Disponível em: <https://www.topos.ru/article/literaturnaya-kritika/flaneri-n-gogolya-i-f-dostoevskogo>. Acesso em: 5 jun. 2021.

especial.²⁴ Essa acuidade visual pode muito bem ser atribuída ao *flâneur* dostoiévskiano, que vê além da ordem visível e do caos da cidade mais “fantástica” da Rússia,²⁵ materializada pelas mãos de Dostoiévski.

Afastado do real, poeta e jovem sentimental, o herói de *Noites Brancas* também é um *flâneur* dostoiévskiano. Embora sua visão, despojo de seus correlatos ocidentais àquela altura em relativo desuso, alcance distâncias tremendas, o brumado horizonte petersburguês lhe impõe e ao leitor um desafio: repleto de largas e extensas avenidas, ele é, paradoxalmente, curtíssimo, indecifrável, por isso inenarrado, sob uma atmosfera diabólica, úmida e doentia. Nesse cenário, apenas um bom *flâneur*, inculto no sentido de que sabe tirar proveito da cidade sem, contudo, tornar-se parte dela (fixar-se nela), mas no caos, no transitório e no fugidio, pode, como o dostoiévskiano, enxergar através desse horizonte embaciado pelo qual também, vagarosamente, desliza. Nas palavras do filólogo russo Igor Turbanov ao retomar M. Yampolsky,²⁶ o *flâneur* é o responsável por receber a função não apenas de observar e contar histórias, mas de decodificar, como um detetive, a cidade disfarçada. Na qualidade de decodificador, detetive e andari-lho preguiçoso, graças ao seu olhar agudo e tenaz, o *flâneur* se torna um colecionador, e colecionador de todos os tipos de “migalhas semântico-simbólicas”.²⁷

Os heróis de Dostoiévski possuem, ainda segundo Turbanov, as propriedades notáveis de um *flâneur* [...] Embora lentos, eles avidamente agarram impressões instantâneas e as transferem imediatamente para o seu mundo íntimo, onde dissecam essas “migalhas” de realidade com uma espécie de prazer masoquista.²⁸ Sobretudo masoquista, porque, como é a sua visão interior a que mais prevalece e mais fundo se enraíza no mundo íntimo do herói, mais trágico e catastrófico se torna

24 Idem.

25 Idem.

26 Idem.

27 Idem.

28 Idem.

o seu mundo exterior (TURBANOV, 2011). Ao colecionar bagatelas produzidas e descartadas, como mercadorias, em tempo aceleradíssimo, o reativo e “anacrônico” *flâneur* desloca-se num tempo diverso do habitual. Seu movimento pressupõe uma nova relação espacial e temporal. Seu estado de espírito está, constantemente, vagaroso, ainda que se desloque rapidamente. A lentidão do Sonhador não se refere a uma temporalidade absoluta e objetiva, mas sim relativa e subjetiva, ou seja, significa uma outra forma de apreensão e percepção do espaço urbano que vai bem além da representação meramente visual. Para Deleuze e Guattari, a lentidão não seria, como se pode acreditar, um grau de aceleração ou desaceleração do movimento, do rápido ao devagar, mas sim um outro tipo de movimento.²⁹ Esse tipo de movimento está, em tese, associado à capacidade de suspensão do tempo. Em *Noites Brancas*, o narrador-personagem é, assim como Makar, de *Pobre Gente*, exímio em sua capacidade de suspendê-lo, desacelerando-o, subjetivamente, ao passo em que se perde pela cidade que tão bem conhece, transformando-a em um espaço que fala direta e *individualmente* ao seu coração.

Como um romancista, um poeta, o *flâneur* dostoiévskiano de *Noites Brancas* cria romances inteiros, histórias, em seus devaneios, tanto que não se sabe, de fato, se vivencia tudo aquilo que narra ou se tudo aquilo que narra, ou parte daquilo que narra é produto de uma mente criativa e oposta à objetividade e ao racionalismo modernos. Sua profunda e solene relação com a literatura e com as artes, no geral, é compartilhada com Makar, de *Pobre Gente*, e Ivan, de *Humilhados e Ofendidos*. Vivem, os três, enquanto ainda habitam os muros da cidade, um mundo diverso do ordinário, oculto sob o brumado golfo finlandês. Sua singular e superlativa “capacidade e vontade de permanecer tanto dentro quanto fora do inferno”³⁰ faculta ao *flâneur* a preservação de sua subjetividade, ao passo que a dos outros é convertida em produto. Essa pária existência permite a ele não apenas a manutenção de sua subjetividade,

29 BERENSTEIN, P. **Elogio aos Errantes**. Salvador: Editora EDUFBA, 2012. p. 286.

30 FERGUSON, P. *Paris as revolution: writing the nineteenth-century city*. University of California Press, Berkeley, 1994. p. 91.

mas uma existência “para-real”, pois o *flâneur*, em seu mundo particular, no entanto paralelo ao real, pode viver como melhor lhe apraz. Ali, contempla tudo aquilo que no mundo real pode apenas olhar.

Quando digo, “olha” estou mentindo: ele não olha, mas contempla como que inconscientemente, como se estivesse cansado ou ocupado naquela mesma hora com alguma outra coisa, um objeto mais interessante; tanto que apenas de modo fugaz, quase sem querer, ele pode conceder tempo a tudo em redor.³¹

De fato, a contemplação dá-se em outra dimensão, posto que apenas na para-realidade o *flâneur* pode suspender o tempo³² prefixado alguns séculos antes quando, observou o historiador Lynn White, nenhuma comunidade da Europa sentia que poderia manter a cabeça erguida a não ser que no meio dela os planetas girassem em ciclos e epiciclos, enquanto os anjos trombeteassem, os galos cantassem, e os apóstolos, reis e profetas marchassem para a frente e para trás ao ribombar das horas.³³

O mundo habitado pelo *flâneur* de Dostoiévski é, em *Noites Brancas*, diverso do habitual. Está encerrado em si mesmo e só faz concessões parciais a Nástienka, sua única interlocutora. Afora o comportamento dela, mais pragmático do que o de seu sonhador interlocutor, tudo ali funciona sobrenaturalmente, oculto por um véu de onírica imprecisão. Por isso, às vezes questiona-se a existência de Matriôna, personagem que, em *Noites Brancas*, entra e sai do quarto habitado pelo Sonhador, sobretudo quando está prestes a dormir ou acordar, mal dirigindo-se a ele. Na verdade, toda a narrativa pode, em outra perspectiva, ser lida como um produto onírico em virtude da nebulosidade de suas espectrais locações cambiantes, postas quase lado a lado e narradas, à moda de Gógol, muito rapidamente. “Em Petersburgo”, diz o Sonhador, “existem recantos

31 DOSTOIÉVSKI, F. *Noites Brancas*. Tradução de Nivaldo dos Santos. São Paulo: Editora 34, 2007. p. 33.

32 Idem. Ibidem.

33 Lynn White Jr. *Medieval Technology and Social Change*. Nova Iorque: Oxford university press, 1964. p. 124.

bastante estranhos. Nesses lugares parece que não penetra aquele mesmo sol que brilha para todos os petersburguenses, mas sim um outro, novo, enviado como que de propósito para esses recantos, e que brilha com uma luz diferente e particular”.³⁴ Sua loquacidade está em sintonia com o mundo “para-real” no qual vive e segundo o qual, há tempo de sobra para que tudo seja dito e explicado, minuciosamente. Ali, o *flâneur* pode dar tempo a tudo enquanto, habilmente, fixa as fisionomias das pessoas com as quais estabelece contato revelando sua capacidade de converter-se em espião. Como um antissocial insondável, incognoscível, ele vê tudo e todos, mas poucos, raros ou inexistentes, são aqueles que o podem ver, *inculto*, em meio à multidão de passantes.

Além da capacidade de se perder e de, ao mesmo tempo, deslocar-se demoradamente pelo espaço urbano reconfigurando-o segundo suas próprias inclinações poéticas, a solidão do *flâneur* dostoievskiano é superior, singular. Em *Noites Brancas*, ela é tão preponderante que o leitor, como dito anteriormente, às vezes questiona a existência das demais personagens, tão artificiais se parecem quando contrastadas à grandiosa insularidade da condição do Sonhador. Essa condição é prerrogativa para a existência do *flâneur*, mas, como se sabe, funciona em dois sentidos: há a solidão que figurava como item fundamental para a garantia de sua privacidade e de sua liberdade individual e há a solidão que é sua corolária – relações sociais frouxas e completa desconexão de tudo o que deveria ligar o *flâneur* dostoievskiano à sociedade. A segunda o desagrada, mas é consequência inalienável da primeira. A erosão dos laços sociais a que está exposto obnubila sua própria existência, por isso ele “vagueia no espaço até encontrar um “desconhecido familiar” (YAMPOLSKY, 2000), como ocorre, por exemplo, no episódio em que diz conhecer todos os moradores da cidade sem, contudo, com eles estabelecer quaisquer relações.³⁵ Assim e só assim pode certificar-se de que está vivo. Na ausência de tais desconhecidos familiares, como às

34DOSTOIÉVSKI, F. *Noites Brancas*. Tradução de Nivaldo dos Santos. São Paulo: Editora 34, 2007. p. 30.

35 Idem. p. 12.

peças com as quais o Sonhador eventualmente se encontra, segundo Turbanov, o herói de Dostoiévski se apropria de uma consciência panorâmica, que é em grande parte orientada pela necessidade de ligar o visível à imagens da memória.³⁶ Por isso, em tese, ele está tão familiarizado com as casas e suas cornijas a ponto de com elas entabular conversa,³⁷ fazem parte de sua memória afetiva e dizem diretamente ao seu coração, atestam em favor de sua existência.

Em sua inesperada interlocução com Nástienka, o flâneur dostoievskiano de *Noites Brancas* se queixa de seu vagar melancólico, mas também prazeroso. Como que antevendo o prenúncio de um desfecho triste, anuncia que, ao lado dela, não deseja pensar no futuro, pois no futuro antevê a solidão e uma vida inútil cheirando a mofo.³⁸ De fato, o Sonhador está correto. Suas relações são frouxas, muito porosas. A ansiedade de sua presença não oculta sua escassez de juízo e traquejo social. Quer tudo, oferece tudo, ainda que, objetivamente, nada possa oferecer ou receber daqueles *estranhos* e, acima de tudo, temporários – porque tudo ali é impermanente –, familiares passantes.

Embora também defina a si mesma como sendo sonhadora, Nástienka, assim como Várienka, é pragmática, toma decisões mais acertadas e simples, e em sua simplicidade conecta-se mais efetivamente com o mundo real, o que, segundo Nivaldo dos Santos,³⁹ a torna capaz de ajustar-se minimamente ao ritmo da vida cotidiana. Seus sonhos, segundo o tradutor, não vão muito além do mundo à sua volta, ela não tem grandes ambições; na verdade, deseja apenas casar-se com o homem que ama e, infelizmente, para o Sonhador, o homem a quem ama é outro. Sentindo-se prestes a ser abandonado por Nástienka, o Sonhador declara seu amor. Nástienka aceita-o, com

36TURBANOVA, I. *Flaneri N. Gogolya i F. Dostoevskogo*. Literaturno-filosofski zhurnal. Disponível em: <https://www.topos.ru/article/literaturnaya-kritika/flanery-n-gogolya-i-f-dostoevskogo>. Acesso em: 5 jun. 2021.

37 DOSTOIÉVSKI, F. *Noites Brancas*. Tradução de Nivaldo dos Santos. São Paulo : Editora 34, 2007. p. 13.

38 Idem, p. 42.

39 Idem, p. 86.

ele faz planos de casamento e de uma vida repleta de prazeres simples que muito o agradam. Embora não se sinta absolutamente convencido de que ela possa ser capaz de o amar, o solitário Sonhador de *Noites Brancas* a tudo aceita e comemora, mas sua felicidade dura pouco. A solidão lhe é inerente. Nástienka lhe escapa dos dedos. De fato, ele nunca a possuiu, assim como nunca possuiu coisa alguma senão um pequeno quarto verde (ao qual se refere como sendo um casco de tartaruga que de tudo o pode proteger) e uma janela voltada para uma triste casa amarela que, àquela ocasião, pareceu-lhe ainda mais velha e feia, assim como o futuro por ele antevisto e metaforizado na luz embaciada do sol e na decrepitude dessa casa de cornijas enegrecidas e paredes manchadas.

Alheio a tudo e a todos, os dramas do *flâneur* dostoiévskiano de *Noites Brancas* não afetam o mundo à sua volta, nem mesmo o da própria Nástienka; de certo modo, até esse drama adquire um caráter imaginário, o que reforça o isolamento desse indivíduo romântico em relação à sociedade, cada vez mais alicerçada sobre a lógica do pragmatismo e da temporalidade objetiva das relações, do tempo e do espaço que o desloca, empurrando-o para as margens do urbanismo moderno.

Assim, *Noites Brancas* não deixa de tocar no drama do pequeno indivíduo (*maliénki tcheloviek*) que encontra a satisfação de seus modestos desejos apenas através do sonho. Podemos até dizer que, fora do mundo imaginário, esse indivíduo não chega sequer a possuir uma existência concreta; note-se, aliás, que em momento algum da narrativa ele é nomeado. Sua imagem possui, desse modo, a mesma natureza fantasmagórica daquela cidade fantástica que ele habita e dos espectros que habitam os seus sonhos.⁴⁰

O espectral, a melancolia, o onírico e a natureza fantasmagórica da capital russa do século XIX impregnam os heróis de Dostoiévski até a medula. Esse espaço, tal qual narrado por ele e experimentado diuturnamente por suas personagens, é, dentre tantos espaços maiores e menores, extremamente notável. Embora seus heróis possam, assim como Makar, se isentar de narrá-los, sua natureza é tão magnânima que inva-

40 *Idem. Ibidem.*

de os aposentos por eles habitados e ali, no interior doméstico, encarrega-se de esculpir as feições do que está fora, ao mesmo tempo em que, tendo-as esculpido, viaja no sentido oposto, esculpindo fora o agravamento daquilo que ela mesma inculcou. Desagregados uns dos outros, de uma relação comum e mais profunda, abnegada com a comunidade, com a arte, com a fé, os heróis dostoievskianos perambulam pelas ruas e disparam pensamentos, como se fossem morteiros. Sua existência ultraja, está na contramão e apenas o leitor é capaz de entendê-los e aos grandes e pequenos crimes por eles, eventualmente, cometidos. A modernidade desagregou-os uns dos outros, tornou-os vaticínios do caos, da morte, da solidão inescapável, da tristeza irremediável.

À medida em que as tradicionais forças de coesão eram erodidas pela modernidade, pela desintegração cultural, também tornavam-se inúteis os esforços de congregação. Dentre todos os escritores russos, Dostoiévski foi quem menos creditou importância a eles. Reconheceu os vícios, reconheceu a derradeira condição humana sem, contudo, opor-se a ela, sem propor-lhe, como Tostói, uma solução política e prática. Apenas a fé tardia, a dor e a miséria libertariam o homem do ultraje que a modernidade, em tese, potencializou ao desconectá-lo do destino apoteótico propalado pela antiguidade. Em Dostoiévski, as cidades, as casas, os apartamentos, os destinos dos homens são sempre obscuríssimos, melancólicos; fantasmagorias daquilo que vivenciam diariamente. Dos romances de Dostoiévski, *A Senhoria* foi, embora pouco lida e muito frequentemente objeto de crítica negativa, a que melhor se encarregou de recuperar o misterioso, o mundo inconsciente – tão pouco prestigiados à época, a não ser talvez por Dostoiévski –, assim como posicionar-se contrariamente ao materialismo que norteava as produções literárias em fins do século XIX.

Em *A senhoria*, o flâneur de Dostoiévski é o único dos heróis dostoievskianos a ver-se às voltas com a materialização do mundo sobrenatural, da feitiçaria, do misterioso. Ele é, não por acaso, como todo flâneur, um cientista. Cético e muito erudito, o flâneur dostoievskiano de *A Senhoria* é devorado por “uma paixão, uma dessas paixões fundas e insaciáveis que conso-

mem toda a existência de um homem e que, para as criaturas do temperamento de Ordínov, são absorventes, não lhes dando ensejo a que conheçam outras esferas da vida. Essa paixão era a ciência”.⁴¹

Morador de Petersburgo, vivendo àquela ocasião, como se fosse um completo forasteiro, isolado do mundo e sem estabelecer quaisquer relações que fossem,⁴² Ordínov “obedecia a um impulso inconsciente, uma sede de aprender, indagar, pesquisar, entesourar conhecimentos no seu espírito, sem objetivo ou razões determinadas”.⁴³ Rapaz pobre, como o sem número de deserdados da sorte, heróis dostoievskianos, Ordínov compraz-se sobremaneira no capital – a ciência –, que para ele configura, à perspectiva do narrador, uma arma contra ele próprio apontada.⁴⁴ À margem da existência ruidosa e matizada da sociedade, como se esse afastamento permitisse a ele conservar intacto o interesse pelo saber escolástico, Ordínov evitava, ao máximo, sair à rua, e foi com pesar que abandonou, definitivamente, por ocasião de um imprevisto da senhora que até aquele momento o pudera alojar, o quarto a que já se afeiçoara. Assim como Makar, de *Pobre Gente*, e o Sonhador, de *Noites Brancas*, Ordínov, desde que pudesse, no quarto, flunar à vontade, preferia sua quietude à mixórdia das ruas, por isso, muito a contragosto, vendo-se obrigado a procurar por um novo quarto, pôs-se a vagar pela capital russa do século XIX.

Aquela vagabundagem a que agora se entregava causava-lhe uma sensação de alegria, despertando o seu interesse. Olhava para tudo e prestava atenção a tudo o que ouvia.⁴⁵

41 DOSTOIÉVSKI, F. *Noites Brancas e Outras Histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 328.

42 Assim como o Sonhador de *Noites Brancas*, o flâneur dostoievskiano de *A senhoria* não tivera ocasião de criar estima por alguém e “quando, sob qualquer pretexto, dirigia-se a algum transeunte, este o olhava com espanto, de modo peculiar. Parecia-lhe que o tomavam por louco ou, pelo menos, por um excêntrico, o que no fim de contas vinha a dar no mesmo.”

43 DOSTOIÉVSKI, F. *Noites Brancas e Outras Histórias*. Tradução de Vivaldo Coaracy. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p.328.

44 Idem. Ibidem.

45 Idem, p. 329.

Na exuberância do mundo material, Ordínov procurou a prova da exatidão das conclusões a que havia chegado no silêncio de suas noites solitárias. “Olhava para tudo e prestava atenção a tudo o que ouvia. Ao mesmo tempo, de acordo com a sua maneira de ser, lia entre os quadros que seus olhos contemplavam como costumava ler entre as linhas do que está escrito num livro. Tudo lhe causava uma impressão distinta, e nenhuma impressão lhe escapava. Com um olhar pensativo examinava a fisionomia dos que passam; escutava o rumor das conversações [...] Pequenos incidentes a que ninguém prestaria atenção, surpreendiam-no e lhe inspiravam novas ideias” (DOSTOIÉVSKI, 1962).

Em *A Senhoria*, Ordínov erra à procura de um lar temporário e, ainda que não se aperceba, garante que a religião, o misticismo e não a ciência balizem sua trajetória até o fim desta narrativa que, em síntese, assim como *Noites Brancas*, pode ter-se originado da experiência fantástica da personagem de Dostoiévski, frequentemente descrita como adoentada, acamada, presa de pesadelos e alucinações.

Uma vez imerso em um mundo de mistérios, na casa em que passou a habitar após concluir suas andanças, afastando-se sempre em direção à mais desgraçada periferia, o flâneur dostoiévskiano de *A Senhoria* não pôde mais render-se à desagregadora ciência moderna. Sem sucesso, dá voltas no quarto, tenta concentrar-se em seus pensamentos, tenta envolver-se nas doutrinas às quais tem acesso em seus livros, mas tudo o que consegue é achar-se num estado de semiconsciência, de modo que permaneciam as impressões dos últimos dias, desfilando diante de seus olhos num cortejo nebuloso⁴⁶ e no qual distinguia a figura de seu algoz, o velho Múrin, esposo de sua nova senhoria, Ekaterina. Como um gnomo zombeteiro, associado depois por Ordínov às memórias da infância e às velhas crenças populares, Múrin tornou-se para ele, não sem razão, a personificação do mito, das crendices populares, da bruxaria e do espanto que é capaz de causar ao materializarem-se na forma de homem.

46 Idem, p.344.

No plano da linguagem, há um efeito impressionante causado pelo confronto entre os mundos de Ordínov e Múrin, bem como entre o de Ordínov e Ekateriana. Esse confronto parece associado ao tecido social petersburguês, o mesmo narrado por Púchkin em *A casinha solitária da ilha Basílio*.⁴⁷ Segundo Púchkin, quem teve ocasião de dar um passeio em redor da Ilha Basílio, em Petersburgo, observou que seus extremos se parecem muito pouco, pois enquanto, segundo o autor, a orla oriental ergue-se com uma suntuosa fileira de enormes edifícios de pedra, a parte setentrional, em frente da ilhota de Pedro, constitui-se de raros edifícios que cedem lugar a casebres de madeira, descampados, barrancos, uma ou outra casinha solitária e escasso arvoredo (PÚCHKIN, 1980). Assim como Púchkin, Dostoiévski também descreve o bairro de Múrin e Ekaterina de modo que, ao leitor, pareça inóspito. Segundo ele, em suas andanças Ordínov chegou a um bairro da cidade muito afastado do centro. Passou por uma série de casebres cinzentos, acachapados, a que se seguiam uns edifícios menores que, em virtude da fuligem e altas chaminés, julgou serem fábricas. O ambiente em torno parecia-lhe morto, abandonado, hostil.⁴⁸ Embora Ordínov seja um pobre diabo (membro de uma nobreza muito decaída), Múrin é de uma classe social muito inferior à dele e, por isso, refere-se ao locatário, em fins de conta, fazendo uso de expressões que denotam deferência, e certa ironia, como *gosudar* ou *sudar*,⁴⁹ traduzidas em português apenas como “senhor”. Além de expressar-se polidamente e um tanto afetadamente em relação ao rapaz, sua fala é muito frequentemente, assim como a de Ekaterina, coloquial, metafórica, repleta de imagens poéticas.

A maneira como articulam suas falas, o ambiente exotérico no qual vivem, a fé praticada por eles de maneira ritualisticamente obscura, compõem não apenas um cenário primordial e místico, mas também, por isso mesmo, um cenário popular,

47 PÚCHKIN, A. *Contos Breves*. Rio de Janeiro: Otto Pierre editores, 1980.

48 DOSTOIÉVSKI, F. *Noites Brancas e Outras Histórias*. Tradução de Vivaldo Coaracy, Rio de Janeiro: José Olympio. 1962. p. 330.

49 Trata-se de um termo arcaico, de pouco uso na época de Dostoiévski e frequentemente utilizado com intenção irônica. A forma menos irônica seria *gospodim*. Nota explicativa de Pavel Golubtsov.

camponês. Entre homens e mulheres pobres parece haver, em Dostoiévski, um certo grau de misticismo popular mais preservado e oposto ao magnetismo ocidentalista, contrário ao movimento eslavófilo do qual Dostoiévski tomara partido em suas produções. Segundo o eslavofilismo, movimento cultural que está na base da revolução russa do século passado, “o espírito russo nunca poderia fundir-se com o espírito europeu devido às diferenças inconciliáveis que os separam, pois enquanto o primeiro se baseia na fé, o segundo se baseia na lógica, na razão”.⁵⁰ Embora não seja um anti-herói, Ordínov, metaforicamente, representa a lógica, a razão, e Múrin e Ekaterina, a fé, o misticismo, às vezes obscuro, intangível, espectral. O fator imprevisto, fantástico, sobrenatural também está presente na *Casinha Solitária da Ilha Basílio*, e reforça o enraizamento da cultura popular entre aqueles privados de acesso à cultura do ocidente, para os escritores russos, genuínos portadores do eslavofilismo mais intrínseco.

Em que pese, as grandes cidades e a vida de seus habitantes são de papel definitivo nas obras de Dostoiévski. Elas conformam seus heróis a um estilo de vida, a um projeto de sociedade que é não apenas controverso do ponto de vista de sua questionável eficácia, mas determinante no esfacelamento dos vínculos que ataram os homens à tradição. Se em *Niétotchka Niezvánova* observa-se o declínio da inocência, das relações familiares duradouras em troca do fortalecimento de relações efêmeras e degradação moral, é em *Humilhados e Ofendidos*⁵¹ que Dostoiévski os inaugura em seu projeto de escrita mais robusto. Ali, a cidade de São Petersburgo causa enjoo. Nos subúrbios, os Petersburgueses se amontoam, se prostituem, acobertam delitos, cafetnam crianças inocentes, jogam, negociam e tiram proveito da morte. Das desprezíveis relações que estabelecem, se alimentam. Também se alimentam do medo, do ódio, da vaidade, do dinheiro, das artes e da prostituição da arte, porque tudo ali estava envolvido em um grande esquema de prostituição.

50 DOSTOIEVSKI, F. *Humilhados e ofendidos*. Tradução de Rachel de Queiroz. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. p. 112.

51 Idem. *Passim*.

Para compor a trama de *Humilhados e ofendidos*, Dostoiévski escolheu um jovem escritor como protagonista. Seu nome é Ivan Petróvitch, e não é por acaso que frequentemente associem-no a Dostoiévski. Em diversas ocasiões, sobretudo nos primeiros capítulos, o autor faz alusões⁵² a *Pobre Gente* como se se tratasse de um romance escrito por Ivan⁵³ e a pessoas de seu círculo social, como se se tratassem de pessoas ligadas a ele, como ocorre por exemplo ao referir-se a Belinski,⁵⁴ importante crítico de literatura da época e principal responsável por criticar e publicar as primeiras obras de Dostoiévski. Desde sua primeira publicação como folhetim no número inicial da revista *O Tempo* (*Vrêmia*), o romance fascinou os leitores, que reconheceram no texto a possibilidade de se narrar os sentimentos mais obscuros com uma intensidade jamais vista. Sobretudo, daquele momento em diante, Dostoiévski consolidou-se como um tipo de “realista sentimental”, mais compassivo, terno, embora ainda agudo, preciso no reconhecimento das mazelas e de seus desdobramentos sociais.

Em *Humilhados e Ofendidos*, o *flâneur* de Dostoiévski não é um eremita, como o Sonhador, ou um eremita esfarrapado como Makar. Também não é um *Dândi*,⁵⁵ pomposo, elegante, frequentemente associado por Dostoiévski à noite e à prostituição, como ocorre em *Crime e Castigo* e *Humilhados e Ofendidos*. Ivan se parece mais com Ordínov, porém é mais profundo e mais bem-acabado. É erudito, possui boas relações e, sobretudo, boas pernas, para recuperar, uma vez mais, *A Fisiologia do Flâneur*.

Habitualmente, o narrador personagem de *Humilhados e Ofendidos* se serve de chá em uma confeitaria alemã na qual se distrai analisando os tipos (estranhos familiares) com os quais não chega a estabelecer relações, mas com os quais acostumara-se a encontrar àquela hora do dia. Dentre todos os frequentadores do café, um personagem frequentemente lhe

52 Idem, p.183.

53 Idem, p.25.

54 Idem, p.52.

55 Idem, p.111.

chama atenção, trata-se de Smith, um velho imigrante, demasiadamente magro, de aspecto enfermiço, vestes rotas e acompanhado de um cachorro, o igualmente magro e desvalido Azórka. No interior da confeitaria, sentado a um canto, o miserável Smith metaforiza a decadência das ruas pelas quais vagueia. É a personificação do ocaso, da miséria do imigrante. A curiosidade de Ivan em relação ao estranho andarilho é acentuada após a morte de Azórka, no interior do estabelecimento abandonado às pressas por Smith. Tendo Ivan se lançado, como um *flâneur* prototípico, numa empreitada detetivesca ao encalço de Smith, e como se os destinos de homem e cão estivessem conectados, Ivan encontra-o caído, semiconsciente, na sarjeta. Ao escutá-lo balbuciar qualquer coisa acerca de um endereço, Ivan para lá se encaminha e adentra o apartamento no qual o velho morara até sua morte, minutos antes. Lá, conhece a pequena Helena, neta de Smith, que ao avô fora visitar. Ao saber de sua morte, se emociona e sai do apartamento sem que Ivan pudesse lhe falar mais apropriadamente. Dias depois, uma vez mais se encontram e dessa vez discorrem não apenas acerca da morte do velho, mas também acerca da orfandade da pobre menina. Temeroso pela segurança da garota, Ivan lhe oferece uma condução até a casa da mulher que a acolhera após a morte da mãe, a velha Bubnóva. Assentindo, em princípio, com o pedido da garota de que a deixasse longe de casa, mas rapidamente mudando de ideia em virtude da sensação de perigo despertada pelo aspecto do bairro habitado pela menina, Ivan a segue de longe e a vê adentrar uma vila paupérrima. No pátio, é agredida pela velha que a achincalha e humilha por ser órfã e viver às suas custas. Não suportando tamanha estupidez, Ivan intervém em favor da garota, mas de nada adianta, a velha possui, temporariamente, a guarda informal da criança. Naquele ambiente deletério, vizinhos fabricam e vendem caixões e é com mau presságio que o leitor de Dostoiévski recebe todas essas infelizes impressões aclimatadas pelo aspecto geral da cidade, descrita por Dostoiévski como sendo escura, úmida, suja e repleta de passantes tristes, aborrecidos e ensopados pela chuva.⁵⁶

56 Idem, p. 52.

No caminho de volta para casa, Ivan se encontra com um velho companheiro do Ginásio do Governo, Maslobóiev, que, embora não fale abertamente do que se trata, sugere que Bubnóva, conhecida de todos os rapazes que, assim como ele, estão envolvidos em negócios escusos, tinha a intenção de cafetinar a pobre Helena. Infelizmente, para a criança, sua tese se confirma quando Ivan, Maslobóiev e alguns conhecidos, dentre eles um controverso Dândi, Sizobriúkhov, invadem a casa de Bubnóva e lá encontram a garota, prestes a ser violada. Após grande confusão e, tendo-a recuperado das mãos de Bubnóva, Ivan a leva para casa.

Trata-se de uma “história sombria, uma dessas histórias tenebrosas e pungentes que se desenrolam com tanta frequência, despercebidas e misteriosas, sob o pesado céu de Petersburgo, nos lôbregos, escondidos tugúrios da enorme cidade, a meio das efervescências atordoadoras da vida, dos fundos egoísmos, dos interesses que se chocam, da repugnante perversidade e dos crimes sangrentos; a meio daquele inferno de uma vida desenfreada e anormal...”⁵⁷

O arremate da narrativa é, como se sabe, um tanto inesperado, mas o enredo se desenlaça muito à moda de Dostoiévski: uma felicidade relativa e uma porção incalculável de humilhações mal resolvidas.

O *flâneur* dostoiévskiano de *Humilhados e Ofendidos* é, embora seja também o mais detetivesco dos heróis dostoiévskianos, o menos obscuro, sobretudo porque ao longo da narrativa vai ganhando contornos mais suaves, diferentes das primeiras impressões causadas por ele ao leitor. Essa diferenciação na maneira de apreendê-lo ocorre, principalmente, porque Ivan transita entre dois universos muito distintos: um é o tipicamente urbano, sujo, obscuro, marcado pela prostituição, pela morte e violência, o outro a Petersburgo comezinha, das relações sociais artificiosas, polidas e viciadas.

Como produto da sociedade burguesa, o *flâneur* é também produto de um mundo de contrastes que se chocam e se interpenetram. Nesse sentido, Ivan, assim como Raskólnikov, de

57 Idem, p.152.

Crime e Castigo, são os mais bem-acabados flâneres de Dostoiévski, e suas existências metaforizam o opróbrio do burguês semiperiférico. Humilhados e ofendidos, esses seres cuja natureza rebaixada à abjeção se revela, muitas vezes, superior à torpeza moral da elite do antigo regime monárquico russo, perambulam pela cidade, ali adoecem e têm sua virtude convertida em um caos que, em Dostoiévski, é levado às últimas consequências.

Em *Crime e Castigo*, o flâneur dostoiévskiano beira à demência. O caos mental no qual Raskólnikov se enreda ao longo da narrativa é perturbador. Com ele, o autor penetra a mais sombria parte da alma humana na qual misturam-se paixões avassaladoras, instintos e desejos elementares. Através deles, Dostoiévski detecta e fixa os aspectos mais repugnantes da vida humana, encontrando nisso o prazer atormentado da autodestruição e do sofrimento como tábua de salvação. Como se se tratasse de um desdobramento da duplicidade de Golyadquin revisitado, em *Crime e Castigo*, em toda a sua potência, a destruição dos outros e de si próprio leva Raskólnikov à completa, porém não irremediável, desagregação de sua personalidade.

Esfarrapado, o flâneur dostoiévskiano de *Crime e Castigo* se deixa seduzir por uma tese científica segundo a qual lhe é outorgado o direito de matar sem, contudo, considerar-se assassino. É o primeiro dos heróis dostoiévskianos – a Raskólnikov se seguirão Ivan Karamázov e seu irmão espúrio, o anti-herói Smerdiákov –, a se ver no limite entre o *bem* e o *mal* ao optar por levar adiante a doutrina destrutiva, embora paradoxalmente filantrópica e libertadora, da qual se ocupa e segundo a qual é permitido, a todo indivíduo que tenha consciência da verdade, regularizar sua vida como bem entender, de acordo com os princípios inovadores da época. Ainda segunda essa crença, diante da ausência de Deus e da imortalidade da alma, cabe ao homem, ao qual tudo é permitido, de coração leve, libertar-se das regras da moral tradicional, às quais estava sujeito como um escravo.

Embora o comportamento inicial de Raskólnikov faça endosso à crença propalada pelos nihilistas mais radicais, sua

tese vai um pouco mais além, sobretudo por considerar-se superior aos demais, inclusive sobre os demais “livre pensadores” aos quais frequentemente se refere. Raskólnikov é, embora piedoso, compassivo e atento às necessidades humanas, extremamente vaidoso e, paradoxalmente (não para alguém cujo nome faz alusão à duplicidade, ao corte, à ruptura), egocentrado. O herói dostoievskiano de *Crime e Castigo* mata para demonstrar para si mesmo o limite de sua liberdade individual e sua excelsa extraordinariedade. Para os seus, é preciso que um homem possa manter-se, acima de tudo, fiel a si próprio. Fidelidade, oposta ao modelo de progresso ocidental.⁵⁸ Como um confuso “homem-deus”,⁵⁹ cabe a ele tirar a vida, perdoar, remitir transgressões, compadecer-se, mas, também, ao ajoelhar-se diante de Sônia, reconhecer sua insignificância perante a grandiosidade do sofrimento humano.

Dos *flâneres* de Dostoiévski, Raskólnikov é o que melhor reúne as três características mais relacionadas a essa paradigmática figura moderna: sua associação indireta com a prostituição física e intelectual, sua miséria econômica (membro de uma baixa extração da burguesia), e sua imperativa necessidade de deslocar-se apresentando ao leitor, enquanto consolida sua demência, as ambientações às quais está familiarizado.

Assim como procede ao introduzir o Sonhador, Ordínov e Ivan aos leitores, o faz Dostoiévski ao introduzir-lhes Raskólnikov: andarilho, esfarrapado, prenhe de desejos. Tal como os demais, ele é muito jovem, sonhador. Curiosamente, pois assim também são apresentados ao leitor um sem número de heróis dostoievskianos (além dos supracitados), Raskólnikov não é nascido na capital russa do século XIX. Ao estudar o herói de Gógol, autor muito frequentemente associado à figura do *flâneur*, Markovich⁶⁰ se apercebe de um elemento definidor que seria transmitido, mais adiante, a Dostoiévski: através de

58 DOSTOIÉVSKI, F. *Crime e Castigo*. Tradução Levon Yacubian. São Paulo: Nova Cultural, 2002. p. 187.

59 DOSTOIÉVSKI, F. *Obra Completa, Os irmãos Karamazov*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1975. p. 1004.

60 MARKOVICH, V. *Peterburgskie Povesti N. V. Gogolya*. Leningrad: Khudozhestvennaya Literatura, 1989.

seus heróis, Gógol pôde expressar inocente e vulgarmente as impressões visuais de um provinciano, que ainda não se fundira totalmente com o mundo de São Petersburgo, mantendo uma conexão implacável com algo primordial e antigo do que resulta sua agudeza especial de olhos.⁶¹

O *flâner* dostoiévskiano é, assim como o de Gógol, nascido e criado no interior da Rússia, por isso está sempre deslocado, é provinciano, inocente, um tanto vulgar, e está sempre à parte do convívio social, do que muito tira proveito em suas andanças e singular capacidade de observação dos espaços públicos e privados pelos quais se desloca como um fantasma.

O fato de que tenham nascido no interior da Rússia não contribui apenas conjecturalmente para que se tornem *flâneres*. Para Dostoiévski, essa relação é tão imediata que mal pode conceber a possibilidade de que, do interior, eles não sejam. Por isso, em "*Zuboskal*";⁶² texto na época censurado, Dostoiévski admite haver talvez apenas um único *flâneur* petersburguês, um jovem ao qual chama de Zuboskal, "escarnecedor". Provavelmente, por se tratar de um nativo de petersburgo, o que é de imediato destacado pelo narrador como se tratando de um aspecto muito fundamental e particular de sua existência, Zuboskal é diferente dos demais flâneres de Dostoiévski. É um gozador, se entretém com o que é sério. Aliás, para ele, nada é sério. Não é tão melancólico, não circula preferencialmente pelos cantos e subúrbios imundos da capital russa, mas, como os outros *flâneres* de Dostoiévski, Zuboskal tem um tempo vasto e lugar nenhum para o qual, obrigatoriamente, precise ir.⁶³

Já dissemos que ele não atende em lugar nenhum, não está familiarizado com nenhum departamento, com nenhum escritório, departamento, diretoria e arquivo[...] Acrescentemos que ele é um caminhante incansável, um observador, furtivo, se necessário, e conhece sua Petersburgo como a palma da mão. Você o verá em todos os lugares - no teatro

61 Idem.

62 DOSTOIÉVSKI, F. *Zuboskal*. São Petersburgo: Sankt-Peterburg v Topografii i Glazunova, 1845.

63 Idem. Passim.

e na entrada do teatro, e em camarotes, e nos bastidores, e em clubes, e em bailes, e em exposições, e em leilões, e na Avenida Nevsky, e em encontros literários, e até mesmo lá, onde você não esperaria vê-lo de forma alguma - nas ruas de menor importância e nos cantos de São Petersburgo. Ele não despreza nada. Ele está em toda parte com seu lápis e seu lornhão e uma risada fina e vivaz. E aqui está outra vantagem do “Zuboskal”: a primeira coisa e a coisa mais importante para ele é a verdade. A verdade antes de tudo. “Zuboskal” será um eco da verdade, uma trombeta da verdade, permanecerá dia e noite pela verdade e ela será sua fortaleza.⁶⁴

Raskólnikov, assim como os demais provincianos *flâneres* de Dostoiévski, sofre em decorrência da realidade que, às suas mais belas inclinações, na cidade grande, acachapa. A cidade de São Petersburgo torna-se para ele não apenas a devoradora de suas aspirações mais subjetivas, mas a conversora de suas aspirações não em zero, como unidade matemática que indica uma certa quantidade cujo valor ascendente pode ser rastreado, mas à nulidade, como medida de coisa absolutamente vazia, desconhecida, nunca antes aplicada. A anulação da existência subjetiva dos homens fortalece em Raskólnikov a tese de que precisa, imperativamente, afastar-se da grande massa inane de indivíduos. Suas atitudes, ao longo da narrativa, fazem acenos às mais atroz formas de “desumano heroísmo”, e não é difícil entender o porquê. Em uma sociedade que massificava como prerrogativa de sua própria existência e rebaixa a individualidade a um grão de areia numa organização monstruosa de coisas e de potências,⁶⁵ não parece, ao ultrajado, haver alternativa senão o endosso à barbárie. Causa compaixão a situação financeira de Raskólnikov, o vazio de suas relações e aspirações. Suas justificativas frequentes por atrasos de pagamento, suas mentiras. Seu chapéu velho, roto, que contribui para que ele, como de costume, ao sair à rua, se torne alvo de zombaria; ele, uma rapaz estudioso, piedoso, compassivo⁶⁶ e gentil.

64 DOSTOIÉVSKI, F. *Zuboskal*. São Petersburgo: Sankt-Peterburg v Topografii i Glazunova, 1845. p. 46. Tradução nossa.

65 SIMMEL, Georg. *A Grande Cidade e a Vida do Espírito Lusofiapress*. Tradução de Artur Morão. Covilhã, 2009. p. 17.

66 DOSTOIÉVSKI, F. *Crime e Castigo*. Tradução de Levon Yacubian. São Paulo: Nova Cultu-

Embora todos os eventos sejam rapidamente narrados, o andar de Raskólnikov é lento.⁶⁷ O rapaz, alheado de tudo, enquanto se desloca pelas ruas, mergulha em uma espécie de profundo indiferentismo. Só fala consigo próprio, ri das próprias piadas enquanto vagueia inebriadamente. Raskólnikov é um perfeito *flâneur*. Como um detetive ou um criminoso, deseja manter-se anônimo, incógnito em meio à numerosa população de Petersburgo, e ao se dar conta de que não o pode ser, em virtude da feiura de suas vestes e chapéu surrado, murmura desgostoso que o necessário é, precisamente, passar despercebido, e que uma *ninharia* como aquela (o chapéu roto e chamativo) poderia deitar tudo a perder de uma vez para sempre (DOSTOIÉVSKI, 2002). Para Raskólnikov, as coisas que parecem ferir seu arbítrio, seus desejos, restringir sua essência, são descritas, sempre, como sendo *ninharias*. O leitor, é claro, de antemão, percebe que se trata de um eufemismo, pois o rapaz deseja convencer-se da insignificância daquilo que a ele perturba e aproxima-o do ramerrão. Não é de se estranhar que, como os demais *flâneres* de Dostoiévski, o de *Crime e Castigo* não seja simpático ao convívio social, mas se porventura, por algum motivo, interessa-se por alguém ao ponto de desejar estabelecer quaisquer relações, analisa-o, e o escrutínio é minucioso. Isso ocorre, por exemplo, quando se encontra em uma taberna com o ex-conselheiro Marmieládov, pai de Sônia. É sintomático que, após ser inquerido por ele acerca de sua colocação profissional e, por isso mesmo, acerca de seu papel na sociedade comezinha de Petersburgo, de súbito tenha Raskólnikov experimentado o seu habitual sentimento hostil em relação à comunicação, tamanha sua aversão à banalidade.

A prostituição escancarada e dissimulada também empurra o *flâneur* para um tipo de existência que é incompatível com a magnanimidade de suas aspirações. A irmã Dúnia, por exemplo, pretende entregar-se a um corrupto e rico “benfeitor”, Lújin, em apoio à pobre família. Ao analisar sua situação desalentadora, livre do quarto amarelo no qual estava instala-

ral, 2002. p. 427.

⁶⁷ Idem, p. 9.

do, depara-se com uma outra forma de depravação, uma jovem embriagada prestes a ser, uma vez mais, violentada. Enquanto o guarda chamado por Raskólnikov faz censuras à pobre infeliz, Raskólnikov apressa-se em sair em sua defesa solicitando ao guarda que desvie sua atenção da jovem e saia em perseguição ao criminoso. Um instante depois, *cindido*, Raskólnikov já não se importa com o destino da pobre menina.⁶⁸

Para além das evidentes formas de prostituição, Raskólnikov prostitui seus princípios em troca de uma ideia e se degrada enquanto define seus planos e metas, aproximando-se cada vez mais da loucura. Suas idas e vindas por lugares imundos aproximam-no do trapeiro,⁶⁹ vivendo de restos, do refugo da civilização. Embora considere-se excelso, Raskólnikov desliza pelo esgoto, agrada-lhe as tabernas subterrâneas, os pátios sujos e hediondos, os mendigos esfarrapados, de todo gênero (DOSTOIÉVSKI, 2002). Ele é um pouco diverso de seus antecessores. É dono de um certo grau de entorpecimento, por isso, caminha pelas ruas, mas não sabe, ao certo, por onde; não sabe como volta para casa; não sabe presa de quais pensamentos esteve enquanto caminhou. Se antes fora frequentador assíduo das ruas e nelas se entretive, o agravamento de seus caracteres mais fundamentais, quais sejam, a solidão, o alheamento, o comportamento taciturno, sorumbático, forçou-o ao desprazer, ao tédio,⁷⁰ por isso aconteceu-lhe muitas vezes regressar à casa sem se aperceber das ruas que percorria.⁷¹

Embora amodorrado, um tanto desconectado, entediado, Raskólnikov ainda é um *flâneur*, o mais dostoiévskiano de todos os *flâneres*, por isso, em curtos lampejos, vê o mundo como se o contemplasse, afasta-se da realidade brutal e se deleita na distância, no tempo suspenso, na existência suspensa de um quase completo anônimo em meio ao caos da cidade.

68 Idem, p. 51.

69 BENJAMIN, W. *Obras escolhidas III*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. p. 78.

70 DOSTOIÉVSKI, F. *Crime e Castigo*. Tradução Levon Yacubian. São Paulo: Nova Cultural, 2002. p. 149.

71 Idem, p. 62.

A solidão de Raskólnikov é tremenda e em diversas ocasiões, embora acentue a dele, Dostoiévski explora literariamente a de diversas outras personagens cujo distanciamento social é ou não proposital. O distanciamento de Raskólnikov é, como se pôde perceber até aqui, tão proposital quanto, por exemplo, o de Svidrigáilov, porém, em certo sentido, mais nobre. Enquanto Svidrigáilov, segundo ele, vítima de oportunismo quando muito jovem,⁷² deseja tornar-se anônimo em meio aos habitantes da cidade para, como um dândi, muito indiferente e elegantemente, desfrutar à vontade dos clubes, restaurantes e progressos, Rodiόν Raskólnikov deseja tornar-se anônimo porque apenas assim pode, quer em seu quarto amarelo ou nas ruas cobertas de fuligem, integrar-se a si próprio, conectar-se consigo mesmo e com a cidade de maneira superlativa, tornando-se parte dela sem contudo enraizar-se na indiferença, nos vícios, no ódio, em meio a forças econômicas e políticas muito opressoras, coniventes com o mal, cuja materialização se encontra, por exemplo, no opróbrio de Sônia, diante da qual, humildemente, se ajoelha.⁷³ É o sofrimento de ambos que, para Raskólnikov, será capaz de redimi-los.⁷⁴

A narrativa se encerra de maneira um tanto enigmática e faz alusão a um sofrimento maior que ainda está por vir. Sônia saberá esperar pelo flâneur dostoiévskiano de *Crime e Castigo*, que se deitará aos seus pés, chorará e abraçará os seus joelhos. Ele aceitará um destino rasteiro, mas, afinal, redimido, livre de tudo o que houvera lhe aprisionado, embora o mundo permanecesse o mesmo, paradoxalmente, nunca antes visto.

Vis-à-vis os países europeus, cujo processo de modernização ocorreu no decurso de pelo menos cinco séculos, na Rússia isto se deu enquanto fenômeno do século XVII, que se acelerou ao longo do século XVIII e encontrou seu apogeu no século XIX, graças, principalmente, à maneira com que em São Petersburgo mimetizou-se os princípios de modernidade obsecados desde os tempos de seu fundador, Pedro, O Grande.

72 Idem, p. 264.

73 Idem, p. 299.

74 Idem, p. 389.

A realização da obra civilizadora de Pedro se encarregou da introdução das indústrias, das artes e ofícios; da criação de um exército regular e de uma marinha, além da ocidentalização da classe dominante. O destino prospectado para sua função enquanto capital, vitrine para os ideais de progresso econômico e de reconciliação com o ocidente determinou, em última análise, uma importante relativização das convenções artísticas, do ideal de arte única e do objeto artístico enquanto manifestação irrepetível, porque ali repetiu-se os êxitos e malogros arquitetônicos e paisagísticos do passado.

A exemplo dos modos de vida, da ciência e da arte, a literatura também foi enxertada nesse caldo cultural, convertendo-se, no entanto, e pouco a pouco, em ferramenta de oposição ao avanço da ordem hegemônica que ali a havia introduzido. Temas mais nacionais, aspectos da vida de porteiros, lacaios, cocheiros, cozinheiros, comerciários, notívagos e prostitutas foram privilegiados por uma elite intelectual, sofisticada do ponto de vista do pensamento e hostil às ideias conservadoras do Estado. O valor ético da confissão, da redenção dos pecados por meio da humildade e do sofrimento, a apologia à fraternidade universal e a crítica ao cientificismo, cabotinismo literário e ao socialismo importado tornaram-se marcas importantes dessa vertente literária, que escolheu considerar as contradições daquele conjunto de circunstâncias.

Tendo como preceito basilar a introjeção de discursos de ordem política, religiosa, social e filosófica, a literatura de Dostoievski ocupou-se, de maneira precursora, da voz de seres socialmente incompatíveis com o modelo hegemônico, e que se avultam de maneira preponderante em *Pobre Gente*, *Noites Brancas*, *A senhoria*, *Humilhados e Ofendidos* e *Crime e Castigo*; narrativas da juventude e da maturidade que invocam os conceitos de errância para que, no que tange à literatura, pudesse tornar-se parte integrante da antinomia moderna, prospectando, à vanguarda, um novo sujeito para estes novos espaço e tempo: *o flâneur dostoievskiano*.

O herói dostoievskiano, aqui denominado *flâneur*, em virtude de seu principal ofício, a *flânerie*, pôde, como poucos, suspen-

der o tempo, reconfigurar o espaço, demarcá-lo segundo novos critérios, setorizá-lo em virtude daquilo que lhe dizia ao coração, revelando sua natureza inacabada, seus mundos ocultos, nuances mais ou menos obscurecidas e subterrâneas que funcionam como metáfora para o que configura o elemento mais perturbador da escrita de Dostoiévski: a preponderância do mundo inconsciente, o declínio do espiritual e o rompimento de tudo o que deveria ligar o indivíduo à sociedade.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – Um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERENSTEIN, Paola. *Elogio aos Errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. Tradução de Levon Yacubian. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Noites Brancas e Outras Histórias*. Tradução de Vivaldo Coaracy. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Noites Brancas*. Tradução de Nivaldo dos Santos. São Paulo: Editora 34, 2007.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1975.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Pobre gente*. Tradução de Natália Nunes. Rio de Janeiro: Aguilar Editora, 1963.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. "Zuboskal". *Revista científica e literária*. São Petersburgo: Glazunov e Co, 1845.

FERGUSON, Priscilla. *Paris as revolution: writing the nineteenth-century city*. Berkeley: University of California Press, 1994.

HOFFMANN, E.T.A. *A janela de esquina do meu primo*. Tradução de Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUART, Louis. *Physiologie du flâneur*. Paris: Aubert et Cie, 1841.

LUKACS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo.

São Paulo: Editora 34, 2000.

WHITE Jr., Lynn. *Medieval Technology and Social Change*. Nova Iorque: Oxford university press, 1964.

MARKOVICH, V. *Peterburgskie Povesti N. V. Gogolya*. Leníngrad: Khudozhestvennaya Literatura, 1989.

SIMMEL, Georg. *A Grande Cidade e a Vida do Espírito*. Tradução de Artur Morão. Covilhã: Lusofiapress, 2009.

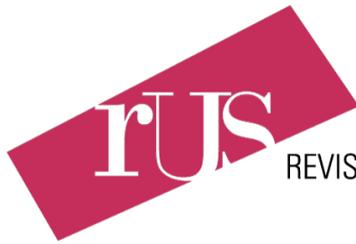
TURBANOV, I. *Flaneri N Gogolya i F Dostoevskogo*. *Literaturno-filosofski zhurnal*. Disponível em: <https://www.topos.ru/article/literaturnaya-kritika/flanery-n-gogolya-i-f-dostoevskogo>. Acesso em: 5 jun. 2021.

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

WILSON, Elizabeth. *O flâneur Invisível*. Uberlândia: Artcultura, v.7, n. 11, 2005.

Recebido em: 15/09/2021

Aceito em: 30/11/2021



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**Na cena, espaços, silêncios,
errâncias, “Das memórias de um
escritor fracassado”**

*In the scene, spaces, silences,
wanderings, “From the Notes of an
Unsuccessful Author”*

Autor: Susana Fuentes
Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Edição: RUS Vol. 12. Nº 20
Publicação: Dezembro de 2021

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.191520>



Na cena, espaços, silêncios, errâncias, “Das memórias de um escritor fracassado”

Susana Fuentes*

Resumo: Este estudo procura pensar o romance *Humilhados e Ofendidos* (1861), de Fiódor Dostoiévski, em suas possibilidades de cena, espaços, o narrador que vaga em duplos de si nas personagens que encontra no caminho e (in)formam seus passos.

Abstract: This study aims at thinking the novel *Humiliated and Insulted* (1861) by *Fyodor Dostoevsky* (1821–1881) in its possibilities of scenes, spaces, the narrator who wanders into doubles of himself, meeting characters along the way who (in)form his own path.

Palavras-chave: Fiódor Dostoiévski; Errância; Espaços; *Humilhados e Ofendidos*
Keywords: Fyodor Dostoevsky; Wandering; Spaces; *Humiliated and Insulted*

E a escritura começa

O

romance de Dostoiévski *Humilhados e ofendidos* (1861) tinha como subtítulo: “Das memórias de um escritor fracassado”. O primeiro capítulo abre-se para uma figura enigma, o velho e seu cachorro, aparição nas ruas de Petersburgo que o narrador-personagem m-escritor irá, e ele não sabe por que motivo, perseguir ao longo das primeiras páginas. O narrador nos conta sobre suas memórias e começa com seu encontro com o velho, sua morte inesperada, a tentativa do narrador-personagem de perguntar sua origem, o paradeiro dessa figura-aparição, duplicada em passos do seu cachorro pelas ruas. E as últimas palavras do velho antes de morrer revelam pistas, o narrador deseja saber: onde morava, quem ainda poderia procurá-lo? As últimas palavras do velho, ouvidas, suplicadas pelo narrador, possibilitam um começo. E ele escreve do leito de um hospital. Em estudo anterior onde analiso o primeiro capítulo desse romance na força de sua cena, pergunto: “escreve por não ter outra alternativa (para a dor? para conviver com fantasmas?). É com a iminência de sua própria morte que a escritura começa”.¹

O narrador, Vânia, muda-se para o apartamento escuro e mofado onde morava o velho, apesar de estar à procura de um lugar arejado onde pudesse escrever, ou “meditar sobre as [suas] composições”.² No apartamento de Smith, era esse o nome do velho, ele tenta colocar em ordem seus papéis: “na falta de uma pasta, eu os trouxe numa fronha de traveseiro; eles se misturaram e ficaram todos amassados”.³ Mas ele não consegue escrever: “larguei a pena e fui sentar-me à janela [...] Assaltava-me todo tipo de pensamento lúgubre. Tinha sem-

1 FUENTES, 2019, p. 115.

2 DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 11.

3 Ibidem, p. 65.

* Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e Pós-Doutora pela mesma universidade (bolsa CAPES/FAPERJ), escritora; <https://orcid.org/0000-0001-5529-6900>; fuentes.susana@gmail.com

pre a impressão de que em Petersburgo acabaria morrendo”⁴ e pensa nos bosques na primavera, deseja sair, “se conseguir escapar desta concha para a luz do dia...”⁵ Uma concha, um sôtão apertado, mas, ainda assim, permanecerá, à custa de sua saúde debilitada.

De fato, terminará no leito de um hospital, e escreve, nem que seja para o enfermeiro herdar suas memórias ou usar os papéis para tapar as fendas nas janelas quando o inverno chegar. E escreve sobre o último ano de sua vida, nessa iminência de sua própria morte, e começa pela morte do velho, antes de interromper e tornar ao começo e contar a história de sua felicidade. E a história pode, por fim, tornar ao começo: “se é para registrar tudo, é preciso começar do princípio”.⁶ Esse tornar ao começo já se inscreve em espiral, na força de um movimento que arrasta. O narrador, no entanto, simula uma pausa, respira, tenta organizar-se e assim pretende dar início lógico às suas memórias, e reafirma: “Pois, então, comecemos do princípio”.⁷ Ao que anuncia: “aliás, não há de ser muito extensa a minha autobiografia”.⁸

Ele contará dos Ikhmiêniev ao longo dos próximos oito capítulos e de seu amor por Natacha Ikhmiênieva, três anos mais nova, e ao lado de quem cresceu. E ao final dirá, “é essa toda a história da minha felicidade”, “agora vou retomar a narração interrompida”.⁹ Ou seja, a narração que começara pelo meio, agora é novo início. E retornamos ao quarto do velho; cinco dias após a morte do velho Smith, o narrador se instalara ali, e, em seu “pavor místico”, tinha a impressão de que a qualquer hora o velho apareceria. E quem surge não é a visão do velho. Mas de uma menina, “aparição estranha e inesperada”.¹⁰

4 Idem.

5 Idem.

6 Ibidem, p. 23.

7 Idem.

8 Idem.

9 Ibidem, p. 64.

10 Ibidem, p. 67.

Sem dúvida, em poucas palavras faz-nos saber o narrador que, órfão, crescera no campo, em casa de Nikolai Serguêievitch Ikhmiêniev, pequeno proprietário que o acolhera por caridade. Criara-se junto à única filha deste senhor, Natacha, como seu irmão. Havendo se ausentado para estudos, viria a revê-la somente mais tarde, dois anos antes contados da data em que escreve, vivendo então em Petersburgo. Alimenta nesse tempo a esperança de pedi-la em casamento.

Seguindo o desenrolar desta etapa a que o narrador chama de começo de fato, temos Nikolai Serguêievitch Ikhmiêniev, o pequeno proprietário rural, por homem correto e justo. Sabemos da oferta que lhe faz um príncipe para tê-lo como administrador de algumas de suas propriedades, oferta que acaba por aceitar. Na relação entre príncipe e administrador tudo corre extraordinariamente bem: tal relação parece ter chegado ao auge da confiança. Mas neste momento o narrador intercepta a narrativa, para dar-nos a conhecer alguns pormenores da vida do dito príncipe. Conta que o príncipe Piotr Aleksándrovitch Valkóvski era viúvo, casara-se muito moço e por interesse – os pais lhe haviam deixado enorme dívida e o salvara o casamento com a filha de um comerciante. Viúvo, envolveu-se em escândalos com mulheres. O que nos interessa aqui, à parte de seu caráter, é saber que tinha um filho, Aleksei Petróvitch, chamado de Aliócha, o qual, estragado com mimos, é enviado a passar um tempo no campo sob a guarda tutelar de Ikhmiêniev. A partir daí, o caráter do príncipe começa por revelar-se e ele muda seu tratamento para com o administrador. Dá-se uma ruptura, tornam-se os dois inimigos, inicia-se um processo que leva os Ikhmiêniev a morar em Petersburgo. É quando o narrador reencontra Natacha, a quem não esquecera por um minuto.

É nas conversas entre Natacha e o narrador que ouvimos, pela primeira vez, o nome deste – ela o chama de Vânia. À época de seu reencontro, Vânia, ou Ivan Petrovitch, escreve seu primeiro romance – alimenta-o a ideia de que firmado em sua profissão de escritor poderia, então, ter a mão de sua querida Natacha. Ele já a ouvira lhe dizer “sim”, de frente baixa, os lábios entreabertos, a fala num murmúrio. Entretanto, as es-

peranças de Ivan caem por terra, pois, passado um ano de seu encontro com Natacha, ela está apaixonada por outro: o filho do príncipe – com quem Natacha foge, enfim, abandonando a casa paterna. Vânia, apesar de estupefato, mostra-se generoso, ampara Natacha em sua decisão. A partir de então, Vânia será de Natacha o amigo confidente e conselheiro. Tem uma atitude compreensiva até mesmo com seu amante, Aliócha, o príncipe Aleksei Petróvitch. Contudo, a relação amorosa entre Natacha e Aliócha segue de forma conturbada: Natacha, sem o perdão do pai, sofrerá o peso de haver fugido com o filho de seu inimigo; Aliócha, com sua impressionabilidade excessiva e nervosa, virá a ser um perfeito brinquedo nas mãos de seu pai, o príncipe, dada a sua “extraordinária propensão a se submeter a qualquer influência exterior e de sua absoluta falta de vontade”.¹¹ Ivan, longe de condenar a atitude de Natacha por ocasião de sua fuga, mostrara-se atencioso e solícito. No entanto, ao momento em que o narrador relata a fuga, segue-se a confissão de seu desamparo: “a carruagem se pôs em movimento. Permaneci por longo tempo parado, seguindo-a com o olhar. Toda a minha felicidade se desfez nesse instante, e minha vida partiu-se ao meio. Senti uma dor...”¹² Testemunhamos seu pesar, as pernas bambas pregadas ao chão, a imagem de sua vida aos pedaços. Levando a notícia à casa dos Ikhmiêniev, Vânia não sabia como entrar, nem o que dizer. “Tinha as pernas bambas, os pensamentos entorpecidos...”¹³ E o narrador vira-se, finalmente, para o leitor: “E é essa toda a história de minha felicidade; foi nisso que deu, e assim terminou o meu amor. Agora vou retomar a narração interrompida”.¹⁴

A narrativa prossegue, por conseguinte, já aos “cinco dias depois da morte de Smith”¹⁵ – o velho que dera início à história. Nesse dia Vânia instala-se no alojamento que pertencera a Smith. No entanto, é tomado de uma tristeza insuportável: o

11 Ibidem, p. 32.

12 Ibidem, p. 64.

13 Idem.

14 Idem.

15 Ibidem, p. 65.

cômodo era amplo, “mas tinha o teto tão baixo, tão enegrecido de fuligem e cheirando a mofo que, apesar de alguns móveis, parecia desagradavelmente vazio”.¹⁶ Já se arrependendo de ter ido morar ali, ele bem percebe que, “naquele apartamento haveria de acabar com a pouca saúde que me restara”.¹⁷ Mesmo ao longo do romance, em seu ir e vir – “Ao voltar para casa, despi-me imediatamente e me deitei”¹⁸ –, Vânia observa e admite, “o quarto era úmido e escuro como uma adega”.¹⁹

Porém, como veremos adiante, Ivan não mais abdicará daquele teto, enterrado que estará, cada vez mais, na história do velho. Mas, permanecendo ali, inesperados olhos o fixam da escuridão. Uma menina, e na sua pergunta “onde está o meu avô?”, as pistas sobre a história desse Smith davam o primeiro sinal.

Saberemos pelas palavras da menina que o velho era pai de uma mulher que há pouco morrera sem receber seu perdão, após frustradas tentativas de obtê-lo. Ela se unira a um homem que logo a deixaria. Quando, por insistência da neta, o pai vai ter com a filha, não a encontra com vida. Arriscara demais, perdera a chance de reconciliação. Daí carregar no corpo o peso do não perdão, esse humilhado e ofendido nos é apresentado sob novo prisma, era ele quem se sentira ofendido e com isso ofendera a vida dos que eram próximos, a filha, a neta, e o cachorro, o primeiro silêncio anuncia o segundo, morre também.

A menina era a neta do velho, chamava-se Helena, ou Nelli. Esta, em tentativas débeis ainda procurara tocá-lo em seu orgulho enquanto estava vivo. O foco de luz abre sobre o velho e seu fantasma aparece então na menina: carregando nas costas a mãe duplamente humilhada, enganada pelo homem que amara e recusada pelo pai.

16 Idem.

17 Idem.

18 Ibidem, p. 129.

19 Idem.

A partir daí, podemos traçar um mapa de papéis permutados. Seguir o rastro dos papéis que erram na narrativa. O sentir-se ofendido, orgulho e dignidade descentram os poderes de um opressor. Assim, na narrativa, operações se repetem onde as fronteiras se deslocam, pais e filhas, homem e mulher, criança: laços sociais que não se comunicam.

Ao longo do livro, é possível distinguir vários conflitos que se entrelaçam. Apontemos três: primeiro, a incapacidade de Ikhmiêniev, pai de Natacha, de perdoar a filha – ou de a ela pedir perdão – mesmo diante do processo de desmoronamento de sua relação amorosa; segundo, o desvelar do caráter do príncipe Valkóvski, figura tornada insuportável aos olhos do narrador, e, terceiro, o mistério do comportamento da menina Helena que, sob os cuidados de Ivan, espanta por seu caráter arredo. Ora, a incapacidade, devemos dizer, do pai de Natacha, será contornada numa última instância, propiciando, a tempo, a reconciliação. No desejo que revela de adotar Nelli, aparece a chance de rever sua atitude, uma vez que compreende o erro irreparável do avô da menina. Já no desvelar da personalidade do príncipe Valkóvski damos de encontro com um de seus segredos: ele mesmo levava consigo, em fuga, a filha única de um homem rico. Esta, agindo em confiança, entregou o dinheiro do pai ao amante, o príncipe havia lhe tomado tudo, usando de astúcia, levou-a para o estrangeiro, e a deixou lá, abandonada e na miséria. O leitor possivelmente irá desconfiar do que será revelado apenas mais tarde: o homem a quem o príncipe rouba a filha e o dinheiro é o velho Smith; a menina Nelli, neta de Smith, é filha do príncipe, portanto. O caráter angustiado da menina encerra, também, um segredo de seu passado, ela mesma se decide ao não perdão. Num sofrimento que torna sua saúde ainda mais debilitada, conserva o segredo de sua origem guardado até a morte. Apesar da carta endereçada ao príncipe que a mãe lhe deixara ao morrer, na qual afirmava que sua alma só o perdoaria se aceitasse a menina, Nelli se cala. Decide que o conteúdo da carta deverá chegar ao príncipe apenas depois de sua própria morte, para fazê-lo saber, enfim, que ela mesma morria sem o perdoar.

A narrativa segue de tal modo que ora investe no espanto do leitor, deixando-o atônito e desconfiado, ora o despista, provendo sentidos que parecem organizar a narrativa. As interrupções de pistas do narrador – que parecem conduzir a um sentido – confundem mais que os seus silêncios. Irá o leitor apoiar-se nas pistas duvidosas, nos supostos encaixes, nos arremates que dão lógica e selam o pensamento sobre a ausência que, no entanto, ainda pulsa?

E produzindo novos efeitos a cada instante, desdobrando o papel de humilhados e ofendidos. Ora, a grosso modo, na estrutura do romance temos um príncipe que o leitor descobre completamente desprovido de compaixão ou respeito pelo sofrimento alheio. Temos, ainda, duas famílias – e nelas um mesmo padrão parece se repetir – onde o pai não perdoa a filha por seu envolvimento com o homem que esta pensa amar. Uma das famílias apresenta também uma terceira geração: a neta ou, a filha do príncipe, a qual por sua vez morrerá sem perdoar o pai pelo abandono da mãe. Voltando ao príncipe Valkóvski, pois este aparece à primeira vista como agente responsável pelo infortúnio de cada família – sem esquecer que ele é inimigo de ambos os pais. Porém, uma constante pontua as relações e abala seu papel de algoz: a tendência, daqueles magoados, de amparar-se no sofrimento. O narrador deixa escapar uma réstia de lucidez a tal respeito quando, remetendo-se ao caso da mulher de um amigo boêmio, chega à conclusão de que ela se esforçava deliberadamente por magoar as próprias feridas, sentindo certa necessidade de agir assim, necessidade de desespero, de sofrimento. O narrador se permite tal observação à periferia das histórias centrais, uma pista colocada à revelia. Peculiarmente, os personagens que encaminham a trama esbarram nesse esforço de magoar as próprias feridas.

Porém, aqui e ali, distraidamente, assomam-lhe tais pensamentos. Mas é da voz do príncipe, em seu encontro com o personagem narrador num restaurante, que, curiosamente, ouvimos um pensamento afim. O príncipe conta, referindo-se à mulher que ele mesmo abandonara e a quem tomara o dinheiro:

A raiva se apoderou de mim, e de repente consegui julgar com absoluta correção, porque presença de espírito nunca me faltou; julguei que, se lhe devolvesse o dinheiro, talvez até

a fizesse infeliz. Haveria de lhe tirar o prazer de ser completamente infeliz *por minha causa* e de me amaldiçoar por toda a vida.²⁰

O príncipe pronuncia isso diante da estupefação do próprio narrador, que, indignado, deseja retirar-se da mesa. Cabe observar que esse encontro particular entre o príncipe e Ivan no restaurante dá-se por insistência do príncipe, o qual, inesperadamente – e deixando escapar certa malícia e deboche –, resolve falar-lhe como um amigo íntimo. Nessa conversa, onde o príncipe coloca-se franca e desavergonhadamente, temos um dos ápices da narrativa. Esta pa rece dar licença a um tempo outro. Em outras palavras, dir-se-ia que um universo paralelo ao narrativo irrompe, abrindo-se ali um confronto entre o narrador e um de seus personagens, aquele mais odiado, ou, mais precisamente, aquele que mais lhe causa repulsa. Ivan não contém seu estupor diante da franqueza inesperada. A impertinência do príncipe é perturbadora, porém é desse personagem em tom de polichinelo que Ivan ouve palavras já percutidas em seu próprio pensamento: a necessidade de sofrimento, a disposição em magoar as próprias feridas. E aí, a habilidade e autonomia do texto: confundir o leitor – e o próprio narrador –, colocando palavras extremamente lúcidas na voz de um personagem manhoso e carregado de ardis. Um personagem cujo grau de confiabilidade é, desde sempre, questionado no discurso do narrador e de outros personagens.

Passos que indicam quem os humilha, quem os ofende, ouve-se por vezes o martelar do dedo em riste que acusa ou esse escavar, magoar as próprias feridas. Sons do corpo cuja memória condena ao arrastar de pés – memória que insiste em não esquecer. O corpo marcado de humilhados e ofendidos. Corpo que se esqueceu de esquecer, o que seria uma chance de não se aprisionar.

²⁰ Ibidem, p. 289.

Errância, silêncios que se duplicam, fantasmas

O velho que erra, vaga como fantasma. Também a menina, como aquela que não esquece, adoece no corpo e, com a própria morte, lança-se como maldição e fantasma no desejo de assombrar a consciência do príncipe. Já em vida, seu espírito orgulhoso e arredo a fazia atirar-se várias vezes à rua. Acomodada na casa de Ivan, parecia capaz de fugir a qualquer momento. De fato, sua inquietude o assombra. Num momento que poderia ser congelado e superposto à cena inicial do livro, temos talvez um instante de revelação da ambiguidade daquilo que se apresenta como rastro. Se o narrador, como observador na rua outrora dera um vulto místico ao velho que o assombrara, desta vez, novamente como observador distante, ele observa aquela que se apresenta em condição miserável – mas no corpo pálido da menina da qual se fizera protetor, e que agora pedia esmolas na rua, o narrador percebe, entre lágrimas e cólera, que agora ela não pedia por necessidade, não estava abandonada, “não fora de opressores cruéis que fugira, mas de seus amigos, que a amavam e mimavam. E Vânia comenta: “parecia querer deixar alguém assustado ou assombrado com seus atos”,²¹ parecia querer *assombrar* alguém, como num desafio. Mas assombrar a quem?

Havia sido ofendida, sua ferida não podia cicatrizar, e ela, como que de propósito, tentava avivar sua ferida com esse mistério, com essa desconfiança que sentia de todos nós; era como se se comprazesse com a própria dor, com esse *egoísmo do sofrimento*, se é que é possível expressar-se assim.²²

Enfim, o ir e vir do velho, a fuga disparatada da menina, cada movimento, rasuras e pistas que conduzem à perplexidade e deixam ecoar a pergunta sem resposta. A dobra da repetição anuncia identidades. Identidades elípticas: “logo que o círculo gira”, para usar as palavras de Derrida em seu ensaio “Elipse”²³

21 Ibidem, p. 317.

22 Idem.

23 DERRIDA, 1995, p.75.

– uma voz redobra a outra. No tecido do rastro, desliza-se no intervalo entre uma voz e sua reincidência. No suspenso do intervalo, imperceptível diferença. Diferença que produz os elementos entre os quais se pronuncia. Assim, dá-se a repetição de uma voz em que esta nunca coincide consigo mesma. Na duplicação de vozes, a construção fantástica do velho e seu cão revela desde sempre outros espaços: a pergunta sobre a menina reverbera sobre seus passos. Assombrar a quem? Pergunta que apenas torna evidente o caráter de assombração que, aos olhos do narrador, se opera na menina. Eco do que outrora o assombrara, reverberação dos passos do velho. No intervalo do eco, a relação de um traço de passado com um traço de futuro. Novas pistas sobre humilhados e ofendidos na indecisão entre o ativo e o passivo como situação indecidível da categoria do título.

E o narrador, espantado com os selvagens impulsos de Nelli voltados contra si mesma, se pergunta: “Mas, de que injustiça nossa poderia queixar-se Nelli? Parecia querer nos surpreender e assustar com seus caprichos e atos selvagens, como se de fato quisesse se gabar para nós...”²⁴ Dir-se-ia encarnar o espírito bufo, como um pequeno *domovói*²⁵ a assombrar a casa. No entanto, sua personalidade irritável e orgulhosa deixa de confundir-se com o espírito misterioso dos diabinhos dos lares da mitologia eslava para ganhar o vulto pesado e velho como de seu avô, fantasma condenado a vagar. Ela não esquece e no não esquecimento operam-se fantasmas, condenados a vagar presos a algo que não se resolveu. De fato, a menina, em convicção que a devora por dentro, não foi procurar o príncipe (seu pai) e morreu sem reconciliar-se com ele, no desejo de amaldiçoá-lo. Em outro tipo de orgulho, o velho Smith morrera no sufocamento do remorso de não haver procurado a filha. Não é sem razão que, aos olhos do narrador, o velho, em sua primeira aparição, parecera uma figura destacada das páginas de um livro de Hoffmann que corria o mundo a vagar, enfim.

24 DOSTOIÉVSKI, op. cit, p. 317.

25 Do russo *dom*, casa, o espírito do lar, protetor e voluntarioso.

Também Vânia é peregrino, erra e vaga ao longo do texto

Vânia, peregrino na superfície que ele opera e que opera sobre ele, vaga entre habitações. Primeiramente afirma ter-lhe agradado o quarto do velho, é o que lemos de início. Mas se voltarmos nossos olhos sobre esse seu entusiasmo a elogiar o espaço úmido e baixo, percebemos o blefe de sua afirmação. E neste blefe, puro despiste, percebemos, abafado, seu desamparo de então. Fazendo concessão à umidade, ao teto baixo, firma-se, pertinaz, a ideia de alugar o quarto. A habitação o seduz e é imprescindível habitá-la. Sua obstinação como que o cega. Mas, em seguida à posse do quarto, o narrador desabafa e confessa: “Comecei a me arrepender de ter me mudado para lá.”²⁶ No entanto, desorientado, de certa forma apático, continua, ainda, no cômodo. E confunde-o essa vontade de permanecer de pé, apesar da fadiga e da fome, ao preço de sua saúde, ao custo de tornar-se pálido e ainda mais frágil...

A procissão do duplo faz-se ver, e permanece, em seu valor de indecível, indecisa entre o ativo e o passivo. Na obra de Dostoiévski, é uma “ambiguidade íntima” que, sob a “forma exterior” de um “romance realista” da primeira metade do século XIX,²⁷ se deixa entrever. É possível visualizar a indecidibilidade da categoria do título. Na rasura dos passos e olhares que erram, o suplemento embaralha a linha que separa o fora do dentro, promove as bordas, remarca as margens, rasura o que se acomodava então. Essa inquietude que Otto Maria Carpeaux anuncia na poética do escritor russo. No seu texto “Dostoiévski como poeta”, publicado na edição de *Humilhados e Ofendidos* de 1944 da José Olympio, na tradução de Rachel de Queiroz, Carpeaux escreve:

Não há propriamente descrições na obra de Dostoiévski, nem de personagens nem de paisagens. Mas a intensidade da aura poética em torno das suas personagens é tão grande que o leitor chega a identificar-se com elas, a viver com elas

26 Ibidem, p. 65.

27 CARPEAUX, 1944, p. viii.

na aura indefinida e tanto mais intensa dessa Petersburgo fantástica, cidade nebulosa e inverossímil, criada nos pântanos por um ato arbitrário do tzar [...]”²⁸

Ora, nas lembranças de infância do narrador, no segundo capítulo, quando inicia sua autobiografia e como cresceu junto com Natacha, “naquele tempo o sol brilhava tanto no céu, era tão diferente do de Petersburgo, e nosso pequeno coração palpitava com tanto ímpeto e alegria. Naquele tempo havia campos e bosques ao nosso redor, e não um montão de pedras mortas, como agora”.²⁹

E Carpeaux escreve, ainda: “Dostoiévski, destruidor do romance da velha Europa, é o primeiro poeta, ‘poeta da inquietação’, duma nova época.”³⁰ E assinala, antes, ainda: “atitude do indivíduo, radicalmente desligado duma sociedade moribunda, e procurando novas formas de viver”.³¹ Ora, Victor Chklóvski, em seu artigo de 1971 sobre Dostoiévski, escreve que este “anotou em seu diário, primeiro, a linha de Púchkin: “ Eu a amo, obra de Pedro” – mas depois continuou: ‘Culpada. Não gosto de suas janelas, de seus buracos – e de seus monumentos’”.³² E Chklóvski observa as contradições: “A contraditoriedade nos pontos de vista de Dostoiévski, a contraditoriedade em sua relação com a vida, sempre encontraram reflexo, sempre se refrataram em sua obra”.³³

Aqui, pensemos o jogo do tatear em torno da ausência, em torno daquilo que ninguém sabe e que surpreende. E tudo na narrativa surpreende. Cada corpo. Olhos que esperam, e o que não é dito ganha tempo no espaço de ver e ser visto, olhos da menina Nelli, “de uns doze ou treze anos, de baixa estatura, magra e pálida, como se tivesse acabado de se recuperar de uma doença grave; por isso, seus olhos grandes e negros bri-

28 Idem.

29 DOSTOIÉVSKI, op. cit., p. 23.

30 CARPEAUX, 1944, p. ix.

31 Ibidem, p. viii.

32 CHKLÓVSKI, 2008, p. 361.

33 Ibidem, p. 362.

lhavam ainda mais”.³⁴ E o tempo, uma ação dramática: ficamos assim por uns dois minutos, fitando fixamente um ao outro.”³⁵

Tempo que se realiza também na carta de Natacha quando deixa os pais para partir com seu amor, Aliócha, para tristeza do narrador protagonista-escritor que a ama. A Vânia caberá entregar a carta, como conta: “Rapidamente, num gesto apressado e como que às escondidas de Aliócha, tirou uma carta do bolso e a entregou para mim. A carta era para os velhos e fora escrita ainda na véspera. Ao entregá-la, olhava-me fixamente, como se se prendesse a mim por seu olhar. Nele havia desespero; nunca me esquecerei desse olhar terrível. E o pavor tomou conta de mim também [...]”³⁶

A cena tem o tempo da ação do drama, e é no encontro com o olhar do outro que o gesto se significa. Muito não é dito em palavras, mas no silêncio.

No romance de Dostoiévski, quando percebemos o velho como um fantasma, a menina como um fantasma e as repetições que denunciam a fixação do narrador no olhar do outro apontado para si, começamos a nos perguntar se o assombrado não é o próprio narrador e, do papel de cúmplices que somos chamados a ocupar no primeiro capítulo, passamos, desconfiados, a observadores de seus passos, de longe cruzando as ruas em seu enalço. Nas palavras finais da narrativa, quando o narrador-personagem lê nos olhos da amada: “Poderíamos ter sido felizes para sempre, juntos!”³⁷ O pensamento escrito nos olhos do outro, uma leitura, ou algo mais uma vez se duplica, assombra e transborda?

Na obra de Dostoiévski, poderíamos dizer que o narrador se protege de nosso enalço. Demoraremos a desconfiar de seus despistes, pois os disfarces na rede de sua escritura inscrevem, por vezes, sentido e equilíbrio em meio ao espanto ou terror. O narrador parece, ele mesmo, um homem bom e compassivo.

34 DOSTOIÉVSKI, op. cit., p.67.

35 Idem.

36 Ibidem, p.64.

37 DOSTOIÉVSKI, op. cit., p. 395.

Compreendera a mulher que o deixara, mostrara-se generoso mesmo quando, como ele dissera, toda a minha felicidade se havia desfeito, minha vida se despedaçara. Contudo, o leitor atento aos olhares demorados e obstinados que pontuam toda a obra poderá começar a perguntar-se: a obstinação, vem de onde? Ora, quem, apesar de doente, continua a seguir o velho? Quem, apesar de arrependido pelas condições precárias do quarto, permanece como inquilino no quarto do velho morto? De quem é a voz que, atônita, constata: todos os meus belos projetos deram na minha atual situação: atirado a uma cama de hospital e, segundo parece, muito próximo da morte? É pois o narrador que ocupa o lugar deixado pelo velho no quarto vazio. Lá ele permanece, no quarto que o assombra, pois também seu corpo, podemos suspeitar, alberga fantasmas.

De antemão imaginara que alguém havia de procurar o velho. Ele espera. E escuta a angústia de esperar. Ele mesmo o assombrado, coberto da sombra do outro.

E quem aparece, como vimos, é uma criança, a menina, o velho era seu avô. Pálida, seus olhos grandes e negros brilhavam extraordinariamente. Também esses olhos, na sua aparição súbita, na escuridão, o olhavam, fixos e atentos. Sob a mirada deste olhar, sente “um arrepio percorrer o corpo inteiro”.³⁸ Quase se poderia notar ali seu delírio, seu “grande horror”. Mas, em corte súbito, o narrador-personagem se aquieta. A menina indaga por seu avô e, diante desta pergunta, o “*pavor místico*”³⁹ do narrador desaparece. Esse pavor que ele *confessa*:

não sei se por causa dos nervos abalados ou das novas impressões na casa nova, ou ainda por causa de uma melancolia recente, mas pouco a pouco, gradativamente, bem à hora do crepúsculo, eu começava a cair nesse estado de espírito que agora, com minha doença, toma conta de mim com frequência durante a noite e que eu chamo de pavor místico.⁴⁰

E é uma “bifurcação”, apesar dos argumentos da razão, as sensações se sobrepõem: “não lhe dão ouvidos, ela se torna

38 Ibidem, p. 67.

39 Ibidem, p. 66.

40 Idem.

inútil, e essa bifurcação intensifica ainda mais a angústia sobressaltada da espera”.⁴¹ E dessa angústia revelada em narrador que se apresenta tão compreensivo ao longo da narrativa, ouvimos essa fenda em sua lucidez : “na minha angústia, a indefinição do perigo aumenta ainda mais o meu tormento”.⁴²

Mas, diante da pergunta da menina, “onde está o meu avô”: “todo o meu horror místico desapareceu com essa pergunta”.⁴³ Aparece a pista de Smith, e ao mesmo tempo perdemos essa bifurcação para seguir outras pistas.

Na inquietação do narrador pistas são encobertas, mas há retornos em espiral. E o regresso do mesmo que aí se deixa evocar, regresso que “só se altera ... para voltar ao mesmo”. Nas palavras de Derrida, “a pura repetição, ainda que não mudasse nem uma coisa nem um signo, traz consigo um poder ilimitado de perversão e subversão”.⁴⁴ Assim, na dinâmica dos desencaixes, “a ausência ainda é categoria que escorrega, desliza ao amarramento, formando um rasto que substitui uma presença que jamais esteve presente”.⁴⁵ O velho, a menina, aquele que narra, quem ou o que se repete no quarto, atravessando a mancha de um buraco na parede? Quem esteve ali ou jamais esteve ali? Quem, na repetição, estava e não estava no cômodo no interminável reflexo sem saída? Desconfiai das habitações. Nem sempre são acolhedoras. “O livro é o labirinto. Julgas sair dele, e cada vez penetras mais fundo. [...] Parede após parede. No fim quem te espera? – Ninguém... O teu nome encolheu-se sobre si próprio /.../”⁴⁶ Na narrativa, cada encontro é separação, e um traço de passado e de futuro que falta rabisca rastros de ausências. O narrador, do leito do hospital, deixa-nos entrever sua solidão e, se morrer, o enfermeiro herdará aquelas memórias, seja embora para com elas tapar as fendas da janela, quando o inverno chegar.

41 Idem.

42 Idem.

43 Ibidem, p. 67.

44 DERRIDA, op. cit., p.76.

45 Ibidem, p. 74.

46 Idem.

Uma pergunta fica no ar: onde o conforto de seus amigos? Onde a proximidade que o narrador diz ter de Natacha quando lê nos seus olhos, ao final de suas memórias, que teriam sido sempre felizes, juntos? Onde a acolhida que ele declara ler em seu olhar? Seria tal declaração um despiste, tendo em vista que, “para retardar a desagregação, o indivíduo se duplica, a vida se protege a si mesma, repetindo-se”,⁴⁷ num jogo ficcional de substituições?

Na errância, os (des)encontros fazem surgir um lugar que flutua na ausência de caminhos prescritos. As circunstâncias apontam relações das quais pode-se dizer “que neste encontro hoje recorda um outro encontro”. Fazendo uso das palavras de Derrida, “encontro primeiro, principalmente encontro único pois foi separação”.⁴⁸ Na repetição, novamente dizemos, cada humilhado e ofendido é um retorno na diferença, inscrito na indecidibilidade, criando novas referências. Mas, ainda, a narrativa bem joga com o lugar do suposto saber, com os rumos prescritos, com o olhar que procura o absoluto, cada vez que – falsas pistas? – recorre a explicações que parecem justificar personagens. É neste meio que opera o outro jogo, aquele com perguntas e rumos desconhecidos, onde os olhos esfregam-se diante do que veem: a imanência, o movimento das relações, das circunstâncias. O jogo do tatear em torno da ausência, em torno daquilo que ninguém sabe e que surpreende. E “o que é surpreendente é, acima de tudo, o corpo”.⁴⁹ Essa provocação de Nietzsche bem cabe no universo de irrupção dos personagens de Dostoiévski. A surpresa, o espanto, vem pelo que escapa à palavra e irrompe marcado ou cifrado no corpo. Mesmo o corpo mais dissimulado ainda surpreende.

Faço aqui alusão ao príncipe Valkóvski, personagem do romance hábil no uso de máscaras, exímio domesticador do corpo. Seu pensamento transita com dura lucidez pelo corpo domesticado, enquanto seu corpo dissimula, ardiloso. Como ele mesmo se define, “condescendente e flexível como uma

47 Ibidem, p. 79.

48 Ibidem, p. 66.

49 NIETZSCHE, apud LINS, 2000, p. 118.

massa”.⁵⁰ No entanto, o que sobretudo chama a atenção são seus olhos, cinzentos, mas bonitos e rasgados. E só os olhos escapam às vezes ao comando do dono. Em seu esforço para torná-los mansos e carinhosos. Mas o olhar se bifurcava, e viam-se brilhar outros que eram duros, desconfiados, maus. Os olhos do príncipe, enfim, escapam à simulação e instauram dúvida. Antes já deixara escapar no espaço de uma cena ao pé da escada em visita inesperada a Natacha e Aliócha, no escuro, soltando improperios e se julgando a sós no caminho até o apartamento, deixara escapar variações sob máscara de gestos que contradiziam os seus movimentos delicados, as mãos, os pés, de uma delicadeza surpreendente, de uma delicadeza aristocrática. Se no instante dessa cena Vânia percebe a descompostura e não quer acreditar em seus olhos, será mais adiante no romance que o príncipe irá desnudar-se sem pudor algum diante dele, num encontro no restaurante.

O personagem joga com as máscaras dos valores absolutos do universo ideal que coabita o romance e, autônomo, em dado momento as devolve ao narrador tomando para si as rédeas do texto. Do seu encontro a sós com o narrador, no episódio do restaurante, pode-se dizer que confronta seu criador. E como intérprete, ciente de que o que assume é um papel, interrompe a cena, deixa as caretas de lado. Dirigindo-se ao poeta, alter-ego de seu criador, personagem que se lança no embate. Livre, saboreia as próprias palavras quando firma que há uma voluptuosidade especial no repentino arrancar de máscara, quando um homem cinicamente se mostra aos demais, e sem pudor.

A cena dessa conversa me faz lembrar do que escreve Elena Vássina em seu ensaio “A poética do drama na prosa de Dostoiévski”:

Uma atenção especial deve ser dada aos diálogos, que ocupam enorme lugar na composição dos romances de Dostoiévski. Tal como é próprio do ‘diálogo dramático’, os discursos das personagens do escritor não apenas movem a ação como se tornam um meio essencial para a criação de caracteres como que ‘livres’ do escritor [...]⁵¹

50 DOSTOIÉVSKI, op. cit., p. 276.

51 VÁSSINA, 2008, p.61.

Diante do narrador, nessa súbita conversa que se estabelece, o príncipe coloca-se como seu igual. Ivan desconversa, arma-se, tenta inventar desculpas: “– É muito simples, bebeu quase duas garrafas e... está inebriado”.⁵² Ao que o príncipe replica: “‘Inebriado!’, que dizer, é mais suave do que bêbado [...] que homem mais cheio de delicadezas! Mas estamos começando a nos desentender de novo [...]”.⁵³ E o chama novamente de poeta, meu poeta.

Podemos perceber a condição ambígua da abordagem do príncipe, uma vez feita a seguinte pergunta: a que plano(s) da narrativa estende-se o seu comentário? E ouvimos de Ivan:

Não conseguia mais aguentar. Ele me dava a impressão de uma espécie de réptil, de uma aranha enorme, que eu sentia uma vontade terrível de esmagar. Ele se deleitava troçando de mim; jogava comigo como um gato com um rato, supondo que me tinha em seu poder. Parecia-me (e eu entendia isso) que encontrava uma espécie de prazer, talvez até alguma voluptuosidade em sua baixeza e nessa insolência, nesse cinismo, com o qual, finalmente, arrancava diante de mim sua máscara. Queria se deleitar com meu espanto, com meu horror. Desprezava-me abertamente e ria de mim.⁵⁴

Nesses cortes laterais, nessas camadas e lâminas, aproximam-se as palavras de Mikhailóvski sobre a alma da personagem em Dostoiévski – ele tenta “escavá-la o mais fundo possível e exibindo esse fundo em toda a sua sujeira e abominação. Toma lugar um cruel desnudamento”,⁵⁵ é esse apresentar “todas as sinuosidades da volúpia” do mal.

E Bakhtin ainda escreve: “pode-se dizer que o homem em Dostoiévski é o sujeito do apelo. Não se pode falar sobre ele, pode-se apenas dirigir-se a ele. [...] Podemos revelá-lo – ou melhor, podemos forçá-lo a revelar-se a si mesmo – somente através da comunicação com ele, por via dialógica.”⁵⁶

Ora, com essas palavras de Bakhtin, “o diálogo não como

52 DOSTOIÉVSKI, op.cit, p. 282.

53 Idem.

54 Ibidem, p.277.

55 MIKHAILÓVSKI, 2013, p. 434.

56 BAKHTIN, 1997, p. 256.

meio mas como fim”, o diálogo é a própria ação. E não é meio de revelação, de descobrimento do caráter como que já acabado do homem, mas ali ele começa a ser o que ainda não se sabe, e lemos ainda: “aqui o homem não apenas se revela exteriormente como se torna, pela primeira vez, aquilo que é, repetimos, não só para os outros mas também para si mesmo.”⁵⁷

“Meu poeta”, ele se dirige a Vânia, “travessuras do passado, meu poeta!” ou “na época eu açoitava. Agora já não açoito; agora é preciso fazer caretas; agora todos nós fazemos caretas”.⁵⁸ E ele segue: “– Pois bem, meu poeta, quero lhe revelar um segredo da natureza que, me parece, lhe é completamente desconhecido.”⁵⁹

E, mais adiante:

[...] se fosse possível cada um de nós descrever todos os seus podres, mas de modo que não tivesse medo de relatar não só aquilo que tem medo de dizer às pessoas e não diria por nada no mundo, não só aquilo que não se atreve a dizer a seus melhores amigos, mas até mesmo aquilo que às vezes não se atreve a confessar a si próprio [...].⁶⁰

Ora, pensamentos que dirá o *homem do subsolo* desse desnudar-se diante do leitor, ao mesmo tempo em que joga a dúvida sobre uma futura publicação:

Existem nas recordações de todo homem coisas que ele só revela aos seus amigos. Há outras que não revela mesmo aos amigos, mas apenas a si próprio, e assim mesmo em segredo. Mas também há, finalmente, coisas que o homem tem medo de desvendar até a si próprio, e, em cada homem honesto, acumula-se um número bastante considerável de coisas no gênero. E acontece até o seguinte: quanto mais honesto é o homem, mais coisas assim ele possui. Pelo menos, eu mesmo só recentemente me decidi a lembrar as minhas aventuras passadas, e, até hoje, sempre as contornei com alguma inquietação. Mas agora, que não apenas lembro, mas até mesmo resolvi anotar, agora quero justamente verificar: é possível ser absolutamente franco, pelo menos consigo

57 Ibidem, p. 257.

58 DOSTOIÉVSKI, op. cit., p.280.

59 Ibidem, p. 281.

60 Idem.

mesmo, e não temer a verdade integral?⁶¹

Em *Humilhados e Ofendidos*, o príncipe, em seu cinismo, solta palavras umas após as outras, com deleite:

[...] queria lhe dizer, meu inestimável Ivan Petróvitch, que viver do modo como vive significa simplesmente se arruinar. [...] É pobre, pede adiantamentos ao seu editor, paga seus credores, e com o restante passa meio ano a puro chá e tremendo de frio em seu sótão, à espera de que seu romance seja publicado na revista do seu editor; não é isso?⁶²

Como escreve Fatima Bianchi, de fato, Ivan Petróvitch é “um pobre escritor iniciante em Petersburgo”.⁶³ E assinala essa aproximação do narrador-protagonista com o autor:

é uma figura que tem em parte um caráter claramente autobiográfico. Sua estreia literária, altamente aclamada por B. (uma referência ao crítico Vissarion Bielínski, que chegou a proclamar Dostoiévski como ‘o novo Gógol’), e, em seguida, seu fracasso inesperado e sem explicação, remontam de modo praticamente documental à biografia do próprio Dostoiévski e sintetizam como que duas épocas de sua vida.⁶⁴

Ora, podemos pensar que por um momento esse alter-ego ou o próprio autor vê esse personagem à sua revelia tomando as rédeas da conversa e libertando-se de seu poeta, (seu criador em outro plano do texto), rindo e falando com vileza do que lhe era mais caro, “Aliócha lhe tirou a noiva, bem sei, o senhor, como um Schiller qualquer, ainda os defende com ardor, fica lhes servindo e só falta fazer papel de moço de recado para eles”.⁶⁵ E aqui não haveria uma leitura que espicaça o próprio *sonhador* em seu amor por Nástienka no enredo de *Noites Brancas* (1848)? Mas em *Humilhados e Ofendidos* nosso Vânia age e vive, apesar de que, ao voltar à narração depois da morte do velho Smith, conclui: “E essa é toda a história de minha felicidade; foi nisso que deu, e assim terminou o meu amor. Agora

61 DOSTOIÉVSKI, 2000, pp.52-53.

62 DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 276.

63 BIANCHI, 2020, p. 410.

64 Idem.

65 DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 277.

vou retomar a narração interrompida”.⁶⁶

Quando o príncipe Valkóvski critica a escolha de palavras do seu poeta, tal interferência não abala a escolha de palavras do próprio texto? O príncipe corrige o narrador: a exemplo de uma criatura que se liberta do seu criador, ali uma personagem que o narrador odeia e ao mesmo tempo o fascina. Personagem que, subversivo, parece haver descoberto o narrador por trás das caretas. Na despedida o chama novamente de poeta, implicitamente provocando: para que o pudor? Por que fingir-se inocente? O príncipe, ademais, está seguro de que o poeta não poderá comprometê-lo, e oferece suas mil faces para a criação do universo ideal da ilusão de humilhados e ofendidos. No rastro de humilhados e ofendidos, continuará o narrador sua busca, certamente transformado pelo confronto com aquele seu duplo, personagem que nas folhas do papel inquietam o escritor, sua personalidade desliza, escapa, ele sabia que se poderia esperar tudo daquele homem, mas apesar disso estava transtornado, era como se o príncipe se houvesse apresentado em toda a sua torpeza de um modo totalmente imprevisto. O autor poderia se surpreender diante de seu personagem? Dostoiévski irá a cada romance apresentar mais e mais dessa escavação, a sordidez, aquilo que não se ousa dizer, nem para nós mesmos.

Sementes de figuras dostoiévskianas

A mãe de Natacha, Anna Andréievna, coloca em palavras para Vânia, ou Ivan Petróvitch, o que pensa do príncipe: “Mas deixa esse bandido, o Piotr Aleksándrovitch, que só pensa em riqueza; todo mundo sabe que ele é uma alma avarenta, tem um coração de pedra”.⁶⁷ Esse príncipe avaro, que tem gosto em humilhar o próprio filho.

De fato, na cena da visita inesperada do príncipe ao aparta-

⁶⁶ Ibidem, p. 64.

⁶⁷ Ibidem, p. 81.

mento de Natacha, na conversa com todos, com Aliócha e na presença de Vânia, quando o príncipe ouve um disparate do filho, desata a rir: “Via-se claramente que ria com o único propósito de ofender e humilhar o filho o máximo possível”.⁶⁸ E Aliócha espera e diz “– Pai – começou com tristeza –, por que é que está rindo de mim? Eu me dirigi a você franca e abertamente. Se, na sua opinião, falo bobagem, me faça compreender, em vez de rir de mim”.⁶⁹ E, quando o pai o contesta, Aliócha diz, mais adiante: “– Por que já há tempo tenho a impressão de que me olha com hostilidade, com uma zombaria fria, e não como um pai a um filho? Porque me parece que, se estivesse em seu lugar, não teria rido de meu filho de modo tão ultrajante como você o fez agora”.⁷⁰

Sementes de uma relação com um pai Karamázov, mas diante de uma figura que esconde seu corpo de réptil, ainda fino e elegante, e diante de um filho que o admira. Lemos: “Já dissera que Aliócha gostava muito do pai, admirava-o e não apenas se gabava dele como também acreditava nele como num oráculo”.⁷¹

Aliócha tem esse espírito tolo e que é também irresponsável. Mas aparece em sua singeleza e sua beleza em circunstâncias como esta, expressa por Vânia: “tornou a apertar-me a mão, e em seus lindos olhos brilhantes um sentimento bom e belo. Estendeu-me a mão de modo tão confiante, estava tão certo de que eu era seu amigo!”.⁷² Antes, na circunstância da conversa, é singelo como pensa em escrever um romance, assim como Vânia, e ganhar dinheiro.... E Vânia sorri.

– O senhor ri – disse ele, sorrindo em seguida. – Não, ouça – acrescentou, com uma simplicidade inconcebível –, não me julgue pelo que aparento ser; na verdade, tenho uma capacidade de observação extraordinária; há de ver por si mesmo.⁷³

68 Ibidem, p. 212.

69 Idem.

70 Idem.

71 Ibidem, p. 80.

72 Ibidem, p. 62.

73 Idem.

Vânia já revelara suas impressões de Aliócha ao vê-lo partir com Natacha, ainda no começo de suas memórias: “Até mesmo seu egoísmo tinha algo de atraente e talvez justamente porque fosse franco e não dissimulado. Não havia nada de dissimulado nele. Era fraco, crédulo e tímido de coração; não tinha a menor força de vontade. Ofendê-lo e enganá-lo seria uma pena e um pecado”.⁷⁴

Findas as esperanças de Vânia e a história de sua felicidade com Natacha, ele irá ampará-la, amigo que é. Natacha pede a Vânia que conte a seus pais seus motivos: “Conte-lhes tudo, tudo, com suas próprias palavras, tiradas do coração; encontre essas palavras... Defenda-me, salve-me; transmita a eles todos os motivos, tudo, como você mesmo compreendeu”.⁷⁵

Em *Humilhados e Ofendidos*, a história segue e poderíamos supor que narração começa depois do raio “de felicidade”. Esse instante ali, e uma figura do Sonhador em *Noites Brancas* viverá por esse instante. Aqui, nosso narrador agirá e estará ao lado de sua Natacha, irá socorrer Nelli, mas estranhamente não acompanha os Ikhmiêniev quando eles partem para longe, ao final da história.

Ele observa que não o convidaram, mas ele também não propõe acompanhá-los em sua jornada. E Nelli, em sua saúde debilitada, terá morrido. E ele ainda lê nos olhos de Natacha a sua felicidade perdida em algum futuro que não se verá.

Fátima Bianchi escreve que Nelli “prenuncia a [história] de Nastácia Filíppovna, de *O Idiota* (obra publicada em 1868), ultrajada na infância”.⁷⁶ Ora, lembremos dos olhos de Nastácia Filíppovna no retrato que o príncipe Míchkin vê. Para então atentar para os olhos de Nelli. Quando ela, depois de fugir em disparada na primeira visita ao apartamento do avô onde está Vânia, retorna, o narrador-protagonista nos dá nova impressão da menina, e, sempre, de seus olhos: “Pequena, com seus olhos negros cintilantes [...]” ou “O que mais impressionava era seu olhar: irradiava inteligência e, ao mesmo tempo, uma des-

74 Ibidem, pp. 58-59.

75 Ibidem, p. 59.

76 BIANCHI, op.cit, p.410.

confiança inquisitorial e até suspeição”.⁷⁷

Nelli é essa que preservará sua força moral às custas de sua saúde, e manterá seu poder com o não perdão. A menina ao final do romance diz a Vânia – “vá até *ele* e diga que morri, mas não o perdoei. Diga-lhe também que recentemente li o Evangelho. Lá está dito: perdoai a todos os seus inimigos. Bem, é o que li, e ainda assim não o perdoei”.⁷⁸ Ela age assim em memória de sua mãe, que amaldiçoou o príncipe no leito de morte, assim como Nelli agora o faz. A voz da primeira duplica-se na voz da segunda, o silêncio de uma anuncia o silêncio de outra, e a maldição de uma, aqui sua voz ecoa, renovada pela filha que também irá morrer. E numa declaração dura para se ouvir de uma menina, diz: “Conte-lhe como mamãe morreu e me deixou sozinha com a Búbnova; conte-lhe como você me viu na casa da Búbnova, tudo, conte tudo e aí diga-lhe que preferi ficar com a Búbnova a ir procurá-lo...”⁷⁹

Ofensas que rasuram lugares

Em *Humilhados e Ofendidos*, é próprio da variação do lugar das ofensas o próprio ofendido magoar as suas feridas. Em estudo anterior analiso o primeiro capítulo desse romance em sua intensidade e ritmo e cena, e ali trabalho o início desse jogo de pistas que rasura o título, humilhados ou se sentem humilhados? Ofendidos ou se ofendem? Ao longo da narrativa, mais adiante, o velho Ikhmiêniev, o pai de Natacha, protesta diante das lágrimas de Anna Andrêievna, sua esposa. “O velho sentia necessidade de discutir, embora ele mesmo sofresse com essa necessidade”.⁸⁰ E, ainda,

é o que às vezes acontece com as pessoas mais bondosas, mas de nervos fracos, que, a despeito de toda a sua bondade, se deixam arrebatadas pela própria desgraça e pela cólera até

⁷⁷ DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 131.

⁷⁸ Ibidem, p. 392.

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ Ibidem, p. 85.

com prazer, e ao procurarem se expressar a qualquer custo, chegam até a ofender outras pessoas, e de preferência sempre inocentes e que lhe são mais próximas.⁸¹

As contradições dialogam com esse sempre inquieto espaço da cena onde o que poderia, por um instante, ter sossego, abre-se para novo conflito. Esse “de repente” nas atitudes de uma personagem, como na cena em que Natacha, vendo Aliócha apaixonado por Kátia, surpreende Vânia, nosso personagem-narrador:

“Ouve, Vânia – acrescentou de repente –, como Kátia é atraente!” Ao que Vânia observa, contundente: “Parecia-me que se comprazia em irritar as suas feridas, que sentia uma certa necessidade de fazê-lo, uma necessidade de desespero, de sofrimento. E quantas vezes não sucede isso aos corações que perderam muito!”⁸²

Elena Vássina, em seu ensaio “A poética do drama na prosa de Dostoiévski”, chama a atenção, entre outros aspectos de sua análise da composição da prosa do autor, para a ação e o conflito, e assinala a afirmação de Tatiana Ródina, onde lemos: “Dostoiévski entende o mundo como dinâmico, contraditório, com conflitos e catástrofes, como um estado de crise e de desenvolvimento”.⁸³ E Vássina escreve que “deve ser ressaltada a própria peculiaridade mais característica da visão artística de Dostoiévski e de seu método de representar a realidade, que consiste no fato de o escritor descobrir contradições em todo o ‘material da vida’ [...]”.⁸⁴

O romance “começou a ser publicado em fascículos em janeiro de 1861, número de lançamento da revista *O Tempo*”, como escreve Fátima Bianchi em ensaio à sua tradução lançada pela Editora 34, “A escrita-laboratório de *Humilhados e ofendidos*: um grande romance de transição” (2020). Pode-se perceber aí “o novo tipo de romance em que Dostoiévski já se aventurava – um romance no qual, tal como na vida, nem tudo

81 Idem.

82 Ibidem, p. 283.

83 RÓDINA, apud VÁSSINA, 2008, p.60.

84 VÁSSINA, 2008, pp. 60-61.

é explicado, nem tudo é expresso por palavras, nem todas as questões colocadas encontram respostas”.⁸⁵

Cena, espaços, quadros

Gostaria de chamar a atenção para a cena, seus espaços, e Elena Vássina, comentando Bakhtin, escreve de Dostoiévski: “o escritor, antes de tudo, vê suas personagens no espaço, e não no tempo”.⁸⁶ E falará de cenas nas diferentes obras do autor, referindo-se a *O idiota* e *Crime e castigo*, respectivamente: “[...] seja a da casa de Rogójin ou a do quartinho de Raskólnikov, num espaço que se assemelha ao espaço cênico”.⁸⁷

Vássina também escreve da “dramaticidade poética” de Dostoiévski a “predominância do momento presente”.⁸⁸ Penso, aqui, nesse vagar e acompanhar seus personagens na rua.

Esse que faz perguntas nesse vagar pelos espaços de Petersburgo, e diante dele cenas, e poderia dizer quadros, lembrando de seus “Pequenos quadros” (1873) da coluna “Diário de um escritor” em *O Cidadão*⁸⁹, lemos: “Quando vago pelas ruas, adoro observar pessoas totalmente desconhecidas, perscrutar seus rostos e tentar adivinhar quem são, como vivem, o que fazem e o que lhes interessa em particular naquele momento”.⁹⁰ E ele imagina as histórias, completa o quadro em sua aparição. Mas antes, ainda, acompanha o presente de cada aparição. Num dos “quadros”, observa na calçada, o menino: “Ficou cansado; o pai lhe disse alguma coisa; talvez lhe tenha apenas dito, mas soou como se tivesse ralhado. O pequeno se aquietou. Ainda deram uns cinco passos e o pai se inclinou, levantou a criança com cuidado, pegou-a nos braços e a carregou”.⁹¹ O menino

85 BIANCHI, 2020, p.407.

86 VÁSSINA, 2008, p. 59.

87 Ibidem, p. 63.

88 Ibidem, p.62.

89 Cf. N.da T. em DOSTOIÉVSKI, 2018, p.287.

90 DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 294.

91 Ibidem, p.293.

agora o olha, agarrado ao pai, e quando o escritor estava “pres-tes a inclinar a cabeça e sorrir, [o menino] franziu o cenho e se agarrou ainda mais forte ao pescoço paterno. Eles deviam ser grandes amigos”.⁹²

E noutro quadro, “eis mais uma menina num movimentado cruzamento. Ela ficou para trás, mas até pouco tempo era levada pela mão por sua mãe”.⁹³ E logo em seguida acompanha a menina, em perguntas para a mãe, mesmo se sua presença se torna incômoda sob os olhares que não entendem por que ainda está ali.

Ao final o escritor se desculpa: “Quadros vazios, extremamente vazios, que dá até vergonha de colocar no Diário. De agora em diante tentarei ser muito mais sério”.⁹⁴

Certamente um blefe, aqui outra vez. Dostoiévski, em seus “Pequenos quadros”, ele vê o menino no colo do pai, completa a cena como se fizesse a si mesmo as perguntas para onde vão? O que encontram? Quem? O que deseja cada um? O protagonista narrador em *Humilhados e ofendidos* também caminha e se pergunta sobre quem encontra na rua.

Ora, nessa errância, algo pode acontecer, isso que não se espera e que surpreende. Dos elementos dramáticos na prosa de Dostoiévski, Elena Vássina assinala também esse uso do “de repente”, referindo-se aos acontecimentos e também às atitudes. Os “encontros inesperados”, de onde os conflitos.

Em *Humilhados e ofendidos*, o inesperado vem abundante nas atitudes. E, também, o inesperado na errância. Os (des) encontros fazem surgir um lugar que flutua na ausência, esse que anda e vaga e se duplica – nos espaços do romance, e dos quartos, o silêncio de um anuncia o silêncio de outro. Lembremos do primeiro capítulo, na abertura do livro, o velho e o cachorro, no espaço estreito das ruas, em seguida a “cena muda”⁹⁵ na confeitaria, os olhos fixos do velho para algum ponto,

92 Ibidem, pp. 293-294.

93 Ibidem, p. 295.

94 Ibidem, p. 296.

95 DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 16.

e às vezes é para uma pessoa que recai seu olhar, e o desconforto com a sua presença cresce em proporções desastrosas. A compreensão súbita dos clientes da confeitaria, o velho não faria mal a ninguém, e logo a morte do cão e suas vozes compassivas. A morte do cão, Azorka, que depois, veremos, teria se seguido à morte da mãe de Nelli. Para depois, no desfile de ausências, o velho Smith, avô da menina, morrer. E a menina em sua procissão trará também seu silêncio, e sua aparição, no quarto, nas ruas, e também no leito de morte. E nosso narrador, sabemos, é da cama de um hospital que nos escreve. Começa a história pelo meio, ele andarilho no encalço da primeira aparição, o velho e seu cachorro, Smith e Azorka, ouviremos seus nomes. Este é o começo, ele duplicado nas vidas que conta até a primeira pausa. Para contar sua própria história, do começo, ressalta, e sua será a história de sua felicidade. Como cresce ao lado de Natacha, no campo, na propriedade de seus pais e seu amor por ela. História que termina quando Natacha segue com seu novo amor, Aliócha. Aí, sim, o narrador volta à história de seu encontro com o velho. A cena do quarto. O quarto do velho que ele decide alugar, apesar do mofo, essa “concha” onde ele espera – o fantasma do velho? Alguém que o procure? Ele o próprio fantasma a habitar o quarto? Onde sua saúde se debilita ainda mais. E, finalmente, uma aparição. Não do velho, mas da menina, e assusta-se ainda mais do que se o próprio Smith tivesse atravessado as paredes. Na porta que se abriu sozinha, na escuridão, os olhos fixos sobre ele: “e, de repente, à soleira apareceu uma criatura estranha, cujos olhos, conforme pude discernir na escuridão, fitavam-me fixa e atentamente”.⁹⁶ E nos conta: “para meu grande horror, vi que era uma criança, uma menina, mas mesmo que fosse o próprio Smith, é muito provável que não teria me assustado tanto quanto essa aparição estranha e inesperada de uma criança desconhecida em meu quarto àquela hora e naquele momento”.⁹⁷

Quartos, subir escadas, o encontro diante da casa, ou na taberna, as conversas têm sempre um tempo da entrada, o tem-

96 Ibidem, p. 67.

97 Idem.

po de se formar a cena, a luz, o que os olhos conseguem ver na escuridão? Uma vela, algo ilumina, e o tempo de entender o que viu. E a relação no espaço entre aqueles que estão ali. Nunca em repouso. Sempre algo se aflige. Um olhar, uma espera. Uma chama.

O narrador, Vânia, ao final da trama, essa voz que do hospital nos fala e se fala não mais se pronuncia. No quadro último ele se apresenta apenas como personagem de suas memórias daquele ano, “todo esse penoso último ano de minha vida me vem constantemente à lembrança”,⁹⁸ como anunciou no começo de sua escrita, esse último ano de sua vida que retorna sem cessar. Ora, no quadro derradeiro, última cena do livro, vemos apenas Ivan e Natacha, a qual ele sem esforço deixará partir. Não se oferece aos Ikhmiêniev para acompanhá-la na nova vida que estes iniciam, rumo a outra cidade. Nem eles o convidam. As últimas palavras do livro são guardiãs de inexorável silêncio. O silêncio do narrador que se retira de cena sem que este instante fosse percebido. De fato, ele “não mais envia notícias do lugar de onde escreve. Nem um sinal do momento que finalmente o prostra a um leito de hospital”⁹⁹ e, segundo parece, muito próximo da morte.

O narrador talvez tenha deixado cair a pena e, é necessário notar, as últimas páginas nos chegam sem sabermos se ainda vive. No início do romance anunciara a iminência de sua morte, talvez seja o leitor já herdeiro de suas memórias. Nas últimas páginas, o narrador absorvido pelo livro. Ainda assim, perscruta no corpo do outro o olhar que recai sobre si, de Natacha, olhar demorado, estranho, esse último olhar ainda o sorve e assombra. E então percebemos. Na demora do olhar de Natacha, desliza o paradigma que o atormenta desde o início de suas memórias: seja no olhar obstinado do velho no primeiro capítulo do romance, na confeitaria Müller, os olhos grandes e tristes, rodeados de profundas olheiras, que se fixavam constantemente a sua frente, ou nos olhos fixos da menina em sua aparição no quarto que fora do velho e que revelava, “de modo

98 Ibidem, p. 23.

99 FUENTES, op. cit., p.118.

inesperado”, seu rastro – diante do narrador, no escuro, “uns olhos” que o “olhavam, fixos e obstinados” – agora o olhar de Natacha, onde ele lê: “teríamos sido sempre felizes, juntos!” Mais um palpite que arrisca, diante do olhar que ele mesmo persegue nas pegadas de seu livro, no percurso solitário, no confronto com seus duplos. Duplicações que repetem o mesmo tema, alguns compassos a frente, um olhar segue o outro, um primeiro silêncio anuncia um segundo. No olhar que lê em Natacha, a frase última se escreve e despista, o indivíduo se duplica, a vida se protege a si mesma.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BIANCHI, Fatima. “A escrita-laboratório de *Humilhados e Ofendidos*: um grande romance de transição”. In: DOSTOIÉVSKI, F. *Humilhados e Ofendidos*. Tradução, posfácio e notas de Fátima Bianchi. Xilogravuras de Oswaldo Goeldi. São Paulo: Editora 34, 2020.

CARPEAUX, Otto Maria. “Dostoiévski como poeta” In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Humilhados e Ofendidos*. Tradução de Rachel de Queiroz. Xilogravuras de Oswaldo Goeldi. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944. pp. i-ix.

CHKLÓVSKI, Victor. “Dostoiévski”. In: CAVALIERI, Arlete, GOMIDE, Bruno, VÁSSINA, Elena e SILVA, Noé (Orgs). *Cadernos de Literatura e Cultura Russa*. Curso de Russo/ Departamento de Letras Orientais/ FFLCH/ USP. Tradução de Fatima Bianchi. São Paulo: Ateliê Editorial, maio 2008, n.2, pp. 357-381.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1967.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Humilhados e Ofendidos*. 1a Reimpresão. Tradução, posfácio e notas de Fátima Bianchi. Xilogravuras de Oswaldo Goeldi. São Paulo: Editora 34, 2020 [1a Edição – 2018].

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Humilhados e Ofendidos*. Tradução de Rachel de Queiroz. Introdução de Otto Maria Carpeaux. Xilogravuras de Osvaldo Goeldi. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do Subsolo*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. "Pequenos quadros". In: *Contos reunidos*. Tradução de Priscila Marques. São Paulo: Editora 34, 2018. p.287-296.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Uníjennie i Oskorblíónnie*. Leningrado: Khudojestvienaia Literatura, 1978.

FUENTES, Susana. "No rastro de *Humilhados e Ofendidos*". *Slovo – Revista de Estudos em Eslavística*, v. 2, n. 2, jan.–jun. 2019, pp. 109-119. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/slovo/article/view/22734/13704>.

Acesso em: 14/10/2021.

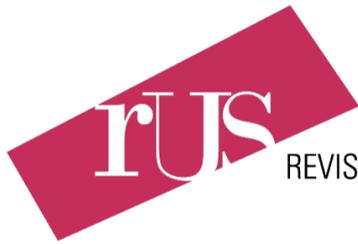
LINS, Daniel, COSTA, Sylvio de Sousa Gadelha, VERAS, Alexandre (orgs.) *Nietzsche e Deleuze: intensidade e paixão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MIKHAILÓVSKI, Nikolai. "Um talento cruel". In: GOMIDE, Bruno (org.) *Antologia do pensamento crítico russo*. Tradução de Sonia Branco. São Paulo: Editora 34, 2013. pp. 425-507.

VÁSSINA, Elena. "A poética do drama na prosa de Dostoiévski". In: CAVALIERI, Arlete, GOMIDE, Bruno, VÁSSINA, Elena e SILVA, Noé (Orgs). *Cadernos de Literatura e Cultura Russa*. Curso de Russo/ Departamento de Letras Orientais/ FFLCH/ USP. São Paulo: Ateliê Editorial, maio, 2008, n. 2, pp. 53-63.

Recebido em: 15/10/2021

Aceito em: 30/11/2021



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**Três leitores de Dostoiévski:
Kulidjánov, Bresson e Scorsese**

*Three readers of Dostoevsky:
Kulidjanov, Bresson and Scorsese*

Autor: Paulo Roberto Mendonça Lucas
Universidade Federal Fluminense,
Niterói, Rio de Janeiro, Brasil
Edição: RUS Vol. 12. Nº 20
Publicação: Dezembro de 2021

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2021..189137>



Três leitores de Dostoiévski: Kulidjánov, Bresson e Scorsese¹

Paulo Roberto Mendonça Lucas*

Resumo: Este ensaio apresenta uma leitura de três obras cinematográficas que, de diferentes formas, levaram às telas a ficção de Fiódor Dostoiévski. Os filmes *Crime e castigo* (1971), de Liev Kulidjánov, *O batedor de carteiras* (1959), de Robert Bresson, e *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese, são analisados e relacionados às narrativas de *Crime e castigo* e *Memórias do subsolo*. Dessa maneira, o texto objetiva explicitar a estreita relação que a sétima arte manteve/mantém com a literatura de Dostoiévski.

Abstract: This essay presents a reading of three cinematographic works that, in different ways, brought Fyodor Dostoevsky's fiction to the screen. The films *Crime and Punishment* (1971), by Liev Kulidjánov, *The Pickpocket* (1959), by Robert Bresson, and *Taxi Driver* (1976), by Martin Scorsese, are analyzed and linked to the narratives of *Crime and Punishment* and *Memories from the Underground*. In this way, the text aims to explain the close connection that the seventh art maintained/maintains with Dostoevsky's literature.

Palavras-chave: Dostoiévski; Kulidjánov; Bresson; Scorsese; Adaptação; Cinema
Keywords: Dostoevsky; Kulidjanov; Bresson; Scorsese; Adaptation; Cinema

“Dostoiévski é o maior cineasta do mundo”

Luiz Fernando Carvalho

N

ão são poucos os filmes que objetivam transpor às telas de cinema obras escritas por Fiódor Dostoiévski, sobretudo seus romances mais conhecidos. Neste ensaio, tomaremos como ponto de partida uma das adaptações mais literais de *Crime e castigo*: a obra homônima de Lev Kulidjánov, que é uma referência incontornável quando tratamos de adaptações/leituras cinematográficas dos romances de Dostoiévski. Em seguida, veremos de que maneira a obra dostoiévskiana se faz presente em filmes como *O batedor de carteiras* e *Taxi driver*, que, à primeira vista, não pretendem ser adaptações propriamente ditas, mas leituras que se valem de narrativas preexistentes como inspiração na elaboração do roteiro e, por conseguinte, da história que pretendem contar.

O termo adaptação, apesar de seu desgaste,² talvez seja o mais adequado para nos referirmos a uma obra que teve por objetivo narrar, na forma de um filme, aquilo que se pensou inicialmente como literatura. Ao falarmos em adaptação, sabemos que, por questões óbvias relativas à estrutura de uma película, teremos perdas e ganhos em comparação ao texto de que esta se origina. Uma adaptação estritamente literal seria algo quase irrealizável, embora não completamente impossível. Para torná-la exequível, precisaríamos transpor às telas, palavra por palavra, o texto original. Se não é possível fazê-lo – e, muitas vezes, nem desejável, já que “a questão da fidelidade não é interessante em si mesma”³ –, é perfeitamente compreensível que um diretor opte por realizar uma adap-

* Doutor e mestre em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense; graduado em Letras (Port. / Francês / Literaturas) pela mesma instituição. Professor de Língua Francesa do Ensino Básico; <http://lattes.cnpq.br/5908919535761547>; <https://orcid.org/0000-0002-9061-2443>; paulomendonca@id.uff.br

1 Em parte, este artigo é fruto da Tese: “A literatura em cena: Woody Allen leitor de Dostoiévski”, defendida sob orientação do Prof. Dr. André Dias, no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense – UFF, Niterói, Rio de Janeiro.

2 MITERRAND, 2014, p. 15

3 MITERRAND, 2014, p. 31

tação que, dentro dos limites e possibilidades da linguagem cinematográfica, se atenha ao máximo ao texto original, que funciona, portanto, como uma espécie de “norte” a guiar todos os elementos que estarão presentes em cena ou que, tecnicamente, servirão para compô-la: iluminação, enquadramento, cenografia, figurino, fotografia, trilha sonora, tomadas em diferentes planos, atores e, claro, diálogos e/ou monólogos.

Poder-se-ia pensar que a adaptação “fiel” de uma obra literária é, exatamente por sua pretensa fidelidade, facilmente realizável. Afinal, o autor da obra-fonte já fez grande parte do trabalho. É claro que essa é uma visão bastante ingênua, pois desconsidera as inúmeras dificuldades que roteiristas e diretores de um filme experimentam quando da adaptação de uma história que pode funcionar muito bem como romance, mas que, se não for corretamente estruturada, não funcionará em sua versão cinematográfica. Por vezes, a escrita de Dostoiévski em *Crime e castigo* parece pouco convidativa a qualquer especialista que pretenda adaptá-la. Se, por um lado, os diálogos em abundância podem ser um alento para quem conduz a adaptação, por outro, a presença marcante de monólogos interiores (para citar apenas um exemplo) dificulta sobremaneira a vida de quem precisará descobrir uma forma de envolver o espectador na narrativa sem torná-la “monótona”. É necessário reconstruir a atmosfera sombria e angustiante que se produz quando lemos, sossegadamente, os devaneios e pensamentos de Raskólnikov, mas cinema e literatura são manifestações artísticas que possuem tempos distintos; o tempo que sobra em uma falta em outra. Nesse caso específico, a dificuldade se dá porque, muitas vezes, Raskólnikov fala demasiadamente à sua consciência (característica comum a inúmeras personagens dostoiévskianas), o que está distante, a priori, do alcance da câmera.

Um aspecto fundamental do filme de Lev Kulidjánov é sua opção pela filmagem monocromática. Apenas essa escolha já nos introduz em uma atmosfera parecida com aquela que encontramos na obra de Dostoiévski. Com efeito, a narrativa de *Crime e castigo* não é, sob qualquer ponto de vista, dotada de matizes coloridos. Aliás, o próprio herói (ou anti-herói) do

romance é uma personagem sombria: “A opção pelo preto e branco permite traduzir as zonas de sombra da alma e a perturbação pela culpa que atormentam Raskólnikov”.⁴ O filme de Kulidjánov busca reproduzir essa característica marcante da personagem desde o princípio, tomando a liberdade de iniciar-se com um pesadelo em que o jovem estudante foge literalmente da polícia pelas ruas de São Petersburgo até, por fim, lançar-se de uma ponte. Nesse momento, Raskólnikov acorda em estado de grande confusão. Começamos a “ler” seus pensamentos, que continuam nas cenas seguintes, enquanto ele passeia, atormentado, pela cidade e, ainda, enquanto observa a rua e as pessoas através da janela de seu “cubículo”. Durante essa sequência inicial, Kulidjánov praticamente reproduz o texto de Dostoiévski, e o faz, a meu ver, com razão. Trata-se de um momento de suma importância do romance, em que entramos em contato, pela primeira vez, com as ideias e questionamentos de Raskólnikov a respeito do crime que pretende cometer. Convém lembrar suas palavras: “O que é mesmo que estou indo fazer? Será que tenho capacidade para *aquilo*? Será que *aquilo* é sério? Sério coisa nenhuma. Então é para alimentar a fantasia que me distraio: brincadeira! É, vai ver que é brincadeira mesmo”.⁵

Um dos maiores méritos da adaptação empreendida por Kulidjánov é sua capacidade de adaptar fielmente o texto de Dostoiévski, sem que essa fidelidade resulte em uma obra destituída da dinâmica narrativa particular que é necessária a uma obra cinematográfica. De modo geral, esse “respeito” ao romance que verificamos desde as primeiras cenas se repetirá ao longo de todo o filme. Nesse sentido, devem nos importar, fundamentalmente, as soluções encontradas pelo diretor a fim de dar conta de situações que se resolvem com alguma “facilidade” em um romance, mas que, eventualmente, podem se apresentar complexas no cinema. A questão da atmosfera da obra, como vimos, foi compreendida por Kulidjánov, que optou por realizar um filme em preto e branco. Já quando Raskólni-

4 CARLOS, 2013, p. 44

5 DOSTOIÉVSKI, 2009a, p. 20 – grifos do autor

kov confabula consigo mesmo acerca do crime que planeja, nas cenas iniciais, o diretor russo mantém-se fiel ao texto de Dostoiévski e se vale de um recurso específico do cinema que não encontra par, por questões óbvias, na literatura: a trilha sonora. Enquanto Raskólnikov reflete sobre a possibilidade de um assassinato, ouvimos ao fundo o som de um realejo, cuja melodia alegre contrasta diametralmente com o aspecto sombrio do jovem estudante de Direito. Eis um dos caminhos traçados por Kulidjánov para destacar o caráter contraditório da personalidade de seu herói. Além da música, a fotografia do filme, ao explorar os contrastes do preto e branco, também serve ao mesmo fim. São aspectos como esses que devem nos interessar quando tratamos de uma adaptação que pretende seguir à risca o texto a que se filia.

Embora o filme de Kulidjánov consiga alcançar um grau muito elevado de fidelidade em relação ao romance de Dostoiévski, há pequenas liberdades tomadas pelo diretor que não passam despercebidas pelo espectador mais atento que já conheça, através do romance, a história de Raskólnikov. Na verdade, diferentemente do que ocorre com outras leituras de *Crime e castigo*, nessa adaptação não há qualquer acréscimo ao texto original, mas algumas ausências significativas que não podem ser atribuídas à “falta de tempo” característica do cinema. Ao menos não nesse caso, uma vez que o filme em questão tem duração de quase quatro horas, o que significa dizer que o diretor tinha a intenção sincera de realizar uma adaptação das mais fiéis possíveis. Além da ausência da cena marcante em que Sônia lê a Raskólnikov o trecho do evangelho que trata da ressurreição de Lázaro (possivelmente devido à censura exercida pelo governo soviético), a maneira como romance e filme se encerram também merece nota.

Na obra de Dostoiévski, há um fim para além da última página, pois a presença do epílogo estende a obra para um momento posterior à confissão de culpa de Raskólnikov. É através dessa “continuação” que, em alguma medida, o romance se encerra de maneira “positiva”, ao explicar o que aconteceu com Raskólnikov. Ademais, o epílogo deixa claro que a vida do jovem mudou completamente a partir do crime cometido.

Seu arrependimento sincero ensejou o nascimento de outro homem, cuja história também poderia ser contada em um romance. Em suma, parece claro que Dostoiévski aposta na redenção, ao passo que não a encontramos na adaptação de Kulidjánov. Ora, as cenas derradeiras do filme são de Raskólnikov, que, diante de Iliá Pietróvitch, confessa, ainda que hesitante, ter assassinado a velha usurária e sua irmã com golpes de machado. Aqui, não é plausível supor, como no caso da cena ausente na qual o evangelho é personagem central, que se trata de uma restrição devido à censura imposta pelo regime soviético. Nesse caso específico, podemos acreditar na escolha do diretor, que preferiu, conscientemente, “concluir” a vida de Raskólnikov no momento de sua confissão. Se há redenção, ela é apenas sugerida ao espectador, mas de modo algum explicada em detalhes (quase pedagogicamente), como o faz Dostoiévski. Isso demonstra, de maneira clara, que mesmo em uma adaptação que se pretenda fiel à obra original é possível encontrar as marcas do diretor, roteirista e todos aqueles que de alguma forma contribuíram para sua realização.

Finalmente, devemos lembrar que, no filme de Kulidjánov, os planos fixos concentram toda a atenção naquilo que, segundo Bakhtin,⁶ é uma das características fundamentais do romance dostoiévskiano: o diálogo, isto é, o confronto de ideias entre as personagens. Em *Crime e castigo*, assim como em todas as obras polifônicas de Dostoiévski, os diálogos se sobrepõem significativamente às ações propriamente ditas. É como se estas fossem apenas um “pretexto” para aquilo que verdadeiramente interessa e que será apresentado através da interação verbal entre as personagens. Por essa razão, a opção do diretor se alinha àquilo que o romance, o texto original, parece transmitir ao leitor. Como percebe Cássio Starling Carlos em comentário sobre o filme, a própria escolha do formato em que este seria rodado contribui para amplificar os sentidos da obra: “o formato CinemaScope, além de distinguir a produção com signo da grandiosidade da tela de cinema, amplifica a im-

6 BAKHTIN, 2013.

pressão de isolamento do personagem”.⁷ O isolamento de que fala o crítico é, de fato, uma das particularidades marcantes da personalidade de Raskólnikov. Ao optar por um formato que, em alguma ou grande medida, contribui para intensificar tal característica, uma vez mais Kulidjánov demonstra que sua adaptação objetiva respeitar ao máximo as prováveis intenções que tivera Dostoiévski quando concebeu sua personagem mais conhecida.

O filme de Kulidjánov veio à luz na União Soviética em 1970, isto é, mais de um século após a publicação do romance de Dostoiévski. Contudo, antes dessa data, já se realizara uma das mais bem-sucedidas leituras cinematográficas de *Crime e castigo*. Esse status, até hoje, não parece ameaçado. Refiro-me ao filme *O batedor de carteiras* (*Pickpocket*, 1959), de Robert Bresson, diretor cuja obra, segundo Jean-Luc Godard, é síntese do cinema francês: “He is the French cinema, as Dostoiévsky is the Russian novel and Mozart is German music”.⁸ O filme de Bresson nos apresenta a história de Michel, um jovem que não enxerga qualquer perspectiva de futuro, mas que possui talento incomum para o crime, especialmente para o furto de carteiras e relógios nos metrô e estações de trens de Paris. Mesmo que os crimes de Michel não sejam, juridicamente, tão graves quanto os de Raskólnikov, boa parte dos principais questionamentos discutidos no romance de Dostoiévski estão presentes em *O batedor de carteiras*; mais que isso, as próprias personagens principais se assemelham àquelas que encontramos em *Crime e castigo*. Há, pois, uma espécie de “espelhamento” no que diz respeito ao núcleo central de personagens a partir das quais a narrativa se desenvolve: Michel / Raskólnikov; Jacques / Razumikhin; Jeanne / Sônia; Porfiri Pietróvitch / Inspetor principal.

É interessante notar como a estrutura de um dos filmes mais conhecidos de Bresson toma emprestada muitas características comuns à literatura. Antes dos créditos iniciais, o especta-

7 CARLOS, 2013, p. 44

8 Ele é o cinema francês, como Dostoiévski é o romance russo e Mozart a música alemã. (tradução nossa) - GODARD, 1972, p. 47.

dor se depara com uma espécie de prólogo no qual se explica, em linhas gerais, o estilo e os objetivos do autor quando da criação da história a que assistiremos na sequência:

“Ce film n’est pas du style policier. L’auteur s’efforce d’exprimer, par des images et des sons, le cauchemar d’un jeune homme poussé par sa faiblesse dans une aventure de vol à la tire pour laquelle il n’était pas fait”.⁹

Não apenas o conteúdo deste “prólogo” nos chama atenção; sua própria existência, independentemente da mensagem que veicula, já demonstra a opção do diretor por um cinema em que a palavra e, por conseguinte, o texto possuem grande valor: “o cinematógrafo é uma escrita com imagens em movimento e sons”.¹⁰ Sob certa perspectiva, o texto que introduz o filme de Bresson pode ser comparado, guardadas algumas diferenças pontuais, à nota de apresentação assinada por Dostoiévski em *Memórias do subsolo*. Nela, encontramos uma declaração explícita de que o que leremos a seguir, embora seja ficção, pode perfeitamente servir como representação de uma realidade comum à época. Aqui, não há qualquer intenção de negar o caráter ficcional da obra; ao contrário, este é afirmado pelo próprio autor.

No filme do diretor francês, o simples fato de nos depararmos com a mensagem de que “este não é um filme de estilo policial” nos condiciona, desde o início, a entender que o que veremos não é a realidade, mas uma representação; um filme que não pode ser enquadrado dentro de um estilo específico. Nesse ponto, convém destacar outra semelhança entre Bresson e Dostoiévski. A despeito de possuir diversos elementos que futuramente estariam presentes nos chamados romances policiais, *Crime e castigo* não pertence a esse gênero. O crime é menos importante que suas consequências, e o culpado é conhecido pelo leitor desde as primeiras páginas. Em *O batedor de carteiras*, anuncia-se, deliberadamente, algo semelhante. Afirmar que não se trata de um filme policial significa,

⁹ Este filme não é do estilo policial. O autor se esforça por exprimir, através de imagens e sons, o pesadelo de um jovem impulsionado por sua fraqueza a uma aventura de roubo para a qual não foi feito. (tradução nossa) - O BATEDOR..., 1959, cap. 1.

¹⁰ BRESSON, 2014, p. 19

assim como no romance de Dostoiévski, que a identidade do criminoso não é questão fundamental. A vida e as angústias desse jovem, subtende-se, são os elementos que verdadeiramente terão valor para a narrativa. Além disso, de certo modo, há nessa lacônica introdução uma espécie de julgamento do diretor em relação à sua personagem, que, qual Raskólnikov, não é um criminoso *par excellence*, mas foi “impulsionado por sua fraqueza” em direção a um mundo ao qual não pertence.

A maneira como a narrativa de *O batedor de carteiras* se apresenta ao espectador reforça a ideia de que o cinema de Bresson possui uma forte influência da literatura. No filme, Michel é o narrador responsável por escrever, literalmente, a própria história. A importância das palavras se traduz não apenas através do *voiceover*, mas, sobretudo, por meio das tomadas em primeiro e primeiríssimo planos das folhas em que a personagem registra, a posteriori, os acontecimentos de sua vida. Aqui, a palavra escrita também é protagonista. Ademais, a narrativa em primeira pessoa, a desesperança na vida e a relação fria que Michel mantém com a mãe nos conduzem a outra conhecida personagem literária, desta sorte da literatura francesa. É difícil não associar as características de Michel às de Mersault, narrador-protagonista de um dos mais célebres romances de Albert Camus: *O estrangeiro*. Podemos enxergar Michel, portanto, como espécie de simbiose das personagens de Dostoiévski e Camus; amálgama que une, em um só sujeito, as frustrações, dúvidas, melancolia, desesperança e ambições (ou a falta delas) que conformam as personalidades de Raskólnikov e Mersault.

Apesar de *Crime e castigo* e *O batedor de carteiras* contarem histórias, aparentemente, distintas (já que o furto de carteiras não poderia ser comparável ao assassinato), Bresson faz uma leitura que, na medida do possível, preserva algumas cenas importantes do romance de Dostoiévski. Uma delas é a “confissão” do inspetor geral no quarto de Michel. Como em *Crime e castigo*, em que Porfíri Pietróvitch persegue Raskólnikov sem jamais acusá-lo formalmente, o que aumenta gradativamente a tensão que se estabelece em cada encontro de ambos é que, no filme de Bresson, o inspetor responsável pela

investigação dos recorrentes roubos nas movimentadas estações de metrô e trem de Paris conhece a teoria do “homem superior” por meio de seu próprio criador; outros encontros se sucedem a esse até que, por fim, o inspetor acusa Michel, conscienciosamente, pelos roubos praticados. O jovem, assim como Raskólnikov, nega ser o responsável pelos crimes, mas isso pouco importa para aquele que veio visitá-lo. O inspetor reage de modo indiferente, pois não tem dúvida alguma de que o criminoso que procura está diante de si. A situação da personagem de Bresson é ainda mais semelhante à de Raskólnikov se lembrarmos que o assassinato e o roubo não modificam a realidade em que vivem a personagem de *Crime e castigo* e Michel. Os crimes não podem alterar a “ordem” do mundo, que permanece exatamente o mesmo de antes.

Assim como no romance de Dostoiévski, no filme de Bresson encontramos um tipo de personagem que terá grande importância para o desfecho da obra e, conseqüentemente, para as vidas futuras dos protagonistas. Se em *Crime e castigo* Sônia é responsável por conduzir Raskólnikov rumo à redenção, acompanhando-o à delegacia e, posteriormente, à Sibéria, *O batedor de carteiras* se encerra com a visita de Jeanne a Michel na prisão. Divididos pelas grades, que os afastam física e metaforicamente, por fim podemos enxergar alguma emoção expressa no rosto de Michel, cuja frieza e indiferença em relação a tudo e todos o caracterizavam até então. Ao concluir sua narrativa, Michel lamenta (mais uma vez em *voiceover*) os caminhos tortuosos percorridos até Jeanne, que para ele representa a materialização da esperança em uma nova vida. Para Michel, a visita de Jeanne é uma afirmação de que ela estará ao seu lado em qualquer circunstância. Nessa derradeira cena do filme de Bresson, não há qualquer diálogo verbal entre as personagens, o que não significa ausência de interação. O silêncio como recurso cinematográfico pode produzir sentidos que as palavras, talvez, não sejam capazes de alcançar com a mesma profundidade. Aqui, o diálogo é entre gestos e olhares; as personagens se tocam de modo apaixonado e, assim, se reconhecem no sofrimento de seu semelhante. Jeanne e Michel precisaram sofrer para, finalmente, serem capazes

de encontrar a redenção nos braços um do outro. Tratar-se-ia, portanto, de um desfecho notadamente dostoiévskiano, pois, como sabemos, não são poucas as obras do escritor russo que exploram a temática da salvação pelo sofrimento. *Crime e castigo* é, provavelmente, o exemplo mais conhecido.

Algumas características de ordem técnica presentes em *O batedor de carteiras* demonstram que Bresson era um artista preocupado com o real (tal como o era Dostoiévski), mas que não ambicionava apresentar seus filmes como representações fiéis de uma realidade vivida. Para o diretor francês, a arte é assumidamente uma imitação do real, mas com este não se confunde:

Todo o cinema de Bresson está fundado numa lição e num paradoxo teatral: o falso, quando homogêneo, resulta verdadeiro. Para que o real se manifeste na tela, é preciso que nem a cena nem os atores tentem disfarçar o que são. Para Bresson, o real brota do artifício da representação assumido como tal e não das convenções do naturalismo. Por isso, preferia não trabalhar com atores, que são fingidores profissionais. Preferia a inexperiência dos iniciantes, os quais chamava de modelos.¹¹

Como percebe Bernardo Carvalho, o fingimento profissional, no entendimento de Bresson, deturpa o sentido do cinema enquanto manifestação artística. Nesse sentido, a arte deve, necessariamente, ser representação, pois é essa característica que a aproxima da verdade, isto é, do mundo que chamamos de real. A opção por “modelos” ao invés de atores experientes é, ao lado do prólogo que introduz o filme de Bresson, uma maneira de dizer abertamente ao público que tudo o que se vê não é real. Paradoxal e conscientemente, o sentido que se produz é exatamente contrário: alcança-se o realismo através de uma aparente recusa a elementos que poderiam, em tese, servir como propulsores para seu ajustamento. Essa estratégia está presente em quase toda a cinematografia de Bresson. Especialmente, podemos lembrar aqui de outros dois filmes seus que, como *O batedor de carteiras*, buscam inspiração nas obras de Dostoiévski: *Uma mulher dócil* (*Une femme douce*,

11 CARVALHO, 2007

1969) e *Quatro noites de um sonhador* (*Quatre nuits d'un rêveur*, 1971). Ambos releem, respectivamente, *Uma criatura dócil* e *Noites brancas*. Ao lado de *O batedor de carteiras*, esses filmes formam uma trilogia de obras que demonstram não apenas o valor que Bresson atribuía às obras de Dostoiévski, mas à própria literatura como expressão genuinamente artística. Afinal, recordemos que, para o diretor, o cinema é uma escrita com imagens e sons.

Finalmente, outro filme cuja influência de Dostoiévski, principalmente de suas *Memórias do subsolo*, se faz notar de maneira marcante é *Taxi Driver* (*Taxi Driver* - 1976), obra que colocou Martin Scorsese e Robert de Niro no *hall* dos grandes artistas do cinema. A respeito da influência que a novela do escritor russo exerceu nesse filme, Scorsese declarou em entrevista:

...one of the books I first read that was a strong impression on me, that I really wanted to do or to do versions of – or other versions of other works by this author – is Dostoevsky's *Notes from the Underground*. So this is the closest thing that I had come to. I didn't really think that literally. In other words, it took me a year or two after making the film to realize it all, I think, but it was just a visceral reaction to the power of the writing, really, and the character.¹²

A explicação do diretor acerca do filme, cujo roteiro é assinado por Paul Schrader, é interessante, sobretudo, por revelar que não houve, ao menos não de maneira intencional, desejo de realizar uma obra que pudesse ser vista como releitura da famosa novela de Dostoiévski. Scorsese confessa que somente após um ou dois anos se deu conta de que *Taxi Driver* estava fortemente impregnado da leitura que fizera de *Memórias do subsolo*. O fato de essa influência, que parece muito clara para aqueles que conhecem a narrativa de Dostoiévski, não ter sido *supostamente* intencional apenas aumenta nosso interesse pelo filme.

12 ...um dos livros que li pela primeira vez que me causou uma forte impressão de que realmente queria fazer ou fazer versões de – ou outras versões de outras obras deste autor – são as *Memórias do subsolo* de Dostoiévski. Então essa é a coisa mais próxima que eu cheguei. Eu realmente não pensei isso literalmente. Em outras palavras, levei um ano ou dois depois de fazer o filme para perceber tudo, eu acho, mas foi apenas uma reação visceral ao poder da escrita, realmente, e do personagem (tradução nossa). SCORSESE, 2012.

Travis e o “homem do subsolo” são exemplares perfeitos das contradições que constituíam os universos de que são oriundos. Solitários e ambíguos, esses indivíduos buscam, em ambientes corrompidos pelas mazelas sociais, algum tipo de reconhecimento que lhes faça existir e permita mostrar ao mundo que suas vidas têm algum sentido. Em suma, é essa tentativa de ser o que aproxima as personagens. Como sabemos, Dostoiévski aprofundaria essa investigação em *Crime e castigo*. Nesse romance, mais do que ser, Raskólnikov deseja realizar um ato heroico e, assim, contribuir de alguma forma para o “bem” da humanidade. O assassinato da velha usurária e de sua irmã é um fracasso, ao passo que os crimes de Travis são recompensados ao fim da narrativa de *Taxi driver*. Após matar cafetões e mafiosos que exploravam sexualmente a jovem prostituta Íris, Travis entra em coma em virtude dos graves ferimentos. Quando sai, descobre que se tornou um verdadeiro herói para a sociedade; esta, finalmente, enxerga sua existência. Ignorado por Betsy, mulher por quem se apaixonara, Travis é procurado por ela quando volta a trabalhar nas ruas de Nova York. Eis seu maior triunfo. Antes completamente esquecido, agora Travis existe novamente diante dos olhos de alguém que outrora o desprezara por sua ignorância e aparente insignificância.

É interessante perceber como a ideia de Raskólnikov (a eliminação do mal) se faz presente no filme de Scorsese. Em *Taxi driver*, os contraditórios crimes cometidos por Travis são recompensados, e o sujeito é realmente visto como alguém que legou uma contribuição importante para o meio no qual estava inserido. É claro que o desfecho do filme é demasiado irônico, uma vez que escancara a identidade nociva de uma sociedade em que tudo que estiver à margem do aceitável deve ser sumariamente eliminado. Travis, como Raskólnikov, não teve intenção alguma de dar sua “contribuição” para a História. Sabemos quão egoístas são essas personagens; elas agem em prol de si mesmas. Na verdade, Travis planeja assassinar Charles Palantine, o senador e pré-candidato à presidência dos EUA, mas o acaso o impede de executar seu plano. Essa tentativa

frustrada corrobora ainda mais a ideia de que a personagem não é movida por instintos nobres, mas unicamente por seus desejos e impulsos egocêntricos.

Ainda que o início da narrativa de *Taxi Driver* nos apresente Travis como um sujeito alienado, que nada entende de política ou cultura, é no mínimo curioso observar seu interesse pela escrita. Afinal, é através dessas anotações que “entramos” na história. Entre uma cena e outra, escutamos, em *voiceover*, a leitura de uma espécie de “diário”, através do qual a personagem expõe seu cotidiano e suas impressões sobre o mundo (já observamos o mesmo recurso em *O batedor de carteiras*). Aqui há, portanto, uma estreita relação entre Travis e o “homem do subsolo”, pois ambos escrevem, em princípio, sem qualquer perspectiva de que seus textos sejam lidos com algum valor literário: “...eu escrevo unicamente para mim, e declaro de uma vez por todas que, embora escreva como se me dirigisse a leitores, faço-o apenas por exibição, pois assim me é mais fácil escrever. Trata-se de forma vazia, e eu nunca hei de ter leitores.”¹³ A escrita, nessas obras, é um subterfúgio particular para homens que podem expressar-se livremente e dizer o que pensam sem medo da censura moral a que poderiam estar sujeitos em sociedade. Além disso, mesmo se decidissem tornar públicos seus pensamentos, quem os escutaria? Quem estaria disposto a dar atenção às ideias de indivíduos que, por sua condição social, nada significam? Em *Taxi driver*, Travis é instigado a expor sua visão alegórica – para dizer o mínimo – a respeito da sociedade. Quando o acaso (novamente!) coloca Charles Palantine como seu passageiro, o taxista finalmente se vê diante de alguém que escuta (ou finge escutar) o que ele tem a dizer. Paradoxalmente, algum tempo após esse encontro fortuito, Palantine se tornaria o alvo principal de Travis...

O desprezo pelo meio em que vivem e a misantropia certamente são características que as duas personagens centrais de *Memórias do subsolo* e *Taxi driver* compartilham entre si. Além disso, são sujeitos assumidamente doentes, que encontram na figura de jovens prostitutas, Liza e Iris, uma espécie de

13 DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 53

fuga para as suas dores. Essas mulheres parecem representar, nas obras em questão, a imagem de tudo o que foi maculado pela sociedade, mas que ainda pode/deve ser “salvo”. Se o “homem do subsolo” não logra sucesso nesse intento, Travis consegue devolver a jovem Iris a seus pais e, assim, reconstituir a ordem “natural” das coisas (de acordo com sua visão de mundo). Entretanto, ele o faz do modo mais violento possível, pois a linguagem da violência é a única que aprendeu no caótico cenário urbano que tem como habitat. Essa violência não impedirá que todos reconheçam em Travis um herói, o que possivelmente seria a maior diferença entre a personagem de Scorsese e a de Dostoiévski. Ora, o “homem do subsolo” se enxerga como um verdadeiro *anti-herói*: “um romance precisa de herói e, no caso, foram acumulados *intencionalmente* todos os traços de um anti-herói...”¹⁴ Mas, se nos permitirmos interpretar as atitudes de Travis de modo particular, não faremos coro com aqueles que o glorificam. Na verdade, ele também é, qual o narrador de *Memórias do subsolo*, um *anti-herói*, cujas ações não se pautam exclusivamente pelo desejo de auxiliar o próximo, senão pela necessidade irreprimível de vencer uma angústia que o atormenta e o impede de viver plenamente. Dessa forma, não há como pensar em Travis como herói, muito embora a narrativa seja construída em cima de ambiguidades para as quais não há, propositadamente, respostas definidas. Não sabemos, como expectadores, se torcemos para a felicidade ou castigo da personagem. Sua maneira de ver o mundo e seus atos parecem, por vezes, condenáveis, mas talvez se justifiquem pelo contexto alienante em que os indivíduos se acostumaram a viver. Quando Travis leva Betsy a um cinema pornográfico, parece que ele não se dá conta da vileza de sua atitude naquele momento. Todavia, é isso o que ele tem a oferecer. Sua alienação quase pueril transmite ao espectador um sentimento de compaixão e empatia; lamentamos as atitudes daquele homem que não sabe como agir diante de uma situação que exige dele o mínimo de etiqueta.

14 DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 146 – grifo do autor.

Nas palavras que serviram de epígrafe a este ensaio, Luiz Fernando Carvalho, diretor responsável por importantes adaptações cinematográficas de obras literárias no Brasil, explicita, de maneira metafórica, a estreita relação que o cinema manteve e mantém com a obra de Dostoiévski. Como vimos, esta tem sido constantemente adaptada por grandes diretores ao longo da jovem história da sétima arte. O interesse pelos romances do escritor russo demonstra que os principais temas de que ele tratou continuam (e possivelmente continuarão) a instigar leitores e espectadores, que, quase sempre, não desejam apenas desfrutar de efêmeros momentos de prazer quando da leitura de uma obra, mas, sobretudo, conhecer melhor a si mesmos.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5ª ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BATEDOR de carteiras, O. Direção: Robert Bresson. França: Compagnie Cinématographique de France, 1959. 1 DVD (75 min.), son., p&b., legendado.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. Tradução de Evaldo Mocarzel Riberolle. São Paulo: Iluminuras, 2014.
- CARLOS, Cássio Starling. *Crime e castigo: um filme baseado na obra de Dostoiévski*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2013.
- CARVALHO, Bernardo. A arte é o crime. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 jul. 2007. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3107200727.htm>>. Acesso em: 31 mai. 2020.
- CARVALHO, Luiz Fernando. "Há um rebaixamento cultural, diz diretor Luiz Fernando Carvalho". *Folha de São Paulo*: São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/01/1849754-ha-um-rebaixamento-cultural-diz-diretor-luiz-fernando-carvalho.shtml>>. Acesso em 28 de jun. 2020.

CRIME e castigo. Direção: Lev Kulidzhanov. União Soviética: Górkii Film Studios, 1970. 1 DVD (211 min.), son., p&b., legendado.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2009a.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009b.

GODARD, Jean-Luc. *Godard on Godard*. Tradução de Jean-Luc Godard. Nova York: Da Capo Press, 1972.

MITTERAND, Henri. *100 filmes: da literatura para o cinema*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: BestSeller, 2014.

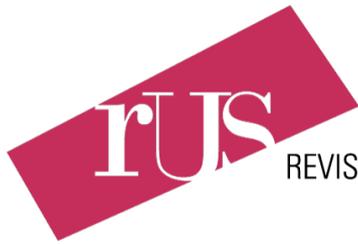
SCORSESE, Martin. "Martin Scorsese and Paul Schrader – We're Looking at Taxi Driver". *PopEntertainment.com* : 2012. Disponível em:

<<http://www.popentertainment.com/scorseseschneider.htm>>. Acesso em: 28 jun. 2020.

TAXI driver. Direção: Martin Scorsese. EUA: Columbia Pictures, 1976. 1 DVD (114 min), son., color., legendado.

Recebido em: 04/08/2021

Aceito em: 09/11/2021



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**Dos corpos aos crematórios: ideologia
e ironia em *Bobók***

*From bodies to crematoria: ideology
and irony in Bobok*

Autora: Elizabete Barros de Sousa Lima
Universidade Federal do Norte do Tocantins,
Tocantins, Brasil

Autor: Otávio Augusto Buzar Perroni
Universidade de Brasília,
Brasília, Distrito Federal, Brasil

Edição: RUS Vol. 12. Nº 20

Publicação: Dezembro de 2021

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.191516>



Dos corpos aos crematórios: ideologia e ironia em *Bobók*

Elizabete Barros de Sousa Lima*
Otávio Augusto Buzar Perroni**

Resumo: *Bobók* é um dos contos mais representativas de Dostoiévski. A obra critica as ideologias dominantes, baseando-se no humor para destronar as vozes de autoridade. Assim, o artigo visa discorrer acerca da importância da literatura de Dostoiévski para a formação crítica social por meio do riso, versando sobre a notabilidade do elemento risível para a atenuação das desigualdades e, assim, contribui para reafirmar a necessidade da literatura do riso para a reflexão social.

Abstract: *Bobok* is one of the most striking tale by Dostoiévski. This title is a criticizes to the domination ideology, based on the laughable to take the power of those authorities. Consequently, the article intentes to dissertate about the social impact of the Dostoiévski's literature through humor, writing about the notable laughable in the social inequality system. Reaffirming the necessity of humor to social thinking.

Palavras-chave: *Bobók*; Ideologia; Ironia; Crítica social

Keywords: *Bobok*; Ideology; Irony; Social criticism

Acho que o mais inteligente é quem ao menos uma vez por mês chama a si mesmo de imbecil – capacidade de que hoje não se ouve falar! Antes ao menos uma vez por ano o imbecil sabia sobre si mesmo que era imbecil, mas hoje, nem isso. E confundiram tanto a coisa que a gente não distingue o imbecil do inteligente. Isso eles fizeram de propósito.

Bobók

* Professora de Literatura da Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT). Doutora em literatura comparada. Participante dos grupos de Pesquisa: Literatura e cultura; Textualidades contemporâneas. <https://orcid.org/0000-0002-2899-6423>; elizabete.bs001@gmail.com

** Mestrando em Literatura (PósLit, Universidade de Brasília). Membro do grupo de Pesquisa: Literatura e Cultura (PósLit, Universidade de Brasília). Especialista em Direito Processual Civil (Universidade do Sul de Santa Catarina e Instituto Brasileiro de Direito Processual) Procurador Federal; <https://orcid.org/0000-0001-8216-2625>; otavio.perroni@gmail.com

Publicado originalmente em 1873 no jornal *O Cidadão*, *Bobók*, obra-prima de Dostoiévski, narra extenso diálogo no mundo dos mortos. O conto do escritor, que de acordo com Paulo Bezerra foi uma resposta às críticas ao romance *Os demônios*, publicado anteriormente e reconhecido como panfletário, tece julgamentos sobre as aparências sociais formalizadas a partir de classes. Essa discussão, em que o universo da obra procura aproximar as pessoas, alegoriza uma sociedade monológica e autoritária, posto que o distanciamento entre os indivíduos ocorre simplesmente pelo capital que cada um possui, afastando-se da ética.

Introdução

O conto *Bobók*, escrito em 1873, surgiu como resposta à crítica da época dirigida contra Dostoiévski após a publicação do livro *Os demônios*. Os críticos viram o tratamento dado pelo autor à loucura como algo banal, que criou um romance com um cenário próximo do que seria um hospital cheio de pacientes excêntricos, trazendo uma série de equívocos que não passavam de “delírios do próprio autor”. Assim, a crítica acabou tentando desqualificar o próprio Dostoiévski, chamando-o de louco e anunciando ser o fim do escritor consagrado pelo seu romance anterior, *Gente pobre*.¹

O conto *Bobók*, escrito em 1873, surgiu como resposta à crítica da época dirigida contra Dostoiévski após a publicação do livro *Os demônios*. Os críticos viram o tratamento dado pelo autor à loucura como algo banal, que criou um romance com um cenário próximo do que seria um hospital cheio de pacientes excêntricos, trazendo uma série de equívocos que não passavam de “delírios do próprio autor”. Assim, a crítica acabou tentando desqualificar o próprio Dostoiévski, chamando-o de louco e anunciando ser o fim do escritor consagrado pelo seu romance anterior, *Gente pobre*.¹

¹Dostoiévski, Fiódor. 2012, p. 43.

Os argumentos críticos levantados acerca da obra do autor desconsideram a capacidade crítica do objeto romanesco. Mas é importante assinalar, reconhecendo essas falas que afastam obra, tempo e cultura, que o intelectual tem um papel social em sua comunidade, ele carrega no discurso a possibilidade de dar corpo a uma ideia, articular pontos de vista e, com isso, propagar mudanças. Assim, é propagador de mudanças, pois recolhe fatos da vida, coloca-os em papel e apresenta ao seu leitor. Esse destinatário da palavra pega esses fragmentos da vida e compara-os ao seu cotidiano e às mininarrativas que o circulam. Com isso é capaz de constatar as semelhanças inerentes à narrativa e à vida. Dessa forma, consegue, a partir dessa visão distanciada, reconhecer os problemas presos à sua comunidade, o que pode modificar sua visão de mundo, contrastando narrativas variadas, e avaliando as que mais se aproximam de sua visão ideológica. Era a partir dessa vontade de representar o mundo com seus defeitos, desvios e vícios que Dostoiévski construía as suas narrativas, operando diretamente nas fragilidades de seu país e oferecendo ao leitor os rastros de uma sociedade doente, padecedora de muitas mazelas, que não se restringiam a uma camada específica, estavam centralizadas em todos os espaços.

O clima psicológico desencadeado por essa crítica hostil ao romance *Os demônios* reflete-se diretamente na estrutura de *Bobók*, que é marcada por uma profunda tensão traduzida no comportamento do protagonista e nos vaivéns de sua linguagem. Observando a maioria das resenhas e críticas a *Os demônios*, nota-se que nelas predomina a ideia de desequilíbrio, delírio e loucura, em suma, toda uma estratégia da crítica cujo fim é desqualificar obra e autor, irritá-lo e tirá-lo do prumo, levá-lo a cometer “desatinos”. O narrador aceita o desafio e mergulha nesse clima, vai desenvolvendo seu movimento pendular de sentimentos contraditórios, onde aparecem elementos dialógicos como evasivas, cisões, intermitências acentuais, reticências etc., numa tensão diabólica entre aceitação e rejeição da palavra do outro. Mas isto é uma estratégia da narrativa para preparar a contraposição do autor, que está por trás do narrador.²

2 Dostoiévski, Fiódor. *Bobók*. Editora 34 Ebook. Edição do Kindle.

Em *Bobók*, por sua vez, Dostoiévski utiliza a ironia como espaço de crítica. Esta figura de linguagem não aparece por acaso, ela vem para falar de uma figura pública, de uma sociedade, de um país, portanto, sempre tem um alvo. Logo, podemos destacar que não é criada por acaso, mas em função da enunciação de algo que se apropria do poder como forma de exclusão, de minorar os outros. Fruto de espaço social e literário conturbado, o escritor russo percebia, em sua sociedade, a supressão do discurso alheio, a determinação do homem, o monologismo cultural. Reconhecendo essas fraturas, constrói obras que procuram dar voz aos silenciados, em um ato de aproximação dos indivíduos, quebrando as hierarquias sociais por meio do rebaixamento de suas personagens.

Assim, Hutcheon (2000, p. 36) destaca a importância do discurso para a formação dos enunciados irônicos.

Porque a ironia, como definida neste estudo, acontece em alguma coisa chamada “discurso”, suas dimensões semântica e sintática não podem ser consideradas separadamente dos aspectos social, histórico e cultural de seus contextos de emprego e atribuição. Questões de autoridade e poder estão codificadas na noção de “discurso” hoje de maneira muito semelhante de como, tempos atrás, elas eram codificadas na palavra retórica.³

Frente ao exposto pela autora, é necessário salientar que o livro literário tem um grande poder sobre os recursos de ironia, visto que sua linguagem metafórica possibilita a criação de ambientes fictícios que possibilitam o jogo e a farsa da linguagem. O texto literário possui o poder de dizer sobre o outro, e essa palavra comunica, fala sobre identidades, carregando, assim, a possibilidade de reafirmar ou desconstruir discursos prontos. Mesmo que às vezes ela seja utilizada para reforçar as opressões, seu caráter polifônico possibilita que enunciatários diferenciados estejam propensos a entendê-la de formas diferentes. Isso ocorre devido aos contextos discursivos, que são essenciais para o entendimento do significado irônico. Com isso, a ironia se concretiza no ato singular de um falante e um ouvinte, na relação estabelecida entre o ironista e seu

3 BURKE, 1969b: 50.

contexto histórico em constante interação com os elementos linguísticos que alimentam a situação discursiva, como explica Hutcheon.

Ademais, Lyra (1979) aponta que toda literatura é ideológica, pois comporta as ideologias de quem a escreve. Se ela se mostra esteticamente envolvida com questões sociais, coloca-se na posição oponente, dissonante ao sistema ao qual está inserida. Quando não há resquícios de contestação, também guarda em si uma ideologia, que é aquela de acordo com o pensamento dominante, representante da doxa. Mas não percebemos a arte como elemento neutro, pois é parte de um sistema, ou o critica ou o responde e transmite ao outro os conhecimentos como saber universal. É assim que enxergamos *Bobók*, um conto que equaciona, em pequeno espaço, temáticas sociais relevantes, que se direciona à sociedade de seu escritor, respondendo esteticamente às acusações que o autor russo recebeu em momentos de publicação do romance *Os demônios*. Tais frestas de pensamento podem ser reconhecidas no seguinte trecho:

Diga pelo menos de forma indireta, para isso você tem estilo. Não, de forma indireta ele já não quer. Hoje o humor e o bom estilo estão desaparecendo e se aceitam insultos em vez de gracejos. Não me ofendo: não sou desses literatos que levam o leitor ao desatino. Escrevi uma novela – não publicaram. Escrevi um folhetim – recusaram. Esses folhetins eu levei a redações de várias revistas e de todas elas recebi um não: “É sal, dizem, o que lhe está faltando”.⁴

Fica patente, portanto, o tratamento literário dentro da obra, de forma irônica. Dessa forma, Bakhtin (2010) argumenta que obras literárias que questionam as ideologias vigentes não são frutos exclusivos do século XVIII, o autor nos relata que essas narrativas ideológicas estão presentes desde o Helenismo, com as chamadas sátiras menipeias, narrativas produzidas pelo escritor Menipo e que visavam à visibilidade dos problemas sociais de sua cidade. Marcadas pelo riso e pela sátira, essas obras trouxeram à arena literária os primeiros rastros daquilo que se passou a visibilizar no romance: reprodução do

4 Dostoiévski, Fiódor. *Bobók*. Editora 34 Ebook Edição do Kindle.

cotidiano de indivíduos sociais, representados por um sujeito mediano que podia se assemelhar a qualquer cidadão, provocando uma grande proximidade entre a personagem romanesca e o homem comum.

Essas narrativas, pautadas nas contradições do homem com o meio, passaram a ser chamadas gêneros sério-cômicos, que, centradas na experiência imediata, narravam cenas tristes por meio da gargalhada, indiciando consciência do instante verbalizado e da mundividência humana. Dessa forma, o contato direto com a sociedade em formação proporcionou o retrato carnalizado nas imagens artísticas, e a ação, representada em momentos de enunciação, fora da distância épica, foi um dos principais elementos que diferenciou os gêneros elevados daqueles que se apropriaram da comicidade. Esse novo centro de narrar deu voz ao que o estudioso chamou de sátira menipeia, fazendo referência a Menipo de Gandara, pelo tom jocoso-crítico e o cinismo que o escritor grego representou em suas obras. Diante disso, *Bobók* é o conto considerado representante central desse gênero, pois carrega as várias características legadas a ele, como o dialogismo, a polifonia, o inacabamento, a polêmica velada, a inversão de espaços, a fantasia, entre outras diversas categorias literárias que fazem parte do estudo de Bakhtin acerca das obras do escritor russo.

***Bobók* e a crítica ideológica**

Admirar-se de tudo é, sem dúvida, uma tolice, não se admirar de nada é bem mais bonito e, por algum motivo, reconhecido como bom-tom. Mas é pouco provável que no fundo seja assim. Acho que não se admirar de nada é uma tolice bem maior do que admirar-se de tudo. Além do mais, não se admirar de nada é quase o mesmo que não respeitar nada. Aliás, um homem tolo não pode mesmo respeitar.

Dostoiévski

O enredo de *Bobók*, conto narrado em primeira pessoa, mas que oferta a suas personagens a voz na descrição de seus pensamentos, descreve a história de Ivan Ivanovitch, escritor frustrado que, certo dia, sai à rua para se distrair e acaba indo parar em um cemitério. Após elocubrações, acaba entrando em estado de sonolência e começa a ouvir os mortos conversando. Perante o inusitado fato, silencia para ouvir a conversa. Esse estado inicial, que prepara o leitor para o fantástico: mortos conversando, gera o suspense na narrativa, que logo cederá espaço ao riso, uma vez que revela as fragilidades do homem em sociedade e sua posição ridícula perante o outro. Bakhtin salienta que:

O pequeno conto *Bobók* – um dos enredos de conto mais breve de Dostoiévski – é quase um microcosmo de toda a sua obra. Muitas ideias, temas e imagens de sua obra, todos sumamente importantes, manifestam-se aqui em forma extremamente arguta e clara: a ideia de que não existindo Deus e a imortalidade da alma “tudo é permitido” (um dos principais modelos de ideia em toda a sua obra).⁵

Dostoiévski cria uma arena de debate a partir da metáfora do cemitério: esse cemitério seria o local de escritores que já perderam espaço dentro do campo literário. Assim, o narrador romanesco cede voz a seus personagens para se autorrepresentarem: não fala por elas, cede a fala, em um movimento dialógico, em que o discurso do outro não encerra a discussão, apenas sinaliza para o surgimento de novas vozes sociais. Portanto, o discurso é sarcástico e irônico, revelando o ponto de vista narrativo apenas ao final da obra. Logo, carregado de observações éticas, filosóficas e históricas bem pontuais, com a finalidade de atingir cada um de seus críticos, o conto narra o enquadramento social, as ideologias, a necessidade de se inserir nos grupos por meio da bajulação, levando a narrativa a se assemelhar à obra *Diálogo dos mortos*, de Luciano, que apresenta como grandes personagens Menipo e Diógenes, dois filósofos gregos que criticavam autores mortos, assim como fizeram com o escritor do conto *Bobók*.

⁵ Bakhtin 2010, p. 165.

O título da obra, segundo Paulo Bezerra, em sua tradução coloquial, significa “pequeno feijão”. Assim, a crítica começa pelo título, pois, no ato da leitura, o leitor reconhecerá que essa referência é destinada às pessoas consideradas da classe média alta. Enquanto mantenedores dos dispositivos de discurso, as classes mais abastadas sentem-se superiores aos mais pobres, por sua vez, no reino dos mortos as vozes se equalizam, evidenciando que todos são iguais perante a morte. Diante disso, a ideologia de superioridade do reino dos vivos é rechaçada, os diálogos se sobrepõem, e o homem pode mostrar-se integral, dentro de suas fraquezas. Tal fato pode ser observado na seguinte citação:

E eu também lamento, só que para mim dá no mesmo e doravante quero desfrutar de tudo o que for possível. E não sou conde, mas barão, apenas barão. Nós somos uns baronetes sarnentos, descendentes de criados, aliás, eu até desconheço a razão disso e estou me lixando. Sou apenas um pulha da “pseudo-alta sociedade” e me considero um “amável polisson”. Meu pai era um generalote qualquer e houve época em que minha mãe era recebida *en haut lieu*.⁶

Percebe-se que a personagem relembra a sua vida de barão, mas, rapidamente, destitui-se desse apetrecho, pois reconhece que, após a morte, ele não faz mais sentido. Assim, diminui a si e à sua linhagem, desprezando as classes sociais e suas chaves de poder. Tal cenário assemelha-se à praça pública, teoria criada por Mikhail Bakhtin, presente no livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, em que o espaço unifica os indivíduos, logo a liberdade transcende o universo das classes, possibilitando o dialogismo e a interação entre identidades distintas. Nesses momentos, todos os atores da comunicação possuem direito a voz, apresentam suas ideologias sobre a vida, impossibilitando a presença de vozes hierárquicas que suprimem a comunicação.

Já dissemos que durante o carnaval nas praças públicas a abolição provisória das diferenças e barreiras hierárquicas entre as pessoas e a eliminação de certas regras e tabus vigentes na vida cotidiana criavam um tipo especial de comunicação ao mesmo tempo ideal e real entre as pessoas,

⁶ Dostoiévski, Fiódor. *Bobók*. Editora 34 Ebook. Edição do Kindle.

impossível de estabelecer na vida ordinária. Era um contato familiar e sem restrições entre indivíduos que nenhuma distância separa mais.⁷

O cenário dialógico do conto discursa com as palavras do teórico russo, visto que abre espaço para a expressão das diversas ideologias, põe em palco os defeitos humanos, evidenciando que todos os indivíduos são padecedores de males sociais, independentemente do capital que os subsistem. Essa cena fica explícita quando os personagens do cemitério reconhecem o espaço de liberdade e se veem na condição de falar todas as usuras cometidas em vidas. Assim, traça-se um retrato crítico, as aparências são excomungadas, e o cidadão, integrante do carnaval que ocorre na praça pública, desvenda seu interior, coloca-se na posição de servo dos defeitos, o que resulta na equalização discursiva e social.

Na Terra é impossível viver e não mentir, pois vida e mentira são sinônimos; mas, com o intuito de rir, aqui não vamos mentir. Aos diabos, ora, pois o túmulo significa alguma coisa! Todos nós vamos contar em voz alta as nossas histórias já sem nos envergonharmos de nada. Serei o primeiro de todos a contar a minha história. Eu, sabe, sou dos sensuais. Lá em cima tudo isso estava preso por cordas podres. Abaixo as cordas, e vivamos esses dois meses na mais desavergonhada verdade! Tiremos a roupa, dispamo-nos!⁸

A alegria descreve a liberdade promovida pelo espaço dos mortos, ou mesmo, como fala Bakhtin, o espaço privado da vida, ressaltado no modo enunciativo da personagem. Diante disso, para o teórico russo, os signos são ideológicos. Portanto, até o ato de pensar carrega ideologias, visto que se faz de discursos compostos por falas alheias, que são conjuntos de textos que expressam interação entre vozes para a composição de uma ideia. Essa pluralidade discursiva se articula ao que o autor denominou de polifonia, ou seja, o cruzamento das falas do cotidiano, o que desequilibra a unidade estável da cultura de um discurso pleno, com uma única verdade. Dedicando-se em especial às obras de Dostoiévski, o pensador observa nos

7 BAKHTIN, 2013, p. 14.

8 Dostoiévski, Fiódor. *Bobók*. Editora 34 Ebook. Edição do Kindle.

romances desse escritor o choque entre os diversos vocabulários do cotidiano, o que impossibilita o aprisionamento da linguagem. Nesse viés, a linguagem popular, mais uma vez, ganha atenção, pois é a da maior parte da sociedade e representa sua particularidade cultural expressa na dialogia entre um *eu* e um *outro*, possibilitando abertura a outros tipos de consciências ideológicas e enunciados, como ocorre em *Bobók*, com as vozes em diálogo.

Dessa forma, a língua entra na questão identitária das diversas camadas sociais de um determinado povo. É comum surgir das camadas menos privilegiadas uma linguagem que expresse seus dilemas e particularidades. Tais elementos a distanciam da linguagem das camadas mais privilegiadas, criando um fosso entre classes que falam uma mesma língua. Mas Bakhtin, por sua vez, acreditava na força das classes populares em reagir contra a coisificação da linguagem, especialmente porque, para o teórico, a linguagem é um artefato social, e a língua vive em constante interação. Em vista disso, o pesquisador reconhecia a riqueza dessas formas linguísticas e dava a elas o tônus da liberdade. Os palavrões, nessa perspectiva, eram a capacidade de o falante se afastar das amarras da linguagem oficial – que surge aqui como algo opressivo – e deixar sua unicidade falar. Nesse viés, é importante perceber que a língua tanto serve de recurso de dominação como de libertação, como é o caso do estudo acerca da carnavalização literária, que possibilita ao homem a liberdade momentânea na linguagem.

No conto de Dostoévski, tal fato se explicita quando as personagens percebem a liberdade discursiva no território dos mortos e veem nesse espaço a liberdade para falarem de seus erros, pois percebem que ninguém será capaz de repreendê-los. Nesse ponto, o discurso narra a vida não oficial, a liberdade almejada, fora da exigência das aparências sociais, que fazem o homem viver sob a máscara, que reifica identidades, silencia grupos sociais. Nesse espaço, os corpos vivem em regime de proximidade, não há o afastamento proporcionado pelas classes sociais, que condenam o homem ao aprisionamento na vida.

Em primeiro lugar, o espírito. Com uns quinze mortos fui logo dando de cara. Mortalhas de todos os preços; havia até dois carros funerários: o de um general e outro de alguma grã-fina. Muitas caras tristes, e também muita dor fingida, e muita alegria franca. O pároco não pode se queixar: são rendas. Mas espírito é espírito... Eu não queria ser o pároco daqui.⁹

A cena deixa clara a separação por classes, mas também a proximidade dessas classes após a morte, o que fez aflorar a diversidade de ideologias discursivas. Mas é necessário frisar que existem dois tipos de ideologias – oficial e do cotidiano – que são intercambiáveis, uma vez que a interação discursiva possibilita o entrelaçamento linguístico e ideológico, aproximando as variadas classes sociais: o hibridismo. No conto, relembra-se a ideologia oficial, a importância das personagens literárias no mundo dos vivos, mas a conclusão alcançada é a unificação que o mundo dos mortos sela. Assim, percebe-se a linguagem de igualdade, marcada pela oralidade ao desvendar os defeitos humanos. Dessa forma, o caráter cômico das sociedades estava mesclado à linguagem dos festejos e da descontração, portanto, a certa liberdade que aproximava momentaneamente os contrários, ao abrir caminhos para possíveis mudanças sociais. Mas Bakhtin (2013) não esquece uma de suas principais características: a ambivalência, pois ao mesmo tempo em que encena a alegria, se guarda também do deboche, da crítica, em especial da restauração/renovação das estruturas sociais. Em *Bobók*, percebemos a dupla articulação da linguagem, as possibilidades de sentidos que as palavras podem gerar nos corpos em contato, e assim surgem os princípios dos enunciados irônicos, a farsa da linguagem para representar pontos de vista diversos e inverter o pensamento dominante.

Mas, justamente porque a linguagem possui uma ambivalência ineliminável – fruto da contradição entre o real inesgotável, infinito, e a necessidade de dizê-lo adequadamente em termos finitos –, as palavras utilizadas por todos acolhem não só a marca dos critérios impostos pelos opressores como também, algumas vezes, a marca da resistência dos oprimidos.¹⁰

9 Dostoiévski, Fiódor. *Bobók*. Editora 34 Ebook. Edição do Kindle.

10 (KONDER, 2002, p. 153)

Com esse retrato do inacabamento do homem, o conto aproxima as pessoas, coloca-as como padecedoras de defeitos, humaniza o sujeito, reafirmando suas fragilidades perante a vida e seu pertencimento à unidade instável da cultura. A unidade fundamental da linguagem é o diálogo com o outro, segundo Bakhtin. A comunicação, como processo limiar de interação entre duas identidades distintas, se revela na compreensão responsiva dos enunciados. Embora o autoritarismo se afeiçoe do monologismo como força de opressão e manutenção de poder – especialmente nas tentativas das personagens em manter a posição que carregavam no mundo dos vivos –, os diálogos promovidos no conto pressupõem a voz do outro, possibilitam a réplica enunciativa e mantêm a natureza dialógica da linguagem, natureza essa que possibilita a troca e favorece a ironia como uma figura retórica que, geralmente, espera uma reação do interlocutor, requer o diálogo, a troca, a respondibilidade.

Perversão em um lugar como este, perversão das últimas esperanças, perversão de cadáveres flácidos e em decomposição, sem poupar sequer os últimos lampejos de consciência! Deram-lhes, presentearam-nos com esses lampejos e... E o mais grave, o mais grave: num lugar como este! Não, isto eu não posso admitir...¹¹

Diante do exposto, percebe-se que a dessacralização do corpo é a dessacralização do homem, em que o discurso enunciativo contribui para a decomposição das figuras sociais, em gesto responsivo e ideológico. Para Beth Brait, o processo dialógico é essencial na constituição da respondibilidade narrativa, posto que:

Necessariamente, aceitando-se que texto e discurso são processos que implicam produção e recepção, ou seja, sujeitos envolvidos em uma interação, a perspectiva interessa-se também pelo destinatário que, assim como seu parceiro, detém diferentes papéis, aparecendo como receptor, interlocutor, ouvinte, enunciatário, leitor, e cuja função ativa no discurso será participar da dimensão significativa, na medida em que é o ponto visado pelas estratégias elaboradas pelo produtor. O conceito de efeito de sentido parece pertinente

11 Dostoiévski, Fiódor. *Bobók*. Editora 34 Ebook. Edição do Kindle.

na articulação produção-recepção envolvida por um texto, por um conjunto de textos que podem configurar um discurso, ou mesmo pelo discurso entendido como manifestação da linguagem em funcionamento.¹²

Assim, ao parodiar as imagens autoritárias, o autor traz para a obra a ironia ao sistema de sociedade presente no país; os recursos estéticos utilizados são os graus da orientação dialógica, ou seja, os tons empregados pelo enunciador para descrever o discurso de seus personagens e aproximá-los das falas do cotidiano. Nesse sentido, a literatura surge como a voz de uma ideologia, posto que ela deve ser vista como o retrato de seu tempo, pois “nasce sempre frente a uma realidade histórica e, frequentemente, contra essa realidade”.¹³ Portanto, diante desses embates que se repetem ao longo da história, a arte é essencial para a equalização discursiva, tendo em vista que expressa a pluralidade de linguagens da vida.

A síntese

Bakhtin, em *Questões de literatura e de estética* (2014), discute a relação inalienável entre o objeto artístico e a vida cultural. Para o autor, quando se renega a arte, é como se estivessemos definindo-a. Esse processo adquire forma a partir do momento em que o pensamento axiológico de determinada sociedade está entrelaçado ao ato estético-cultural de seu tempo. Não por acaso, os artifícios moldados pelo produtor de arte estão formalizados pelos artefatos culturais e os modos de pensar de seu tempo, ou seja, a cultura de pensamento de sua comunidade. Quando recorremos ao sentido de ideologia, estamos diretamente articulando os sentidos éticos produzidos na vida com os elementos estéticos desse cronotopo. “De fato a vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda plenitude de seu peso axiológico: social, político, cognitivo ou outro que seja. A arte é rica, ela não

12 Beth Brait, 2008, p. 15.

13 Paz, 1972, p. 126.

é seca nem especializada.” (BAKHTIN, 2014, p. 33) A obra de arte, portanto, aproxima homem e natureza, denomina-os em suas condições de pré-existência, unificando a beleza da natureza com a humanização do homem-animal. Esse processo faz a arte, na livre percepção de seu criador, evocar a liberdade como elemento constituinte, procedendo ao relato a partir de sua construção enquanto sujeito histórico portador de determinada ideologia. Nessa mesma linha de pensamento é que Bakhtin, a respeito da autonomia da arte, afirma que ela:

é baseada e garantida pela sua participação na unidade da cultura, tanto que a definição sistemática ocupa aqui um lugar não só singular, mas também indispensável e insubstituível; caso contrário essa autonomia seria simplesmente arbitrária.¹⁴

Diante disso, a arte não aprisionada a um sistema de valores faz transparecer a unicidade do pensamento de uma época, seja na sua posição crítica, seja no engrandecimento da forma de pensamento de determinado período. Em linhas gerais, Bakhtin nos ensina que é a partir do momento que o escritor transforma as coisas à sua volta em sentido, por meio do tom empregado, que a palavra se faz discurso e pode influenciar pontos de vistas. Nesse sentido, é a tomada de conhecimento, o ato responsável, que aproxima o leitor e proporciona a compreensão responsiva, a resposta criativa à obra literária. O leitor, enquanto depositário ativo das informações entrelaçadas ao tecido literário, ao ler cada rabisco que compõe a escritura, vai criando sua cadeia de pensamento própria; e o escritor não é mais que esse leitor, um reelaborador de informações que une os variados atos do cotidiano e vai criando seu horizonte de expectativas, vai tecendo sua imagem de mundo em palavras, que são escudeiras de ideologias, e ritualizam, por meio da ambivalência literária, os percursos formativos da vivência humana. A depender do leitor, essa experiência de leitura possibilita diversificadas possibilidades, pois, de acordo com Bakhtin (2011, p. 27):

Às vezes, quando as pessoas sem cultura leem sem arte um romance, a percepção artística é substituída pelo sonho,

¹⁴ Bakhtin, 2014, p. 16.

não por um sonho livre e sim predeterminado pelo romance, um sonho passivo, e o leitor se compenetra da personagem central, abstrai-se de todos os elementos que lhe dão acabamento, antes de tudo da imagem externa, e vivencia a vida dessa personagem como se ele mesmo fosse o herói dessa história.

O conto de Dostoiévski, portanto, surge como objeto literário catalizador de ideologias, portanto, influenciador de pontos de vistas. Em *Bobók*, as falas literárias confrontam o leitor com enunciados que lhe reservam o riso, posto o papel ridículo do enunciador. Quando as personagens estão em estado de liberdade, ou seja, no ambiente particular, resguardadas da praça pública, os pensamentos perversos veem à tona, e podemos, assim, reconhecer seus defeitos, unificá-los enquanto humanidade, padecedora de erros, coberta por defeitos, aproximando, nesse sentido, as classes sociais. Esse conteúdo literário, em vista disso, convida o leitor a perscrutar sua unicidade, por meio do relato cômico, visando ao reconhecimento de si e do outro e de seus papéis ideológicos formativos de corpo social.

Dessa forma, retrata-se a importância dessa obra literária para a visão de mundo da sociedade russa em tempos de escritura de Dostoiévski, que apresenta ao leitor tanto conteúdo estético primoroso quanto conteúdo histórico. Mas não apenas isso, o conto se mantém atual, contribuindo fortemente para a leitura de mundo do leitor moderno.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento – o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 8. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tra-

dução de Paulo Bezerra. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora Unicamp, 2008.

BEZERRA, Paulo. "Prefácio: uma obra fora do tempo". In: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Bobók*. Editora 34. Ebook. Edição do Kindle.

FIORIN, José Luís. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 2007.

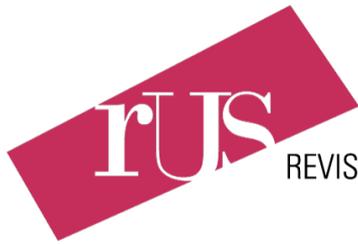
KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LYRA, Pedro. *Literatura e ideologia*. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

Recebido em: 15/10/2021

Aceito em: 30/11/2021



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**Dostoiévski e Literatura-Mundial:
apontamentos para uma solução do
enigma de *Mister Astley***

*Dostoevsky and World-Literature:
notes for a solution to the Mister
Astley's enigma*

Autor: João Marcos Cilli de Araujo
Universidade Estadual de Campinas,
Campinas, São Paulo, Brasil
Edição: RUS Vol. 12. Nº 20
Publicação: Dezembro de 2021

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.189154>



Dostoiévski e Literatura-Mundial: apontamentos para uma solução do enigma de *Mister Astley*

João Marcos Cilli de Araujo*

Resumo: Schwarz (2000, p. 27) lembra a recorrência de personagens germanófilos e francófilos nos romances russos, figuras um tanto ridículas que, embora sejam falsários e picaretas, são os grandes defensores da modernização que acompanha o capital. Em *Um jogador*, romance de Dostoiévski publicado em 1867, a situação vai além. Como sua ação transcorre toda no exterior, não há sequer a necessidade de um russo francófilo ou germanófilo: os ocidentais falam por si. Contudo, diferentemente do que ocorre com os demais personagens associados ao Ocidente, há, no romance em questão, um retrato aparentemente positivo de *Mister Astley*, britânico que, no entender de boa parte da crítica, seria uma espécie de paradigma moral do romance. O que se pretende neste artigo é justamente uma problematização da leitura positiva que se faz de *Mister Astley*, buscando-se, ao inserir o personagem na economia-mundo capitalista e ler a obra dostoiévskiana a partir da problemática da Literatura-Mundial, apontá-lo como o retrato do nefasto imperialismo britânico.

Abstract: Schwarz (2000, p. 27) recalls the recurrence of Germanophile and Francophile characters in Russian novels, somewhat ridiculous figures who, although they are forgers and hacks, are the great defenders of the modernization that accompanies capital. In *The Gambler*, a novel by Dostoevsky published in 1867, the situation goes further. As its action takes place abroad, there is not even a need for a Francophile or Germanophile Russian: Westerners speak for themselves. However, unlike what happens with other characters associated with the West, there is, in the novel in question, an apparently positive portrait of *Mister Astley*, a British who, in the opinion of many critics, would be a kind of moral paradigm of the novel. What is intended in this article is a problematization of the positive reading of *Mister Astley*, seeking, by inserting the character in the capitalist world-economy and reading the Dostoevskian work from the problematic of World-Literature, to point him out as the portrayal of the nefarious British imperialism.

Palavras-chave: Dostoiévski; Literatura-Mundial; Imperialismo

Keywords: Dostoevsky; World-Literature; Imperialism

Introdução

Em artigo publicado no ano de 2013, Rafael de Bivar Marquese, historiador da Universidade de São Paulo, defendia que o abandono do conceito de capitalismo pela historiografia predominante no estudo acerca da escravidão brasileira oitocentista – historiografia essa marcada pelo sentido arcaico do escravismo no Brasil ou pelo enfoque na questão da agência escrava¹ – fez com que os processos históricos de longa duração e os quadros globais do capitalismo históricos, nos quais o sistema escravista brasileiro se inscrevia, fossem deixados de lado. Assim, perdia-se “a riqueza do acúmulo intelectual produzido anteriormente, na qual a discussão da relação entre escravidão e desenvolvimento capitalista dependente, periférico e excluído no país representava aspecto central”.²

Ao fim do estudo, o autor busca apontar em linhas muito gerais como seria possível voltar a incorporar a dimensão mundial do capital nas análises sobre a escravidão brasileira. Propõe, assim, uma leitura atenta dos trabalhos de Fernand Braudel, Immanuel Wallerstein e Giovanni Arrighi, “que chamam atenção para a flexibilidade e alternância como elementos estruturais do capitalismo histórico”.³ Para tal conjunto de autores, o elemento definidor do capitalismo não estaria no trabalho assalariado empregado na grande indústria mecanizada, mas, sim, no “capital líquido e móvel, que se desloca de uma aplicação para outra conforme as oportunidades de ganho, em uma busca incessante da acumulação pela acumulação”.⁴

1 A grande referência no primeiro desses ramos historiográficos é *O arcaísmo como projeto*, trabalho de Fragoso e Florentino, enquanto, dentre os trabalhos produzidos com enfoque na questão da agência escrava, *Visões da liberdade*, de Chalhoub, permanece central. Marquese faz a ressalva de que seu artigo poderia ser acusado de cobrar algo que não esteve no horizonte dos objetivos de tais historiadores, já que nenhum deles pretendeu examinar as relações da instituição com as forças capitalistas globais. Porém, foram justamente as implicações desta exclusão que impulsionaram o autor da Universidade de São Paulo a compor a peça em questão (MARQUESE, 2013, p. 251).

2 SALLES, 2020, p. 36.

3 MARQUESE, 2013, p. 246.

4 Ibidem, p. 247.

* Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestre em Letras pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) com dissertação a respeito de Dostoiévski, e Bacharel em Direito pela Universidade de São Paulo (USP). Atua como Professor de Educação Básica no Estado de Minas Gerais; <http://lattes.cnpq.br/9960958007032400>; <https://orcid.org/0000-0002-6900-7257>; jmcillidearaujo@gmail.com

Posteriormente, em trabalho publicado no ano de 2019, o autor realiza um levantamento de abordagens sobre a escravidão atlântica com vistas a avaliar a pertinência da história global para o tratamento de determinadas temáticas, apresentando, num segundo momento, algumas considerações teóricas e metodológicas para fundamentar a construção de uma agenda de pesquisa para a história global “que tenha como cerne de suas preocupações a multiplicidade temporal da escravidão atlântica em suas relações com a dinâmica do capitalismo histórico”.⁵ O historiador menciona, por exemplo, as obras de C.L.R. James e Eric Williams, autores que teriam jogado luz sobre o papel decisivo que a escravidão negra nas Américas desempenhou na gênese do mundo moderno. Deste modo, teriam aberto caminho não apenas para entender o problema do desenvolvimento desigual na esfera do capitalismo global, mas, também, para a compreensão de como processos históricos desenrolados em diferentes partes do espaço atlântico constituíram uma unidade orgânica, “com eventos do Velho Mundo (Europa e Ásia) e do Novo Mundo (Américas) condicionando-se em um jogo de determinações recíprocas”.⁶ Assim como no trabalho de 2013, Marquese invoca a perspectiva de Wallerstein, qualificando-a como “bastante sugestiva para a escrita da história global do trabalho escravo”, já que permitiria “pensar mais diretamente a combinação variável de formas de exploração da mão de obra (assalariamento, servidão por contrato, meação, colonato, escravidão e assim por diante) como um traço essencial do capitalismo”.⁷

São leituras que permitem romper com velhas concepções que entendem a escravidão como uma esquisitice ou exotividade das periferias do mundo capitalista. Na verdade, ela foi parte fundamental da constituição do capitalismo e do mundo moderno como um todo. Tal tipo de leitura – ainda mais quando se vai além do trabalho escravo, apreendendo também as formas de exploração do trabalho não menos abjetas que sur-

5 Idem, 2019, p. 15.

6 Ibidem, p. 19.

7 Ibidem, p. 27.

giram nos grandes impérios ultra marítimos com o fim formal da escravidão, bem como as formas de trabalho compulsório que com ela coexistiram⁸ – serve não apenas à produção de uma historiografia de olhar mais abrangente e crítico, mas, também, ao labor do crítico literário. Não por acaso, muitos dos estudos acerca de literatura que intentam ir além das fronteiras e sistemas literários nacionais recorrem a alguns dos autores investigados por Marquese. Pense-se, por exemplo, em *A república mundial das letras*, obra na qual a francesa Pascale Casanova opõe-se, teórica e metodologicamente, à nacionalização da literatura, apoiando-se, principalmente, em Pierre Bourdieu (com sua concepção de “campo literário”) e na economia-mundo de Fernand Braudel.⁹ Este último não deixa de ser importante à *Cultura e imperialismo*, de Edward Said,¹⁰ e, ao lado de Wallerstein, às concepções de Franco Moretti a respeito da *World Literature*.¹¹

O presente artigo propõe investigar algumas das implicações que este tipo de leitura poderia trazer sobre a obra de Dostoiévski, autor cujo bicentenário celebra-se no ano de 2021. Aqui se refere mais especificamente à obra *Um jogador*, publicada pela primeira vez em 1867, e na qual, nos dizeres de um crítico, tem-se o único estrangeiro pintado de maneira positiva em todo o *corpus* do romancista russo, o inglês *Mister Astley*.¹² Não por acaso, o crítico em questão batizou seu artigo de *The enigma of Mr. Astley*,¹³ tão inusitada é a caracterização do personagem em relação aos demais não-russos retratados por Dostoiévski.

8 Para exemplos de trabalho compulsório no Brasil oitocentista, consultar o trabalho de Gonçalves e Meyer (2011). Segundo as autoras, indígenas, recrutas, galés, africanos livres, agregados e forros compunham, no âmbito do Império brasileiro, o corpo do trabalho compulsório, corpo esse que, embora bastante diversificado, tinha como denominador comum a precariedade e a instabilidade da liberdade vivenciada.

9 Cf. CASANOVA, 2002.

10 Cf. SAID, 2011.

11 Cf. MORETTI, 2000 e 2003.

12 “He is the only positive foreigner of any standing in the whole of Dostoevsky’s *oeuvre*”, afirma Jones (2002, p. 41).

13 JONES, 2002.

Expandir os horizontes do romance para além do contexto estritamente russo e europeu, inserindo-o nas dinâmicas históricas do capitalismo global – trata-se de uma das poucas obras do autor cuja ação não se passa na Rússia, mas, sim, na fictícia cidade germânica de Roletemburgo, tendo em seu rol de personagens sujeitos das mais diversas nacionalidades europeias –, talvez seja uma forma de se desfazer tal juízo a respeito do personagem britânico. Para tanto, talvez seja interessante pensar em termos do amplo panorama da Literatura-Mundial. Esta, na definição do *Warwick Research Collective*, é entendida como a literatura do sistema-mundo capitalista. Na esteira de Braudel e Wallerstein, sistema-mundo é o termo utilizado para indicar um universo social interligado, cujo funcionamento é mais ou menos autônomo, mais ou menos integrado. Geralmente, um sistema-mundo não é algo de dispersão global (e, portanto, não abarca todo o “mundo”) – a exceção relevante parece ser aquela do sistema-mundo capitalista, que tem um dos indicadores de seu caráter inédito na história humana justamente no fato de ser um sistema-mundo – na concepção wallersteiniana – e, simultaneamente, um sistema mundial – no sentido de algo de extensão mundial.¹⁴ Daí, neste artigo, não se limitar a leitura de Dostoiévski ao contexto estritamente russo ou europeu; o que se busca, na verdade, é apresentar os personagens – mais especificamente o inglês *Mister Astley* – em sua posição na economia-mundo. Para tanto, vale lembrar que Trótski celebrizou a ideia de que, na imposição do capitalismo àquelas culturas e sociedades que lhe eram estranhas (parte, portanto, do fenômeno imperialista), as forças produtivas e as relações de produção propriamente capitalistas tendem a não suplantá-las, mas a coexistir com as forças e relações ali pré-existentes, no que o revolucionário russo chamou de teoria do desenvolvimento desigual e combinado. Tal teoria foi concebida “para descrever uma situação em que as formas e relações capitalistas coexistem ao lado de ‘formas arcaicas de vida econômica’ e relações sociais e de classe pré-existentes”.¹⁵ É possível, pois, entender a modernidade como

14 WReC, 2015, p. 8.

15 *Ibidem*, p. 11. Tradução livre do autor do artigo. Assim se encontra o original, em inglês:

algo, simultaneamente, singular e global, sendo que singular, aqui, não oblitera heterogeneidades internas. Partindo-se das ideias de Trótski e da concepção de sistema-mundo, para as quais o capitalismo é uno e desigual – com um centro, uma periferia e uma semiperiferia conectados numa relação de crescente desigualdade –, é possível chegar a uma literatura (ou, melhor, um sistema literário) ao mesmo tempo única e profundamente desigual.¹⁶ Portanto, afasta-se de certas concepções pós-coloniais que buscam salientar “modernidades alternativas”: a escravidão nas américas, por exemplo, não representou um forma alternativa de modernidade, mas, sim, estava inserida num sistema-mundo mais amplo (o capitalismo), no qual desempenhava papel fundamental. Nas palavras do WReC,¹⁷ fazendo referência a Harootunian:

Nestes termos, os modos específicos de aparecimento da modernidade em diferentes tempos e lugares, ou suas representações nas obras da literatura – São Petersburgo na década de 1870, Dublin em 1904, Mississippi rural na década de 1930, uma vila em uma curva do Nilo no Sudão na década de 1960, Bombaim em 1975, Glasgow na década de 1990 – devem ser pensados não como “alternativos”, mas como “modernidades contemporâneas ou, melhor ainda, periféricas (desde que periférico seja entendido apenas como uma relação com os centros do capitalismo [...]), em que todas as sociedades compartilham uma referência comum fornecida pelo capital global e suas necessidades” .¹⁸

Tem-se, pois, um tríptico, o sistema-mundo capitalista/modernidade/Literatura-Mundial, em que o capitalismo é o subs-

“[t]he theory of ‘combined and uneven development’ was therefore devised to describe a situation in which capitalist forms and relations exist alongside ‘archaic forms of economic life’ and pre-existing social and class relations”.

16 MORETTI, 2000, n.p.

17 WReC, 2015, p. 14.

18 Traduziu-se, mais uma vez. Eis o original: “In these terms, the specific modes of appearance of modernity in different times and places, or the representations of them in works of literature – St Petersburg in the 1870s, say, Dublin in 1904, rural Mississippi in the 1930s, a village on a bend in the Nile in the Sudan in the 1960s, Bombay in 1975, Glasgow in the 1990s – ought to be thought about not as ‘alternative’ but as ‘coeval or, better yet, peripheral modernities (as long as peripheral is understood only as a relationship to the centers of capitalism[...]), in which all societies shared a common reference provided by global capital and its requirements”.

trato, o horizonte político da Literatura-Mundial, enquanto a modernidade é seu conteúdo e sua forma: “modernidade é tanto o que a literatura mundial indexa ou é ‘sobre’ e o que dá à literatura mundial suas características formais distintivas”.¹⁹

Adoradores de Baal: uma crítica dostoiévskiana à Inglaterra e seu imperialismo

Diferentemente de todos os demais estrangeiros representados em *Um jogador*, Astley é descrito com bons olhos por Aleksiei Ivânovitch, o preceptor que serve de narrador ao romance, sujeito sempre esnobado pela aristocracia russa e os pomposos franceses que compõem a comitiva de seu empregador, um general decadente. O narrador considera-se amigo do britânico, sentimento que julga ser recíproco. Inclusive, quando o narrador se envolve em uma confusão com certo barão prussiano e passa a falar em duelo, Astley é o primeiro padrinho que lhe vem à cabeça: “Ele gosta de mim e, certamente, não se recusará”.²⁰ Como já referido, não é só o narrador que destaca os aspectos positivos do inglês: a crítica também o faz. Frank²¹ lembra (e concorda) que Savage, ao salientar que Aleksiei é um narrador não confiável, de modo que seu quadro de “Polina [a enteada do general, jovem por quem o protagonista nutre intensos e ambíguos sentimentos] é distorcido mesquinha-mente por suas próprias frustrações e ressentimentos”, afirma que as duas personagens que funcionam como padrão moral à narrativa – a avó [do general, matriarca russa cuja morte o empregador de Aleksiei espera ansiosamente, visando sua herança] e, justamente, *Mister Astley* –, “falamos de Polina em termos muito elevados”. O mesmo Frank afirma que Astley, considerado por ele como modelo das verdadeiras virtudes do

19 Ibidem, p. 15: “modernity is both what world-literature indexes or is ‘about’ and what gives world-literature its distinguishing formal characteristics”.

20 DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 72.

21 FRANK, 2013, p. 236.

cavalheirismo, teria como ponto negativo apenas a limitação de seu mundo inglês tomado por um “prosaico senso prático”, o que seria representado por sua atividade empresarial.²² Os elogios de Frank a *Mister Astley* não param por aí. Ele acredita que Aleksiéi, não obstante toda a sua fraqueza, gera simpatia em razão de sua honestidade para consigo mesmo e seu olhar certo a desrespeitar hipocrisias, pretensões e falsidades da Europa Ocidental. Essa “cativante impetuosidade e sinceridade” acabaria por conquistar todas as personagens “positivas” do romance, Polina, a avó e... *Mister Astley*.²³ A situação é no mínimo curiosa, uma vez que todos os demais não-russos são descritos de maneira muito negativa e, numa análise de outros escritos dostoiévskianos, fica claro que o romancista também olhava para a Terra da Rainha com olhos profundamente críticos.

Notas de inverno sobre impressões de verão - o travelogue composto por Dostoiévski acerca de suas andanças pela Europa Ocidental, realizadas no ano de 1862 – talvez seja a obra na qual isso aparece de maneira mais evidente. O capítulo dedicado a Londres é, inclusive, intitulado *Baal*, a divindade semítica erigida ao demônio pelo cristianismo. Dostoiévski nota a poluição que assola a cidade, com seu “envenenado Tâmis” e o “ar impregnado de carvão de pedra”, bem como a pobreza da classe trabalhadora, uma “população seminua, selvagem e faminta”.²⁴ O autor não deixa de reconhecer o que há de grande e imponente na cidade, como as linhas férreas e o Palácio de Cristal, destacando toda a glória e triunfo que parece haver naquilo, que pode levar alguém a indagar: “Não será este, de fato, o ‘rebanho único’? Não será preciso considerá-lo como a verdade absoluta, e calar para sempre?”²⁵ O encanto londrino, todavia, estaria a ocultar certa profecia apocalíptica:

Isso constitui não sei que cena bíblica, algo sobre a Babilônia, uma profecia do Apocalipse que se realiza aos nossos

22 *Ibidem*, p. 237.

23 *Ibidem*, p. 237.

24 DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 115.

25 *Ibidem*, p. 116.

olhos. Sente-se a necessidade de muita resistência espiritual e muita negação para não ceder, não se submeter à impressão, não se inclinar ante o fato e não deificar Baal, isto é, não aceitar o existente como sendo o ideal...²⁶

A dimensão colossal da cidade imobilizaria a alma faminta dos trabalhadores, sempre a buscar conforto no gim e na devassidão, vez “que tudo deve ser assim mesmo”.²⁷ Assim, os proletários chegam a ser descritos de maneira animalesca:

Contam-me, por exemplo, que nas noites de sábado meio milhão de operários de ambos os sexos, acompanhados de suas crianças, espalham-se como um mar por toda a cidade, agrupando-se mais densamente em determinados bairros, e durante a noite inteira, até às cinco da manhã, festejam o sabá, isto é, empanturram-se de comidas e bebidas como uns animais, por toda a semana. Todos eles sacrificam para tal fim as economias semanais, fruto de um trabalho estafante e acompanhado de maldição.²⁸

O autor também trata de zombar do anglicanismo, religião que ele vê como elitista, a clara concretização da igreja como empresa. Os pastores e bispos são descritos como altivos, ricos e luxuosos, ao mesmo tempo em que são muito pedantes. Eles jamais iriam à casa de um pobre, e este também nunca seria admitido na igreja, vez que não teria como arcar com as despesas de seu lugar no banco. Assim, os casamentos operários seriam quase sempre ilegais, levando a uniões em que não raro os maridos bateriam terrivelmente nas mulheres, deformando-as até a morte, “o mais das vezes com tenazes, dessas que se usam para revolver carvão na lareira”.²⁹ Trata-se, na visão do autor, da religião dos ricos, já sem qualquer máscara, embuste e enganação.

Importante notar que Dostoiévski também desenvolve uma crítica ao anglicanismo enquanto ferramenta ideológica do imperialismo britânico. Os religiosos, ele diz, possuem nas missões sua diversão:

26 Ibidem, p. 116.

27 Ibidem, p. 116-117.

28 Ibidem, p. 117.

29 Ibidem, p. 122.

Percorrem todo o globo terrestre, penetram nas profundezas da África, a fim de converter um selvagem, e esquecem de milhões de selvagens em Londres, porque estes não têm como lhes pagar. Mas os ingleses ricos e, de modo geral, todos os bezerros de ouro desse país são religiosos ao extremo, de maneira sombria, taciturna, peculiar.³⁰

Por fim, Dostoiévski termina seu capítulo com, poder-se-ia dizer, pontos positivos para Londres, ou, como o autor se refere, “a cidade satânica”. Isso porque, na concepção do autor, Baal não esconde de si seus aspectos selvagens, diferentemente de Paris, outra das cidades visitadas ao longo da narrativa. Não “o perturbam sequer a miséria, o sofrimento, os murmúrios e o embotamento da massa”.³¹ No caminho oposto ao da França, todos os aspectos terríveis da cidade ali se revelam, em plena luz do dia, sem qualquer tipo de maquiagem ou ocultamento. Se ambos os universos são terríveis, decadentes e moralmente abomináveis, ao menos Londres, com seus trabalhadores bestializados, seus religiosos empreendedores e sua atmosfera poluída, não o nega:

Ao contrário do parisiense, ele não se esforça, assustado, em se convencer, animar, em comunicar a si mesmo que tudo está tranquilo e bem-sucedido. Ele não esconde, como em Paris, os pobres em alguma parte, para que não lhe perturbem o sono e não o assustem inutilmente. A exemplo do avestruz, o parisiense gosta de esconder a cabeça na areia, a fim de não ver os caçadores que o estão alcançando. Em Paris... Mas, que é isto? Mais uma vez, não estou em Paris... Quando será, meu Deus, que me acostumarei à ordem?...³²

Eis, portanto, a visão nada lisonjeira que Dostoiévski concebera a respeito de Londres, poucos anos antes de criar *Mister Astley* para seu romance. O que o discurso de Aleksiéi, a louvá-lo, possui de oculto? As evidências espalhadas pela narrativa de *Um jogador* levam a crer que, não obstante as palavras do preceptor – narrador que não é confiável –, por meio do personagem britânico talvez se promova uma das críticas mais interessantes do romance.

30 Ibidem, p. 122.

31 Ibidem, p. 123.

32 Ibidem, p. 123.

Em primeiro lugar, destaca-se o fato de, ao longo da narrativa, o inglês demonstrar certa onisciência, tomando conhecimento de fatos que, a princípio, não poderia ter acesso. No início do Capítulo VIII, por exemplo, Aleksiei acaba de ser demitido e, ao encontrar *Mister Astley* a caminhar na rua, surpreende-se ao saber que seu companheiro já estava inteirado de tudo. No diálogo que travam, o britânico esquiva-se, negando maiores informações a respeito de como ficara sabendo dos fatos e, ao mesmo tempo, reiterando sua amizade pelo preceptor: “Eu sei”, limita-se ele a dizer, “isto é, tive a oportunidade de ficar sabendo. Para onde partirá agora? Gosto do senhor e, por isso, vim procurá-lo”. O narrador contenta-se com a esquiva de seu companheiro e apenas ao leitor deixa escapar, de maneira bem ligeira, a surpresa pelo conhecimento de seu interlocutor: “O senhor é uma pessoa simpática, mister Astley – disse eu (aliás, ficara extremamente surpreso: como sabia ele de tudo?)”.³³ Na mesma conversa, mas um pouco mais adiante, Aleksiei faz insinuações a respeito das relações entre Polina e Des Grieux, farsante francês que acompanha o general visando abocanhar a herança da avó (ele emprestara dinheiro ao nobre russo, de modo que a expectativa pela morte da matriarca lhe serve como uma espécie de garantia). Novamente, o inglês, que até então agira sempre de maneira muito discreta, o surpreende. “Não pode dizer nada de concreto sobre aquele marquês [Des Grieux, que por vezes é apresentado também com o título de conde] e *Miss Polina*, além de meras suposições?”, o inglês indaga. “Mais uma vez fiquei surpreso com uma pergunta assim categórica, partindo de um homem tão encabulado como *Mister Astley*” é o comentário do narrador, que, em seguida, ouve uma grande admoestação do britânico pelos dizeres sem fundamento que realizara a respeito da enteada do general.³⁴ Por fim, o próprio Aleksiei se irrita e dispara contra o interlocutor:

– Sabe de uma coisa? – exclamei de repente, fixando os olhos em *Mister Astley*. – Tenho a impressão de que o senhor já ouviu falar de tudo isso, e – sabe de quem? – da pró-

33 DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 77.

34 *Ibidem*, p. 78.

pria *Miss Polina!*

Mister Astley olhou-me surpreendido.

– O senhor está com os olhos brilhando, e eu leio neles uma suspeita – disse, retomando no mesmo instante a tranquilidade anterior. – No entanto, não tem qualquer direito de expor as suas suspeitas. Não lhe posso reconhecer tal direito e recuso-me inteiramente a responder à sua pergunta.³⁵

O diálogo parece evidenciar que o calado e, aparentemente, despreocupado *Mister Astley* talvez seja muito menos confiável do que ele próprio busca mostrar-se. O narrador acredita que o inglês se aproxima dele de maneira desinteressada, mas passagens como a exposta demonstram que a suposta amizade entre os dois talvez seja uma forma que o britânico encontrou de penetrar de maneira mais acentuada na comitiva do general, angariando, assim, informações capazes de lhe colocar em melhores posições no que diz respeito às suas pretensões (assim como Des Grieux, o *gentleman* também possui interesses em Polina). Sua recusa em revelar ao preceptor como tomara conhecimento de tudo parece muito mais uma tentativa de esquiva do que, como ele tenta levar seu interlocutor a crer, uma defesa da honra da jovem. É ele que, ao final da narrativa, informa a Aleksiei o amor verdadeiro de Polina pelo preceptor – não é absurdo, portanto, supor que Astley visse no jovem um concorrente.

As situações do mesmo Capítulo VIII apenas aumentam tais suspeitas. O britânico conta ao preceptor que Blanche, francesa que se apresenta como parente de Des Grieux e por quem o general encontra-se apaixonado, já havia frequentado Roletemburgo alguns anos antes. À época, contudo, ostentava outro nome e se fazia ver na companhia de certo príncipe. Este, posteriormente, a abandonou, e a jovem se lançou à caça de um novo endinheirado capaz de manter sua vida de luxo e ganância exacerbada. Aleksiei acredita que a história é um exemplo claro do caráter interesseiro e fútil da francesa, e acaba por repreender *Mister Astley* por este não os ter alertado antes a respeito do comportamento de Blanche. O britânico diz que de nada serviriam seus avisos, pois o general seria um

35 *Ibidem*, p. 79.

homem completamente perdido e, no que diz respeito a Polina, o fato de terem se conhecido há pouco não lhe teria permitido qualquer tipo de alerta. Por fim, ele se esquivava de um jeito muito semelhante ao que usara no anterior questionamento de Aleksíei.: “já lhe disse que não posso reconhecer-lhe o direito de fazer-me certas perguntas, apesar de gostar sinceramente do senhor”.³⁶

Ora, não só ele usa as informações que tem da maneira que lhe parece mais conveniente, ainda que isso possa prejudicar aqueles com quem diz se importar (Polina, por exemplo), como também fica claro que o narrador, embora o considere um amigo, também por ele é tratado com a soberba que a elite costuma utilizar em relação àqueles que considera seus inferiores. A conversa de ambos, destaca-se, é interrompida pela inesperada chegada da avó, até então considerada moribunda. O inglês demonstra especial interesse na senhora (cuja história envolvendo a herança conhecia bem), e esta não deixa de notá-lo, com ironia: “Inglês. Por isso é que ele fixou assim os olhos em mim e permanece incapaz de descerrar os dentes. Aliás, eu gosto de ingleses”.³⁷ Inclusive, ele mesmo o confessa, pouco depois, murmurando ao pé do ouvido do narrador: “Ela me interessa profundamente”.³⁸

No Capítulo XIII, *Mister Astley* mais uma vez tem um comportamento digno de desconfiança e que, em certa medida, poderia justificar seu interesse na avó. Após se ausentar misteriosamente de Roletemburgo (ele supostamente teria sido chamado a Frankfurt a negócios), reaparece justamente quando a avó consome uma verdadeira fortuna na roleta. O momento não poderia ser mais oportuno, vez que a matriarca, desprovida de recursos para retornar à Rússia, requer-lhe “três mil francos emprestados por uma semana”. O empréstimo, claro, não viria sem boas garantias, como afirma a própria avó: “Tranquiliza-o, para que não pense alguma coisa e não me recuse isso. Pai meu, ainda sou bastante rica. Possuo três aldeias

36 Ibidem, p. 84.

37 Ibidem, p. 90.

38 Ibidem, p. 90.

e duas casas. E ainda se encontrará algum dinheiro, não trouxe tudo comigo”.³⁹ O inglês aparece mesmo antes que a avó pudesse terminar a frase, não hesitando em entregar-lhe a quantia e, em contrapartida, receber uma nota promissória. Bom coração? Ou interesse nos eventuais proveitos que a promissória pudesse lhe trazer? Nesse sentido, não parece haver diferença substancial entre o britânico e a sua contraparte francesa, Des Grieux, que notoriamente emprestava dinheiro ao general.

Todas essas passagens fornecem elementos para que se construa uma imagem de *Mister Astley* como alguém capaz de manipular e mentir, muito longe de ser o paradigma moral do romance. Mas, talvez, o momento fundamental para a compreensão do verdadeiro papel do inglês na obra – e, conseqüentemente, da crítica que Dostoiévski busca promover –, encontre-se justamente no último capítulo. Quando o britânico se depara com um miserável e perdido Aleksiei ao final da narrativa, este, em determinado momento da grande conversa que travam, lhe pergunta: “O senhor é produtor de açúcar, *Mister Astley*?”. “Sim”, o inglês responde, “faço parte da sociedade Lowell & Comp., que explora uma famosa usina de açúcar”.⁴⁰

No nível da *descrição*, o inglês é, sempre, um impecável cavalheiro. Mas quando se atém à *narração*, à “relação necessária dos personagens com as coisas e com os acontecimentos – nos quais realiza o destino deles, e através dos quais eles atuam e se debatem”,⁴¹ Astley se revela de maneira bem diversa. Na esteira do método narrativo defendido por Lukács, o drama dos personagens é, também, o drama das instituições no seio das quais eles se movem, o drama das coisas com as quais eles convivem, o drama do ambiente em que eles travam suas lutas e dos objetos que servem de mediação às suas relações.⁴² O drama de *Mister Astley* é, nesse sentido, *o drama do capitalismo predatório em escala global e do nefasto imperialismo europeu*.

39 Ibidem, p. 90.

40 Ibidem, p. 213.

41 LUKÁCS, 1965, p. 46.

42 Ibidem, p. 46.

Em brilhante análise da obra de Jane Austen, Said mostra a importância do espaço geográfico na construção de *Mansfield Park* (1814): o que sustenta materialmente a vida confortável que as protagonistas levam é a propriedade de Bertram, o patriarca, em Antígua – e, em última instância, os horrores da escravidão que lá impera.⁴³ Não por acaso, Eagleton⁴⁴ recorda que um dos personagens do romance afirma a impossibilidade de se ser, ao mesmo tempo, rico e honesto. E durante boa parte da obra a ação se refere a toda uma série de questões cujo denominador comum é o espaço: *sir* Thomas está em Antígua para melhorar as coisas lá e garantir a prosperidade da casa.

O Império Britânico pôs fim à escravidão em suas colônias na década de 30 do século XIX. Trinta anos antes, portanto, do momento em que se passa a narrativa de Dostoiévski. Contudo, e Conrad foi mestre em mostrá-lo, a abolição da escravatura não implicou, nas colônias europeias, em formas de exploração do trabalho menos desumanas ou menos atroz. Assim, sob os pés do “justo” *Mister Astley*, a sustentá-lo, talvez esteja toda a dimensão, todo o horror da empreitada imperialista da Europa, representada por sua produção de açúcar. E mais: as luzes e todo o humanismo pretensamente universal, os mesmos que Dostoiévski critica nas *Notas...*, só foram possíveis ao se erguerem sobre o alicerce do escravismo. A prosperidade europeia e toda a filosofia que o protagonista de *Um jogador* também tanto critica e, ao mesmo tempo, tanto tenta emular, só puderam existir com a escravização dos africanos e a definição do que seria “o Negro”.

Trata-se da tese de Mbembe, em seu *Crítica da Razão Negra*:

o Negro e a raça têm significado, para os imaginários das sociedades europeias, a mesma coisa. [...] [A] sua aparição no saber e no discurso modernos sobre o homem (e, por consequência, sobre o humanismo e a Humanidade) foi, se não simultâneo, pelos menos paralelo; e, desde o início do século XVIII, constitui, no conjunto, o subsolo (inconfessado e muitas vezes negado), ou melhor, o núcleo complexo a partir do qual o projeto moderno de conhecimento – mas também de governação – se difundiu.⁴⁵

43 SAID, 2011, n.p.

44 EAGLETON, 2003, p. 85.

45 MBEMBE, 2014, p. 10.

Ou seja: o surgimento do conceito de homem universal, caro à Europa Ocidental, vem em conjunto com a separação da humanidade entre os brancos – aqueles que seriam, de fato, homens – e negros – espécie de semi ou quase humanos, cujo *status* inferior justificaria a empresa da escravização e do colonialismo. Para o liberalismo, herdeiro direto da filosofia das luzes, a diferenciação permanece fundamental: Mbembe mostra o paradoxo que se encontra em sua origem, vez que as ideias liberais implicam, de maneira intrínseca, em uma relação de produção e destruição com a liberdade – nesse sentido, para o camaronês, a escravatura dos Negros representaria o ponto culminante desta destruição. Nas palavras de Mbembe.⁴⁶

Segundo Foucault, o paradoxo do liberalismo é que “é necessário, por um lado, produzir a liberdade, mas esse próprio gesto implica que, do outro lado, se estabeleçam limitações, controles, coerções, obrigações apoiadas em ameaças, etc.”. A produção da liberdade vem portanto a um custo cujo princípio de cálculo é, acrescenta Foucault, a segurança e a proteção. Por outras palavras, a economia do poder característica do liberalismo e da democracia do mesmo tipo assenta no jogo cerrado da liberdade, da segurança e da proteção contra a onnipresença da ameaça, do risco e do perigo. Tal perigo pode ser resultado do desencaixe do jogo de interesses de diversos componentes da comunidade política. Mas pode também consistir em perigos de origem exterior. Em ambos os casos, “o liberalismo empenha-se num mecanismo que terá, a cada instante, de decidir a liberdade e a segurança dos indivíduos à volta desta noção de perigo”. O escravo negro representa este perigo.

Na esteira de Eagleton, tem-se, aqui, a ambivalência trágica da modernidade: existem várias maneiras por meio das quais, de maneira faustiana, a virtude e sua negação encontram-se interligadas: “como Michael Hardt e Antonio Negri argumentam, ‘o mal, a barbárie e a licenciosidade do Outro colonizado são o que tornam possível a bondade, a civilidade e a propriedade do Eu europeu’”.⁴⁷ Isto é: a virtude depende de seu oposto

46 Ibidem, p. 143.

47 EAGLETON, Op. cit., p. 246. “As Michael Hardt and Antonio Negri argue, ‘the evil, barbarity, and licentiousness of the colonized Other are what make possible the goodness, civility, and propriety of the European Self’”.

para definir-se. A exploração imperialista, portanto, talvez seja o grande subtexto por trás dessa pequena, porém intensa obra que é *Um jogador*. Astley se veste de maneira muito asseada, é sempre educado com todos e não deixa de se irritar frente a insinuações que possam prejudicar uma dama – um homem virtuoso, pois, um verdadeiro *gentleman*. Mas a que custo? Todo o comportamento limpo, *ideal*, do inglês é sustentado pela barbárie inominável (são os ecos conradianos: “o horror! o horror!”) da expansão imperial, pelo açúcar com o qual lucra. Frank e Savage, por escreverem de um ponto de vista privilegiado no que diz respeito à expansão capitalista, parecem não o notar. Neste trabalho, escrito, assim como a obra de Dostoiévski, do ponto de vista da periferia do capital, isso aparece de maneira mais clara e evidente. Partindo da periferia, o russo é capaz de apontar que até a experiência burguesa do trabalho não é algo tão inequívoco quanto se quer fazer crer. Como afirma Sloterdijk, o mesmo burguês que se afirma um *eu* sujeito de poder justamente porque trabalha quer fazer com que se esqueça que o modo pelo qual se organiza seu trabalho é, no mínimo, questionável, o que é especialmente válido para aqueles como Astley, os capitalistas e agentes financeiros. Afinal de contas, se o trabalho é realmente aquilo capaz de criar um título de direito a um *eu* político, o que dizer daqueles que, seja em Antígua ou na periferia londrina, trabalham para esses “trabalhadores” burgueses?⁴⁸ Nas palavras do autor,

A situação do proletariado, privado de seus direitos durante uma grande parte do século XIX e em períodos do século XX [o que dizer, então, dos escravizados nas Américas ou dos servos na Rússia!], não deixou, por isso, que a sociedade burguesa se aquietasse. Precisamente o princípio do desempenho, sucesso e privilégio para os mais hábeis, foi erodido pelo curso do desenvolvimento. “O trabalho liberta”: tal sentença foi soando cada vez mais cínica a cada década, até ser colocada pela última vez sobre o portão de entrada de Auschwitz.⁴⁹

48 E aqui se aplica muito bem o aceno que Marquese faz a Braudel, Wallerstein e Arrighi e sua lembrança de que o elemento definidor do capitalismo não estaria no trabalho assalariado empregado na grande indústria mecanizada, mas, sim, no capital líquido e móvel, que se desloca de uma aplicação para outra conforme as oportunidades de ganho, em uma busca incessante da acumulação pela acumulação.

49 SLOTERDIJK, 2012, p. 107.

Assim como os personagens franceses, Astley também é uma variante de tipos muito recorrentes na literatura ocidental da qual Dostoiévski era leitor. Jones⁵⁰ aponta possíveis analogias com *Indiana*, de George Sand, cujo personagem Sir Ralph Brown transmuta sua profunda paixão pela heroína em uma vida de servidão à amada, buscando protegê-la de pretendentes mais predatórios, superficiais e sem princípios. O autor menciona, também, os nobres e benfeitores heróis de Charles Dickens, autor que, como Sand, figura entre as leituras favoritas de Dostoiévski.⁵¹

O próprio Jones reconhece que não se trata de uma mera transposição de um tipo literário, mas de uma complexa transmutação típica das narrativas do romancista russo: a atmosfera gótica do romance de Sand, “junto com seu apelo implícito pela emancipação das mulheres, é transmutada de acordo com um padrão familiar em uma comédia de Dostoiévski construída sobre uma psicologia de extremos”.⁵² O que o crítico parece não perceber é que tal transmutação gera, também, uma inversão no valor que Astley ocupa no romance. Ele não é o bondoso e dedicado herói, mas, sim, a encarnação do que há de mais frio, utilitário e abominável na ordem burguesa. Chega a ser curioso que Jones trace paralelos entre o personagem de Sand e Astley no que diz respeito às tentativas de proteger suas amadas “de homens mais predatórios, sem princípios e apenas superficialmente brilhantes”.⁵³ Na narrativa de Dostoiévski, Astley é justamente a expressão máxima de um caráter predatório e sem princípios. Ele revela, talvez, a verdadeira face de Sir Ralph Brown, personagem que também

50 JONES, Op. cit., pp. 40-41.

51 Ibidem, p. 41. O autor salienta que seria tolice indicar um único personagem como modelo para Astley. Contudo, ele afirma não haver mistérios a respeito de sua proveniência literária: “His name, as G. M. Fridlender first reminded us, is taken from Elizabeth Gaskell’s *Ruth*. While there is no character of this name in Mrs. Gaskell’s novel, the non-conformist minister Mr. Benson, or Mr. Farquar in his relationship with Jemima Bradshaw, have important characteristics in common with Dostoevsky’s hero” (Ibidem, p. 40).

52 Ibidem. Traduziu-se livremente a partir do original: “The Gothic atmosphere of Sand’s novel, together with its implicit plea for the emancipation of women, is transmuted according to a familiar pattern into a Dostoevskian comedy built on a psychology of extremes”.

53 Ibidem, p. 41: “From more predatory, unprincipled and superficially brilliant men”.

extrai sua fortuna da barbárie imperialista, fato que não passa despercebido a Jones: “Sir Ralph Brown, como *Mister Astley*, deve sua fortuna ao comércio nas colônias das Índias Ocidentais (embora em café em vez de açúcar)”.⁵⁴

Tais referências aos espaços imperiais não eram raras. Na verdade, Said chega a notar a sua presença em quase todas as partes da cultura inglesa e francesa do século XIX e começo do XX, com especial destaque para o romance inglês. O próprio Dickens apresenta, em muitos casos, homens de negócios ligados ao império, sendo *Dombey* (*Dombey and Son*, 1848) e *Quilp* (*The old curiosity shop*, 1840) dois exemplos dignos de nota.⁵⁵ Assim, ainda mais quando se leva em conta o caráter parodístico de *Um jogador*, muito provavelmente os laços de Astley com o Império Britânico não são uma construção casual. Contudo, o enigma do personagem inglês permaneceu sem solução, revelando que, mesmo quando se considera a expansão dos estudos pós-coloniais nas universidades, ainda há algo de verdade na afirmação de Said de que a crítica, quase sempre extremamente meticulosa e engenhosa em encontrar temas de discussão, deu pouca atenção a essas realidades coloniais e imperiais.⁵⁶

Breves considerações finais

Buscou-se, ao longo deste trabalho, fornecer elementos para uma “leitura em contraponto” do personagem *Mister Astley*. Segundo Said, ler em contraponto significa entender o que está envolvido quando “um autor mostra, por exemplo, que uma fazenda colonial de cana-de-açúcar é considerada importante para o processo de manutenção de um determinado estilo de vida na Inglaterra”.⁵⁷ No caso dostoiévskiano, isso

54 Ibidem, p. 41: “Sir Ralph Brown, like Mr. Astley, owes his fortune to trade in the West Indian colonies (though in coffee rather than sugar)”.

55 SAID, Op. cit.

56 SAID, Op. cit.

57 Ibidem, n. p.

muda tudo, revelando o lado algo nefasto de um personagem que, na contramão de todos os outros estrangeiros apresentados por Dostoiévski, foi lido e interpretado pela crítica como marcadamente positivo. Tendo-se em vista o passado colonial e imperial do Brasil, tais elementos não poderiam passar despercebidos. Afinal de contas, como lembra Said, “para quem tem um passado colonial, o tema imperial é determinante em sua formação, e ele irá atraí-lo, se você por acaso também for um crítico dedicado da literatura europeia”.⁵⁸

Se Astley é apreciado pelo narrador e descrito de uma maneira a acentuar seus modos cavalheirescos, quando se pensa o seu lugar na economia-mundo – isso é, seu lugar na divisão do trabalho e nos fluxos globais de mercadorias, capital e trabalho –, o que se tem é um sujeito que sustenta toda a sua vida confortável e elegante sobre os alicerces imperialistas e as atrocidades a eles diretamente relacionadas. Assim, a breve referência às empreitadas açucareiras do personagem talvez seja uma das passagens mais significativas do romance, servindo não só para que sob ele se lance um olhar capaz de inverter o polo moral que o britânico ocupa na narrativa, mas, também, para que se reinterpretem os modelos literários nos quais Astley foi baseado (como *Sir Brown*, de Sand).

Schwarz lembra a recorrência de personagens germanófilos e francófilos nos romances russos, figuras um tanto ridículas que, embora sejam falsários e picaretas, são os grandes defensores da modernização que acompanha o capital.⁵⁹ Em *Um jogador*, a situação vai além. Como sua ação transcorre toda no exterior, não há sequer a necessidade de um russo francófilo ou germanófilo: os ocidentais, baseados em figuras muitas vezes célebres do cânone ocidental, falam por si. E nesse processo, a alquimia dostoiévskiana transmuta-lhes o valor, revelando o que há de mais falso e bárbaro em seu suposto heroísmo.

58 Ibidem, n. p.

59 Schwarz, 2000, p. 27

Referências bibliográficas

CASANOVA, Pascale. A República Mundial das Letras. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2011a.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Um jogador*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2011b.

EAGLETON, Terry. *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. Oxford: Blackwell, 2003.

FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os anos milagrosos (1865-1871)*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 2013.

GONÇALVES, Andréa Lisly; MEYER, Marileide Lázara Cassoli. Nas fímbrias da liberdade: agregados, índios, africanos livres e forros na Província de Minas Gerais (século XIX). *Varia hist.*, Belo Horizonte, v. 27, n. 46, p. 645-663, dec. 2011. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-877520110002000](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752011000200013&lng=en&nrm=iso)

13&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 06 abr. 2021. <https://doi.org/10.1590/S0104-87752011000200013>.

JONES, Malcolm V. *The Enigma of Mr. Astley*. In: *Dostoevsky Studies*, v. 6, 2002, pp. 39-47.

LUKÁCS, György. *Ensaio sobre literatura*. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MARQUESE, Rafael de Bivar. As desventuras de um conceito: capitalismo histórico e historiografia sobre a escravidão brasileira". *Revista de História*. São Paulo, n.169, pp. 223- 253, Julho/Dezembro 2013.

MARQUESE, Rafael de Bivar. A história global da escravidão atlântica: balanço e perspectivas. *Esboços*, Florianópolis, v.26, pp. 14-41, jan./abr. 2019.

MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*. Tradução de Marta Lança. 1a. Edição. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2014.

MORETTI, Franco. Conjectures on World Literature. *New Left Review*, 1 (edição digital), 2000. Disponível em <<https://newleftreview.org/issues/III/articles/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>>. Acesso em 07 de julho de 2021.

MORETTI, Franco. More Conjectures. *New Left Review*, 20 (edição digital), 2003. Disponível em <<https://newleftreview.org/issues/II20/articles/franco-moretti-more-conjectures>>. Acesso em 07 jul. 2021.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011 (Edição virtual e-book kindle).

SALLES, Ricardo H. A segunda escravidão e o debate sobre a relação entre capitalismo e escravidão. Ensaio de historiografia. In: MUAZE, Mariana; SALLES, Ricardo H (orgs). *A segunda escravidão e o império do Brasil em perspectiva histórica*. São Leopoldo: Casa Leiria, 2020, pp. 27-52.

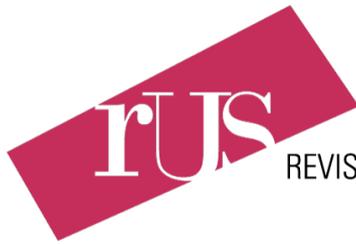
SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

SLOTERDIJK, Peter. *Crítica da razão cínica*. Tradução de Marco Casanova, Paulo Soethe, Pedro Costa Rego, Maurício Mendonça Cardozo e Ricardo Hiendlmayer. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

WARWICK RESEARCH COLLECTIVE. *Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World Theory*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.

Recebido em: 04/08/2021

Aceito em: 16/12/2021



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**Dostoiévski e a compaixão:
leituras éticas dos *Escritos
da casa morta***

*Dostoiévski and compassion:
ethical readings of the
Dead house writings*

Autor: Rodrigo Siqueira Batista
Universidade Federal de Viçosa,
Viçosa, Minas Gerais, Brasil

Autor: Pedro Alexandre Henriques Pedretti
Universidade Federal de Viçosa,
Viçosa, Minas Gerais, Brasil

Autora: Fabíola Alves Alcântara
Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Edição: RUS Vol. 12. Nº 20

Publicação: Dezembro de 2021

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.190694>



Dostoiévski e a compaixão: leituras éticas dos *Escritos da casa morta*

Rodrigo Siqueira Batista*

Pedro Alexandre Henriques Pedretti**

Fabíola Alves Alcântara***

Resumo: Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski é reconhecido como um dos autores mais originais da história da literatura. Detentor de criatividade invulgar, o artista russo foi capaz de construir uma análise aguda da sociedade do seu tempo e, paralelamente, perscrutar diferentes domínios do psiquismo humano. A articulação dessas dimensões adquire contornos particularmente autênticos no livro *Escritos da casa morta* – inspirado nos anos de cárcere do autor –, o qual permite a formulação de uma série de reflexões de natureza moral. A abordagem de tal questão é o escopo do presente ensaio, que se organiza a partir do seguinte percurso: (1) introdução à temática, (2) breve nota acerca da biografia intelectual do escritor, (3) apresentação dos *Escritos*, (4) mapeamento das *referências compassivas* presentes na obra e (5) delimitação preliminar dos elementos para proposição de uma “ética dostoiévskiana da compaixão”.

Abstract: Fyodor Mikhailovitch Dostoevsky is recognized as one of the most original authors in the history of literature. Detainer of an unusual creativity, the Russian artist was able to build an acute analysis of the society of his time and, in parallel, to scrutinize different domains of human psyche. The articulation of these dimensions acquires particularly authentic contours in the book *Dead House Writings* – inspired by the author’s years of imprisonment – which allows the formulation of a series of reflections of a moral nature. The approach to this question is the scope of this essay, which is organized in the following path: (1) introduction to the theme, (2) brief note on the writer’s intellectual biography, (3) presentation of the Writings, (4) mapping of the compassionate references which are present in the work and (5) preliminary delimitation of the elements to propose a “Dostoevskian ethics of compassion”.

Palavras-chave: Compaixão; Dostoiévski; *Escritos da casa morta*; Ética

Keywords: Compassion; Dostoevsky; *Dead House Writings*; Ethics

1. Introdução

A potência criativa da literatura de Fiódor Dostoiévski permanece extremamente vívida, em pleno século 21, passados 200 anos do seu nascimento. O autor russo foi capaz de captar, como poucos artistas, de forma clara e distinta, as nuances próprias do seu espaço-tempo – a Rússia oitocentista. Nesta perspectiva, sua obra pode ser vista como “uma tentativa de lidar com o caos”¹ e, simultaneamente, de colocar sobre a “mesa de jogo” uma série de questões centrais à experiência humana de existir, as quais, ainda hoje, mantêm sua atualidade intocada. Pode-se dizer que parte da força imortal de seus escritos diz respeito à grande influência do gênero dramático na vida de Dostoiévski, o que serviu de inspiração para a criação de personagens em uma prosa que incorpora alguns elementos da dramaturgia e do gênero épico (VÁSSINA, 2008).

O universo literário de Dostoiévski foi forjado, passo a passo, nos labirintos de uma existência profundamente marcada por diferentes *atravessamentos*. De fato, os primeiros anos da vida simples em Moscou, os estudos na Academia Militar de Engenharia de São Petesburgo, o cárcere em decorrência da sua vinculação com o Círculo de Petrachévski, o engajamento na literatura e na crítica, os múltiplos relacionamentos amorosos, a perda de um filho e o alcance de destacada reputação na corte do tsar Alexandre II são alguns dos eventos que, entre risos e lágrimas, feridas e cicatrizes, contribuíram para a genialidade do romancista. Esta miríade de idas e vindas permitiu que o escritor articulasse, de forma muito salutar, a compreensão dos “subsolos” da consciência humana – algo particularmente presente na caracterização de Raskólnikov, em *Crime e Castigo* (DOSTOIÉVSKI, 2016) – e a denúncia das condições de vida do povo russo, com destaque especial para

* Médico, filósofo e matemático. Professor Associado do Departamento de Medicina e Enfermagem, Universidade Federal de Viçosa; Professor Titular da Escola de Medicina, Faculdade Dinâmica do Vale do Piranga; Docente permanente do Programa de Pós-graduação em Bioética, Ética Aplicada e Saúde Coletiva, Universidade Federal do Rio de Janeiro; Docente permanente do Programa de Pós-graduação em Filosofia, Universidade Federal de São João del Rei; <http://lattes.cnpq.br/7992589011048146>; <https://orcid.org/0000-0002-3661-1570?lang=en>; rsbatista@ufv.br

** Diplomando em Medicina, Departamento de Medicina e Enfermagem, Universidade Federal de Viçosa; <http://lattes.cnpq.br/3404984502044270>; <https://orcid.org/0000-0002-8326-3812>; pedroalexandre07@gmail.com

*** Fisioterapeuta. Mestre e Doutoranda em Bioética, Ética Aplicada e Saúde Coletiva, Universidade Federal do Rio de Janeiro; <http://lattes.cnpq.br/9767626868077919>; <https://orcid.org/0000-0001-7523-0458>; alcantara.fabiola@outlook.com

1 FRANK, Joseph. *Dostoiévski: um escritor de seu tempo*. Tradução: Pedro Maria Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 32.

obras como *Gente pobre* (DOSTOIÉVSKI, 2009) e *Humilhados e ofendidos* (DOSTOIÉVSKI, 2018). Pode-se estabelecer, pois, que a beleza de Dostoiévski está, precisamente, na capacidade do autor de “integrar o pessoal com as grandes questões sociais, políticas e culturais de sua época”.²

A referida integração permitiu que Dostoiévski alcançasse um papel primordial na reflexão acerca das mudanças que ocorriam na sociedade russa do século 19, marcadas pela incorporação de valores europeus modernos em ascensão – como o racionalismo, o romantismo e o cientificismo – os quais entraram em rota de colisão com as tradições do povo russo (FERNANDES, 2021). O artista eslavo soube tecer uma crítica aprofundada a essas questões, incorporando tais elementos em seus personagens, de modo a defender “uma retomada dos valores do povo russo”³ (FERNANDES, 2021), mas de uma forma nada ingênua (afinal, era igualmente crítico a determinados aspectos da cultura de seu país, acento que foi lapidado nos anos da *Casa morta*).⁴

As reverberações desta composição emergem com intensidade nos heróis dostoiévskianos, titulares de numerosos pontos de vista – daí a constatação de Bakhtin sobre a “autêntica polifonia de vozes plenevalentes”⁵ considerada, de fato, a “peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski”⁶ – e capazes de tantas interações possíveis, abre singulares frentes para a reflexão acerca das diferentes relações éticas que podem ser perscrutadas em seus escritos, conforme destacado por diferentes autores (NOGUCHI, 2013; SILVA; BRITO,

2 FRANK, Joseph. *Dostoiévski: um escritor de seu tempo*, p. 14.

3 FERNANDES, Arlene. “Racionalismo e romantismo em “Memórias do subsolo”, de Dostoiévski”. *RUS*, v.12, n. 18, p. 139, 2021.

4 Mesmo antes, Dostoiévski já havia percebido as mazelas do povo russo, como no famoso episódio da chegada em São Petesburgo, por ocasião do ingresso na Escola de Engenharia, quando presenciou o espancamento de um jovem camponês: “Jamais consegui esquecer o mensageiro, e durante muito tempo estive inclinado a explicar, como se fosse involuntariamente, o que era vergonhoso e cruel no povo russo”. FRANK, Joseph. *Dostoiévski: um escritor de seu tempo*, p. 70

5 BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018, p. 4.

6 BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 4.

2017). Além dessas questões externas, o universo psíquico, a consciência e os conflitos internos foram importantes agentes motivadores na conduta de cada personagem, sendo intensamente explorados em toda a obra, abrindo espaço para discussões sobre a ética (FOGEL, 2021).

A presença de questões éticas na obra dostoiévskiana pode ser investigada a partir de díspares perspectivas, dada a riqueza criativa do autor. Com efeito, em *Crime e Castigo* e em *Os irmãos Karamázov* a crítica à ética racionalista se faz presente, tendo em vista que “(...) o objetivo original do racionalismo de libertar o homem falhou, transformando o homem em meio, fazendo dele um objeto utilizável para outros homens alcançarem seus fins egoístas” (BURGOS HERRERA, 2015).⁷ De outro modo, em *Os demônios*, Dostoiévski elucida os pontos destrutivos morais russos através da sua análise sobre o “socialismo utópico e a estética marxista”⁸ (CORREIA, 2018). Em um certo sentido, os personagens do autor adquirem uma postura investigativa diante da existência, quiçá socrática,⁹ como destacado por Albert Camus:

Todos os heróis de Dostoiévski se interrogam sobre o sentido da vida. É nisso que eles são modernos: não temem o ridículo. O que distingue a sensibilidade moderna da sensibilidade clássica é que esta se nutre de problemas morais e aquela de problemas metafísicos. Nos romances de Dostoiévski a questão é apresentada com uma tal intensidade que só pode levar a soluções extremas. A existência é mentirosa ou ela é eterna. Se Dostoiévski se satisfizesse com esse exame, seria filósofo. Mas ele ilustra as consequências que esses jogos do espírito podem ter numa vida humana e é nisso que ele é artista.¹⁰

7 BURGOS HERRERA, Omar Eden. “La ética en Dostoiévski, uma crítica al racionalismo ilustrado en crime y castigo y los *Hermanos Karmazov*”. *Revista Mexicana de Ciências Agrícolas*, v. 2, oct, 2015, p. 317.

8 CORREIA, João Gabriel Antonio. “A Singularidade do romance *O adolescente* no conjunto literário de Fiodor Dostoiévski de 1861 a 1881”. *Revista Trilhas da História*, v. 8, n.15, jul-dez, 2018. p.175-176.

9 A referência é a famosa frase de Sócrates “uma vida não examinada não é para ser vivida pelo homem” (em grego: ἡ δὲ ἀνεξέταστος βίος οὐ βιωτὴς ἀνθρώπου). PLATÃO. *Apologia de Sócrates*. Tradução: André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2014, passo 38a.

10 CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ri Roitman, Paulina Watch. 1ª ed. – Rio de Janeiro:

Um dos aspectos de relevo em uma eventual “ética dostoiévskiana” é o valor da *compaixão*, o qual pode ser recuperado – de um ponto de vista biográfico – a partir da infância do autor, particularmente da influência materna, pois indubitavelmente foi “com Maria Fiódorovna que Dostoiévski aprendeu a sentir a *compaixão* pelos desafortunados e pobres que se tornou tão importante em sua obra”.¹¹ Tal é o caso de *Crime e castigo*, no qual é possível perceber – claramente – o processo de aprendizagem da *compaixão* vivenciado por Raskólnikov, pelas mãos de Sônia (MARQUES, 2015). O acento compassivo do escritor – presente em diferentes momentos de sua vida – alcança, provavelmente, notável profundidade nos *Escritos da casa morta* (DOSTOIÉVSKI, 2020), obra síntese dos anos em que permaneceu preso na Sibéria, durante os quais esteve muito próximo dos mais distintos matizes da miséria do povo russo.

Com base nestas preliminares ponderações, o objetivo do presente ensaio é a apresentação dos sentidos da *compaixão* nos *Escritos da casa morta*, com atenção à seguinte trajetória: exposição sintética da biografia intelectual de Dostoiévski, comentário sobre seu tempo de cárcere na Sibéria e a concepção do livro, exposição acerca do lugar da *compaixão* na obra e, a partir deste encadeamento, discussão sobre as possibilidades de uma *ética dostoiévskiana da compaixão*.

Biografia intelectual de Dostoiévski

Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski – filho de Mikhail Andréievitch Dostoiévski e Maria Fiódorovna Dostoiévskiaia – nasceu em Moscou, na Rússia, no dia 30 de outubro de 1821, como o segundo mais velho dos sete filhos do casal (TANASE, 2017). Sua mãe morreu em 1837, enquanto seu pai foi assassinado em 1839, supostamente por servos de sua propriedade rural (DOSTOIÉVSKI, 2020). As relações domiciliares eram profun-

ro: Record, 2019, p. 75.

11 FRANK, Joseph. *Dostoiévski: um escritor de seu tempo*, p. 37-38.

damente inscritas na esfera religiosa, contexto que produziu permanente reverberação no pensamento do autor, o qual afirmou, nos seus últimos anos, que “o problema da existência de Deus o atormentara durante toda a vida”.¹²

Apesar das dificuldades da infância, relacionadas às condições econômicas da família e às instabilidades do humor paterno, o artista considerava seus pais “pessoas extraordinárias”.¹³ A permanência no lar perdurou até 1838, ano em que Dostoiévski ingressou na Academia de Engenharia Militar de São Petersburgo. As normas da instituição eram afins às de um quartel, dada a obrigatoriedade de exercícios exaustivos e de exigentes classes de exatas e humanidades. Em 1840, tornou-se suboficial e, no ano seguinte, foi aceito na Escola de Oficiais; obteve sua promoção a subtenente três anos depois.

Dostoiévski tornou-se um dos principais protagonistas na criação de romances e de contos, textos nos quais, com frequência, pautava questões relacionadas à psicologia. Em seu primeiro livro, *Gente pobre* (1846), “criou uma narrativa epistolar que subverteu o gênero por completo e foi imediatamente aclamada pelo público, fazendo de seu autor, praticamente da noite para o dia, um escritor consagrado”¹⁴ (DOSTOIÉVSKI, 2009). No mesmo ano, escreveu *O duplo* – romance que trata dos percalços do senhor Golyádkin – o qual combina crítica social e certa análise psicológica, acrescidas de “pitadas” de bom humor (DOSTOIÉVSKI, 2013). Em *Noites Brancas* (1848) retratou o contexto de uma paixão que deságua em intensa frustração amorosa (DOSTOIÉVSKI, 2003).

No ano de 1847, o autor, então com 26 anos, começa a participar do Círculo de Petrachévski, atraído principalmente pelas discussões literárias – e libertárias – do grupo. Seu organizador, Mikhail Butachévitch-Petrachévski, cultivava especial apreço pelas ideias do socialista utópico Charles Fourier (HOGEMANN, 2017). Dois anos após, em 1849, o Círculo é denunciado por realizar “supostas” atividades contra o governo e seus

12 FRANK, Joseph. *Dostoiévski: um escritor de seu tempo*, p. 53.

13 FRANK, Joseph. *Dostoiévski: um escritor de seu tempo*, p. 40.

14 Escrito no posfácio por Fatima Bianchi, editora 34, 2009, p. 180.

membros acabam presos pelas forças de Nicolau I e condenados à execução. Cerca de oito meses após a prisão, o escritor viu-se face a face com a morte – esteve prestes a posicionar-se frente ao pelotão de fuzilamento –, quando o tsar concebe uma “nova chance”: permuta a pena capital por trabalhos forçados na Sibéria. A vivência é descrita pelo próprio autor, na carta ao irmão Mikhail:

Hoje, 22 de dezembro [de 1849], fomos levados à praça Semiónovski. Lá foi lida a sentença de morte de todos nós, deram-nos a cruz para beijar, quebraram a adaga sobre as nossas cabeças e prepararam a nossa veste derradeira. Então levaram três homens à coluna para dar início à execução. Eu era o sexto da fila e eles nos chamavam de três em três, logo, eu tinha menos de um minuto de vida. Lembrei-me de ti, irmão, sempre de ti; naquele último minuto eras apenas tu que estavas em minha mente! Por fim, suspenderam a execução, os soldados recuaram, e nos foi lido que Sua Majestade Imperial nos daria a vida.¹⁵

A libertação de Dostoiévski ocorreu em 1854, após quatro anos de cárcere, período cuja influência perene e profunda se nota em suas obras ulteriores.¹⁶ Neste mesmo ano, retomando a carreira literária, publica as novelas siberianas – *O sonho do titio* e *A aldeia de Stepántchikovo e seus habitantes* – e, em 1861, *Humilhados e ofendidos*. Nesses primórdios dos 1860, o artista dedicou parte considerável de sua energia criativa às atividades de jornalista e crítico literário (MEDEIROS, 2005): com Mikhail, editou as revistas *O Tempo* (1861-1863) e a *Época* (1864-1865) (PLIASSOV, c2021). O livro *Escritos da casa morta* (1862), texto central da presente análise, será detalhado adiante. Dois anos após, lança *Memórias do Subsolo* (1864), obra na qual desenvolve significativa “experimentação” acerca de uma das suas marcas registradas: a exploração do psiquismo das

15 DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Escritos da casa morta*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2020, texto da orelha.

16 Neste período de cumprimento de pena, Dostoiévski apresentou o primeiro episódio de convulsão; o diagnóstico de epilepsia foi estabelecido, contudo, apenas anos depois. Vale comentar que a experiência da enfermidade aparecerá *autobiograficamente* no príncipe Míchkin, protagonista de *O Idiota*, obra que provavelmente contém a melhor descrição já elaborada sobre uma crise convulsiva, “uma verdadeira lição de neurologia” (SIQUEIRA-BATISTA, 2005, p. xii).

personagens. Em última análise, este pode ser considerado um “ensaio” para *Crime e Castigo* (1866), um dos seus romances mais celebrados (DOSTOIÉVSKI, 2016). Publicou, posteriormente, *O jogador* (1867), *O idiota* (1869), *O eterno marido* (1870), *Os demônios* (1872), *Diário de um escritor* (1873), *O adolescente* (1875), *Uma criatura dócil* (1876) e aquela que é considerada sua obra prima, *Os irmãos Karamázov* (1881) (DOSTOIÉVSKI, 2012).

O grande autor russo morreu na cidade de São Petersburgo, em 1881, deixando um vasto legado literário, cuja influência se estendeu para o século 20, em pensadores como Nietzsche e Freud (DOSTOIÉVSKI, 2020). Suas obras permitem a formulação de questões religiosas, políticas, psicológicas e existenciais, dada a profunda reflexão, muitas vezes de caráter autobiográfico, cujo principal exemplo – muito provavelmente – será comentado a seguir.

A Sibéria e os *Escritos da casa morta*

A compreensão do significado dos *Escritos da casa morta* na obra de Dostoiévski, livro que representa um genuíno registro de uma das passagens mais emblemáticas de sua vida, alcança maior êxito ao se considerar o acento trágico de tal experiência – o antes, o durante e o depois da contemplação, *olhos nos olhos*, da morte – sumarizada de forma notável por Joseph Frank em sua monumental biografia do autor:

Esse novo mundo [inaugurado com a prisão de Dostoiévski, em abril de 1849] iria pôr a prova ao máximo sua capacidade emocional e espiritual e ampliaria infinitamente o horizonte de sua experiência moral e psicológica [...] Conheceria o desespero aterrador da solidão na prisão; sentiria a angústia insuportável do perseguido; passaria pela agonia terrível do condenado que se agarra desesperado aos últimos momentos preciosos da vida; desceria às últimas profundezas da sociedade, viveria com marginais e criminosos e ouviria a conversa de sádicos e assassinos para os quais a própria noção de moral era uma farsa; e teria instantes de

sublime harmonia interior, momentos de fusão com o princípio divino que rege o universo, na “aura” extática que precede o ataque epilético.¹⁷

Os anos de cárcere de Dostoiévski transcorreram no Presídio de Omsk, parte oriental da Sibéria, região estratégica para a Rússia, tanto por se constituir em um espaço de colonização das frias estepes quanto pela manutenção dos presídios destinados aos mais distintos “desajustados” ao sistema tsarista (BEER, 2018). Neste interregno, foi submetido ao sistema denominado *katorga*, cujo foco eram penosos trabalhos forçados (SILVA, 2015). O autor, a despeito de sua compleição física pouco avantajada, assumiu a responsabilidade de laborar cooperativamente com os demais presos, em um contexto bastante insalubre (em algumas oportunidades, por exemplo, a temperatura local alcançava 40 graus abaixo de zero). É nesse ambiente de sofrimento físico e psicológico que Dostoiévski tem contato com prisioneiros vindos de toda a Rússia e responsáveis por diversos crimes:

E que tipo de gente não havia ali! Acho que cada província, cada zona da Rússia tinha ali os seus representantes. [...] Todo esse contingente era dividido pela categoria de crimes e, conseqüentemente, pela duração da pena aplicada aos crimes. É de se supor que não havia crime que ali não tivesse o seu representante. A base principal de toda população presidiária era composta por degredados da categoria dos civis (os “desregrados”, como pronunciavam ingenuamente os próprios presidiários). Eram criminosos totalmente privados de quaisquer direitos, os extirpados da sociedade, com os rostos ferretados como prova eterna de sua condição de réprobo.¹⁸

A partir destas vivências, o autor começa a esboçar, durante o cárcere, alguns escritos então denominados “Cadernos Siberianos”, cujo conteúdo era composto por suas experiências pessoais, registradas com o aval do médico da prisão, Ivan Ivánovitch Troitski. Após a soltura, o escritor opta por misturar esses elementos reais com ficcionais, compondo os *Escritos da casa morta*. Argumenta-se que o artifício usado por Dos-

17 FRANK, Joseph. *Dostoiévski: um escritor de seu tempo*, p. 207-208.

18 DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Escritos da casa morta*, p. 40.

toiévski, ao mesclar suas próprias experiências na prisão com aquelas do personagem principal, Alekandr Pietróvitch Goriántchikov, concedendo-lhes a caracterização de semificção, tinha por objetivo escapar da censura então vigente (SILVA, 2015).

O enredo dos *Escritos* versa sobre as experiências do protagonista, o qual assume o papel de narrador em alguns trechos, visto que um relator em terceira pessoa também se faz presente. Após sua prisão e condenação pelo assassinato da esposa, e Goriántchikov passa dez anos em um regime de trabalhos forçados, em um campo na Sibéria, e relata a sua experiência, as relações sociais entre os condenados, os acontecimentos cotidianos e o convívio com os guardas e médicos, em impressões vívidas sobre cada um desses aspectos.

Além das relações interpessoais na prisão terem influenciado não somente a obra, mas a personalidade do escritor, pode-se dizer que sua relação com a privação de liberdade também foi um ponto importante para o seu amadurecimento existencial e artístico, resultando na reflexão sobre temáticas que serão recorrentes em toda a sua obra, tais como: a solidão, o sofrimento, o perdão e o cuidado (FRANK, 2018). Nestes termos, pode-se dizer, com Konstantin Motchulski (DOSTOIÉVSKI, 2020), que a experiência de Dostoiévski “na prisão foi sua riqueza espiritual”,¹⁹ o que representou um genuíno encontro do autor – marcado, ambigualmente, por certo desencanto e por genuína *compaixão* – com o até então idealizado povo russo.

A compaixão em uma *Casa morta*

A *compaixão* é uma temática recorrente na vida e na obra de Dostoiévski. De fato, um de seus companheiros da Academia de Engenharia Militar de São Petesburgo reconhecia que Dostoiévski e seu amigo Berejétski eram dotados de profunda “compaixão pelos pobres, fracos e desprotegidos”.²⁰ Importan-

19 MOTCHULSKI, Konstantin. “Sobre os escritos da casa morta”. Tradução de Danilo Hora. In: DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Escritos da casa morta*, p. 400.

20 FRANK, Joseph. *Dostoiévski: um escritor de seu tempo*, p. 74.

te destacar, neste contexto, a influência Católica Ortodoxa Russa para a formação da consciência do autor, a qual permitiu a criação de personagens inspirados em Cristo e, igualmente, a incorporação de valores cristãos – perdão, abnegação, caridade e *compaixão* – em seus livros (GLEHN, 2014).

Com efeito, em *Crime e castigo* (DOSTOIÉVSKI, 2016), a figura de Cristo pode ser enxergada na personagem Sônia Marmeládova, a qual precisou “vender o corpo” com a *única* finalidade de sustentar seus irmãos, algo que “representa o sacrifício total e incondicional do ‘Eu’ em prol do ‘Outro’, ou seja, um sacrifício voluntário e desprezioso”²¹ (GLEHN, 2014). A importância de Sônia na construção da narrativa religiosa é ainda maior, pois é ela a figura que acolhe Raskólnikov sem nenhum tipo de julgamento moral, exercendo um papel ímpar em seu processo de arrependimento e redenção.

O príncipe Míchkin, personagem principal de *O Idiota* (DOSTOIÉVSKI, 2020), é outro personagem *dostoiévskiano* que representa um arquétipo de Cristo. O protagonista possui uma personalidade bondosa, agradável e acolhedora, sendo dotado de uma ingenuidade que não se observa na maioria dos mortais. Pode-se afirmar que o príncipe “é a personificação das virtudes evangélicas da mansidão, do perdão e principalmente da *compaixão*”. [...] e que “é a *compaixão* a característica mais importante que se manifesta no príncipe Míchkin”.²²

Notam-se, igualmente, substantivos elementos do Cristianismo em *Os irmãos Karamázov* (DOSTOIÉVSKI, 2012). Neste romance, o autor atinge a maturidade dos temas religiosos trabalhados em toda a sua obra (GLEHN, 2014), com destaque para a figura de Alieksêi Fiódorovitch Karamázov, o Aliócha, monge que exerce o perdão – de forma incondicional –, o que representa, em última análise, um ato de acolhida afim à *compaixão*.²³

21 GLEHN, Priscila Rodrigues von. “A figura de Cristo em personagens de Dostoiévski.” *Dissertação* (Mestrado em Literatura), p. 66-67, 2014.

22 GLEHN, Priscila Rodrigues von. “A figura de Cristo em personagens de Dostoiévski, p. 77.

23 As relações entre perdão e compaixão podem ser abordadas a partir de diferentes autores. Para uma eventual interseção destes conceitos em Jacques Derrida, ver: GUADAGNIN, Renata. “A escrita do poema como gesto de perdão: incursão entre Derrida e Celan”. *Cadernos Literários*, v. 25, p. 105-116, 2019.

Porém, a principal semelhança e, talvez a mais importante associação entre ele e a figura de Cristo, esteja relacionada com sua imensa capacidade de tudo perdoar, pois possui uma total ausência de ressentimento para com o outro, mesmo que este venha a ser o seu ofensor.²⁴

A despeito da presença nos romances citados, a *compaixão* adquire um lugar de destaque nos *Escritos da casa morta*. Especialmente nesta obra, a palavra aparece quatro vezes em diferentes contextos. Analisando o texto em Russo, percebe-se que o autor utiliza vocábulos traduzíveis como *compaixão*, mormente ao se considerar a passagem para o Português.²⁵ Os termos usados originalmente por Dostoiévski são: *Сострадание/Сострадания* (Sostradaniye/*Sostradaniya*), cujo significado é bem próximo à *compaixão*; *Сочувствие* (Sochuvstviye), com sentido afim à concepção de “simpatia” ou “empatia”; e *Жалости* (Zhalosti), cuja ideia se avizinha àquela de “dó”, “piedade” ou “pena”. Excertos importantes dos *Escritos* contêm referências à *compaixão*, como no encontro dos presidiários Pietróvitch e Orlov:

Tentei falar com ele [Orlov] sobre suas aventuras. Ele franziu um pouco o cenho com essas inquirições, mas sempre respondia com franqueza. Quando compreendeu que eu tentava atingir-lhe a consciência e extrair dele ao menos algum arrependimento, olhou-me com tamanho desdém e altivez como se de repente me visse como algum garotinho bobo [...]. Seu rosto chegou até a exprimir um quê de *compaixão* (*жалости*) por mim. Um minuto depois, despejava sobre mim a mais cândida das risadas, sem nenhuma ironia, e estou certo de que, quando ficou sozinho e lembrou-se de minhas palavras, deve ter rido várias vezes com seus botões.²⁶

24 GLEHN, Priscila Rodrigues von. “A figura de Cristo em personagens de Dostoiévski”, p. 86.

25 Vale, aqui, a lúcida advertência de Paulo Bezerra sobre a tradução: “o ato de traduzir é uma compenetração na cultura do outro, mas uma compenetração dialógica na qual a ‘interpretação criadora não renuncia a si mesma’, mas mantém suas peculiaridades, sua individualidade como marca de sua própria cultura, que usa de seus infinitos modos de dizer para recriar o espírito do original, trazer, do modo mais próximo possível do original, as formas de ser do outro, dando-lhe o colorido específico de sua cultural nacional”. BEZERRA, Paulo. “A tradução como criação”. *Estudos avançados*, v. 26, n. 76, p. 47-56, 2012, p. 48.

26 DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Escritos da casa morta*, p. 92.

Orlov é descrito, pelo narrador (Pietróvitch), como um homem cruel, responsável por diversos assassinatos, os quais são admitidos sem pestanejar e com um certo ar de orgulho. Relata-se, também, que este personagem recebia as punições de forma corajosa, sem fugir ou demonstrar covardia (na verdade, no momento explicitado na citação acima, ambos estão na enfermaria, onde Orlov está recebendo cuidados após as chibatadas e aguardando a próxima metade da pena no dia seguinte). É precisamente este interlocutor, de algum modo frio e calculista, que acaba sentindo *compaixão* em atenção à frustrada tentativa de análise da personalidade perpetrada por Pietróvitch. A experiência, aqui, se assemelha mais à “pena” – do mais forte em relação ao mais frágil – o que também pode ser observado em outro momento do manuscrito, no qual o narrador descreve suas relações com o presidiário Petrov, um ex-soldado temido e considerado o mais difícil recluso a ser “domado” em todo o presídio. Este frequentemente roubava aquele, sem demonstrar nenhum tipo de arrependimento, mas, sim, certa condescendência pelo narrador:

Na mesma noite confessou-me pessoalmente o roubo, mas sem nenhum embaraço ou arrependimento, com absoluta indiferença, como se se tratasse do incidente mais trivial. Tentei passar-lhe uma boa reprimenda; em verdade, eu lamentava por minha Bíblia. Ouviu-me sem irritação, até com muita tranquilidade; concordou que a Bíblia é um livro muito útil, lamentou sinceramente que ela não estivesse mais comigo, no entrando não externou nenhum arrependimento por havê-la roubado; tinha um ar tão autoconfiante que logo parei de recriminá-lo. [...] Estou certo de que ele até gostava de mim, e isso me fazia pasmar. Tomava-me por um rapazote, por um homem incompleto; se sentia por mim aquela espécie de *compaixão* (сострадание) que todo ser forte sente instintivamente pelo mais fraco...não sei.²⁷

A visão “piedosa” da *compaixão* nos *Escritos* é, todavia, re-dimensionada no excerto seguinte – ato contínuo à chegada do narrador ao presídio –, no qual o uso do termo parece fazer referência à noção de *cuidado*:

27 DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Escritos da casa morta*, p. 147.

Existem na Sibéria alguns tipos de pessoas – que quase nunca mudam – que parecem propor-se como missão de vida um cuidado fraternal pelos “infelizes”, a *compaixão* (сострадание) e a condolência por eles, como se se tratassem dos seus próprios filhos, e o fazem sem nenhum interesse, como algo sagrado. [...] Na cidade onde ficava o nosso presídio residia uma senhora – a viúva Nastácia Ivánovna. É claro que nenhum de nós, estando no presídio, poderia ter algum contato pessoal com ela. Parecia que ela tomara como missão de vida ajudar os degradados, porém se preocupava mais conosco, os galés.²⁸

A maior amplitude da *experiência compassiva* pode ser percebida, sem embargo, na descrição dos sentimentos dos médicos em relação aos prisioneiros e à sua condição, quiçá na perspectiva de acolhida, de *aceitação* do outro, sem o vislumbre de qualquer contrapartida, mas, tão somente pelo reconhecimento da humanidade e da dignidade, colocadas em xeque pelas duras condições à quais os condenados estavam submetidos:

Até onde pude notar, os que estavam de fato doentes sorriam em sua maioria de escorbuto e sobretudo de enfermidades próprias daquela região. [...] Dentre os outros que estavam efetivamente enfermos havia os doentes de febres, de vários tipos de úlcera, do peito. [...] havia alguns que ali estavam *sem quê nem mais*, sem nenhuma enfermidade, para “descansar”. Os médicos aceitavam esses tipos de bom grado, por *compaixão* (сострадания), sobretudo quando havia muitos leitos vazios.²⁹

A partir dos trechos selecionados, é possível a caracterização de certa variação do tema da *compaixão* nos *Escritos da casa morta*. Tal percepção torna-se ainda mais evidente ao se considerar as diferentes nuances conceituais deste termo – como se comentará brevemente a seguir – as quais foram sublimemente captadas por Dostoiévski no processo de composição da obra.

28 DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Escritos da casa morta*, p. 119.

29 DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Escritos da casa morta*, p. 217-218.

Os Escritos: por uma ética dostoienskiana da compaixão

A *compaixão* pode ser compreendida de muitos modos. De fato, (i) a *piedade* (dó ou comiseração), (ii) o *sofrer com* e (iii) a *acolhida incondicional* podem ser reconhecidos como fios que compõem a polissemia do termo. Tal contexto é explicável pelas origens da palavra, que podem ser recuperadas, contemporaneamente, a partir de duas principais tradições: o Cristianismo e o Budismo.³⁰

A *compaixão* no bojo do Cristianismo – a *Compati* (latim) = sofrer com – traz a dimensão de *tomar para si o sofrimento alheio*, ou seja, *com-partilhar o páthos* do outro, cuja máxima amplitude está proposta no Mandamento “ama ao próximo como a si mesmo”, externada na Parábola do Bom Samaritano (Lucas 10, 30-37):

Um homem ia descendo de Jerusalém para Jericó, e caiu nas mãos de assaltantes, que lhe arrancaram tudo e o espancaram. Depois foram embora e o deixaram quase morto. [...] um samaritano, que estava viajando, chegou perto dele, viu e teve compaixão. Aproximou-se e fez curativos, derramando óleo e vinho nas feridas. Depois colocou o homem em seu próprio animal, e o levou a uma pensão, onde cuidou dele.³¹

O Bom Samaritano, modelo da moral cristã, moveu-se pela *Compati* – um *sofrer com* entre iguais (criaturas) ante o Deus (Criador) –, dado o reconhecimento do *outro* como *si mesmo*, em uma profunda *identidade*. Ambos, aquele que sofre e aquele que ampara, são concebidos à imagem e à semelhança de Deus, o que representa o fulcro da ação de cuidado,³² expressa na postura da senhora Nastácia Ivánovna (anteriormente mencionada), uma *boa samaritana*, em relação aos condenados de

30 SIQUEIRA-BATISTA, Rodrigo; SCHRAMM, Fermin R. “A bioética da proteção e a compaixão laica: o debate moral sobre a eutanásia”. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 14, p. 1241-1250, 2009, p. 1243.

31 BÍBLIA, N.T. Lucas. Português. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2009, Edição Pastoral, Cap. 12, vers 30-37.

32 BOFF, Leonardo. *Saber Cuidar: ética do humano, compaixão pela terra*, Petrópolis: Vozes, 2014.

Omsk. A *Compati* é habitualmente considerada entre humanos, mas não se deve olvidar o ensinamento de São Francisco de Assis: o exercício de compaixão e cuidado a todas as formas de vida, incluindo aquelas que *supostamente* são motivo de malefício às pessoas (como as feras, por exemplo o lendário lobo de Gubbio, e as ervas daninhas).³³

O Budismo – “*modo de vida* instaurado a partir do *Satori* (Iluminação) de Sidharta Gautama, o Buda Shakyamuni, sob a copa da árvore Bodi, no século VI a.C.”³⁴ – ressalta, igualmente, o valor da compaixão, *Karuna* (sânscrito), a qual se traduz sob a forma de *acolhida incondicional*,³⁵ plena recepção, sem julgamento, de todos os seres (lançados no *vir-a-ser* e no *deixar-de ser*):

Compaixão significa oferecer morada às pessoas, abrir as portas até então fechadas para elas, perguntar mais que responder. Significa tornar-se altamente sensível à situação e aos sentimentos da outra pessoa. Significa ouvir com todo o seu ser e dar, se for possível, o que seja relevante e apropriado para o relacionamento, não o avaliando com julgamentos próprios.³⁶

A anteriormente mencionada aceitação dos médicos de Omsk, “*sem quê nem mais*”, acena para a ação de “abrir as portas até então fechadas” (literalmente, no caso do hospital do presídio), acolhendo aqueles homens de todos os tipos – “de vagabundos, de bandidos, de toda plebe em geral, de toda vida

33 Sobre esta questão, vale o comentário de COELHO (2020): “Francisco de Assis era aquele que pregava aos passarinhos, que acalmava as feras, como o lobo de Gubbio, que solicitava aos confrades responsáveis pela manutenção das hortas conventuais a manutenção de um espaço reservado ao livre crescimento das ervas daninhas – nelas reconhecendo o direito sagrado à existência, a despeito de sua aparente inutilidade direta ao uso humano –, por outro lado, era também, fundamentalmente, aquele que beijava o leproso e que buscava avidamente a proximidade e a assistência aos homens e mulheres em situação de pobreza e desalento. Cf. COELHO, Breno Herrera da Silva. “Laudato Si’: uma breve proposta de sistematização”. *Grande Sinal: Revista de Espiritualidade e Pastoral*, p. 45 - 57, 2020.

34 SIQUEIRA-BATISTA, Rodrigo; SCHRAMM, Fermin R. *A bioética da proteção e a compaixão laica: o debate moral sobre a eutanásia*, p. 1243.

35 SUZUKI, Daisetz T. *Introdução ao Zen-budismo*. Tradução: Eloise de Vylder. São Paulo: Mantra, 2019.

36 BRANDON, David. *Ajuda pelo Zen-Budismo*. Tradução: Júlio César Assis Küll e José Sidnei Pereira. São Paulo: Pensamento; 1976, p. 51.

dos desgraçados³⁷ –, os quais “desejam a felicidade e querem evitar o sofrimento”.³⁸ A *Karuna* budista é, assim, a *recepção incondicional* do outro.

As tradições espirituais mencionadas – Cristianismo e Budismo – situam a compaixão em um distinto lugar de relevância moral. Deve ser destacado, entretanto, que díspares perspectivas filosóficas consideram a compaixão como o *fundamento ético* por excelência. Citam-se, pois, (1) a proposta schopenhaueriana – para a qual a compaixão é a “verdadeira motivação que está no fundamento de todas as ações dotadas de valor moral genuíno”³⁹ – e (2) a proposta da (bio)ética para todos os seres, embasada no conceito de *compaixão laica*, “acolhida/proteção do outro (...) que só pode ser obtida sem julgamento, ou seja, a partir da recepção incontestada de sua situação-no-mundo”.⁴⁰

A *compaixão* apreendida por Dostoiévski ao longo da vida e manifesta nos *Escritos* deve ser reportada, de uma perspectiva biográfica, à *Compati* de origem cristã. Mas, o alcance da *Karuna*, de matriz budista, não pode ser desconsiderado. De fato, em ambos os casos pressupõe-se que a *compaixão* se constitua como um *estofa* para o cuidado e a acolhida, sem julgamento, quando se está defronte de um outro que padece. É possível, ademais, que se possa caracterizar a *compaixão* de uma perspectiva polissêmica, conforme assinalado nos diferentes “sentidos” expressos nos usos do termo, nas citações selecionadas. Estes elementos podem ser recuperados no cerne dos *Escritos*, como se procurou externar nesta preliminar análise, o que permite a conjectura acerca da existência, na obra, dos primeiros matizes de uma ética *dostoiévskiana da compaixão*.w

37 DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Escritos da casa morta*, p. 17 (Apresentação, Paulo Bezerra).

38 DALAI LAMA. *Os estágios da meditação*. Rio de Janeiro: Rocco; 2001, p. 127.

39 SCHOPENHAUER, A. *Sobre o fundamento da moral*. Tradução: Maria Lúcia Oliveira Caciola. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 132.

40 SIQUEIRA-BATISTA, Rodrigo. “(Bio)ética para todos os seres: proêmio”. In: CASTRO, J. C.; NIEMEYER-GUIMARÃES, M.; SIQUEIRA-BATISTA, R. *Caminhos da Bioética* III. Teresópolis: Editora Unifeso, 2020, p. 269.

Considerações finais

A literatura de Dostoiévski, como genuína obra de arte – dotada de uma potência criativa única –, contém a possibilidade de produzir reflexões dirigidas a distintas esferas da experiência humana. Neste particular, o caminho ora trilhado acena para o valor da *práxis* compassiva nos *Escritos da casa morta*, articulável a elementos morais de duas grandes Tradições Espirituais da Humanidade – Cristã e Budista – e a concepções filosóficas contemporâneas – o pensamento de Arthur Schopenhauer e a (bio)ética para todos os seres – caracterizando uma possível ética *dostoiévskiana da compaixão*.

Esta é uma hipótese, preliminar, que deverá merecer análise posterior, a partir da releitura dos *Escritos* e da análise pormenorizada de outros textos do autor. Aposta-se que se trata de uma ideia a ser investigada – especialmente neste momento, 2021, ano em que se comemora o Bicentenário de Dostoiévski, mas que segue miseravelmente marcado pela “apologia da violência, [...] desvalorização do homem e desprezo por sua vida”⁴¹ – quiçá como forma de prestar-lhe merecida homenagem: o reconhecimento de que sua vida e sua obra podem representar o fomento, existencial, para a utopia de uma sociedade livre, justa e fraterna.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BEER, Daniel. *A Casa dos Mortos: o exílio na Sibéria sob os Romanov*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BEZERRA, Paulo. “A tradução como criação”. In: *Estudos avan-*

41 DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Escritos da casa morta*, p. 24 (Apresentação, Paulo Bezerra).

çados, v. 26, n. 76, p. 47-56, 2012.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução: Ivo Storniolo. Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 2009.

BOFF, Leonardo. *Saber cuidar: ética do humano, compaixão pela terra*. Petrópolis: Vozes, 2014.

BRANDON, David. *Ajuda pelo Zen-Budismo*. Tradução: Júlio César Assis Küll e José Sidnei Pereira. São Paulo: Pensamento; 1976.

BURGOS HERRERA, Omar Eden. "La ética en Dostoiévski, una crítica al racionalismo ilustrado en crime y castigo y los Hermanos Karmazov". *Revista Mexicana de Ciencias Agrícolas*, v. 2, p. 313-320, 2015.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução: Ri Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2019.

COELHO, Breno Herrera da Silva. "Laudato Si': uma breve proposta de sistematização". *Grande Sinal: Revista de Espiritualidade e Pastoral*, p. 45-57, 2020.

CORREIA, João Gabriel Antônio. A Singularidade do romance: o adolescente no conjunto literário de Fiódor Dostoiévski de 1861 a 1881. *Revista Trilhas da História*, v. 8, n. 15, 2018, p. 165-179.

DALAI LAMA. *Os estágios da meditação*. Rio de Janeiro: Rocco; 2001.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. Tradução: Paulo Bezerra. 7ª ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Escritos da casa morta*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2020.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Gente pobre*. Tradução: Fátima Bianchi. São Paulo: Editora 34, 2009.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Humilhados e ofendidos*. Tradução: Fátima Bianchi. Editora 34, 1. ed., 2018.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Noites brancas*. Tradução: Carlos Loures. "O Dialético", 2003.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O duplo*. Tradução: Paulo Bezerra. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

- DOSTOIEVSKI, Fiódor. *O idiota*. Tradução: Paulo Bezerra. 5ª ed. São Paulo: Editora 34, 2020.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O jogador*. Tradução: Boris Schnaiderman. Editora 34, 2019.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os demônios*. Tradução: Paulo Bezerra. Editora 34, 1872.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamázov*. Tradução: Paulo Bezerra. Editora 34, 2012.
- FERNANDES, Arlene. "Racionalismo e romantismo em "Memórias do subsolo", de Dostoiévski". *RUS*, v.12, n. 18, 2021.
- FOGEL, Gilvan. "Rodion Raskólnikov ou do pretense direito ao crime (Apontamentos/itinerários para uma leitura de Crime e Castigo)". *RUS*, v.12, n.18, 2021, p. 12-25.
- FRANK, Joseph. *Dostoiévski: um escritor de seu tempo*. Tradução: Pedro Maria Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- GLEHN, Priscila Rodrigues von. *A figura de Cristo em personagens de Dostoiévski*. Dissertação (Mestrado em Literatura), Brasília, 2014.
- GUADAGNIN, Renata. "A escrita do poema como gesto de perdão: incursão entre Derrida e Celan". *Cadernos Literários*, v. 25, p. 105-116, 2019.
- HOGEMANN, Edna Raquel. "Direito e poder nos Demônios de Dostoiévski". *RJLB*, nº 4, 2017, p. 393-403.
- LARA, Pietro Augusto; JESUS, Guilherme Henrique Ceccato; VIEIRA, João Gabriel; PRATI, Patricia David. *Parricídio e psicanálise na intertextualidade das obras Rei Lear de Shakespeare e Os Irmãos Karamázov de Dostoiévski*. Saberes docentes, diversidade e inclusão na escola, práticas pedagógicas inovadoras e gestão educacional, 2019.
- MARQUES, Priscila Nascimento. "A compaixão como virtude e como fardo: anotações sobre o par Sônia e Raskólnikov, de *Crime e castigo*". *Numen: revista de estudos e pesquisa da religião*, v. 19, p. 216-232, 2015.
- MEDEIROS, Gutemberg Araújo. *Dostoiévski, jornalista*. Universidade de São Paulo, 2005.

NOGUCHI, Eduardo Armaroli. "O fracasso do bem: os paradoxos da religiosidade de Dostoiévski em *O Idiota*". *Numen: revista de estudos e pesquisa da religião*, v. 16, n. 2, p. 407-446, 2013.

PLATÃO. *Apologia de Sócrates*. Tradução: André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2014.

PLIASSOV, Vladimir. *Fiódor Dostoiévski (1821-1881)*. Universidade de Coimbra, c2021.

SCHOPENHAUER, A. *Sobre o fundamento da moral*. Tradução: Maria Lúcia Oliveira Cacciola. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 132.

SILVA, Ana Gabriela Dutra da; BRITO, Luciana. Alieksêi Karamázov: O herói romanesco problemático de Dostoiévski. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 18, p.116-137, mai. 2017.

SILVA, Andrea Zeppini Menezes da. "Chalámov e Dostoiévski: uma perspectiva sobre *Recordações da Casa dos Mortos*". *RUS*, v. 6, n. 6, 2015, p. 81-90.

SIQUEIRA-BATISTA, Rodrigo. "A medicina, uma ciência humana" (apresentação). In: SILVA SANTOS, S. *A integração do ciclo básico com o profissional no Curso de Graduação em Medicina: uma resistência exemplar*. Rio de Janeiro / Teresópolis: Papel & Virtual / FESO, 2005, p. ix-xiii.

SIQUEIRA-BATISTA, Rodrigo; SCHRAMM, Fermin R. "A bioética da proteção e a compaixão laica: o debate moral sobre a eutanásia". *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 14, 2009, p. 1241-1250.

SIQUEIRA-BATISTA, Rodrigo. "(Bio)ética para todos os seres: proêmio". In: CASTRO, J. C.; NIEMEYER-GUIMARÃES, M.; SIQUEIRA-BATISTA, R. *Caminhos da Bioética – Vol. III*. Teresópolis: Editora Unifeso, 2020.

SOUZA, Leonardo Cruz; MENDES, Mírian Fabíola Studart Gurgel. Príncipe Liev Nikoláievitch Míchkin "(*O Idiota*, Fiodor Dostoevsky) e a síndrome de personalidade interictal na epilepsia do lobo temporal". *Arquivos de Neuro-Psiquiatria*, v. 62, n. 2b, jun., 2004, p. 558-564.

SUZUKI, Daisetz T. *Introdução ao Zen-budismo*. Tradução de Eloise de Vylder. São Paulo: Mantra, 2019.

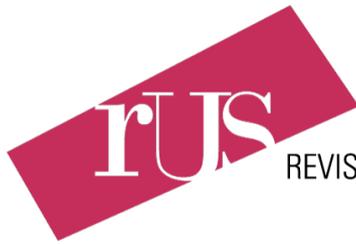


TANASE, Virgil. *Dostoiévski (Biografia)*. Tradução Gustavo de Azmbuja Feix. L&PM Pocket, 1. ed., 2017.

VÁSSINA, Elena. "A poética do drama na prosa de Dostoiévski". In: *Caderno de Literatura e Cultura Russa*, 1. ed. São Paulo: Ateliê, 2008.

Recebido em: 15/09/2021

Aceito em: 09/11/2021



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**“O eclipse da razão”: a loucura em
*Crime e castigo***

**“*The eclipse of reason*”: madness in
Crime and punishment**

Autor: Antonio Maurício Martins Neto
Universidade Federal do Ceará,
Fortaleza, Ceará, Brasil

Autora: Carolina de Fátima Linhares Augusto
Universidade Federal do Ceará,
Fortaleza, Ceará, Brasil

Edição: RUS Vol. 12. Nº 20

Publicação: Dezembro de 2021

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.190697>



“O eclipse da razão”: a loucura em *Crime e castigo*

Antonio Maurício Martins Neto*
Carolina de Fátima Linhares Augusto**

Resumo: Neste artigo, propomos que o romance *Crime e castigo*, de Dostoiévski, sugere um olhar metafísico sobre a loucura, contrapondo-o a uma percepção imediatamente adversa àquele orgânico e patológico empreendido pela psiquiatria alienista que surge no século XIX. Buscamos demonstrar que Dostoiévski, afastando-se do entendimento psiquiátrico da época – que aliava controle de corpos com formas de exclusão social, legitimando a loucura como “doença” – entendia a “desrazão”, atrelada ao amor e ao sofrimento, como parte de uma penitência necessária para a superação do estado de sofrimento psíquico. Desta forma, esse artigo discute uma escrita da loucura como crítica de uma perspectiva desse fenômeno como “doença mental”.

Abstract: In this article, we propose that the novel “Crime and Punishment”, by Dostoevsky, suggests a metaphysical look at madness, contrasting it with a perception immediately opposite to the organic and pathological one undertaken by modern alienist psychiatry that emerged in the nineteenth century. We seek to demonstrate that Dostoevsky, moving away from the psychiatric understanding of the time – which combined control of bodies with forms of social exclusion, legitimizing madness as a “disease” – understood “unreason”, linked to love and suffering, as part of a penance necessary to overcome the state of psychic suffering. Thus, this article discusses a writing of madness as a critique of a perspective of this phenomenon as “mental illness”.

Palavras-chave: Modernidade; Dostoiévski; Loucura; Amor
Keywords: Modernity; Dostoevsky; Madness; Love



* Universidade Federal do Ceará (UFC, Campi Fortaleza). Graduando em História - Licenciatura Plena. Bolsista no Programa de Educação Tutorial (PET) História UFC. Participa do Grupo de Estudo e Pesquisa História, Loucura e Saúde Mental da UFC; <https://orcid.org/0000-0003-2564-5676>; mauriciomarrtins@alu.ufc.br

** Universidade Federal do Ceará (UFC, Campi Fortaleza). Graduada em História - Licenciatura Plena. Bolsista no Programa de Educação Tutorial (PET) História UFC. Participa do Grupo de Estudo e Pesquisa História, Loucura e Saúde Mental da UFC; <https://orcid.org/0000-0003-2603-4252>; caarolinalinhares@hotmail.com

1. Introdução

Ao debater sobre a modernidade, devemos compreender que o entendimento do que seja essa experiência não se dá de forma única. A experimentação do tempo acelerado desse momento histórico, apesar de ser um fenômeno que o marca, é sentida de modos diferentes quando marcamos determinados espaços.¹ Nesse sentido, e visando estabelecer um debate acerca da disputa pelo significado da loucura, apresentaremos uma discussão acerca da história da escrita da loucura a partir de Dostoiévski, entendendo que ele é um dos autores que compõem um discurso na contramão da noção moderna do que é a loucura, fugindo do enquadramento psiquiátrico como explicativo para o estado psíquico.

Dadas as novas tendências ocidentais, o antigo regime czarista ainda vigente enfrenta esse entrave da nova geração, que pauta a racionalização profunda do homem no momento em que o saber científico busca se legitimar através do Estado. É nesse momento que a Psiquiatria surge como modo de normatização do comportamento e modernizante do homem, espaço no qual a loucura não é bem vista, por seu caráter confrontador da ordem.²

Para o estudo da loucura na modernidade pela História é fundamental ter a noção de que ela não é algo dado, portanto o que propomos é a problematização desse objeto (loucura) por meio da análise narrativa acerca dela por Dostoiévski, entendendo a noção de “doença mental” como algo construído historicamente. A historiografia sobre a loucura retirou a ciência psiquiátrica de sua suposta neutralidade/objetividade, identificando as relações de poder que funcionam a partir dela e que sustentaram a dominação e violência ocorrida contra os/as encarcerados/as ao longo dos séculos em manicômios.

1 BERMAN, 2017.

2 FOUCAULT, 2017; 2019.

Já de início, é importante pontuar aqui que a análise feita não tenta identificar *sinais de loucura* em personagens do romance *Crime e castigo*, mas sim problematizar como a própria “loucura” e a “doença mental” se apresentam na escrita que tece uma noção sobre o fenômeno. Nossa análise se delinea na percepção de Dostoiévski como um escritor do tema da loucura, e aqui buscamos analisar como ele entende essa(s) loucura(s), como ele fantasia sobre ela(s) e o que os considerados “doentes mentais” expressam no romance *Crime e castigo*. Afinal, as “patologias” não estão dadas no romance, elas são enquadramentos feitos por outros personagens, como médicos, juízes, promotores etc. É importante já explicitar que, em Dostoiévski, a loucura é um fenômeno plural, que não se expressa sob uma ótica apenas nem se justifica só por um meio. Por isso, em se tratando de Dostoiévski, procuramos não falar em *uma* loucura, mas sim *loucuras*.

Não debateremos aqui o romance como “fruto” de um tempo, mas como inventor desse tempo que ele (o romance) está inserido, fazendo um esforço de não rachar os dois elementos (o texto e sua historicidade), mas sim evidenciando o aspecto dialético deles.

Diante dessa inflexão, nosso objetivo é entender como Dostoiévski, sendo um dos autores fazendo voz e fervendo no debate sobre as transformações modernas na Rússia czarista e suas inúmeras reformas, mesmo marcado por um viés “reacionário”, propõe uma noção de loucura que vai em imediata discordância daquela “ordem” pleiteada pelo saber médico científico de estigmatização do louco. É em meio a essas discontinuidades e indeterminações não captadas pelas dicotomias, adjetivações políticas e grandes blocos que essa pesquisa se faz.

Além disso, a arte (e a literatura em específico) é por primor território dessas indefinições que fogem a normas e enquadramentos limitadores. Assim, propomos esse debate em nome do alargamento do imaginário social sobre a loucura, mas, apesar de pontuarmos *Crime e castigo* como uma visão alternativa à visão psiquiátrica, não nos cabe aqui e nem temos a

intenção de fazer completa e inconsequente apologia à percepção do autor em questão, mas sim discutir e problematizar o valor de sua narrativa.

A loucura em Dostoiévski: a celebração do caos e a negação da ordem

Temos muito centradas as bases do conhecimento sobre a loucura a partir de um saber pretensamente científico do século XIX. No entanto, o autor que estamos analisando fará uma inversão de tal concepção de loucura, distanciando-se dos intelectuais que pleiteavam o progresso, visto que Dostoiévski aproxima muitas vezes a figura do louco de alguém incompreendido e não como um doente. Como já debatemos anteriormente, Dostoiévski e sua obra estão fervendo num debate político e filosófico, ou seja, ele não estava à frente, nem muito menos era somente “influenciado” pelas discussões, uma vez que o próprio as criou. Dostoiévski faz uma tentativa, portanto, de organizar as várias ideias em debate, ou melhor, desorganizá-las, uma vez que sua inquietude com o avanço de ideais progressistas e puramente racionais o faz ir na contramão dos intelectuais da época.³ O modo como o autor traz o debate desemboca no fato de que vários de seus personagens que também já foram citadas aqui moldam um imaginário, apresentando uma versão de quem são esses homens das ciências, sendo um deles nosso foco aqui, Raskólnikov, o personagem principal do romance *Crime e castigo*.

Dostoiévski entende a loucura, muitas vezes, relacionada com o afastamento do homem de Deus e dos valores do amor cristão, o que o faz diferir do entendimento acerca da loucura manifestada de forma patológica, discurso pautado pela Psiquiatria.⁴ Entretanto, a loucura, no autor, não pode ser tratada

³ Para uma maior apreensão da diversidade do debate intelectual russo sobre as novas ideias sociais e políticas do século XIX, consultar: GOMIDE, Bruno Barreto (Org.). *Antologia do pensamento crítico russo (1802 - 1901)*. São Paulo: Editora 34. 2013.

⁴ Aqui é importante explicitar que Palma (2009) cita muito uma “loucura real”, isto é, à me-

de forma simplória, universal e irredutível. Ao contrário, Dostoiévski entende o homem e seus desejos de forma muito plural, impossível de ser reduzida a tabelas de comportamento. De acordo com Palma, em Dostoiévski:

[...] muitas vezes, o louco pode ser, em realidade, um homem em contato com uma espécie de conhecimento superior e, por outro lado, um exagerado intelectual, um 'homem da razão', parece estar próximo de uma real insanidade.⁵

Entendendo isso podemos pensar em como são expostas as concepções de Dostoiévski sobre o que seriam os “perigos” da racionalidade crua na construção de Raskólnikov, em *Crime e castigo*.

Ao montar a ambientação de Raskólnikov, seu apartamento pequeno, mal iluminado e sujo,⁶ e narrar sobre sua saída da faculdade de direito por falta de dinheiro, Dostoiévski cria um clima de profunda melancolia e angústia, colocando sempre o personagem em situações limite. Esse traço do romance é uma característica marcante de toda a obra dostoiévskiana, especialmente em seus livros da maturidade, anos 1860, 1870. As situações limite de fome, pobreza, violência, traumas relacionados à prostituição, desestrutura familiar, homicídios e demais crimes retratados são cenas recorrentes nas grandes metrópoles capitalistas e ocidentalizadas, frutos do crescimento desenfreado. Os personagens do escritor sempre estão vivendo alguma crise. Dostoiévski irá ficcionar sobre esses indivíduos cindidos pela modernidade.⁷

dida que o homem é dado à razão completa ele se aproxima da “loucura propriamente dita” (em Dostoiévski, pelo menos), pois isso significaria uma incapacidade de sentir emoções e compreender o amor. / Ver: PALMA, Rodrigo Barbosa. *A beleza reveladora da cicatriz*. Dissertação (Mestrado Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

5 PALMA, 2009, p. 45.

6 De acordo com Palma (2009, p. 34-35): “A inteligência e imaginação de Raskólnikov são mais facilmente manipuladas na miséria em que ele se encontra, em sua solidão negra. Esta idéia, aliás, é bem comum no século XIX; ou seja, o meio físico, a escuridão, como pontes para o desequilíbrio. A loucura se sente muito confortável se arrastando na sujeira, mesclando-se às trevas.”.

7 LUCKÁCS, 1964, p. 155.

Para o leitor, acompanhar a decadência de Raskólnikov à medida que a narrativa acontece pode ser inquietante e mesmo sufocante, isto é, não existe, em *Crime e castigo*, muitos momentos de calma. Como nas grandes metrópoles do século XIX, as relações e conversas estabelecidas ao longo do livro estão constantemente se sobrepondo de maneira intensa, enérgica e sem dar tempo a Raskólnikov, e, portanto, ao leitor, de respirar. Essa característica do romance, claro, leva o leitor a precisar digerir aos poucos aquilo que propõe Dostoiévski, dado que em meio aos desgastantes episódios consecutivos ainda temos a fome como questão latente.

Nesse ponto, vemos o traço social (o progresso desenfreado do século XIX) funcionando para formar a estrutura e a trama do livro. Segundo Antonio Candido, os elementos sociais que aparecem numa obra literária são importantes não como ilustrações que espelham a realidade de uma dada época, mas, sim, como elementos que desempenham algum papel na constituição da trama e estrutura do romance, submetidos à criatividade e invenção do escritor, que estabelece uma relação deformante e arbitrária com a realidade de forma a criar situações novas e fictícias.⁸

Michel de Certeau faz considerações semelhantes ao escrever sobre as relações entre História, ciência e ficção. Ele afirma que: “a ficção – sob suas modalidades míticas, literárias, científicas ou metafóricas – é um discurso que dá forma ao real, sem qualquer pretensão de representá-lo ou ser credenciado por ele”⁹. Essa consideração é importantíssima para se pensar a literatura como algo além de uma imagem refletida, ou mera “representação” do mundo à sua volta. Assim, se pode dar um foco maior às suas operações criativas, inventivas e ficcionais, de forma a evitar uma “historiografia que se articula sempre a partir da ambição de dizer o real”.¹⁰ Em suma, pensar a literatura não pela noção de “representação”, mas, sim, pela noção de discurso.

8 CANDIDO, 2006, p. 21.

9 CERTEAU, 2011, p. 48.

10 Idem.

Estes são, em primeiro lugar, os pontos colocados no livro que permeiam toda a história, o que já declara como Dostoiévski pretende envolver o leitor. Em meio ao caos (que se assemelha ao caos urbano) que se cria, a *loucura polifônica* é um ponto fundamental para se analisar no livro que debatemos no decorrer do texto. Nesse primeiro momento, vamos analisar Raskólnikov como um desses homens do progresso e em como essa sua forma de entender o mundo o leva a situações cada vez mais extremas e em direção ao abismo iminente.

Os personagens de Dostoiévski que são “pensadores” estão constantemente em busca de algo superior, uma verdade maior que os conduza a uma transcendência de entendimento da humanidade e suas relações. Quando nos referimos a “pensadores”, em Dostoiévski, estamos pautando os ditos “homens do progresso”, isto é, aqueles que pensam dentro da racionalidade moderna e enxergam o mundo e as relações sociais através de cálculos aritméticos. Raskólnikov, em suas longas e desordenadas caminhadas pela cidade em meio aos seus pensamentos latentes, é um bom exemplo disso. O personagem tem pensamentos conflitantes que se sobrepõem sempre a partir do diálogo, isto é, os pensamentos dele são a partir de um terceiro, de um *outro*.

Sua consciência está em luta constante com as “vozes” dos outros; está em um eterno combate, por exemplo, com as idéias de outros pensadores, de colegas, familiares e, principalmente, com as idéias de seus “inimigos”, ainda que uma, ou outra vez, estes possam ser criados pela prodigiosa imaginação de Raskólnikov. Ele jamais saberá viver sem o “combate”, visto que, caso ele seja mesmo um homem superior, é sua obrigação destruir o pensamento alheio, o qual, em última instância, sempre apresentará uma falha.¹¹

Não há, no personagem, pensamento sem oposição, ideia sem refutação, ele cria a partir da necessidade de combater a formulação alheia, e quando o faz, faz de forma apaixonada e consistente, e é aí que será taxado de “louco”. Por sua complexidade de se relacionar e pensar o mundo, Raskólnikov não é entendido por aqueles que o cercam, e na medida em que se

11 PALMA, 2009, p. 57.

desconhece a definição de alguém que nega à norma social de conduta, a loucura e a “doença mental” entram em cena como medida última de enquadramento daquilo que não pode ser definido, pois não é entendido. Aí está a noção do louco, em Dostoiévski, como um incompreendido. São inúmeras as cenas nas quais o personagem, ao defender seus argumentos ou fazer um discurso apaixonado, é chamado de louco.

Logo no início do romance, sabemos que Raskólnikov mata uma mulher penhorista que, segundo o personagem, era um “piolho insignificante” que representava um mal para o mundo. Em um momento de conversa com Zamiétov, chefe-escriturário da delegacia, sobre o assassinato, Raskólnikov narra como ele faria caso supostamente fosse ele o assassino. Ao se colocar, recebe sempre a mesma conclusão, “o senhor é louco”, ou “que coisas esquisitas o senhor fala”.¹² Razumíkhin, melhor amigo de Raskólnikov, faz também essa referência várias vezes em conversas dos dois e ao presenciar os momentos de “insanidade” do amigo. O interessante desse personagem é sua fervorosa tentativa de defesa de Raskólnikov, o que o faz, num primeiro momento, questionar o “absurdo” que o médico Zóssimov, amigo de Razumíkhin e estudioso da loucura, considere Raskólnikov louco.

Meu irmão, vou te contar tudo francamente, porque eles são um bobalhões. Zóssimov me mandou tagarelar contigo a caminho da tua casa, também te fazer tagarelar e depois contar a ele, porque ele está com a ideia... de que tu... és louco ou coisa parecida. Imagina isso tu mesmo! Em primeiro lugar tu és três vezes mais inteligente que ele, em segundo, se não fores louco, então debes te lixar para essa asneira que ele tem na cabeça e, em terceiro, esse sujeito, cirurgião por especialidade, agora anda louco por doenças mentais, e no que te diz respeito ficou com a cabeça definitivamente virada depois da tua conversa de hoje com Zamiétov.¹³

Quanto mais Raskólnikov se aproxima da fuga da norma e coloca seus pensamentos para um terceiro, Razumíkhin se inclina gradualmente a acreditar na “insanidade” do amigo.

12 DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 171-172.

13 Ibidem, p. 196.

Como exemplo, acusa-o de louco quando Raskólnikov expulsa o noivo da irmã de sua casa ao considerar que ele não tinha boas intenções ao casar com ela.¹⁴

– Está delirando! – bradou Razumíkhin embriagado. – Se não, como ousaria? Amanhã essa doidice toda passa... Mas hoje ele realmente o expulsou. Foi isso o que aconteceu [...]

– Não estou delirando [diz Raskólnikov]; esse casamento é uma baixeza. Eu posso ser um canalha, mas tu não deves... um qualquer... mesmo que eu seja um canalha, uma irmã assim não vou considerar irmã. Ou eu ou Lújin! Podes ir...

[...]

– É, tu enlouqueceste! Um déspota! – berrou Razumíkhin [...].¹⁵

Em um outro momento, quando Raskólnikov realmente decide confessar seu crime a Sônia, ele se despede da mãe e da irmã, dizendo que ficariam um tempo sem se ver e sem dar maiores explicações. Em meio ao seu discurso, mais uma vez Razumíkhin constata: “Ele é louco e não insensível! É maluco! [...]”¹⁶.

Contudo, são nesses momentos, nos estados mais profundos de “insanidade”, em que o personagem parece perder o controle de si, que ele toma grandes decisões e pode enfim agir. É só o louco que pode ter a catarse, apenas o louco subverte o pensamento e age a partir dele. E só poderia ser assim, pois, ao saudar o caos, Raskólnikov abraça o divino.¹⁷ Não apenas ele, mas todos os personagens que passam por esse momento de humilhação pública, de vergonha extrema, alcançam um estado

14 Importante destacar que Lújin, noivo da irmã de Raskólnikov, Avdótia Románovna Raskólnikova, em um momento específico, flerta muito com esses “homens do progresso” e no romance não poderia ter sido mais ridicularizado. Escrito como um homem frio, sem sentimentos e apenas com muito orgulho de si, é humilhado pela sua intenção de “salvar” uma moça pobre, casando-se com ela, para que ela seja uma eterna admiradora de seu herói. Típica imagem de um homem imerso em sua intelectualidade e vaidade.

15 DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 204.

16 Ibidem, p. 319.

17 Em *História da Loucura*, Foucault (p. 156) diz: “Depois de Port-Royal, será necessário esperar dois séculos – Dostoiévski e Nietzsche – para que Cristo reencontre a glória de sua loucura, para que o escândalo tenha novamente um poder de manifestação, para que o desatino deixe de ser apenas a vergonha pública da razão.”

de descoberta de si.¹⁸ O que indica, portanto, que Raskólnikov em seus momentos de humilhação e vergonha se aproxima de uma descoberta, até divina, a qual ele só poderia descobrir sozinho ao confessar e dizer para si mesmo. Esse estado eufórico revela uma característica de Dostoiévski de amor ao caos, pois é nele que as revelações acontecem.

A construção narrativa de Dostoiévski pede muita atenção àquilo que está além do dito, explícito e superficialmente entendido. Um “louco”, no autor, nunca será baseado num diagnóstico científico e seu comportamento não se dá gratuitamente. Por isso, é importante problematizar leituras que possam vir a reforçar a psicopatologização retratada por Dostoiévski na obra.

Ao tratar do diagnóstico de monomaníaco dirigido a Raskólnikov pelo tribunal, pode-se assumir a perspectiva da psiquiatria alienista da época como um dado, ou mesmo neutralizá-la. Fernanda Lima¹⁹ produz uma análise e esforço de diagnosticar o personagem Raskólnikov como “monomaníaco” utilizando do aparato analítico da psiquiatria alienista da época, apontando Dostoiévski, inclusive, como admirador dessas classificações.

Com base nessa técnica, na observação do personagem Raskólnikov, foram destacados os sinais que identificam características de loucura conforme as classificações de Pinel e Esquirol, importantes estudiosos da loucura no século XIX.²⁰

Ao afirmar que o pensamento do autor corrobora a sentença do tribunal, a autora acaba por identificar o pensamento dele com os ideais da norma disciplinadora moderna: o posicionamento dos personagens e do tribunal, que acreditam que Raskólnikov é um doente monomaníaco.

18 No romance, isso fica claro com a cena “vexatória” de Catierina Ivánovna após o velório do marido. No momento de sua revelação pública, no qual ela se liberta da dor, das angústias e da raiva é imediatamente reprimida por um policial indicando que “[...] é proibido andar assim pelas ruas. Não se permite fazer escândalo.” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 437).

19 LIMA, 2015.

20 Ibidem, p. 4.

Contudo, observar um fenômeno, ou acontecimento de uma época com uma suposta “ótica” daqueles anos não é garantia de uma efetiva análise histórica, mesmo porque não existe ‘um olhar’ de uma época. Em um tempo, convivem diversos olhares sobre uma mesma coisa. Historicizar um objeto de estudo, localizá-lo num tempo e espaço específico (como define Certeau).²¹ O próprio pensamento de Dostoiévski sobre a loucura é um exemplo dessas percepções diferentes.

Declarando rejeição à modernidade, Dostoiévski, de acordo com o que apresentamos até então, não tinha nenhuma intenção em de fato descrever Raskólnikov como monomaniaco, a ele pouco importava o quadro psiquiátrico que atribuem ao jovem na sua sentença, muito pelo contrário, ele diminui ao máximo essa classificação ao mostrar, no decorrer de todo o romance, como a situação psíquica de Raskólnikov estava além de questões concretas e científicas, estava na alma, era a metafísica se mostrando materialmente.

A redenção: “o amor como ilimitada disposição para o sacrifício”

É exatamente nesse embalo da irracionalidade, da humilhação e da exposição ao mundo que o amor pode ser tateado, revelando sua textura na narrativa do autor. Em *Crime e castigo* o amor é compaixão, é sofrimento suportado em conjunto, é a “ilimitada disposição para o sacrifício” e a “bondade desinteressada”.²² Acima de tudo, o amor é redenção. Vamos debater sobre o casal Sônia e Raskólnikov, pois entendemos que no resultado do amor entre os dois está o reencontro do homem consigo e com Deus, para Dostoiévski.

Como destacamos, o sofrimento psíquico que Raskólnikov apresenta no decorrer do romance está relacionado com suas

21 CERTEAU, Michel de. A Operação Historiográfica. In: CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

22 LUKÁCS, 1965, p. 160.

ideias racionais que o afastam dos verdadeiros sentimentos humanos e o coloca em duelo consigo e com o outro em nome da busca da transcendência de sua intelectualidade e confirmação de si como um ser especial. Em diálogo com Porfiri Pietróvitch, juiz de instrução, temos contato com uma teoria escrita por Raskólnikov sobre a natureza dos homens, dividindo-os em *ordinários* e *extraordinários*. Esse pensamento merece alguns apontamentos sobre Dostoiévski e a forma que ele constrói Raskólnikov como alguém dotado de um destino especial, aproximando-o de Cristo com a trajetória necessária para a concretização do seu propósito, carregando sua própria cruz. Isto é, Raskólnikov se entende como um ser especial.

Porfiri, ao questionar Raskólnikov sobre a sua teoria, busca confirmar sua hipótese de que Raskólnikov se considerava um homem *extraordinário*, com livre arbítrio de transgredir a norma social em nome de um suposto bem maior e cometeu o duplo homicídio.

Numa palavra, se o senhor está lembrando, há certa insinuação ao fato de que existiriam no mundo certas pessoas que podem... ou seja, não é que podem, mas têm o pleno direito de cometer toda sorte de desmandos e crimes, como se a lei não houvesse sido escrita para eles [...].²³

Toda questão consiste em que, no artigo dele, todos os indivíduos se dividiram em “ordinários” e “extraordinários”. Os ordinários devem viver na obediência e não têm o direito de infringir a lei porque eles, vejam só, são ordinários. Já os extraordinários têm o direito de cometer toda sorte de crimes e infringir a lei de todas as maneiras precisamente porque são extraordinários.²⁴

Dostoiévski fantasia Raskólnikov como um homem bom vestindo a carapuça de um “monstro” por estar pensando como um homem intelectual que se coloca acima dos outros, e essa pedância é a verdadeira loucura, mas é essa mesma loucura que guiará o personagem para a redenção no amor cristão, pois em seus mais fervorosos momentos de insanidade é

23 DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 264.

24 Idem.

quando ele toma passos em nome da redenção. Raskólnikov é colocado como um grande intelectual, como um homem orgulhoso e cheio de si, e essa é a chave para a sua decadência, a sua exagerada intelectualidade. Ao mesmo tempo, há nele esse destino sereno e inigualável, o qual só encontrará calma quando se render ao amor, e não qualquer amor, definitivamente não ao carnal ou vaidoso, mas aquele puro e não egoísta, aquele que vai sentir por Sônia Semiónovna.

Raskólnikov está em um inevitável entrave com suas convicções e sentimentos, dado que, como sabemos, seus atos são bem-intencionados, apesar do desvio moral imposto, o que não lhe permite discernir entre o que é certo ou errado de acordo com a norma. Isso se comprova no primeiro momento em que Marmieládov fala sobre sua filha, Sônia, ser prostituta. Raskólnikov caminha entre a compaixão e a ironia²⁵ ao racionalizar a situação, e desde o princípio seus sentimentos em relação a Sônia entram em contradição, pois essa contradição é inerente ao personagem, profundamente idiossincrática. Nessa inclinação que sente crescer por Sônia, o personagem encontra o caminho para a redenção, ainda que de início não saiba disso. O amor por identificação é o que primeiro pode ser mais ou menos compreendido por Raskólnikov, e ele vem pelo entendimento de que ambos ultrapassam os limites morais – ele pelo assassinato e ela pela prostituição –, ambos são transgressores e sofrem, e o sofrimento é o que os une.

Sônia é apresentada como uma menina de dezoito anos e prostituta. Desde o início é destacado que os caminhos e as escolhas dela são para ajudar sua família, ou seja, seu pai Marmieládov, sua madrasta Catierina Ivánovna e seus irmãos. Sua fé, sua religiosidade e sua esperança no milagre divino tornam Sônia indecifrável para Raskólnikov quando tenta entendê-la racionalmente, num primeiro momento.²⁶

E quanto a seres uma grande pecadora, isso é verdade – acrescentou ele quase enlevado –; contudo, mais do que ser pecadora, te destruístes *em vão* e traístes a ti mesma. [...] como

25 MARQUES, 2016, p. 218.

26 Idem, 2016.

combinas em ti tamanha ignomínia e tamanha baixeza com outros sentimentos opostos e sagrados? [...].²⁷

Ele não entende seus (os de Sônia) sentimentos nobres, sua bondade infinita e ao mesmo tempo sua conduta corrompida. Não entende, principalmente, como ela podia levar aquela vida diante de tanto sofrimento por sua condição. Contudo, Raskólnikov enxerga nela a si mesmo, tanto pela crença de ambos em um milagre (sua vontade de ser um homem extraordinário só poderia se concretizar através desse artifício, portanto não estava ele também buscando seu próprio milagre?), quanto ao atestar o sofrimento que atormentava a garota,²⁸ entendendo que o pecado une seus destinos e por isso já havia se inclinado a ela.

Súbito inclinou-se todo e, abaixando-se até o chão, beijou-lhe o pé. Sônia recuou apavorada, afastando-se dele como quem se afasta de um louco. E, de fato, ele parecia um doido varrido. [...]

– Eu não me inclinei diante de ti, eu me inclinei diante de todo o sofrimento humano – pronunciou ele de modo meio estranho e afastou-se para a janela.²⁹

Ao se entregar diante de Sônia, Raskólnikov dá o primeiro passo em direção à redenção, pois é no amor que sente por ela, um amor irracional e incompreensível para esse homem demasiado calculista, que ele percebe a baixeza do que fez. Ao não conseguir racionalizar seus sentimentos, o herói de Dostoiévski assume sua mediocridade, seu caráter *ordinário*, tudo isso combinado ao seu sofrimento psíquico. Mas seria engano pensar que alguém com seu orgulho abandone todas as suas convicções de forma tão imediata. Ainda que admitindo a Sônia e a si mesmo o seu amor, Raskólnikov não está pronto para carregar a sua cruz e todo o peso dela³⁰. É Sônia quem o guiará por muito tempo até o fim da sua jornada de cura, a cura pelo amor, assumindo a *loucura santa*, isto é, a desrazão em nome da reconexão com o divino. O amor, em Dostoiévski, não é calmaria.

27 DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 328.

28 Idem.

29 Idem.

30 MARQUES, 2016.

O diálogo pode passar uma sensação de que é Raskólnikov quem controla a situação e o caminho dos dois, mas na verdade é Sônia quem possui o bastão dos seus destinos, pois, no fim, é ela quem lhe mostra por onde ir em nome da salvação. Apesar de, num primeiro momento, se mostrar perdida e confusa, ela já está pronta para carregar o fardo do herói junto com ele. No momento em que ele pede a Sônia para ler a passagem bíblica sobre Lázaro, Raskólnikov lhe pede, em verdade, que revele seu íntimo a ele, compreendendo que se tratava da exposição máxima de quem ela era, do seu segredo verdadeiro, no momento que ela o fizesse, estaria também entregue a ele.³¹ Ao entrelaçar seus caminhos, implorar pela ação de Sônia, Raskólnikov decide revelar seu crime, ao passo que sua cruz é abraçada por sua amada que enxerga nele um protetor.³²

Quando enfim confessa seu crime a Sônia, toda a cumplicidade anteriormente introduzida ao leitor é concretizada. Apesar do horror pela revelação, Sônia imediatamente mostra-se pronta a carregar com o herói o fardo.

– Como és estranha, Sônia, me abraças e beijas quando eu te conto *sobre aquilo*. Estás fora de si. [...]

– Então não vais me deixar, Sônia? – falou, olhando-a quase com esperança.

– Não, não; nunca e em nenhum lugar! – exclamou Sônia
– Vou te acompanhar, vou a toda parte. Ô Deus!... Oh, eu sou uma infeliz!... E por que, por que não te conheci antes!? Por que não me apareciste antes? Oh, meu Deus!³³

Apesar do amor de Sônia o acolher como há muito tempo não o era, Raskólnikov, como antes foi dito, não tem uma mudança drástica de pensamento, ao contrário, insiste em não se entregar à polícia, como sugere Sônia, inclusive indicando que ele deve ir para um cruzamento, inclinar-se e beijar a terra que profanara.³⁴ Mas, em sua resistência, o rapaz procura justificativas para o crime que parecem não dar conta das reais motivações.

31 DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 332.

32 MARQUES, 2016.

33 DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 418.

34 Ibidem, p. 426.

Por maior esforço em apresentar uma justificativa, no fim Raskólnikov conclui que matou a si mesmo, que matou um *piolho, inútil, nojento, nocivo*.³⁵ Aqui, apesar dos seus primeiros passos em nome do reencontro com seu lado humano e da conexão com o divino, Raskólnikov resiste a assumir o sofrimento, o que ele busca é banir a dor e não assumi-la para si, como Sônia sugere que ele o faça ao lhe entregar uma cruz de cipreste e outra de cobre para manter consigo: “é que vamos sofrer juntos, e juntos vamos carregar a cruz!...”³⁶

Como Marques (2016) nos confirma, não há um momento exato em que se percebe uma virada no pensamento do herói que decide se entregar, pois o que é, na verdade, é o conjunto sutil, ao passo que latente, de pensamentos e diálogos do personagem. Atormentado pelo seu crime, perseguido por Porfiri e guiado por Sônia, Raskólnikov atende ao caminho que o amor traça para ele: “assumir o sacrifício e redimir-se, é isso que é preciso”.³⁷ Entretanto, ao caminhar até a delegacia, Raskólnikov, assumindo seu fardo, pode sentir a fagulha de um fogo apossar-se de sua alma, esta que antes era fria e calculista. E isso é de extrema relevância. Nos movimentos que o herói toma em direção à redenção, novos sentimentos passam a habitar nele, ou melhor, sentimentos antigos que há muito tempo desconstruíram o coração gélido do rapaz demasiado racional.

Ajoelhou-se no meio da praça, inclinou-se até o chão e beijou essa terra suja, com arroubo de felicidade. Levantou-se e tornou a inclinar-se. [...] No momento em que, na Siennaya, inclinou-se até o chão pela segunda vez, virou a cabeça para a esquerda e avistou Sônia a uns cinquenta passos. Ela se escondia dele atrás de umas barracas de madeira que ficavam na praça, logo, vinha-lhe acompanhando toda a marcha do calvário! Raskólnikov percebeu e compreendeu nesse instante, de uma vez por todas, que agora Sônia estava ao seu lado para sempre e o acompanharia ainda que fosse ao fim do mundo, aonde quer que o destino mandasse.³⁸

35 Ibidem, p. 422.

36 Ibidem, p. 428.

37 Ibidem, p. 426.

38 Ibidem, p. 535

Nesse ato de irracionalidade, podemos observar mais um grande passo de Raskólnikov em direção à redenção. Para Marques (2016), já não se tratam mais de ações aritmeticamente controladas e calculadas, apesar de ainda serem contraditórias. A vergonha que sente, mesmo após a condenação, é destacada no romance³⁹ como tópico latente do sofrimento psíquico do personagem: “[...] era de orgulho ferido que estava doente.”. A redenção ainda não estava completa, Raskólnikov não suportou a culpa e confessou seu crime, mas não se arrependia dele, sentia-se fraco diante dos seus heróis, sentia vergonha de si e até de Sônia.

A sua completa redenção seria atingir enfim o sentimento de arrependimento, e aqui mais uma vez é o amor que o guia. Depois de dias sem visitas dela, o reencontro dos dois muda Raskólnikov profundamente, como em um momento epifânico:

Como isso aconteceu nem ele mesmo sabia, mas de repente alguma coisa pareceu o impelir e lançá-lo aos pés dela. Ele chorava e lhe abraçava os joelhos. No primeiro momento ela levou um terrível susto, e todo o seu rosto ganhou uma palidez mortal. Ela se levantou de um salto e pôs-se a fitá-lo trêmula. Mas de imediato, no mesmo instante ela compreendeu tudo. Em seus olhos brilhou uma felicidade infinita; ela compreendeu, e para ela já não havia dúvida, que ele a amava, a amava infinitamente, e que enfim chegara esse momento...⁴⁰

Ao enfim se render para Sônia e seu amor, Raskólnikov pode entender que o que fez foi moralmente errado,⁴¹ por mais que suas intenções não fossem de todo sombrias. Na nossa per-

39 Ibidem, p. 554-555.

40 Ibidem, p. 562

41 É importante lembrar que, apesar do amor ser peça chave para a virada de Raskólnikov, não é o único fator. Como já pontuamos, a mudança de Raskólnikov é lenta, porém intensa, é uma trajetória que não vai em linha reta, por isso escolhemos narrar sua redenção como um caminho que vai sendo traçado à medida que é trilhado, mas não está pronto (ainda que Dostoiévski faça grandes alusões ao destino, o livre arbítrio não chega a ser descartado). Escolhemos esse momento epifânico baseado nas leituras bibliográficas e uma releitura atenta do romance, mas fatores como a convivência com outros presos tornando possível observar a pluralidade do ser humano e do amor à vida (p. 556-559); e o próprio sofrimento psíquico e a *vontade* do arrependimento também fazem parte fundamental da mudança do personagem.

cepção, há inclusive uma propensão, de Raskólnikov, para o cristianismo, e isso não significa *de fato* uma conversão religiosa, mas uma (re)aproximação com o Evangelho e com Deus, uma vez que o personagem se inclina às convicções de Sônia.⁴²

Tomado pela possibilidade de reconciliar-se com a humanidade, entrega-se ao mundo do sentimento vivo e espontâneo, encarnado por Sônia ao longo de toda a trajetória. [...] Ele não lhe desvenda o enigma, não a compreende racionalmente, apenas se deixa tocar por sua verdade. [...] Sua descoberta é profundamente humana, e, apesar disso, ou por isso mesmo, tem implicações místicas e metafísicas, na medida em que essas são, também, dimensões do humano.⁴³

Cabe pontuar que nossa interpretação não poderia ser diferente, ou correríamos o risco de entrar em contradição. Apesar de não nos fecharmos na religião, a reconexão com o divino vem pautando todo o nosso estudo, bem como as intenções de Dostoiévski ao escrever o romance. Toda a noção de loucura (em Dostoiévski, ainda que como conceito plural) está moldada sob a divindade, o metafísico etc., assim como a noção de redenção. Portanto é inegável que, partindo de tudo que já debatemos aqui sobre as tendências do autor e do romance, para a redenção total do personagem é indispensável o reencontro com Deus.

É nesse sentido que o amor exerce um grande esforço na dimensão restauradora em *Crime e castigo*, a partir daquilo que Dostoiévski pretendia argumentar. Sua obra, quase panfletária contra a modernidade progressista, é marcada por seus “homens de ideias” com o próprio peso do mundo a carregar, sendo Raskólnikov um desses principais heróis.

42 DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 563.

43 MARQUES, 2016, p. 229.

Considerações finais

Na nossa busca por entender a figura do autor como alguém que vai na “contramão” de uma tendência em ascensão na Europa (o racionalismo moderno), consideramos que no seu romance ele tenta promover um “Eclipse da razão”,⁴⁴ ou seja, uma verdadeira tentativa de criticar e fazer recuar os personagens políticos que seguiam e promoviam na Rússia as tendências modernizadoras (fossem elas reformistas ou revolucionárias, socialistas ou capitalistas).

Nos referimos ao termo “eclipse da razão” como o esforço de Dostoiévski de driblar o racional, o sensato, o lógico. Contudo, isso não é uma tentativa de caricaturar Dostoiévski como um “homem a frente do seu tempo” (uma vez que ele faz críticas semelhantes às que hoje fazemos ao cientificismo e ao positivismo). Longe disso, nosso estudo pretende despertar a percepção das possibilidades plurais de um tempo, das ideias de um período. Ou seja, destacando essa incompatibilidade de Dostoiévski com o “progresso das ideias científicas e racionais”, podemos sublinhar que os pensamentos e noções de um tempo são um campo de batalha e não se dão de forma única e irreduzível. As ideias conflitantes de uma certa historicidade são fortemente traçadas em um romance que, apesar de ir na contramão das ideias modernas, ganha enorme destaque na literatura mundial. É nesse sentido que Dostoiévski salta aos olhos, sendo um dos autores de um grupo que faz seu debate em cima de inúmeras questões abordadas pela modernidade, sendo a loucura nosso grande destaque aqui.

Dostoiévski não enquadra, não estigmatiza, ele abraça. Ele se afasta do sistema manicomial, do aprisionamento, do “esconder” a loucura e o louco, afinal, como vimos, Dostoiévski permite que a desrazão reine. O autor busca a vexatória pública, ele quer que a loucura apareça, mas não o quer da mesma forma que um médico quer (usando torturas que acabam agravando o sofrimento, para “provar” a existência dessa ou

44 O termo que inclusive o título do artigo leva é retirado do próprio livro *Crime e castigo*.

daquela patologia), ele quer que ela apareça para negar a norma, e não para corroborá-la.

Por isso sentimos necessidade de explicitar que o enquadramento de Raskólnikov como “monomaniaco” é como uma definição vazia do que o personagem é. Não basta, não dá conta. Ao decidir que a sentença que o herói receberia seria essa, Dostoiévski expõe as fraquezas da Psiquiatria: após a riqueza de subjetividade descrita em Raskólnikov, nos parece estranho que seu comportamento tenha sido por estar em “um estado de loucura momentânea”. É claro para nós que a motivação do personagem é maior e mais significativa que esta.

Por fim, não nos cabe aqui julgar em que medida é “certo” ou “errado” o tratamento que o autor propõe à questão da loucura. O conjunto simbólico da doutrina cristã em Dostoiévski é muito mais uma certeza de negação da racionalidade do que uma conversão dogmática. Como já debatemos, o cristianismo do autor não é tradicional e não se prende a moralismos da ordem, mas sim àquele que escandaliza o irracional e se agarra a ele em nome da liberdade de *sentir* o que quer que seja. A emoção é inseparável da obra de Dostoiévski, ela é quem dá forma à história. Em um momento de esquemáticos aprisionamentos e torturas dos loucos, Dostoiévski celebra a loucura de uma forma imediatamente oposta. Esse conflito sobre a definição ou o entendimento da loucura é definitivo no entendimento da impossibilidade de unificá-la em um quadro nosológico.

A riqueza de *Crime e castigo* nos permitiria fazer uma discussão muito maior analisando a loucura em diferentes personagens, o que de certa forma abordamos, mas a decisão pelo enfoque em Raskólnikov nos pareceu mais propícia, dado o debate que buscamos fazer: por ser um personagem complexo, desenhando-se como um herói dostoiévskiano, Raskólnikov nos permite passar por questões como a loucura, a intelectualidade, a vaidade, o orgulho, a compaixão e o amor. Claro que, como já salientamos, nossos estudos não se findaram e esperamos sempre poder revisitar o debate acerca do romance sob outros enfoques, mas, parafraseando Dostoiévski no parágrafo final do livro, “aqui já começa outra história [...] Isto poderia ser o tema de um novo relato – mas este está concluído.” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 563).

Referências bibliográficas

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007.

CANDIDO, Antonio. "Crítica e sociologia". In: *Literatura e sociedade*, 9ª edição. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre o Azul, 2006.

CERTEAU, Michel de. "A história, ciência e ficção". In: *História e psicanálise: entre a ciência e a ficção*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

CERTEAU, Michel de. "A Operação Historiográfica". In: *A escrita da História*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. 7ª edição. São Paulo: Editora 34, 2016.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização, tradução e revisão técnica de Roberto Machado. 10ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura: na idade clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

LIMA, Fernanda Priscilla de. "A loucura em Dostoiévski: uma análise sobre o personagem de Crime e Castigo". *Anais do EVINCI – UniBrasil*, v.1/n.1, Curitiba, 2015, 16 páginas. Disponível em: <<https://portaldeperiodicos.unibrasil.com.br/index.php/anaisevinci/article/view/884/860>>.

LUKÁCS, Georg. "Dostoiévski". In: *Ensaio sobre literatura*. Tradução de Élio Gaspari. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

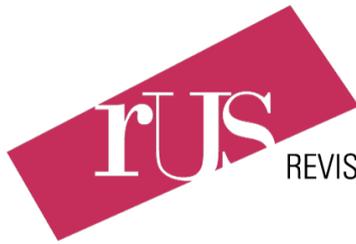
MARQUES, Priscila Nascimento. "A Compaixão como Virtude e como Fardo: Anotações sobre o Par Sônia e Raskólnikov, de *Crime e Castigo*". *Numen: revista de estudos e pesquisa da re-*

ligião, v. 19/n. 1, Juiz de Fora, 2016, p. 216-232.

PALMA, Rodrigo Barbosa. *A beleza reveladora da cicatriz*. São Paulo: Mestrado Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas, 2009. Dissertação.

Recebido em: 15/09/2021

Aceito em: 09/11/2021



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**A arte involuntária de sonhar: o
devaneio em *Noites brancas***

*The involuntary art of dreaming: the
reverie in White nights*

Autora: Rosanne Bezerra de Araújo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte,
Rio Grande do Norte, Brasil

Autor: Lucas José de Mello Lopes
Universidade Federal do Rio Grande do Norte,
Rio Grande do Norte, Brasil

Edição: RUS Vol. 12. Nº 20

Publicação: Dezembro de 2021

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.190625>



A arte involuntária de sonhar: o devaneio em *Noites brancas*

Rosana Bezerra de Araújo*
Lucas José de Mello Lopes**

Resumo: Neste artigo, exploramos os caminhos do protagonista (o sonhador) e sua extraordinária epopeia interior na novela de Dostoiévski. A temática do devaneio, interligada à descrição simbólica do espaço, compõem o foco de nossa análise. Conforme Bachelard, o devaneio serve como uma fuga para o enfadonho real que envolve o sujeito e o priva de vivenciar outras realidades fantasiadas por sua mente. Em particular, o devaneio na literatura funciona como um motor que propulsiona a criação de um *cogito*, a exemplo do que ocorre em *Noites brancas*. O protagonista é um sonhador, porém com clareza de consciência. Ao analisar o espaço da narrativa, constatamos que o imaginário urbano que envolve São Petersburgo (pontes, canais, rio, avenidas), aliado ao fenômeno das noites brancas no verão, alimenta o devaneio do protagonista.

Abstract: In this article, we are interested in exploring the paths of the protagonist (the dreamer) and his extraordinary inner epic in Dostoevsky's narrative. The theme of daydreaming intertwined with the symbolic description of space make up the focus of our analysis. According to Bachelard, daydreaming serves as an escape from the boring reality that surrounds the subject and deprives him from experiencing other realities created by his mind. Particularly in literature, reverie functions as an engine that propels the creation of a *cogito*, as we witness in *White nights*. The protagonist is a dreamer, but with a clear conscience. In analyzing the space of the narrative, we find that the urban imagery surrounding St. Petersburg (bridges, canals, river, avenues), combined with the phenomenon of the white nights in summer, feed the daydream of the protagonist.

Palavras-chave: Noites Brancas; Devaneio; Espaço; Sonhador
Keywords: White Nights; Reverie; Space; Dreamer

Introdução

O presente artigo aborda a novela *Noites brancas* (Белые ночи), de Fiodor Dostoiévski (1821-1881), escrita depois de *Pobre gente* e publicada em 1848. Tanto a atmosfera onírica das noites claras em São Petersburgo como o caráter sonhador do protagonista imprimem um forte tom romântico à narrativa que se opõe, naturalmente, ao Realismo russo da época. É o livro do autor que mais se aproxima do idealismo romântico, apresentando um enredo convidativo ao leitor desejoso de conhecer o universo do escritor russo. *Noites Brancas*, misto de idealismo e realismo, tem grande influência de E. T. A. Hoffman e do romantismo alemão. Prevalece, nas quatro noites, a dificuldade do narrador em ajustar o material e o espiritual. Não é por acaso que essa novela possui forte semelhança com o conto de Gógol “A avenida Niévski”, onde há a descrição do encontro de dois personagens quando caminham por essa avenida. Diferentemente da narrativa de Gógol,¹ em *Noites Brancas* o jovem rapaz (que se autodenomina “sonhador”) mantém-se otimista quanto ao desenlace da história. Sente-se eternamente grato pela vivência das quatro noites brancas, em presença da moça desconhecida, Nástienka (diminutivo de Anastasia no idioma russo), por quem se enamora, porém não é correspondido. O rapaz (sonhador) é preenchido por um sentimento de amor que ultrapassa a realização do seu desejo individual. Compreende que o coração de Nástienka pertence a outro e, no lugar de frustração, demonstra contentamento diante do êxito amoroso da moça e termina da mesma maneira como iniciara a novela: um caminhante solitário pelas ruas de São Petersburgo.

* Professora Doutora Associada do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, atuando no Curso de Letras-Ingês e no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem na mesma universidade. Desenvolve pesquisas em Literatura Comparada e Teoria da Literatura. Membro do Grupo de Pesquisa Estudos sobre Samuel Beckett (USP/CNPq); <http://lattes.cnpq.br/7328556088478313>; <https://orcid.org/0000-0003-4308-3881>; rosanne.araujo@terra.com.br

** Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, com foco em Literatura Comparada. Bolsista CAPES; <http://lattes.cnpq.br/4610051634402950>; <https://orcid.org/0000-0002-8489-1730>; lucas_jose_28@hotmail.com

¹ No conto de Gógol, o artista Piskariov, jovem sonhador, depara-se com uma bela moça. Contudo, percebe que por detrás de sua aparência angelical esconde-se, na verdade, uma meretriz. O mundo idealista do jovem artista é profundamente abalado. Para manter o seu idealismo preservado, Piskariov decide pedir a moça em casamento, sonhando em oferecer-lhe uma vida respeitável. No entanto, diante de tal proposta, a moça ri e se recusa a trocar a sua vida “luxuosa de pecado” por uma rotina correta e enfadonha. Frustrado com a atitude da moça, o jovem vê o seu sonho transformado em desespero e, ao fim, suicida-se.

Uma possível justificativa, ou, ainda, um pretexto para o estudo de *Noites brancas*, deve-se ao fato de vivenciarmos uma época demasiado pragmática, uma realidade que exige razões e resultados objetivos em tudo o que realizamos. Nossa ação é voltada para a utilidade, praticidade e produtividade. O aspecto humano das relações vem ganhando um caráter burocrático, gerando, muitas vezes, uma descortesia. Nossa sociedade ocidental cada vez mais automatizada não tem mais tempo para a contemplação, a imaginação, o sonho, o amor. E quando dizemos amor não é exclusivamente no sentido romântico, mas, sobretudo, o amor pela humanidade, o sentimento de fraternidade e compaixão para com o outro. É nesse sentido que *Noites brancas* cai suavemente, como um céu extraordinário, trazendo uma promessa de felicidade na atmosfera etérea, no lugar da realidade cinzenta. Obviamente, refutamos a ideia de que a novela traz um enredo puramente otimista. Sabemos, muito bem, que Dostoiévski traz o trágico aliado ao fantástico em suas histórias. O drama se desenvolve na oscilação entre esses dois polos.

Justificamos, ainda, este presente estudo pelo fato de ser uma obra pouco explorada pela academia, conforme observou Gary Rosenshield,² em seu ensaio intitulado “Point of View and the Imagination in Dostoevskij’s ‘White Nights’”. O crítico afirma que *Noites brancas*, mesmo sendo considerada uma narrativa importante dos anos de juventude do autor, recebeu pouca atenção dos acadêmicos. Uns focaram nas implicações políticas (no caso dos críticos soviéticos), enquanto outros falaram da importância da novela para os seus futuros romances. O fato é que poucos se debruçaram sobre a obra com um estudo analítico da narrativa, a exemplo do próprio Rosenshield.

Posto isso, o foco de análise deste estudo concentra-se na temática do sonhador, explorando a simbologia e o espaço na novela como elementos que promovem o estado imaginativo do nosso protagonista, reforçado pelo espaço fantasmagórico da cidade, devido ao período das “noites brancas” de verão.

2 ROSENSHIELD, 1977.

1. Considerações acerca do sonhador

Antes de tudo, é relevante frisar que a temática do sonhador aqui estudada não é a do sonho onírico da noite quando dormimos, mas sim a do sonho desperto, ou seja, o devaneio de uma consciência desperta, o onirismo do dia, como veremos mais adiante.

Iniciemos nossa análise investigando o que caracteriza uma personalidade sonhadora. Entendemos por sonhador aquele que, por não se identificar com a realidade, obriga-se a encontrar um refúgio na sua imaginação, na reinvenção do real (daquilo que a sociedade toma por real) em conformidade com a sua visão de mundo. A fantasia e o devaneio tornam o sonhador seguro em seu mundo. Incapaz de seguir o ritmo da rotina prática e objetiva das pessoas, ele se refugia em sua redoma de possibilidades e rechaça o cotidiano banal. O sonhador busca ir além dos limites do mundo e aí está todo o seu drama.

São inúmeros os exemplos de personagens sonhadores. Como sabemos, a literatura une o real (a realidade do texto) à imaginação poética da humanidade. O devaneio na literatura promove a criação de um *cogito*, como vemos por meio de indivíduos que parecem sonhar acordados. Personagens que reinventam a realidade tal qual Segismundo, de *La vida es sueño*, ou o cavaleiro Dom Quixote, são alguns deles. Os versos de Edgar Allan Poe – “Should my early life seem/ [As well it might] a dream”³ – retirados do poema “A dream within a dream” põem-nos a refletir sobre o quão delicada é a camada que separa (ou não) o sonho da realidade. Por alguns instantes, o sonhador consegue se desvencilhar da carga da realidade e seguir de modo errante, sem um destino pragmático esperado. Eis o que acontece com o nosso protagonista-sonhador. Sem nome, apresenta-se na novela revelando as suas memórias, conforme temos no subtítulo de *Noites brancas*: “romance sentimental (das recordações de um sonhador)”. O personagem lida com a possibilidade de se encontrar em uma outra dimensão,

3 “Deveria minha vida pregressa parecer/ [como deve ser] um sonho” (tradução nossa).

vulnerável entre o tédio e a esperança, a melancolia e o otimismo. Naturalmente, a paisagem onírica e fantasmagórica de São Petersburgo, devido ao fenômeno das “noites brancas”, contribui para encorajar o seu espírito fantasioso.

Todo aquele que escreve, cria, lê e sonha busca tão somente instantes de felicidade e realização. Em *Noites brancas*, o protagonista revela-se um grande leitor, o que torna a sua mente propícia a mundos imaginados em meio aos seus devaneios. Há várias alusões que remetem ao sonho e à fantasia, dentre elas o poema “Minha deusa”, do poeta russo V. A. Jukóvski:

Agora a “deusa fantasia” (se a senhorita leu Jukóvski, querida Nástienka) já teceu com mão caprichosa sua trama dourada e foi traçar diante dele os arabescos de uma vida fabulosa, excêntrica, e, quem sabe, talvez o tenha transportado, com sua mão caprichosa, da calçada de granito magnífico pela qual ele volta para casa, ao sétimo céu de cristal.⁴

A ambientação excêntrica do poema revela e reforça o estado de espírito investigativo do nosso herói sonhador, receptivo a “leves explosões” de sua imaginação, pois mundos novos se abrem para ele por intermédio de suas leituras. Como bem indica o narrador, “um livro apanhado sem propósito e ao acaso cai das mãos do meu sonhador, sem que ele tenha alcançado a terceira página.”⁵ Na novela há alusões a E. T. A. Hoffmann, Walter Scott, A. S. Púchkin, e outros autores que preenchem a solidão do protagonista com um universo fabuloso em sua vida.

Inevitavelmente, o caminhante-sonhador de Dostoiévski remete-nos ao caminhante de Jean Jacques Rousseau. Em *Os devaneios do caminhante solitário*, escrito em 1777, Rousseau descreve dez caminhadas por campos em Paris. Por meio dessas meditações, tenta compreender qual o sentido da vida, a razão de sua existência. Nesse texto autobiográfico, o filósofo-caminhante, imerso em seu devaneio, formula questionamentos para alcançar um entendimento a respeito de sua solidão em contraposição ao coletivo social. São fragmentos que constata a dificuldade de certos indivíduos (sonhadores

4 DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 34.

5 DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 36.

e solitários) viverem em sociedade. Nessa obra de Rousseau, assim como em *Noites brancas*, o devaneio não deve ser compreendido como mero isolamento da realidade, mas também como uma consciência política, revelando uma relação muito complexa com o contexto social em que esses artistas viveram. No caso do autor russo, não devemos esquecer que *Noites brancas* data de um período pré-revolucionário e que suas novelas de juventude foram escritas antes de sua prisão na Sibéria. Naturalmente, o espírito utópico e sonhador do jovem Dostoiévski passará por mudanças no decorrer dos anos.

Além dessa obra de Rousseau, encontramos a temática do devaneio em Gaston Bachelard. Em seu livro *A poética do devaneio*, o autor chama a atenção para a diferença entre o sonho da noite e o devaneio do dia: “Não podemos furtar-nos a renovar incessantemente os nossos esforços para assinalar a diferença entre o sonho da noite e o devaneio de uma consciência desperta.”⁶ O devaneio permite ao protagonista um descanso de si mesmo e lhe oferece possibilidades para sonhar (acordado) outras vidas. É como estar em um palco de teatro pronto para experimentar variados enredos.

Quando um sonhador de devaneios afastou todas as “preocupações” que atravancavam a vida cotidiana, quando se apartou da inquietação que lhe advém da inquietação alheia, quando é realmente o *autor da sua solidão*, quando, enfim, pode contemplar, sem contar as horas, um belo aspecto do universo, sente, esse sonhador, um ser que se abre nele.⁷ (grifo nosso).

E é justamente essa situação que percebemos em *Noites brancas*: quando um mundo (o devaneio) se abre dentro do mundo do protagonista, diante do seu encontro com uma moça desconhecida.

6 BACHELARD, 1996, p. 162.

7 BACHELARD, 2008, p. 165.

2. Espaço e ambientação da novela

Na primeira noite, encontramos o sonhador vagando pelas ruas de São Petersburgo. A história se passa na Niévski Prospekt (Avenida Niévski). O protagonista revela uma tristeza singular diante do fato de os habitantes de São Petersburgo estarem viajando para o campo no final da primavera e início do verão: “Comecei a ter medo de ficar sozinho e vaguei durante três dias inteiros pela cidade numa tristeza profunda, sem entender absolutamente o que se passava comigo.”⁸ Observamos que ele, ao mesmo tempo em que busca o isolamento, demonstra medo da solidão. É nesse momento de reflexão, quando seguia seu caminho para casa pela marginal do rio Nievá, que o sonhador se depara com uma moça morena apoiada no parapeito do canal, já tarde da noite, sem ninguém mais por perto. Ele começa a cogitar o porquê de a moça estar ali sozinha. Estaria preocupada com algo, ou será que chorava? Decide aproximar-se dela, mesmo nunca tendo estado com uma mulher antes, exceto em seus devaneios. E então confessa-lhe: “Sou um solitário.”⁹ Os dois jovens iniciam uma amizade que perdurará por quatro noites. Ambos entabulam conversas como se já se conhecessem há tempos.

– [...] Já tenho vinte e seis anos e nunca tive ninguém. Ora, como posso falar bem, com habilidade e de forma adequada? Será melhor quando eu tiver revelado e esclarecido tudo... Eu não sei calar quando o coração fala dentro de mim. Bem, é a mesma coisa... Acredite, nenhuma mulher, nunca, nunca! Nenhum conhecido! Apenas sonho todo dia que cedo ou tarde encontrarei alguém enfim. Ah, se a senhorita soubesse quantas vezes fiquei apaixonado dessa forma!...

– Mas como, por quem foi?

– Ora, por ninguém, por um ideal, por aquela que me aparecia em sonho. Crio romances inteiros em meus devaneios.¹⁰

8 DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 11.

9 DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 20.

10 DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 20-21.

A história apresenta dois personagens principais – o rapaz de vinte e seis anos, que se autodenomina “sonhador”, e a moça, Nástienka, de dezessete anos, que está enamorada de outro. Na primeira noite os dois se encontram na ponte. Além dos dois, podemos destacar também a cidade como personagem. Há todo um imaginário urbano que envolve São Petersburgo com suas inesquecíveis pontes, canais, o rio Nievá e a famosa avenida Niévski. A cidade da cultura e palco dos grandes escritores russos representa uma espécie de elo entre a Rússia e a Europa.

Observemos a forma como o narrador adentra intimamente a natureza petersburguense, comparando a cidade a uma moça que passa despercebida diante do olhar indiferente alheio, porém, na primavera, revela toda a sua beleza. A cidade e a jovem mulher são amalgamadas na descrição precisa do narrador:

Há algo inexplicavelmente comovedor em nossa natureza petersburguense quando, com a aproximação da primavera, ela mostra de repente todo o seu vigor, todas as forças que lhe concedeu o Céu, e se cobre de veludo, se embeleza e se adorna com as flores... Involuntariamente ela me faz recordar aquela moça seca e enfermiça, para a qual você olha às vezes com piedade, às vezes com uma certa compaixão, e às vezes sequer a percebe, mas que de repente, num instante, de modo involuntário e inexplicável, aparece surpreendentemente bela; e você, pasmo e encantado, sem querer pergunta a si mesmo: que força fez esses olhos tristes e pensativos brilharem com um fogo assim? O que trouxe sangue para essas faces pálidas e ressequidas? O que regou de paixão esses traços delicados do rosto? Por que arfa esse peito? O que trouxe tão subitamente a força, a vida e a beleza para o rosto dessa pobre moça, fazendo-o brilhar com um sorriso assim e animar-se com um riso tão brilhante e ardente?¹¹

A símile entre cidade e mulher descreve São Petersburgo como uma cidade sedutora que atrai o olhar do caminhante-sonhador, uma cidade/mulher que passa por certa metamorfose com o fim da primavera e a proximidade do verão. Contudo, essa descrição entusiasmada do narrador termina com

11 DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 16.

um tom nostálgico e melancólico, como uma advertência, já sinalizando para o desfecho do enredo: “Você lamentará que a beleza de um instante tenha se esgotado tão rápida e facilmente, que ela tenha brilhado de forma tão ilusória e inútil na sua frente – lamentará até mesmo não ter tido tempo de amá-la...”¹²

Assim como a cidade foi “idealizada” pelos russos, ela agora é “imaginada” pelo sonhador que conhece muito bem suas avenidas, pontes, ruas, casas, habitantes. Sabemos, é claro, que não se trata de um olhar ingênuo de admiração pela cidade. Dostoiévski tinha o olhar crítico para a rápida modernização e europeização de São Petersburgo. Isso pode ser visto na forma como o protagonista contempla as casas com certa nostalgia ao saber que muitas estavam sendo pintadas ou remodeladas para a chegada do verão.

Como pudemos observar, o cenário nas obras de Dostoiévski, em sua maioria, é caracterizado por lugares escuros e ambientes fechados – prédios, salões, quartos sujos e miseráveis, a exemplo do cubículo na pensão onde vive Raskólnikov, ou das tabernas e ruas escuras por onde caminha o jogador. Enfim, dificilmente temos histórias narradas a céu aberto, com um tom utópico e sonhador, como identificamos em *Noites Brancas*. Luigi Parayson atenta para a preferência do romancista russo por espaços fechados, porém reforça que para ele a geografia russa possui

um solo carregado de memórias humanas e uma substância mística, densa de espiritualidade. Nem Dostoiévski desdenha de descrever a cidade – é memorável a sua descrição de Petersburgo – irreal e incerta com os seus palácios envoltos pela nevoa de outono, com as suas alucinantes noites brancas; [...] ¹³

O espaço é, portanto, crucial para a nossa análise e contribui para a ambientação de fantasia do protagonista. Os diálogos entre os personagens durante as quatro noites narradas se passam na rua, ao longo do canal Fontanka. Ora o casal caminha enquanto conversa, ora sentados em um banco próxi-

12 DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 16.

13 PARAYSON, 2012, p. 30.

mo ao cais, mas é fato que sempre estão ao ar livre, como que entregues aos ditames do destino, seguindo passo a passo o desdobramento de seus sentimentos.

A novela se passa na principal avenida de São Petersburgo, onde há muitas pontes. Um elemento importante na paisagem descrita pelo sonhador é a ponte. A paisagem pertersburguense, sabemos, é famosa por suas pontes, elemento constante nas narrativas dostoiévskianas. Ao refletirmos sobre o significado da ponte, vemos que ela funciona como um elo entre os passantes, entre as paisagens ou, ainda, entre dois extremos – o sonho e a realidade. A ponte também é amiga do diálogo, do convite para a conversa. Em São Petersburgo, há pontes simpáticas para pedestres, a exemplo da Ponte da Margem, construída em 1825, com menos de dois metros de largura, o que torna inevitável o encontro dos transeuntes. A ponte representa, sobretudo, o abdicar-se de si mesmo diante do encontro com o outro. Essa é uma característica de alguns personagens dostoiévskianos que olvidam a sua própria individualidade no anseio de pertencer a uma coletividade, de compartilhar do sentimento alheio, pois o importante é adentrar o sentimento do outro. É isso o que acontece com o narrador em relação a Nástienka, a jovem com quem se encontra, na primeira noite, debruçada no parapeito do canal.

Ainda, a ponte simboliza a passagem de um estado de ser a outro. O progresso daquele que caminha, a passagem, a prova, o desafio. Sem dúvida, encontramos uma dimensão moral na narrativa de Dostoiévski, uma transição entre dois estados interiores, a oscilação entre a tristeza e a felicidade.

Outro elemento importantíssimo que compõe e adorna a paisagem do espaço da novela é o fenômeno das “noites brancas”. Devido a sua posição geográfica, com latitude próxima às do Alasca e da Groelândia, São Petersburgo recebe os raios do sol com mais intensidade, o que resulta em dias mais longos e claros, de modo que não chega a anoitecer completamente. O céu permanece branco, com uma aparência leitosa. Os fenômenos dos dias polares e das noites brancas contribuem para o desenvolvimento da navegação solar no hemisfério norte.

3. As seis partes de *Noites brancas*

Passemos agora para a composição da novela e a descrição de cada parte. A narrativa é dividida em seis segmentos: “Primeira noite”, “Segunda noite”, “História de Nástienka”, “Terceira noite”, “Quarta Noite” e “Manhã”. Como sabemos, para o sonhador as noites são mais preciosas que os dias. Na primeira noite, encontramos o narrador flanando pelas ruas de São Petersburgo, revelando ser um bom conhecedor da cidade, de sua gente, de suas casas, enfim, percebemos uma geografia sentimental da natureza petersburguense na descrição:

As casas também são minhas conhecidas. Quando caminho, é como se todas avançassem para a rua em minha direção, olhassem para mim com todas as suas janelas e quase dissessem: “Bom dia, como vai sua saúde? Eu estou bem, graças a Deus, e em maio vão me aumentar um andar”. Ou: “Como está sua saúde?” “Amanhã vão me reformar.”¹⁴

O sentimento de melancolia e alegria do narrador oscila conforme a mudança da paisagem, das reformas das casas, e os diversos tipos de moradores da cidade com quem se depara na sua caminhada: “Claro, eles não me conhecem, mas eu os conheço. Eu os conheço intimamente; já quase fixei suas fisionomias – agrada-me admirá-los quando estão felizes, e me entrego à melancolia quando se tornam sombrios.”¹⁵

Por volta das dez horas da noite, ao se encaminhar de volta para casa, o encontro com Nástienka mudará de forma definitiva o estado de espírito do sonhador: “Dois minutos, e a senhorita me fez feliz para sempre.” (DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 24). Ele conta à desconhecida um pouco de si ao pedir-lhe que o reencontre na noite seguinte: “[...] não posso deixar de vir aqui amanhã. Sou um sonhador; tenho tão pouca vida real que momentos assim, como este, me são tão raros que não posso deixar de reproduzi-los em meus devaneios.”¹⁶

14 DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 12.

15 DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 12.

16 DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 23.

Na segunda noite, os dois se encontram novamente às dez horas. Não é somente a solidão abocanhando o calcanhar dos personagens que os torna almas afins, mas, sobretudo, o fato de serem sonhadores. Ambos relatam que vêm passando toda a sua existência em casa. Ele, preso a sua imaginação; ela, presa por alfinetes à saia da avó cega, que queria reter a neta ao seu lado:

Ela é cega e por toda a vida nunca me deixa sair, tanto que já desaprendi a falar quase totalmente. E quando dei uma escapulida, dois anos atrás, ela percebeu que não podia deter-me; daí me chamou e prendeu meu vestido ao dela com um alfinete, e desde então, ficamos assim dias inteiros; a avó faz meias, apesar de cega, e eu fico ao seu lado cosendo ou lendo um livrinho em voz alta para ela. E que hábito estranho é este de ficar pregada já há dois anos...¹⁷

Enquanto a moça é proibida de sair de casa, o protagonista apresenta um relato de si mesmo justificando que, apesar de não ter semelhante avó nem alfinetes que o prendam a um lugar, ele persiste na sua reclusão devido à forte tendência à fantasia, o que o torna um tipo sonhador:

– Escute, a senhorita quer saber quem eu sou mesmo?

– Bem, sim, sim!

– No sentido estrito?

– No sentido mais estrito!

– Pois bem: eu sou um tipo.¹⁸

– [...] Um sonhador, se é necessária uma definição detalhada, não é um homem, mas sim, sabe, uma criatura de gênero neutro. Na maioria das vezes ele habita um recanto inacessível, como se quisesse esconder-se até da luz do dia, e uma vez que se recolhe a sua casa, gruda-se em seu canto como um caracol; ou pelo menos nesse aspecto ele se parece muito com aquele animal interessante, que é animal e casa ao mesmo tempo e que se chama tartaruga. Por que a senhorita acha que ele ama tanto as suas *quatro paredes, pintadas infalivelmente de verde*, fumadas, melancólicas e insupportavelmente enegrecidas pela fumaça? (grifo nosso)¹⁹

17 DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 28.

18 DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 28.

19 DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 30.

E aqui destacamos, novamente, o elemento do espaço na novela. Dessa vez não se trata de um espaço aberto, a exemplo da urbe que abriga as casas e os personagens, mas espaços de constrição representados por dois animais. A tartaruga e o caracol parecem simbolizar com perfeição a solidão do sonhador e a criatividade inerente ao seu ser. Sem necessidade de buscar algo do lado de fora, o sonhador é o autor de sua própria vida, encontra tudo dentro de si, sendo ele sujeito e abrigo ao mesmo tempo. Abriga-se na sua interioridade e se esconde do real exterior. Não é por acaso que as paredes verdes do casco da tartaruga são descritas pelo narrador. Se voltarmos ao início da novela, encontraremos semelhante descrição do protagonista ao reproduzir a sua casa:

Na rua me sentia mal [...], e em casa eu ficava fora de mim. Fiquei me questionando por duas noites: o que estará faltando em meu canto? Examinava com perplexidade *minhas paredes verdes enegrecidas*, o teto coberto por teias de aranha, [...] (grifo nosso)²⁰

A símile é clara entre o sonhador e a tartaruga. A inquietude do sonhador causa-lhe insatisfação seja dentro ou fora de casa. Seu refúgio é o pensamento, o devaneio, as leituras. Os dois personagens são leitores, fiam todo o seu tempo em leituras e imaginam como seria a vida recriada e reproduzida por suas consciências. Para reforçar o repertório de leitura dos nossos sonhadores, informamos que a moça lê Scott, Ivanhoe e Púchkin, semelhante ao protagonista, também leitor de Púchkin, Scott, além de mencionar Hoffmann e Jukóvski, dentre outros.

Nessa segunda noite, o protagonista apresenta um relato de si mesmo e passa a narrar sua vida em terceira pessoa para causar um efeito de distanciamento e menos intimidade, já que revelar o seu cotidiano de sonhador para a moça desconhecida é algo desconcertante: "Permita-me, pois, Nástienka, contar na terceira pessoa, porque é terrivelmente vergonhoso contar tudo isso na primeira pessoa."²¹ Essa noite é a mais longa da novela, talvez porque nela o narrador revele a Nástienka

20 DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 13.

21 DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 33.

os seus sonhos. A noite branca apresenta-se, assim, como um sonho dentro do sonho presente da narrativa.

Na terceira noite temos o relato da moça sobre a sua vida. Orfã desde os onze anos, permanece aos cuidados da avó. Certa vez a avó teve como inquilino um homem por quem Nástienka se apaixonou. Ao partir de São Petersburgo ele lhe prometeu retornar em um ano para desposá-la. Eis o motivo de ela caminhar pela ponte nessas noites, na expectativa de reencontrar o seu primeiro amor, pois já completa um ano de sua partida. Percebendo que o noivo não aparece, a moça expõe a sua ansiedade para o seu novo amigo e confidente, o sonhador, tomando-o como um verdadeiro irmão, sem imaginar que ele já esteja se enamorando dela.

A quarta noite é um misto de júbilo e decepção. Júbilo para a moça e decepção para o narrador. Ocorre que Nástienka pensa ter sido desprezada pelo noivo que prometera regressar a São Petersburgo após um ano. Ela está ciente de que o mesmo se encontra na cidade, porém ainda não foi procurá-la. Desiludida, a moça deixa-se levar pela amorosidade do sonhador, que lhe confessa seu amor. Ela se sente disposta a esquecer o noivo e corresponder aos sentimentos do sonhador. Porém, ao caminharem juntos ao longo da avenida, de repente o noivo os surpreende. Nástienka corre para os braços dele sem conseguir disfarçar a sua alegria.

A manhã seguinte traz o narrador-sonhador de volta à realidade. Diferente das palavras entusiasmadas do caminhante na paisagem de Petersburgo na abertura da novela (“Era uma noite maravilhosa”) agora temos a interrupção do seu devaneio amoroso. Agora ele está dentro de casa, como o caracol que retorna a sua concha, ou a tartaruga que se recolhe dentro do seu casco: “Minhas noites terminaram pela manhã. O dia estava ruim. A chuva caía e batia melancolicamente em minhas vidraças; no quarto estava escuro, lá fora encoberto.”²² Ao despertar no seu quarto, ele recebe uma carta de Nástienka trazida pelo carteiro. A mensagem era um pedido de desculpas por ter dado esperanças e iludido o sonhador. A moça

22 DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 79.

reencontra o seu noivo que, afinal, não a abandonara com o passar de um ano, como ela havia pensado. Nástienka informa que se casará dentro de uma semana, mas que jamais irá esquecê-lo. Pede-lhe, portanto, que continue amando-a como a uma amiga, uma irmã.

Mesmo que tudo tenha se apagado diante de seus olhos e que o mundo tenha se tornado cinzento como antes do encontro nas “noites brancas”, mesmo que o futuro lhe pareça enfadonho e triste, o protagonista não se sente ofendido. Ele demonstra contentamento diante da felicidade de Nástienka, pois o seu coração pode ser solitário, mas jamais egoísta: “Que seja claro o seu céu, que seja luminoso e sereno o seu lindo sorriso; abençoada seja você pelo momento de júbilo e felicidade que concedeu a um coração solitário e agradecido!”²³

O sonhador sente-se em vantagem por ter tido a sua rotina modificada por aquelas noites brancas em companhia de Nástienka. O final não é trágico, na verdade ele teve a oportunidade de fazer o seu primeiro contato com a “realidade” em companhia da moça. Como sugere Joseph Frank, em seu texto “A realidade e o sonhador”,

Noites brancas destaca-se do universo tragicômico e satírico das suas primeiras obras pela leveza e delicadeza do seu tom, pela atmosfera de primavera emotividade adolescente e pela graça e inteligência das suas bem-humoradas paródias.²⁴

Considerações finais

Somos cientes da diversidade de interpretações sobre *Noites brancas*. A novela oferece diferentes leituras e possibilita um intercâmbio entre filosofia, teoria literária, crítica textual, e assim por diante. Neste ensaio, privilegiou-se a temática do sonhador amparada pelo espaço e sua simbologia em determinadas passagens do texto. Sobre o espaço na narrativa, foi

23 DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 82.

24 FRANK, 2008, p. 434.

importante notar que o protagonista não é somente um observador da urbe onde vive. Ele é, sobretudo, o construtor da paisagem petersburguense com um misto de real e fantasia. São Petersburgo possui uma feição grandiosa e moderna para os russos e, conseqüentemente, para as obras literárias, a exemplo de *Noites brancas*. Vimos que o espaço narrativo é utilizado como um recurso decorativo do imaginário do protagonista. A descrição das casas de forma humanizada, como se cada uma fosse uma pessoa, com singularidade, além da descrição romântica da moça morena em meio às famosas “noites brancas” da cidade atinge uma dimensão simbólica de grande utilidade ao contexto narrativo do sonhador.

Observamos a pouca importância do passar das horas para o sonhador. Sua caminhada errante pela cidade segue um tempo interno, o tempo da alma em devaneio. Afinal, se o presente (o instante presente do devaneio) é o que há de mais valioso, aquele que sonha entrega-se ao instante da fantasia e da imaginação. Estas se alimentam do agora, onde o passado já não deixa nenhum vestígio e o futuro pouca importância tem. O sonhador, enclausurado no presente de sua consciência, como vimos na simbologia da tartaruga e do caracol, reinventa a realidade e mergulha em pensamentos que lhe oferecem inúmeras possibilidades de vivenciar maravilhas das quais o mundo lhe priva. Enquanto que a vida real lhe é vedada, no devaneio a vida é constantemente renovada a cada minuto de modo a salvá-lo, ainda que por alguns instantes, do tédio e da monotonia da rotina.

De outra maneira, o nosso sonhador por vezes chega a confessar que a vida e o sonho são inseparáveis ao perceber que os sonhos nascem da vida. E aqui encontramos uma reflexão, sugerida pela própria narrativa, de que a ficção e o real são duas faces da mesma moeda que seguem juntas. Resta saber se dosamos bem os dois lados desta moeda, a qual chamamos vida, e se o tempo do sonho é equilibrado com o tempo da vida.

É certo que o encontro dos personagens, durante as quatro noites, salva-os da solidão e lhes oferece uma reconciliação com a realidade. Ambos relatam sua história um para o outro.

O próprio narrador chega a afirmar que perdera os melhores anos de sua vida isolando-se do mundo, preenchendo a sua imaginação de sonhos e refutando o real. O diálogo com Nástienka, como se fora um sonho, proporciona-lhe momentos de felicidade: “A senhorita sabe que me reconciliou por muito tempo comigo mesmo?”²⁵

O final não poderia ser interpretado como um tom triste e trágico, pois é visível o desprendimento do sonhador diante do fato de Nástienka já estar apaixonada por outro. Não há um melodrama diante disso. As próprias palavras da moça enaltecem o sentimento nobre e a atitude do sonhador: “– O senhor, por exemplo, não é como os outros! Na verdade não sei como lhe contar o que sinto; mas parece-me que o senhor, por exemplo...ainda agora... parece que o senhor sacrifica algo por mim.”²⁶

Em outro momento, deparamo-nos com o sentimento de irmandade e fraternidade entre os dois. Mais uma vez, isso é exposto no discurso da moça, talvez para sugerir certa impessoalidade por parte do narrador, pois soaria estranho, como um autoelogio. Assim, é na voz de Nástienka que temos uma breve reflexão sobre como as pessoas, de modo geral, são dissimuladas e egoístas, porém os dois sonhadores tratam-se com sinceridade:

Escute, por que nós todos não somos como irmãos? Por que parece sempre que até o melhor dos homens esconde algo do outro e se cala diante dele? Por que não dizer logo, diretamente, o que está no coração, se sabemos que não serão palavras ao vento?²⁷

E aqui temos, ainda que sutilmente, a problemática da moral em Dostoiévski. Chamamos a atenção para o sentimento de irmandade, bem como a capacidade de penetrar e compreender o comportamento humano, sempre favorecendo a verdade e a liberdade. Sendo assim, é natural que o sonhador não entre em desespero e rebeldia diante da desilusão amorosa.

25 DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 42.

26 DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 64.

27 DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 64.

De forma resignada e serena, ele compartilha da felicidade de Nástienka ao saber do seu noivado.

Nesta breve análise da novela foi possível explorar a relação entre a literatura e o sonho, compreendendo que aqui tratamos do sonho enquanto devaneio, conforme vimos por meio do pensamento de Bachelard. Trata-se da criação de um *cogito* que abre espaço para a reflexão, a meditação, a fantasia. Afinal somos todos leitores, criadores, sonhadores, exploradores do nosso consciente, observadores e críticos do mundo onde vivemos. A ficção oferece-nos, portanto, oportunidades de habitarmos realidades paralelas à nossa.

Vimos que a riqueza do sonhador é o acúmulo de experiências, o conjunto de sua própria vida. Assim, o protagonista evita o sentimento de amargura ou desilusão ao final da novela, pois as noites brancas, mesmo sem o desfecho romântico esperado, representarão sempre noites singulares na sua existência errante, conforme confessa: “Meu Deus! Um momento inteiro de júbilo! Não será isto o bastante para uma vida inteira?...”²⁸

Concluimos este ensaio, com uma pequena provocação. Recordemos que o narrador abre a novela como quem narra um sonho: “Era uma noite maravilhosa, uma noite tal como só é possível quando somos jovens, caro leitor.”²⁹ Não seria este início já um indício para a compreensão de nós, leitores, de que também essa novela não fora mais um devaneio do narrador? No início ele confessa a Nástienka que só havia encontrado pessoas em seus sonhos e que por toda a vida tinha sido um homem só. Seria, então, o encontro na ponte simplesmente mais outra ficção criada pela sua mente? Seriam aquelas especiais noites brancas pura imaginação do nosso herói dostoiévskiano?

28 DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 82.

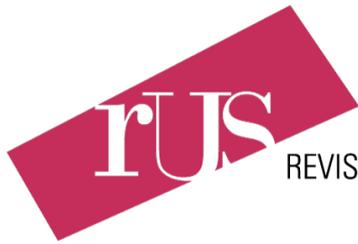
29 DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 11.

Referências bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Noites brancas: romance sentimental (das recordações de um sonhador)*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Obra completa*. Volume I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- FRANK, Joseph. "A realidade e o sonhador". In: *Dostoiévski: As sementes da revolta, 1821 a 1849*. São Paulo: Edusp, 2008.
- PAREYSON, Luigi. *Dostoiévski: filosofia, romance e experiência religiosa*. São Paulo: Edusp, 2012.
- ROSENSHIELD, Gary. "Point of View and the Imagination in Dostoevskij's *White Nights*". *The Slavic and East European Journal*, 1977, Vol. 21, n.º 2 (Summer), pp. 191-203.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. São Paulo: Edipro, 2018.

Recebido em: 14/09/2021

Aceito em: 30/11/2021



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

O eu e sua dualidade: uma releitura de *O duplo*, de Dostoiévski

*The self and its duality: a rereading of
The Double, by Dostoevsky*

Autor: Ana Maria Abrahão dos Santos Oliveira

Universidade Federal Fluminense,

Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Edição: RUS Vol. 12. Nº 20

Publicação: Dezembro de 2021

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.190497>



O eu e sua dualidade: uma releitura de *O duplo*, de Dostoiévski

Ana Maria Abrahão dos Santos Oliveira*

Resumo: O artigo pretende elaborar uma releitura da novela *O duplo* (1846/2013), do escritor russo Fiódor M. Dostoiévski (1821-1881), tendo como foco a temática da duplicidade como um desdobramento do eu, segundo a visão psicanalítica freudiana, além de abordar o aspecto da estrutura da obra e a questão do dialogismo, na concepção de Mikhail Bakhtin (1997).

Abstract: The article intends to draw up a rereading of the novel *The double* (1846/2013), by the Russian writer Fyodor M. Dostoevsky (1821-1881), focusing on the theme of duplicity as an offshoot of the self, according to the Freudian psychoanalytic view, in addition to addressing the structure of the work and the question of Dialogism, in the conception of Mikhail Bakhtin (1997).

Palavras-chave: Dostoiévski; Desdobramento do eu; Visão psicanalítica; Dialogismo

Keywords: Dostoevsky; Unfolding of self; Psychoanalytic view; Dialogism

1. Introdução

* Doutora em Estudos de Literatura e Mestre em Letras pela Universidade Federal Fluminense/ CNPq. Professora de Literatura (SEEDUC – RJ) Autora de vários artigos acadêmicos e de capítulos de livros. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4309042503504049>; <https://orcid.org/0000-0001-8306-2706>; abrahaoana19@gmail.com

A questão da presença do duplo é recorrente na literatura, especialmente desde o século XIX,¹ em autores como: Oscar Wilde, em *O retrato de Dorian Gray* (1890); Edgar Allan Poe, em *William Wilson* (1839); E.T.A. Hoffman, em *O homem da areia* (1815), e, já na contemporaneidade, com José Saramago, em *O homem duplicado* (2002), para citarmos alguns exemplos.

A novela *O duplo* (2013), de Dostoiévski, também publicada há dois séculos,² como as três primeiras obras mencionadas anteriormente, trata dessa questão do desdobramento da personalidade. Essa temática, simbolizada pela presença de duplos, ganhará profundidade tanto psicológica quanto filosófica nos romances conhecidos da maturidade e muito aclamados pela crítica ao longo do tempo, como “*Crime e castigo* (Raskólnikov³/Svidrigáilov), *O idiota* (Nastácia Filíppovna/Rogógin) [...] e *Os irmãos Karamázov* (Ivan/Smierdiakóv, Ivan e o diabo)” (BEZERRA, 2013, p. 237), dentre outros.

1 Segundo Rosset (2008), a temática do duplo remonta ao teatro antigo, “como no *Anfitrião* [206 a.C, aproximadamente] ou em *Os Menecmas*, de Plauto [251-184 a.C.]” (ROSSET, 2008, p. 85).

2 O ano da primeira publicação de *O duplo* é 1846. Frank (2018) assinala que o escritor pretendia fazer uma revisão no texto, mas não o fez imediatamente porque foi preso em 1849. O escritor esteve na iminência de ser executado por seu envolvimento com um grupo em que se discutiam concepções socialistas. “Dostoiévski era membro do famoso Ciclo de Petrachévski, grupo que se reunia, semanalmente, [...] para discutir ideias dos socialistas utópicos. Por isso foi preso (1849) e condenado à morte com outros membros do ciclo” (BEZERRA, 2005, p.67-68). No momento em que a execução seria realizada, a pena foi comutada pelo cumprimento de trabalhos forçados, como se lê na carta que foi escrita a seu irmão: “Hoje, 22 de dezembro, fomos levados à praça de armas do regimento Semeónovski. Ali foi lida para todos nós a sentença de morte, deram-nos a cruz para beijar... [...] Por fim, bateu o sinal, fizeram voltar os que estavam presos aos postes, e leram para nós que sua majestade imperial nos dava a vida” (BEZERRA apud DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 12-13). O escritor foi libertado em 1854.

3 A questão da duplicidade é muito recorrente na obra de Dostoiévski, conforme Frank (2003), e como exemplo cita o nome de Raskólnikov, o protagonista de *Crime e castigo*, que é derivado de *raskol*, cujo significado é cisão. Frank (2003) assinala que *raskol* pode ser traduzido por “cisma” (FRANK, 2003, p. 111).

Tendo em vista essa abordagem, discorreremos no presente artigo sobre a visão psicanalítica freudiana do conceito de duplo e seus desdobramentos, além de tratarmos do aspecto da estrutura e do dialogismo presentes na novela dostoiévskiana. Como embasamento teórico e crítico, fundamentamo-nos nas obras de Mikhail Bakhtin (1997), Joseph Frank (2003, 2018), Freud (2010, 2019), Jones (1990), Schnaiderman (2000), Bezerra (2006, 2013), dentre outros.

2. O duplo de Dostoiévski

O duplo, de acordo com a crítica, caracteriza-se como uma produção literária experimental de Dostoiévski, que viria a ganhar maior agudeza nas obras posteriores, como mencionamos anteriormente. A recepção da novela não foi muito positiva,⁴ ao contrário do que havia ocorrido com o primeiro livro publicado pelo escritor, *Gente pobre*, que veio a público no mesmo ano (1846). Como assinala Vássina (2013), a crítica russa não compreendeu a experimentação estética arrojada de Dostoiévski. Nesse contexto, apenas o crítico Valerian Máikov conseguiu perceber o ousado experimento do jovem escritor, destacando o estilo do autor e a importância da investigação psíquica do protagonista, conforme destaca Frank (2018):

Em *O duplo*, o estilo de Dostoiévski e seu amor pela análise psicológica expressam-se em toda a plenitude e originalidade. Nessa obra, ele mergulha tão fundo na alma humana, perscruta com tal destemor e paixão as maquinações secretas dos sentimentos, pensamentos e ações humanas, que a impressão deixada por *O duplo* só é comparável à de um pesquisador que investiga a composição química da matéria (FRANK, 2018, p. 273 apud MAIKÓV, 1891, p. 325).

4 Frank (2018), ao analisar *O duplo*, inicia o capítulo assinalando que a novela pertence a uma “ficção menor de Dostoiévski” (FRANK, 2018, p. 379), entretanto, mais adiante, destaca que a obra é uma “verdadeira investigação do processo de enlouquecer”, comparando o autor de *Crime e castigo* a Gógol: “[...] Dostoiévski acentua o aspecto humanamente trágico do retrato das frustrações psicossociais, que em Gogol é relativamente afável” (FRANK, 2018, p. 384).

De acordo com essa visão, o autor russo embrenha-se pelos locais mais recônditos da alma humana, representando, assim, o caos da consciência do indivíduo. Esse mergulho intenso na psique humana estará presente em toda a sua obra posterior.

Tendo em vista essa investida de Dostoiévski na representação do psiquismo humano, Bezerra (2013) assinala que o romancista russo manifestava, já há algum tempo, interesse por enfermidades mentais. “Já se interessava por obras que estudavam ‘doenças do cérebro’, doenças mentais, o sistema nervoso [...] e questões de natureza psicológica”, e que a novela apresenta teor autobiográfico, uma vez que o autor padecia de uma enfermidade semelhante à epilepsia, “além de ser um arguto observador de si mesmo, sobretudo do dualismo de sua personalidade” (BEZERRA, 2013, p. 237). É o próprio Dostoiévski quem revela em carta a Ekaterina Yunga, em 1880, essa peculiaridade relacionada à duplicidade de sua personalidade, de acordo como biógrafo Boris Búrsov, em *A personalidade literária* (1974):

[A duplicidade] é o traço mais comuns das pessoas...não inteiramente comuns. Um traço que, em linhas gerais, é inerente à natureza humana, mas que nem de longe se encontra em qualquer natureza [...] esse desdobramento que há na senhora é exatamente igual ao que há em mim e que sempre houve em toda a minha vida. Isto é um grande tormento, mas ao mesmo tempo um grande prazer (BEZERRA, 2013 apud BÚRSOV, 1974).

Reconhecendo em si mesmo a marca da duplicidade, o escritor russo admite, paradoxalmente, o quanto essa peculiaridade é causa de seu sofrimento, mas também de seu deleite. Não por acaso, Dostoiévski construiu muitos personagens, alguns dos mais impetuosos e intensos da literatura universal, em que essa característica se manifesta.

Em *O duplo*, obra de sua juventude, o escritor russo cria uma narrativa em que é relatada a história das agruras e desventuras por que passa o conselheiro titular Yákov Pietróvitsh Golyádkin,⁵ que trabalha numa repartição e que se coloca

⁵ Conforme Bezerra (2013), o sobrenome Golyádkin é derivado de *golyadá*, *golyadka*, cujo

como alvo implacável de perseguição por parte de seus chefes e de seus colegas de trabalho, assumindo sempre a posição de provável vítima de suas artimanhas.

Após uma consulta com o médico Crestian Ivánovitch Rutenstspitz, Golyádkin decide entrar numa festa na casa dos Beriendêivi, mesmo sem ter sido convidado, numa tentativa totalmente frustrada de se embrenhar na alta sociedade de Petersburgo, e é expulso sumariamente do evento. Humilhado, sai vagueando pelas ruas da cidade “[...]precipitou-se para fora dali, para algum lugar ao ar livre, sem rumo...”. Completamente desorientado, o conselheiro parecia não saber onde ir e como agir: “[...] estacava feito um poste no meio da calçada [...] depois arrancava num estalo como um doido e corria, corria de forma desabalada, como se fugisse da perseguição de alguém” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 62; 66). Imerso na névoa e enfrentando uma temperatura baixíssima, avista um vulto, em tudo muito semelhante a ele.

De certo modo, ele agora reconhecia, reconhecia quase de todo esse homem. [...] O senhor Golyádkin conhecia perfeitamente esse homem. [...] O senhor Golyádkin reconhecera por completo o seu amigo noturno. O amigo noturno não era senão ele mesmo – o próprio senhor Golyádkin, outro senhor Golyádkin, mas absolutamente igual a ele – era, em suma, aquilo que se chama o seu duplo, em todos os sentidos... (p. 70; 72; 74).⁶

O conselheiro certifica-se de que o outro é exatamente igual a ele e dialoga animadamente com aquele que era o seu duplo (Golyádkin segundo, como vai se referir o narrador, mais adiante). Sente-se feliz por poder usufruir de sua companhia, em sua casa, o que, de algum modo, era um alívio para o seu isolamento, além de revelar ao leitor traços de seu caráter, como a empatia com o outro (o seu duplo), que acreditava ser outra pessoa. “Golyádkin primeiro livra-se, ainda que por pou

significado é “pobre, indigente, mendigo, miserável etc” (BEZERRA, 2013, p. 53), ou seja, um desvalido, um coitado, tal como é representado o conselheiro titular na narrativa.

⁶ A partir desse ponto, colocaremos apenas as páginas referentes a cada citação, quando nos referirmos ao texto da obra, visto que utilizamos a edição: Dostoiévski, F. *O duplo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2013.

co tempo, de sua terrível solidão e revela sua real humanidade ao solidarizar-se com o outro, que, por ora, não tem onde morar” (BEZERRA, 2013, p. 243).

Como se sente alijado do ambiente em que vive, a ilusão de ter encontrado um amigo faz com que Golyádkin recupere o ânimo, rompa um pouco seu isolamento e viva alguns momentos de companheirismo ao lado de seu duplo. Entretanto, no decorrer da narrativa, Golyadkin primeiro e Golyádkin segundo entrarão numa terrível disputa, como imagina o primeiro. Na visão fantasiosa do conselheiro, o seu duplo tudo fará para depreciar, para desprestigiar a sua figura na repartição onde trabalhava, pois Golyádkin segundo tomará o lugar de Golyádkin primeiro. Essa “mudança” levará o conselheiro a tomar atitudes descabidas e desconexas. Desconfiado, como sempre, ao encontrar seu duplo na repartição, não compreende como os colegas de trabalho não estranham a presença do seu igual. Por essa razão, tomado de grande surpresa, sua atitude foi “lançar um rápido olhar ao redor para ver [...] se aquilo não estaria provocando algum gracejo na repartição [...] Contudo, para maior surpresa do senhor Golyádkin, não se viu nada semelhante[...]” (p. 81). O conselheiro não conseguia aceitar o fato de seus colegas de trabalho não ficarem perplexos ao se depararem com alguém semelhante a ele em todos os aspectos.

Parecia um comportamento fora do bom senso. [...] a coisa era estranha, hedionda, absurda [...] Aquele que agora estava sentado frente a frente com o senhor Golyádkin era - horror para o senhor Golyádkin -, era - vergonha para o senhor Golyádkin -, era o pesadelo da véspera do senhor Golyádkin; em suma, era o próprio senhor Golyádkin que agora estava sentado ali à mesa, boquiaberto e com a pena imóvel na mão; não era aquele que trabalhava como auxiliar de seu chefe na seção [...] não, era outro senhor Golyádkin, totalmente outro, mas ao mesmo tempo idêntico ao primeiro [...] de tal forma que se os pegassem e os colocassem lado a lado, ninguém, decididamente ninguém se atreveria a definir quem era mesmo o Golyádkin de verdade e quem era o novo, quem era o original e quem era a cópia (p. 82).

O conselheiro desacreditava do que estava vendo, uma vez que não poderia crer que houvesse alguém absolutamente idêntico a ele na repartição, e que, não obstante, essa aparição não causasse a mínima estranheza aos demais funcionários. “Será que estou dormindo, tendo visões?” (p. 83-84).

Nesse contexto, Dostoiévski, por sua vez, utiliza o artifício de construir um ambiente que leva o leitor à constante dúvida com relação à existência ou não do duplo, pois este, algumas vezes, dialoga com os colegas e com a chefia, parecendo, portanto, ser alguém real. “Depois de dizer de passagem umas duas palavras necessárias a Andriêi Filíppovitch, trocar umas palavras com mais alguém, desfazer-se em amabilidades com outros[...]” (p. 119). Dessa forma, o conselheiro vê-se numa situação em que é confrontado com suas próprias imperfeições,⁷ suas angústias, suas limitações. Como assinala Jones (1990), Dostoiévski utiliza uma estratégia em que se concretiza uma transferência do “discurso de uma boca para outra, obrigando seu herói a reconhecer-se em outra pessoa, porém com a entoação de paródia ou ridículo”⁸ (JONES, 1990, p. 38).

Mesmo sem aceitar completamente que estava sendo substituído integralmente por seu duplo, Golyádkin estava tomado por grande angústia e temor e empenhava-se para tentar, em vão, desmascarar seu duplo a todo custo. “Saberia como agir depois, como a dispor todo o seu plano de ação para fazer baixar a crista à arrogância e esmagar a serpente que morde o pó desdenhando da impotência” (p. 122). Assim se sucedem algumas investidas frustradas e desesperadas do senhor Golyádkin, que representa um papel cada vez mais ridículo perante

⁷ Consoante Schnaiderman (2000), o personagem, nas narrativas do autor é, muitas vezes, o “anti-herói dostoiévskiano” [...] representa o clímax do ‘desligamento do solo’, em que vivia boa parte da sociedade russa, mas também é crítico feroz desta” (SCHNAIDERMAN, 2000, p. 8). Grifo do autor. É nesse sentido que Golyádkin é um antecessor, de alguma maneira, do protagonista de *Memórias do subsolo* (2000), que também, mas em maior intensidade, é um homem angustiado que se confronta o tempo todo em relação ao seu papel numa sociedade que o despreza, que faz com se sinta alijado. Em *O duplo*, temos o discurso de Golyádkin: “Sou um homem pequeno, o senhor mesmo sabe [...]” Nas *Memórias do subsolo*: “Sou um homem doente... Um homem mau. Um homem desagradável. Creio que sofro do fígado” (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 65).

⁸ “[...] discourse from one mouth to another forcing his hero to recognize himself in another person, though with the intonation of parody or ridicule.” Tradução nossa.

os funcionários da repartição e a chefia. Nesse contexto, cenas cada vez mais humilhantes ocorrem: “[o senhor Golyádkin segundo] lançou um olhar irônico para o senhor Golyádkin primeiro, [...] com a petulância que lhe era própria[...] ao lado dos funcionários, disse uma palavrinha a um, cochichou com outro [...]”. Sentindo-se totalmente enfeitado e aniquilado, o conselheiro sucumbe à mais profunda tristeza: “Desesperado e abandonado por todos[...] com uma expressão desolada no rosto, encolhido[...] Parecia que tudo estava morto para o senhor Golyádkin (p. 124).

A culminância dessa trajetória do conselheiro é o ápice da loucura. De acordo com Rosset (2008), “Nada mais frágil do que a faculdade humana de admitir a realidade, de aceitar sem reservas a imperiosa prerrogativa do real” (ROSSET, 2008, p. 13), ou seja, a origem do tema do duplo é, irremediavelmente, a recusa do real. O conselheiro Golyádkin se recusa a ver seu lado vil e desonesto. Por essa razão, cria um “duplo” de si mesmo, a quem pode julgar e apontar os defeitos. Nessa perspectiva, ainda desejando “enfrentar” o seu duplo, ao retornar à residência de Olsufi Ivánovitch, de onde fora expulso anteriormente por não ter sido convidado, é recebido com certa estranheza pelos presentes, “todos o olhavam com uma curiosidade estranha, com uma simpatia inexplicável, enigmática” (p. 227). O anfitrião mostrou-se gentil com Golyádkin, por ter conhecimento, com certeza, do fim que levaria o conselheiro. “Olsufi Ivánovitch aparentemente recebeu muito bem o senhor Golyádkin [...] com ar de tristeza solene, mas ao mesmo tempo benévola” (p. 226). A gentileza de Ivánovitch justificava-se pela iminente chegada do médico Crestian Ivánovitch, que conduziria Golyádkin a um hospital psiquiátrico. Até mesmo nesse momento derradeiro da narrativa, o conselheiro visualiza aquele que, em sua imaginação, quer destruí-lo impiedosamente: seu duplo. “[...] o duplo, conforme seus hábitos torpes, o empurrava pelas costas. O infeliz senhor Golyádkin primeiro lançou seu último olhar a tudo e a todos e, tremendo como um gatinho [...]”. Já dentro da carruagem que o conduzia, começou a se sentir mal: “[...] no peito uma dor abafada; o sangue borbotava quente em sua cabeça; ele sentia falta de ar, queria desabotoar o capote, denudar o peito[...] Por fim desfaleceu...” (p. 232).

Ao acordar do desmaio, em meio à silenciosa escuridão da estrada desconhecida, o desespero do conselheiro Golyádkin chegou ao limite do insuportável e às raias da insanidade extrema, pois viu não o médico, mas sim o seu duplo: “Não é Crestian Ivánovitch!... Quem é? Ou é ele? É ele! É Crestian Ivánovitch, só que não o antigo, mas outro Crestian Ivánovitch! É um Crestian Ivánovitch terrível!...” (p. 234); além de ouvir o discurso cruel e pedante do médico: “O senhor vai receber do Estado casa com aquecimento, *Licht*⁹ e uma criada, o que não merece – rosou Crestian Ivánovitch de modo severo e terrível, como se pronunciasse uma sentença” (p. 234).

O fim trágico do solitário conselheiro Golyádkin se concretiza quando é obrigado a deixar, peremptoriamente, o mundo dos denominados homens “normais” e embrenhar-se no universo do desdobramento total do indivíduo, o hospital para pessoas acometidas de enfermidades das faculdades mentais.

3. O desdobramento do eu e a interpretação psicanalítica em *O duplo*

Na narrativa de *O duplo* surge um embate entre Golyádkin e o seu duplo (Golyádkin segundo), situação que aponta o comportamento de caráter dúbio, emergindo dessa conduta, uma contenda sem fim entre o conselheiro e seu sócia.

Tendo em vista esse contexto, Máikov, crítico literário russo já mencionado acima, destaca como o escritor demonstra interesse pelo exame psíquico dos indivíduos, com o intuito de perscrutar a alma humana, uma vez que a visão do próprio Dostoiévski também se encaminhava nessa direção, como assinala Grossman (1967), referindo-se à declaração do autor acerca de *O duplo*: “Nunca realizei em literatura algo mais sério que esta ideia” (GROSSMAN, 1967, p. 141 apud DOSTOIÉVSKI), afirmação que vem ao encontro da asserção de Bezerra (2013): “*O duplo* é o laboratório de todos os grandes romances dostoiévskianos” (BEZERRA, 2013, p. 237”).

9 Conforme nota do tradutor: “Luz’, em alemão no original” (BEZERRA, 2013, p.234).

Ao abordar sobre a questão da duplicidade do eu, Freud (1900/2019), no ensaio *O infamiliar*,¹⁰ discorre sobre uma patologia em que se manifesta o reconhecimento do eu em outrem:

Trata-se do âmbito do duplo, ou seja, [...] a identificação com outra pessoa, de modo que esta perde o domínio de seu Eu ou transporta o Eu alheio para o lugar do seu próprio, ou seja, duplicação do Eu, divisão do Eu, confusão do Eu [...] a repetição dos mesmos traços fisionômicos, o mesmo caráter, o mesmo destino [...] O fato de que exista tal instância, que pode tratar o restante do Eu como objeto, ou seja, que as pessoas sejam capazes de auto-observação (FREUD, 2019, p. 69).

Na visão freudiana, num quadro doentio do delírio no indivíduo, manifesta-se um isolamento da consciência, sendo esta apartada do eu, fazendo com que haja a destruição da unidade da identidade, isto é, o sujeito é direcionado para o seu limite, ao se reconhecer “estranho a si próprio” (ROCHA; IANNINI, 2019, p. 185).

Como assinala Chaves (2019) acerca da questão da ocorrência do duplo na literatura, os autores do século XIX, tais como Hoffmann e Poe, proporcionaram um afastamento dos padrões estéticos do Renascimento, na interpretação de Freud. Mas o autor de *Os irmãos Karamázov* operou uma mudança no sentido, diferenciada daquela dos escritores mencionados, uma vez que, em sua obra, “os demônios não estão mais fora de nós, não chegam a nós vindos de fora, mas, ao contrário, habitam-nos” (CHAVES, 2019, p. 156).

Nesse sentido, na obra de Dostoiévski, os demônios travam um embate com o próprio eu, visto que irrompem dentro do indivíduo e com ele convivem, de modo traiçoeiro, muitas vezes, sem que o sujeito se aperceba.

Tendo em vista essa discussão, com o protagonista de *O duplo* ocorre um desdobramento do eu num momento em que o personagem está extremamente abalado emocionalmente e com baixa autoestima:

10 O ensaio *Das Unheimliche* já foi traduzido para o português, no Brasil, como: “O estranho”, Imago, 1996; “O inquietante”, Companhia das Letras (2010), “O infamiliar”, Autêntica (2019), sendo a última utilizada na escrita desse artigo.

Diremos mais: nesse momento, o senhor Golyádkin não só queria fugir de si mesmo, mais deixar-se destruir completamente, não ser, virar pó. [...] ao mesmo tempo, ele teve a impressão de que alguém estava ali na mesma ocasião, no mesmo instante, em pé ao seu lado, ombro a ombro com ele, também apoiado na balastrada do cais, e – coisa estranha! [...] Mas o que é isso? – pensou aborrecido -, o que está se passando comigo, será que enlouqueci de fato? (p. 66,67, 69).

Nesse contexto, a fronteira entre realidade e fantasia são diluídas. O indivíduo é conduzido ao limite, vê a si mesmo como um estranho. Esse processo ocorre com o intuito de o sujeito criar para si um mecanismo de defesa:

[Há um] propósito de defesa que projetou [o duplo] para fora do Eu, como se fosse um estranho. [...] O duplo era uma garantia contra o declínio do Eu, [...] poder da morte. A criação de uma duplicidade dessa ordem como defesa contra a destruição tem seu contraponto em uma representação da linguagem onírica, na qual a castração¹¹ ama expressar-se por meio da duplicação ou da multiplicação ou da duplicação do símbolo genital. [...] O duplo se tornou uma imagem do horror” (FREUD, 2019, p. 69;73).

Esse quadro de amargura e repulsa dominam os pensamentos de Golyádkin, ao enxergar, simultaneamente, uma cópia de si mesmo e um estranho ou infamiliar. Conforme a concepção freudiana, o duplo vincula-se à dor da castração, aqui simbolizada pela limitação imposta pelo meio onde vivia, o que faz com que se projete em seu duplo, a fim de concretizar os seus desejos mais íntimos.

Ao encontrar o seu duplo, pela primeira vez, em Golyádkin, emerge uma visão em que a realidade se apresenta de forma desdobrada, verdadeiramente, como se o conselheiro estivesse-

11 O complexo de castração, segundo a concepção freudiana, é “o sentimento inconsciente de ameaça experimentado pela criança quando ela constata a diferença anatômica entre os sexos[...] compõe-se de duas representações psíquicas. Por um lado, o reconhecimento, que implica a superação da renegação, inicialmente observada, da diferença anatômica entre os sexos. Por outro, como consequência dessa constatação, a rememoração ou atualização da ameaça de castração, no caso do menino, ameaça esta que é ouvida ou fantasiada” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 105-106). O complexo da castração representa a interdição, o limite entre o permitido e o proibido. No caso de Golyádkin, este limite foi ultrapassado quando o personagem concebeu o seu duplo (Golyádkin segundo), que poderia tomar todas as atitudes que ele mesmo não conseguia porque não possuía coragem suficiente para realizar o que realmente desejava.

se vivendo duas vezes, pois tudo o que lhe ocorre acontece duplamente aos seus olhos. Nesse sentido, diante da situação com que se depara, os fatos lhe causam evidente estranhamento. O conselheiro se desdobra, tanto mental quanto materialmente, assistindo a esse processo tomado de profunda angústia, embora tente, no decorrer da narrativa, travar um embate contra a existência de Golyádkin segundo, seu duplo. “No Eu se forma, lentamente, uma instância singular, que se pode, além disso, contrapor ao restante do Eu e que serve à auto-observação e à autocrítica, conduzindo o trabalho de censura psíquica” (FREUD, 2019, p. 71). Portanto, no processo em que se apresenta um eu fragmentado, o duplo que dessa cisão resulta é alvo de observação, de crítica por parte daquele do qual se desdobrou. Ou seja, o duplo causa estranhamento ao eu, colocando-o numa posição em que se configura uma atmosfera angustiante, conflituosa e surpreendente. “Podemos enveredar por uma travessa – disse em tom tímido o humilde companheiro de viagem[...] Já o senhor Golyádkin não entendia absolutamente o que se passava consigo. Ainda não se recobrou da estupefação” (p. 94). Há, dessa forma, uma profunda sensação de “desamparo e infamiliaridade” (FREUD, 2019, p. 75). Ora, nada mais ameaçador para o eu do conselheiro do que se enxergar fragmentado e degradado no seio da realidade em que está inserido. Conforme Rocha e Iannini (2019), quando o narcisismo¹² humano está fragilizado, esse enfraquecimento se mostra de forma dúbia: “O golpe ao narcisismo humano é um golpe que, na verdade, se desdobra em dois: um que tem por alvo a explicitação da finitude [...] e outro que [...] confronta o sujeito com o desamparo” (ROCHA; IANNINI, 2019, p. 190). Dessa forma, o eu enfrenta a possibilidade da falta de proteção, da fragilidade e da provável iminência da morte.

Golyádkin, diante do anseio que sempre nutriu de fazer parte da alta roda da sociedade, e dos obstáculos que enfren-

12 Como assinala Freud (2010): “O termo ‘narcisismo’ vem da descrição clínica e foi escolhido por P. Näcke, em 1899, para designar a conduta em que o indivíduo trata o próprio corpo como se este fosse o de um objeto sexual, isto é, olha-o, toca nele e o acaricia com prazer sexual, até atingir plena satisfação mediante esses atos” (FREUD, 2010, p. 10). Nessa perspectiva, pode-se dizer que, no caso do duplo, há uma reprodução da imagem do próprio eu, que enxerga a sua cópia como alguém real, como no caso do conselheiro Golyádkin.

taria para realizar o que almejava, sente-se perdido e incompreendido, uma vez que se defronta com a evidente postura dissimulada que imperava na sociedade russa, cujos preceitos vigentes iam de encontro aos princípios do conselheiro. A alta sociedade russa da época apresentava-se corrompida e degradada e a ambição do conselheiro sobrepõe-se a sua baixa autoestima. Entretanto, com o surgimento do duplo, o conselheiro se transforma, visto que Golyádkin age para que, de todas as maneiras, possa ser distinguido daquele que é o seu igual e que se apresenta como seu maior rival. “O fato é que o senhor Golyádkin primeiro, em sã consciência, por vontade própria e diante de testemunhas, apertou solenemente a mão daquele a quem chamava seu inimigo mortal [o seu duplo]” (p. 171). Golyádkin, ao se sentir muito acuado pelas “armadilhas” de seu duplo, sucumbe. “Talvez, se alguém quisesse, se alguém quisesse mesmo, [...] se quisesse transformar o senhor Golyádkin num trapo velho, [...] transformaria sem resistência e impunemente” (p. 123). Nesse contexto de sofrimento e desolação, o conselheiro estava totalmente rebaixado pela humilhação e pela desmoralização, perante os colegas e chefes, na repartição onde trabalhava, de modo, aparentemente irreversível. “Ninguém lhe deu a mão. Uns deram apenas um ‘boa noite’ e se afastaram; [...] houve simplesmente quem lhe desse as costas, mostrando que o haviam ignorado por completo [...]” (p. 170).

Nessa trajetória sem possibilidade real de retorno, Golyádkin primeiro assume uma postura de aceitação, de resignação e de rebaixamento que lhe é imposto por seu duplo, inexoravelmente.

Na novela *O duplo*, são relevantes também as abordagens relativas à estrutura e ao dialogismo, sendo o último um conceito fundamental na obra de Mikhail Bakhtin, no qual nos deteremos na seção seguinte.

4. A estrutura da obra e o dialogismo em *O duplo*

Conforme Bezerra (2013), há em *O duplo* uma divisão em duas partes distintas: na inicial, deparamo-nos com o protagonista Golyádkin já apresentando pensamentos fantasiosos, quando se dirige à casa de Olsufi Ivánovitch, “Sentia-se muito mal, com a cabeça na mais completa desordem e caos” (p. 43), de onde será expulso, uma vez que não fora convidado, saindo de forma errante e desnorçada e, pela primeira vez, encontrando o seu duplo. No segundo momento, já próximo ao fim da narrativa, Golyádkin está novamente na casa de Olsufi Ivánovitch, porém, do lado de fora, ocultado por uma pilha de lenha, no pátio da residência, certo de que levará a filha de Ivánovitch, Clara. É encontrado e levado para dentro da casa, gentilmente, e, lá chegando, o conselheiro encontra seus colegas da repartição, pessoas da alta sociedade e, como não poderia deixar de ser, o seu duplo, que se encontra totalmente entrosado com os burocratas da cidade. Estranha o fato de ser tratado com muita delicadeza. Entretanto, quando pensa que, finalmente, conseguirá se inserir na sociedade de São Petersburgo, surge no salão o médico Crestian Ivánovitch, que o levará para o manicômio. “No primeiro caso, a visita ao seu médico serviu como entrada no motivo central da narrativa; no último, como saída do mundo dos homens [...]” (BEZERRA, 2013, p. 245).

Dentro dessa perspectiva e destacando a questão do dialogismo na obra, Bakhtin (1997) assinala que “toda a vida interior de Golyádkin se desenvolve dialogicamente” (BAKHTIN, 1997, p. 213), enumerando alguns exemplos que ratificam sua teoria, quando o conselheiro inicia um diálogo consigo mesmo, no momento em que vai procurar o médico Crestian Ivánovitch: “Pensando bem, será que tudo isso está certo? [...] descendo da carruagem à entrada de um prédio de cinco andares na rua Litiêinaia [...] -, será que tudo isso está certo? [...] Será oportuno? [...] continuou ele subindo a escada[...]” (p. 17). O segundo exemplo, segundo o filósofo russo, possui maior complexidade e agudeza, uma vez que o duplo do conselheiro já havia surgido:

[...] porque, de vez em quando seu coração ficava tão atormentado que ele não sabia com que se consolar. “De resto, esperemos um dia e a alegria virá. Por que, pensando bem, o que vem a ser isso? [...] Vamos meu jovem amigo, tratemos de raciocinar [...] Vê, um homem igualzinho a ti, em primeiro lugar, igualzinho a ti, em primeiro lugar, igualzinho a ti. Sim, mas o que há de especial nisso? Só porque existe um homem assim terei que chorar? O que é que eu tenho a ver com isso? [...] Ora, é estranho e prodigioso, como andam dizendo, que irmãos siameses... Arre, por que siameses? Suponhamos que sejam gêmeos, mas acontece que por vezes grandes homens pareceram esquisitões. Até se sabe pela história que o famoso Suvórov cantava como um galo... Ah, sim, mas tudo isso fazia parte da política [...] Não sou um intrigante e disto me orgulho. Sou puro, franco, asseado, agradável, complacente... (p. 93).

Em *O duplo*, prevalece o diálogo de Golyádkin consigo mesmo, que se concretiza num autoquestionamento constante, sobretudo após o aparecimento daquele que vê como sua cópia integral. Esse diálogo interior se impõe diante da obrigatoriedade de ter de conviver com seu duplo. A presença do seu “igual” o incomoda a ponto de ter de se justificar perante si mesmo, afirmando que o que está acontecendo consigo não passa de uma esquisitice. Afinal, pessoas famosas na Rússia, como o general Suróvov, conhecido como aquele militar que afirmava “nunca ter perdido uma batalha” (BEZERRA, 2013, p. 93) também possuía suas bizarrices. Sendo assim, indagava-se por que com ele seria diferente.

Tendo em vista os constantes diálogos interiores de Golyádkin, conforme a concepção bakhtiniana, em *O duplo* não existe o discurso monológico, pois este não se mostra suficiente para a construção do personagem. Desse modo, em cada palavra pronunciada pelo conselheiro Golyádkin existe um conjunto de vozes, apesar de que, nessa novela dostoiévskiana, ainda não “haja o autêntico diálogo de consciências imiscíveis que aparecerá posteriormente nos romances. Aqui já existe um embrião do contraponto: este se esboça na própria estrutura do discurso” (BAKHTIN, 1997, p. 222). Dessa forma, a polifonia ou o diálogo de diferentes vozes, traço marcante das narrativas posteriores do autor, conforme a teoria bakhtiniana, ainda

não está presente na narrativa de *O duplo*, mas, sim, o diálogo interior. Golyádkin, diante das pressões que sofre e que fazem com que se sinta solitário e infeliz, tem de encarar o despertar de sua consciência delirante, o diálogo interior que desemboca na criação de outra versão de si mesmo e que poderia dar vazão a toda a sua frustração.

Além do constante diálogo interior, destaca-se também o diálogo do narrador com o leitor, que é recorrente na narrativa: “Ah, se eu fosse poeta! [...] Homero ou Púchkin; com menos talento não dá para se meter. Sem falta eu retrataria em cores vivas e largas pinceladas todo esse dia sublime, para vós, leitores. [...]” E aludindo ao comportamento do conselheiro Golyádkin, quando estava escondido, tentando entrar na festa de Clara Olsúfiévna: “Ele, senhores, também está aqui [...] ele, senhores, vai indo [...] Ele, senhores, está num cantinho, esquecido num cantinho [...] ora, senhores, ele também pode entrar” (p. 49-51). Em dado momento, de modo contraditório, após se comparar com Homero e Púchkin, o narrador, com teor metalinguístico e também irônico, justifica a suposta fragilidade de sua escrita:

Já é até dispensável dizer que minha pena é fraca, chucha e obtusa para representar à altura o baile improvisado pela amabilidade incomum do grisalho anfitrião. E, ademais, como, pergunto, como posso eu, um modesto narrador das aventuras do senhor Golyádkin, a seu modo muito curiosas – como posso representar essa mistura inusitada e digna de beleza, brilho, decoro [...] todos esses jogos e risos de todas as senhoras de burocratas, [...] seus travessos pezinhos ligeiros, homeopáticos, para usar estilo elevado? (p. 45).

Ao questionar a sua própria capacidade de redigir a história, afirmando que não seria dotado de aptidão para descrever a festa de Clara Olsúfiévna, uma vez que poderia apenas registrar as aventuras do conselheiro, é colocado em xeque o fazer literário e suas peculiaridades. Nesse sentido, o diálogo do narrador com seus leitores é parte integrante da experimentação estética realizada por Dostoiévski na obra, conforme foi mencionado acima.

Bezerra (2006), ao discorrer sobre o dialogismo, assinala que, conforme Bakhtin, o “processo dialógico é uma luta entre consciências, entre indivíduos, na qual a palavra do outro abre uma fissura na consciência do ouvinte, penetra nela, entra em interação com ela e deixa aí sua marca indelével” (BEZERRA, 2006, p. 42).

Na obra *O duplo*, a voz do narrador se une à do seu duplo, “que lhe grita aos ouvidos as suas próprias palavras e ideias”. (BAKHTIN, 1997, p. 222). Essa voz arrogante e escarnecedora de Golyádkin segundo é ouvida incessantemente pelo conselheiro Golyádkin, sintoma que se agravará no decorrer da narrativa e que o levará a um caminho sem retorno.

5. Considerações finais

Na novela *O duplo*, escrita por Dostoiévski ainda na juventude, a composição do personagem Golyádkin caracteriza-se, especialmente, pela cisão da personalidade do protagonista, aspecto que marcará os grandes romances dostoiévskianos posteriores, tais como *Crime e castigo*, *O idiota* e *Os irmãos Karamázov*. Nessa perspectiva, a novela configura-se como precursora, nesse viés psicológico, com o qual o autor construirá seus personagens das obras que a sucederiam. Em Dostoiévski, os personagens são figuras angustiadas, “procurando a si mesmas, procurando construir teorias [...] para Dostoiévski, o ser humano é doente” (PONDÉ, 2003, p. 127).

A doença do conselheiro Golyádkin manifesta-se devido a sua solidão, por não conseguir se expressar, diante da opressão e da hipocrisia da sociedade russa de seu tempo, o que o leva a conceber, através de um ímpeto delirante, um duplo de si, com o fito de extravasar todo o seu descontentamento e a sua revolta, uma vez que se achava esmagado pelo peso que impunha a sua condição de funcionário subalterno, sem o reconhecimento dos pares e sem a menor possibilidade de ascensão social.

Em meio a esse ambiente hostil e sem a menor perspectiva de evolução, aflora nesse indivíduo a duplicação do Eu, em que, conforme a teoria freudiana, cria-se assim um intenso diálogo interior. Nesse embate, apresenta-se como vitorioso o duplo, e não aquele de quem este se originou, tanto no aspecto pessoal quanto no profissional. Com o surgimento de Golyádkin segundo, o conselheiro depara-se com a possibilidade de confrontar-se, de olhar para dentro de si e criar uma estratégia para vencer a sua inexorável condição de homem solitário e fracassado, o que o transformará num ser extremamente atormentado e delirante, que enveredará, inevitavelmente, pelos tortuosos caminhos da demência.

Tendo em vista essa narrativa pioneira, na obra de Dostoiévski sobressai a visão estética do autor russo que foi levada para as esferas mais profundas do indivíduo (OLIVEIRA, 2019), não para o inconsciente, mas para as camadas mais viscerais da consciência, promovendo, desse modo, uma notável transformação na questão da representação do ser humano na literatura.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2ª ed. Rio de Janeiro, 1997.
- BEZERRA, Paulo. *Dostoiévski: Bobók. Tradução e análise do conto*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- BEZERRA, P. "Dialogismo e polifonia em Esaú e Jacó". In: FARACO, C. A.; TEZZA, C. & Gilberto CASTRO, G. de. (Orgs.). *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2006.
- BEZERRA, Paulo. "O laboratório do gênio". In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O duplo*. 2ª ed. 3ª reimpressão. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- BEZERRA, Paulo. "Prefácio do tradutor". In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O idiota*. Trad. Paulo Bezerra. Desenhos: Oswaldo Goeldi. 1ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2002.

CHAVES, Ernani. "Perder-se em algo que parece plano". In: FREUD, S. *O infamiliar e outros escritos. Seguido de O homem da areia*. E.T.A. Hoffmann. Trad. Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares [*O homem da areia*. Trad. Romero Freitas] 1ª ed., 1ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

DOSTOIÉVSKI, F. M. *Memórias do subsolo*. Trad. Prefácio e notas: Boris Schnaiderman. 3ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.

DOSTOIÉVSKI, F. M. *O duplo*. 2ª ed. 3ª reimpressão. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2013.

FRANK, Joseph. *Dostoiévski. As sementes da revolta. 1821 a 1849*. Trad. Vera Pereira. 2ª ed., 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

FRANK, Joseph. *Dostoiévski. Os anos milagrosos. 1865 a 1871*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

FREUD, S. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos*. (1914-1916). Trad. Paulo César de Souza. Obras completas volume 12. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, S. *O infamiliar e outros escritos. Seguido de O homem da areia*. E.T.A. Hoffmann. Trad. Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares [*O homem da areia*. Trad. Romero Freitas] 1ª ed. 1ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

GROSSMAN, L. *Dostoiévski artista*. Trad. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

JONES, M. *Dostoyevsky after Bakhtin: readings in Dostoyevsky's fantastic realism*. Cambridge University Press, 1990.

OLIVEIRA, Ana Maria Abrahão S. "Polifonia, filosofia e misticismo em *Crime e castigo*, de Dostoiévski". In: FRANCELINO, Pedro Farias; SANTANA, Wilder K. Fernandes. (orgs.) *Bakhtin e o círculo em fronteiras do discurso*. Vol. 01. São Carlos: Pedro & João Editores, 2019.

PONDÉ, Luiz Felipe. *Crítica e profecia: a filosofia da religião em Dostoiévski*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

ROCHA, Guilherme Massara; IANNINI, Gilson. "O infamiliar, mais além do sublime" In: FREUD, S. *O infamiliar e outros es-*

critos. Seguido de O homem da areia. E.T.A. Hoffmann. Trad. Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares [O homem da areia. Trad. Romero Freitas] 1ª ed. 1ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

ROSSET, Clement. *O real e seu duplo. Ensaio sobre a ilusão.* 2ª ed. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008.

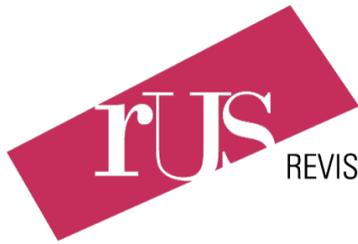
ROUDINESCO, E.; PLON, M. *Dicionário de psicanálise.* Trad. Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Supervisão da edição brasileira: Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio do tradutor. In: DOSTOIÉVSKI, F. *Memórias do subsolo.* Trad. Prefácio e notas: Boris Schaiderman. 3ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.

VÁSSINA, Elena. Contracapa. In: DOSTOIÉVSKI, FIÓDOR. *O duplo.* 2ª ed., 3ª reimpressão. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2013.

Recebido em: 09/09/2021

Aceito em: 09/11/2021



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Nabokov, Dostoiévski e... Tolstói

Nabokov, Dostoevsky and... Tolstoy

Autora: Aurora Bernardini

Universidade de São Paulo,
São Paulo, São Paulo, Brasil

Edição: RUS Vol. 12. Nº 20

Publicação: Dezembro de 2021

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.191736>



Nabokov, Dostoiévski e... Tolstói

Aurora Bernardini*

Resumo: Este ensaio comenta alguns aspectos da abordagem crítica de Nabokov de obras de Dostoiévski. Seus autores russos favoritos, sobre os quais escreveu trabalhos mais extensos, são Gógol, Tolstói e Tchekhov. Quanto a Dostoiévski (1821-1881) sua opinião é controversa, ora crítica, ora aprecia suas obras.

Abstract: This article comments some aspects of Nabokov's critical approach of Dostoevsky's works. Nabokov's favorite Russian writers were Gogol, Tolstoy and Tchekhov, about them he wrote his most complete criticism. Nabokov's opinion on Dostoevsky is controversial: he both praises and criticizes his work.

Palavras-chave: Dostoiévski; Nabokov; Tolstói

Keywords: Dostoevsky; Nabokov; Tolstoy

* Universidade de São Paulo,
Programas de Pós-graduação em
Letras Estrangeiras e Tradução
(Russo) e Teoria Literária e
Literatura Comparada da USP.
Professora, tradutora, ensaísta
e crítica literária; <https://orcid.org/0000-0002-2559-7080>; bernaur2@yahoo.com.br

Num programa televisivo de *Arte1* que foi ao ar no dia 7 de agosto de 2021 sobre “Literatura Russa Contemporânea” foi apresentado um serviço da TV Britânica, com data de 2013, que implicava uma série de entrevistas com os principais autores dessa fase da literatura russa e com os seus leitores. O que me chamou muito a atenção foram as respostas destes últimos. A grande maioria deles, quando lhes perguntavam quais seriam seus autores russos mais lidos, respondiam sem hesitar: Vladímir Nabokov (1899-1977). E as *Lições* de Nabokov, sobre literatura russa e sobre literatura ocidental (preparado a partir de sua chegada aos EUA, em 1940) se haviam tornado, pelo visto, na Rússia, um guia de leituras para o século XXI. Segundo a introdução de Fredson Bowers à tradução brasileira de Jorio Dauster a *Lições de Literatura Russa* (Ed. *Três estrelas*), que vou utilizar aqui, essas notas (no total, quase duas mil páginas) iriam servir de referência para “os vinte períodos escolares” que durariam as aulas de Nabokov nas universidades americanas (Stanford, Wellesley e Cornell). Depois do sucesso mundial de *Lolita*, em 1958, Nabokov abandonou o magistério, mas as anotações foram conservadas em sua grande maioria (algumas, sobre autores russos menores, se perderam). As anotações sobre Dostoiévski, Tchekhov e Górkki, preparadas por ele para o curso na Universidade de Cornell chamado “Literatura russa em tradução” foram publicadas na edição brasileira mencionada.

Para seus alunos americanos, Nabokov costumava apresentar um breve resumo biobibliográfico dos autores russos em questão, para depois passar a examinar aspectos “fundamentais” das obras por ele consideradas as mais significativas do escritor.

Seus autores russos favoritos, sobre os quais escreveu trabalhos mais extensos, são Gógol, Tolstói e Tchekhov. Quanto a

Dostoiévski (1821-1881), sua opinião é controversa, ora aplaude, ora desanca suas obras. Vejamos alguns exemplos.

Em primeiro lugar, ele exalta a **expressividade fonética e rítmica** no livro de Dostoiévski que Nabokov considera a sua obra-prima: *O duplo*. Veja-se o comentário:

A melhor coisa que ele escreveu, na minha avaliação, foi *O duplo*, a história – contada de forma muito elaborada, com detalhes quase joycianos (tal como observou o crítico Mirski), e num estilo fortemente saturado de expressividade fonética e rítmica – de um funcionário do governo que enlouquece, obcecado pela ideia de que um colega usurpou sua identidade. É uma perfeita obra de arte, mas praticamente não existe para os seguidores de Dostoiévski, o Profeta, porque foi escrita na década de 1840, muito antes daqueles que são considerados seus grandes romances; ademais, sua imitação de Gógol é tão perfeita a ponto de parecer, por vezes, quase uma paródia.¹

Em segundo lugar, Nabokov salienta o talento que Dostoiévski exibe como escritor de **tramas de suspense**, particularmente em seu livro de maior sucesso, segundo ele:

Os *Irmãos Karamázov* é o exemplo mais perfeito da técnica de história policial tal como empregada constantemente por Dostoiévski em seus outros romances. É um longo romance com mais de mil páginas e um romance curioso. São muitas coisas curiosas, até mesmo os títulos dos capítulos são curiosos. Vale notar que o autor não apenas está perfeitamente consciente da natureza excêntrica do livro, mas até parece querer a todo tempo chamar a atenção para isso, brincando com o leitor, usando vários recursos para lhe excitar a curiosidade” (p. 181).

Ao mesmo tempo, porém, em que louva a sua “história policial”, não deixa de criticá-la. Para começar, castiga-lhe o que ele chama de “**platitudes literárias**”, como o tema da “nobre prostituta, Sonia, no outro livro de Dostoiévski igualmente famoso, *Crime e castigo*:

Em *Crime e castigo*, Raskólnikov, por alguma razão, mata uma velha usurária e sua irmã. A justiça, na figura de um

¹ NABOKOV, 2014, p. 149.

inexorável policial, fecha lentamente o cerco em volta dele, até que, no final, Raskólnikov se vê forçado a fazer uma confissão pública, e graças ao amor de uma nobre prostituta, empreende uma regeneração espiritual que não parecia tão incrível e banal em 1866, quando o romance foi escrito, como nos dias atuais, em que as prostitutas nobres tendem a ser recebidas com uma boa dose de cinismo pelos leitores experimentados.²

A mesma crítica é feita também à personagem Lisa, em *Memórias do subsolo* (que ele insiste em chamar de “Memórias de debaixo do chão”):

Nosso homem do subsolo a fim de obter algum alívio como a ferir e assustar outra criatura humana, a pobre Lisa. As conversações são loquazes e bem mediócras, mas por favor, é necessário ir até o amargo fim (...) A história termina com nosso homem-rato expondo a ideia de que a humilhação e o insulto purificarão e elevarão Lisa em meio ao ódio e que talvez os sofrimentos extremos sejam melhores que a felicidade barata. Isso é praticamente tudo.³

Outro motivo de crítica é a **valorização indevida do sofrimento e da humilhação** por parte de Dostoiévski:

A convicção apaixonada de Dostoiévski de que o sofrimento físico e a humilhação aperfeiçoam a moralidade do homem pode derivar de uma tragédia pessoal: ele deve ter sentido que seu amor pela liberdade, sua rebeldia e seu individualismo sofreram uma perda ou, quando não, tiveram sua espontaneidade afetada durante o tempo que passou na prisão siberiana, mas ele se agarrou teimosamente à ideia de que voltara “um homem melhor.”⁴

O sofrimento físico e a humilhação são um dos meios de captivar os leitores por aquilo que Nabokov critica como **sentimentalidade**:

Cumpra distinguir “sentimental” e “sensível”. O sentimentalista pode ser uma pessoa brutal, já alguém sensível nunca é cruel: uma senhora sentimental pode mimar seu papagaio e envenenar a sobrinha. O político sentimental pode se lem-

2 NABOKOV, 2014, p. 142.

3 NABOKOV, 2014, p. 173.

4 NABOKOV, 2014, p. 160.

brar do dia das mães e desapiedadamente destruir um rival.⁵

Dostoiévski jamais superou a influência que os romances de mistério e histórias sentimentais europeias tiveram sobre ele. Os efeitos sentimentais implicavam um tipo de conflito muito a seu gosto – colocar pessoas virtuosas em situações patéticas – para extrair de tais situações a última gota de comoção. Após retornar da Sibéria, quando seus conceitos essenciais começaram a amadurecer – a ideia da salvação encontrada a partir da transgressão, a supremacia ética do sofrimento, em contraste com a luta e a resistência, a defesa do livre arbítrio, não como proposição metafísica e sim como proposição moral, e a fórmula derradeira de confrontar a Europa egoísta e anticristã com a Rússia da irmandade pró-cristã –, quando todas essas ideias impregnaram seus romances, muito da influência ocidental existia, a ponto de nos sentirmos tentados a afirmar que, de certo modo, e apesar de tanto odiar o Ocidente, Dostoiévski era o mais europeu dos escritores russos.⁶

Outra crítica de Nabokov é a **falta de equilíbrio artístico**:

O assassino e a prostituta lendo o livro eterno – que bobagem! Não há vínculo retórico entre um vil assassino e essa moça infeliz. Apenas o vínculo convencional entre o romance de mistério com ecos góticos e as historietas sentimentais. Trata-se um truque literário barato, não de uma obra-prima de emoção e comiseração. Além do mais, vale notar a falta de equilíbrio artístico. O crime de Raskólnikov nos foi mostrado em todos os seus sórdidos pormenores, e também foram dadas algumas explicações diferentes para o feito do protagonista. Nunca, porém, vimos Sônia nos exercícios de sua profissão. A situação é um lugar comum pretencioso. O pecado da prostituta não precisa ser discutido – e sustento que o verdadeiro artista nunca deixa de discutir algum assunto.⁷

Outro ponto levantado por Nabokov diz respeito à **falha na caracterização dos protagonistas**:

Dostoiévski, caracteriza seus personagens a partir de questões éticas, de reações psicológicas, de repercussões in-

5 NABOKOV, 2014, p. 148.

6 NABOKOV, 2014, p. 148.

7 NABOKOV, 2014, p. 157.

ternas. Após descrever a aparência de um personagem, ele usa o velho recurso de não mais se referir a seus traços físicos. Segundo Tolstói, isso não é característico de um artista, que tem seu personagem em mente o tempo todo. E sabe exatamente que gesto específico ela fará neste ou naquele momento.⁸

Fica claro aqui o modelo de escritor que Nabokov tem em mente: Lev Tolstói, que, em seu *O Cânone Ocidental*, seria considerado por ele “o maior prosador russo”. É por seu método de caracterização, muito bem desenvolvido e exemplificado em *Lições de literatura russa* no capítulo dedicado a “Anna Kariênina”, em que os detalhes são elevados à sua potência máxima, que ele julga Dostoiévski. O curioso é que esse caráter taxativo do juízo de Tolstói (“isso não é característico de um artista”) marca também os juízos tolstoianos quanto à não artisticidade de Shakespeare em “Sobre Shakespeare e o drama”. Há, igualmente, uma visível subjetividade (rivalidade?) em relação ao próprio Dostoiévski, por parte de Tolstói:

– Seria bom ele conhecer o ensinamento de Confúcio ou dos budistas, isso o acalmaria. É o principal que todos e qualquer um deveriam conhecer. Ele era um homem de sangue quente; quando esbravejava, saíam calombos na sua careca, as orelhas moviam-se. Sentia muitas coisas, mas pensava mal, foi com os fourieristas que ele aprendeu a pensar, com Butachévitch e outros, depois os odiou a vida toda.⁹

Mas talvez o ponto central da crítica de Nabokov se prende à questão do “**abuso**” do cristianismo nas obras de Dostoiévski:

A falta de gosto de Dostoiévski, seu tratamento monótono de pessoas que sofriam de complexos pré-freudianos, o hábito de espojar nos trágicos infortúnios da dignidade humana – tudo isso é difícil de admirar. Não me agrada o truque se seus personagens de chegar a Jesus pela via do pecado.¹⁰

Isso é, em parte, assim justificado por Nabokov:

Em *Recordações da casa dos mortos* (1862) (...) todas as humilhações e sevícias a que foi submetido são descritas em pormenores, assim como os criminosos entre os quais

8 NABOKOV, 2014, p. 150.

9 GÓRKI, 2006, p. 44.

10 NABOKOV, 2014, p. 149.

viveu. A fim de não enlouquecer de vez em tal meio, Dostoiévski precisava de alguma válvula de escape, que encontrou no cristianismo neurótico desenvolvido durante aqueles anos. É apenas natural que, entre os condenados com quem viveu, alguns demonstrassem um traço humano ocasional em meio à bestialidade pavorosa. Dostoiévski coletou tais manifestações e sobre elas construiu uma idealização muito artificial e completamente patológica do homem do povo na Rússia. Esse foi seu primeiro passo na estrada espiritual que passou a palmilhar.¹¹

E, ainda:

Vou citar uma observação muito apropriada de Mirski sobre Dostoiévski: “Sua cristandade: é de um tipo muito duvidoso... trata-se de uma formação espiritual mais ou menos artificial que é um perigo identificar com a verdadeira cristandade”, se a isso acrescentarmos que ele se arrogava a condição de genuíno interprete da cristandade ortodoxa e que, para desatar qualquer laço sociológico ou psicopático, invariavelmente nos conduzia a Cristo (ou à sua própria interpretação de Cristo e da sagrada Igreja Ortodoxa), compreenderemos melhor a faceta realmente irritante de Dostoiévski como filósofo.¹²

Sobre as **doenças mentais** que acometem os personagens de Dostoiévski,¹³ o elenco é extenso, aqui vão as principais: Epilepsia (Míchkin, Smerdiakóv, Kiríllov, Nelli); Demência senil (General Ivólguin); Histeria (Lisa Khokhlakova, Lisa Túchina, Nastássia Filipovna, Katerina); Psicopatia (Rogójin, Ivan Karamázov, Raskólnikov, Stavróguin) etc.

O que se nota, de uma maneira geral, é o mesmo que há em Tolstói: certa má vontade em relação a Dostoiévski, que – no caso de Nabókov – ele explica da seguinte maneira:

Minha posição em relação a Dostoiévski é curiosa e difícil. Em todos os meus cursos abordo a literatura a partir do único ponto de vista que me interessa – a saber, o da arte duradoura e do talento individual. Dessa perspectiva, Dos-

11 NABOKOV, 2014, p. 145.

12 NABOKOV, 2014, p. 175.

13 De acordo com Nabokov, as categorias de doença mental que ele atribui aos personagens de Dostoiévski foram extraídas de Stephenson Smith, S.; Isotoff Andrei. *The Abnormal form within Dostoevsky* in *The Psychoanalytic Review*, XXII, out./1919, pp. 361-91.

toiévski não é um grande escritor, ao contrário, é bastante medíocre – com lampejos de excelente humor, mas, infelizmente, separados por oceanos de platitudes literárias.¹⁴

Por outras perspectivas que o leitor terá o prazer de percorrer, porém, reconhece-lhe o mérito de saber admiravelmente reunir farsa e tragédia e (o que não poderia faltar), de ser um dramaturgo *manqué*:

Mas há algo ainda mais notável sobre Dostoiévski. Ele pareceria ter sido escolhido pelo destino para ser o maior dramaturgo russo, porém tomou o rumo errado e escreveu romances. *Os irmãos Karamázov* sempre pareceu uma peça mal sistematizada, contendo apenas aqueles móveis e outros recursos indispensáveis aos vários atores: uma mesa redonda com a marca circular e molhada de um copo, uma janela pintada de amarelo para dar a impressão de que fazia sol lá fora, ou um arbusto trazido às pressas por um assistente do teatro e posto no palco de qualquer maneira.¹⁵

O curioso, mais uma vez, é notar que Lev Tolstói em seu ensaio “Sobre Shakespeare e o drama” dizia a mesma coisa de William Shakespeare...

Referências bibliográficas

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

GÓRKI, Máximo. *Três russos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

NABOKOV, Vladimir. *Lições de literatura russa*. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

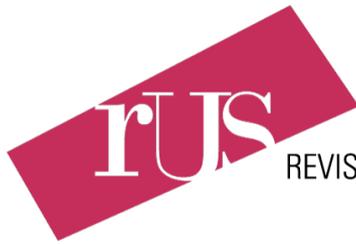
TOLSTÓI, Lev. “Sobre Shakespeare e o drama” (original russo disponível em: https://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_15/01text/0332.htm)

Recebido em: 24/10/2021

Aceito em: 30/11/2021

14 NABOKOV, 2014, p. 142.

15 NABOKOV, 2014, p. 150.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**O “herói” demasiado humano de
Memórias do Subsolo, de Fiódor
Dostoiévski**

*The all-too-human “hero” of
Fyodor Dostoevsky’s Notes from
Underground*

Autor: José Eduardo Fonseca Brandão

Universidade Federal Fluminense,

Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Autora: Tanara Dourado Arejano Vaucher

Faculdades Integradas Norte do Paraná,

Cascavél, Paraná, Brasil

Edição: RUS Vol. 12. Nº 20

Publicação: Dezembro de 2021

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.191524>



O “herói” demasiado humano de *Memórias do Subsolo*, de Fiódor Dostoiévski

José Eduardo Fonseca Brandão*
Tanara Dourado Arejano Vaucher**

Resumo: O presente ensaio explora, através dos relatos do narrador de *Memórias do subsolo* (1864), de Fiódor Dostoiévski, suas características e atitudes demasiadamente humanas, seja em sua racionalidade seja, principalmente, em sua irracionalidade.

Abstract: This essay explores, through the narrator’s discourse of *Notes from Underground* (1864) by Fyodor Dostoevsky, his all-too-human characteristics and attitudes, whether in his rationality or, mainly, in his irrationality.

Palavras-chave: Literatura russa; Psicanálise; Filosofia

Keywords: Russian literature; Psychoanalysis; Philosophy

Quando da treva dos enganos
Meu verbo cáldo e amigo
Ergueu a tua alma caída,
E, plena de profunda mágoa,
Amaldiçoaste, de mãos juntas,
O vício que te envolvera;
Quando açoitaste com a lembrança
A consciência que olvida,
E me fizeste o relato
De tudo o que houve antes de mim,
E, de repente, o rosto oculto,
Repleto de vergonha e horror,
Tudo desabafaste: um pranto
De indignação, de comoção...

(Nikolai A. Nekrássov)¹

U

Um relato de algo não agradável de ser dito para alguém que não gostaria de ouvir tais coisas – esta frase define grande parte da narrativa de *Memórias do subsolo* (1864). A narrativa de alguém que vive há décadas no subsolo e se põe a falar, falar, falar...

E, aliás, quereis saber uma coisa? Estou certo de que a nossa gente de subsolo deve ser mantida à rédea curta. Uma pessoa assim é capaz de ficar sentada em silêncio durante quarenta anos, mas, quando abre uma passagem e sai para a luz, fica falando, falando, falando...²

Neste romance, o “herói” sem nome dialoga com o leitor sobre a natureza humana e sobre as suas experiências – que não são as melhores experiências, mas, na verdade, as mais vergonhosas, junto aos pensamentos mais mesquinhos e indignos, e que mesmo assim ainda foram capazes de lhe trazer “vantagens”.

Mas tudo isto são sonhos dourados. Oh, disse-me, quem foi o primeiro a declarar, a proclamar que o homem comece ignomínias unicamente por desconhecer os seus reais interesses, e que bastaria instruí-lo, abrir-lhe os olhos para os seus verdadeiros e normais interesses, para que ele ime-

* Mestrando em Teoria da Literatura pela Universidade Federal Fluminense; <http://lattes.cnpq.br/9547849555759266>; <https://orcid.org/0000-0001-8496-6547>; brandaojose@id.uff.br

** Professora e supervisora de estágio clínico nas Faculdades Integradas Norte do Paraná – UNOPAR Cascavel/Pr.; <http://lattes.cnpq.br/9547849555759266>; <https://orcid.org/0000-0002-0156-3951>; tdavaucher@gmail.com

1 *Apud* DOSTOIÉVSKI, 2009, p.55

2 (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 50).

diatamente deixasse de cometer essas ignomínias e se tornasse, no mesmo instante, bondoso e nobre, porque, sendo instruído e compreendendo as suas reais vantagens, veria no bem o seu próprio interesse, e sabe-se que ninguém é capaz de agir conscientemente contra ele e, por conseguinte, por assim dizer, por necessidade, ele passaria a praticar o bem? [...]³

Compreender a arquitetura da irracionalidade do homem do subsolo é respeitar a arquitetura da natureza humana. Do homem que sofre o prazer da dor, do contraditório, daquele que reivindica a sua dor e a possibilidade de que lhe doa ainda mais. Do homem que quer provar narcísica e sadicamente o impacto que o encontro com sua natureza lhe causa e o direito de ter posse do relato da própria miséria. O direito de compartilhar um detalhado desvelamento de seu fracasso, desde que isso tenha forma de liberdade.

Falar que o processo civilizatório refinaria os sentidos, parece contraditório ao *quantum* de mal-estar, que, por sua natureza, o indivíduo humano recria em nome do prazer, da inescapável estruturação do subsolo de si mesmo. Como cita Freud, em *Mal-estar da civilização*, “não há nada de que possamos estar mais certos do que do sentimento de nosso eu, do nosso próprio ego”,⁴ visto ele nos parecer algo único e indistinto de tudo o mais e apresentar essa possibilidade enganadora. Como segue o autor, o ego serve apenas de fachada, não tem contornos precisos e está, em verdade, continuado para dentro, absorvido por uma entidade mental inconsciente denominada *Id*. Pode-se pensar o *ego* como uma qualidade do *id*, uma faceta bem demarcada.⁽⁵⁾

O narrador é um homem, metamórfico, dual, contraditório, que pulsa vida e morte, que se aprisiona e se liberta, que em sua consciência crítica se julga, condena-se e se absolve, mas, em seu subsolo psíquico, apenas é o que não pode deixar de ser.

3 (DOSTOIÉVSKI, 2009, pp. 32-33).

4 (FREUD, 1996, pp. 74-75).

5 (FREUD, 1996, p.75).

A obra é organizada em dois grandes capítulos, divididos em subcapítulos, em um formato folhetinesco – ou novelesco. Cada final de capítulo é dotado de um suspense que atrai o leitor para saber quais peripécias sairão da tinta da pena do escritor. E, através de textos e subtextos contidos na narrativa, esse herói fala de si mesmo para pressupostos leitores, pois assume que não fala para ninguém. Esses pressupostos leitores, descartados de seu discurso, ficam a cada linha reféns de suas memórias, uma narrativa dialógica na qual cada palavra está posta para um confronto com o outro, mediada pelo outro, muitas vezes um outro de si mesmo. Indigesto, constrangedor e ricamente narrado.

Dostoiévski apresenta um narrador que conversa diretamente com o leitor, conta, mas depois diz que mentiu e refaz o dito, em seguida narra um pensamento, embora logo depois a sua própria narrativa desmintam o que ele pensa. É um narrador provocativo que, conseqüentemente, também convida o leitor a adotar uma posição mais distante dos fatos narrados.

Mas é possível, é possível que sejais crédulos a ponto de imaginar que eu vá publicar e ainda vos dar a ler tudo isto? E eis mais um problema para mim: para que, realmente, vos chamo de “senhores”, para que me dirijo a vós como leitores de verdade? Confissões como as que pretendo começar a expor não se imprimem e não se dão a ler. Pelo menos, não possuo em mim tamanha firmeza e não considero necessário possuí-la. Mas sabeis de uma coisa? Veio-me à mente uma fantasia, e a todo custo quero realizá-la. Eis do que se trata.⁶

Em se falando sobre coisas que podem ser ditas, mas não publicadas, o pronunciamento do narrador faz muito sentido, pois quem se atreve a obter vantagens contando coisas tão honestas e tão constrangedoras sobre si em um mundo de máscaras sociais? Assim, observa-se que a “vantagem” não reside somente no que provem do raciocínio lógico. Por vezes, a “vantagem” não está nem naquilo que traz felicidade. Esse narrador enxerga a vantagem nos mais impossíveis contraditórios e, ao conversar com o seu leitor, fala com a liberdade dos que

6 (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 52).

assumem os riscos de entregar aos mesmos as suas mais íntimas obscuridades.

Em *Estudos sobre a histeria* (1893-1895), Freud aponta:

O esmaecimento de uma lembrança ou a perda de seu afeto dependem de vários fatores. O mais importante desses é se houve uma reação energética ao fato capaz de provocar um afeto. Pelo termo “reação” compreenderemos aqui toda a classe de reflexos voluntários e involuntários – das lágrimas aos atos de vingança – nos quais, como a experiência nos mostra, os afetos são descarregados.[...] Mas a linguagem serve de substituta para a ação; como uma ajuda [...]”⁷

Pode-se pensar que o personagem esvazia-se em confissões. Sofre de reminiscências. Purga sua raiva, suas mágoas, suas incapacidades (até a de não ter sido digno sequer de tornar-se um inseto) com palavras, e, como diz o personagem: “estou firmemente convencido de que não só uma dose muito grande de consciência, mas qualquer consciência, é uma doença.”⁸ Ele quer ser ouvido, pois só na escuta do outro se torna alguém – alguém que afirma saber de si. Esvazia-se através da fala, “limpando sua chaminé”.⁹

Apesar de visualizar os seus dilemas e ser capaz de refletir sobre eles e de, inclusive, tentar alcançar o objeto, raramente ele busca uma satisfação no objeto. A saída que adota em toda a obra, ao longo das lembranças narradas, é a da resolução pela sublimação, transformando sua pulsão em algo socialmente aceito.

– Mas não é uma vergonha, não é uma humilhação?! – talvez me digais, balançando com desdém a cabeça. – Está ansiando pela vida, mas resolve os problemas da existência com um emaranhado lógico. E como são importunas, como são insolentes as suas saídas, e, ao mesmo tempo, como o senhor tem medo! Afirma absurdos e se satisfaz com eles; diz insolências, mas sempre se assusta com elas e pede desculpas. Assegura não temer nada e, ao mesmo tempo, busca o nosso aplauso. [...]!¹⁰

7 (FREUD, 1996, pp. 43-44).

8 (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 19).

9 *Chimney-sweeping*, expressão usada pela famosa paciente Srta. Ana O. em *Estudos sobre a Histeria* (FREUD, 1996, p. 65).

10 (DOSTOIÉVSKI, 2009, pp. 51-52).

Trata-se de um homem de pensamento e de consciência hipertrofiada. Agir lhe é custoso. O mundo não lhe é gentil e ele, embora tente se embrutecer, acaba se machucando muito no processo de ser desagradável. Algo muito parecido com o descrito por Friedrich Nietzsche no verbete 362 de *Humano, demasiado humano*,¹¹ no qual um indivíduo moderado e discreto se põe a ser brutal, pois para a estupidez nada mais há que um punho fechado – todavia essa legítima defesa vale ao homem do subsolo mais sofrimento do que superação.

A segunda parte do livro, parte mais memorialista, tem início na contemplação da neve, uma neve quase molhada, que lhe lembrou de um episódio.

Agora está nevando, uma neve quase molhada, amarela, turva. Ontem nevou igualmente e dias atrás, também. Tenho a impressão de que foi justamente a propósito da neve molhada que lembrei esse episódio que não quer agora me deixar em paz. Pois bem, aí vai uma novela. Sobre a neve molhada.¹²

Esse gatilho para a memória involuntária do narrador conduz essa parte memorialista do romance, em que os problemas lhe aparecem e ele mostra como lida com eles.

Logo de início, um oficial teve um atrito comigo. Eu estava em pé junto à mesa de bilhar, estorvava a passagem por inadvertência, e ele precisou passar; tomou-me então pelos ombros e, silenciosamente, sem qualquer aviso prévio ou explicação, tirou-me do lugar em que estava, colocou-me em outro e passou por ali, como se nem sequer me notasse. Até pancadas eu teria perdoado, mas de modo nenhum poderia perdoar que ele me mudasse de lugar e, positivamente, não me notasse.¹³

Uma das coisas que o homem do subsolo mais detesta é a possibilidade de não ser visto, de não ser reconhecido. No caso do guarda, a atitude ofensiva de não ser sequer digno de apalpar ou de ser arremessado pela janela. O personagem passa por um verdadeiro processo de embrutecimento para satisfazer a sua vontade de vingança.

11 (NIETZSCHE, 2006, p. 217).

12 (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 54).

13 (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 63).

Ser tratado pelo guarda como um ser humano diminuto, invisível, fez com que o herói perseguisse esse guarda, buscasse informações e armasse um plano de revide à ofensa sofrida. A sua vingança se tornou a sua angústia, mas sempre se desviava do guarda ao cruzar com ele na rua. E no dia em que ombro a ombro, de igual para igual, impôs sua presença através de um esbarrão, ainda assim foi ignorado.

[...] De chofre, a três passos do meu inimigo, inesperadamente me decidi, franzi o sobrolho e... chocamo-nos com força, ombro a ombro! Não cedi nem um *vierchók* e passei por ele, absolutamente de igual para igual! Ele não se voltou sequer e fingiu não ter visto nada; mas apenas fingiu, estou certo. Guardo esta convicção até hoje! Está claro que sofri golpe mais violento; ele era mais forte. Mas não era isto o que importava. [...]¹⁴

Ele não era invisível, não era um ninguém. Mas como ser alguém quando não se é sequer um incômodo no olhar do outro? Eis um homem ressentido por todas as experiências de exclusão social. Inativo na sociedade, por não ser aceito ou compreendido por ela, refugiado em seu subsolo. Assim suporta a vida o narrador. Um injustiçado que justifica sua reclusão por ser o mundo um lugar prejudicial a ele, que não sabe lidar com este mundo, mesmo que precise dele.

Além disso, o subsolo é o refúgio onde pode se proteger em tudo que julga “belo e sublime”, em tudo que possa revelar sua capacidade filosófica, sua superioridade literária. Ele dá provas da consciência que tem do mundo em que vive e do contexto social no qual está inserido.

[...] Apaixonono-me, sendo poeta famoso e gentil-homem da Câmara real, recebo milhões sem conta e, imediatamente, faço deles donativos à espécie humana e ali mesmo confesso, perante todo o povo, as minhas ignomínias, que, naturalmente, não são simples ignomínias, mas encerram uma dose extraordinária de “belo e sublime”, de algo manfrediano. Todos choram e me beijam (de outro modo, que idiotas seriam eles!), e eu vou, descalço e faminto, pregar as novas ideias e derroto os retrógrados sob Austerlitz. [...]¹⁵

14 (DOSTOIÉVSKI, 2009, pp. 69-70).

15 (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 72).

Nessa citação pode-se ver referências a Púchkin – que exerceu um cargo imediatamente inferior em hierarquia ao do gentil-homem da Câmara Real – e a Lord Byron, de *Manfredo*, obra da qual o narrador parece nutrir certa identificação com seu protagonista.

Alguns podem ver no isolamento desse resistente narrador um isolamento parecido com o dos russos que não viam com bons olhos a ocidentalização. Dostoiévski pode ter aproveitado essa questão:

Nós, os russos, falando de modo geral, nunca tivemos os estúpidos românticos supraestelares alemães e sobretudo franceses, sobre os quais nada atua, mesmo que a terra se fenda a seus pés, mesmo que a França toda pereça nas barricadas: permanecem os mesmos, não se alteram nem sequer por uma questão de decência, e não cessam de entoar suas canções supraestelares, no sepulcro da sua vida, por assim dizer, porque são imbecis. E na terra russa não existem imbecis, isto é notório; é nisso que nos distinguimos de todas as demais terras alemãs. Consequentemente, não existem em nosso meio criaturas supraestelares, em sua condição pura. [...]¹⁶

É um narrador que gosta e entende de literatura, que reflete sobre as tendências políticas e filosóficas de sua época. Ele trata da questão do ocidentalismo e do positivismo que cresciam em influência em uma Rússia que tentava se “modernizar” em contraste à força da tradição cultural que tentava permanecer em seu lugar de prestígio.

Todavia, não é possível se aprofundar nesse riquíssimo tema, que por si só geraria um artigo. O que se pretende discutir neste ensaio é a natureza humana – o racional e o irracional que esse romance permite estudar. Esse parêntese foi realizado somente para mostrar a carga cultural desse narrador, característica essencial da sua personalidade, que o torna um homem de pensamento, de cultura e de consciência hipertrofiada.

A sua fuga no subsolo, na literatura e no “belo e sublime” mostra um pouco da função da literatura para o ser humano.

16 (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 59).

Entendendo a literatura em seu sentido amplo, como todas as formas de manifestação, oral, escrita ou verbal, que propicia uma breve fuga do mundo dito “real”, através de seu universo simbólico e imaginário, observar-se-á que o homem precisa do mínimo possível de literatura para aliviar os dilemas da vida real, ou para desenvolver seus sentidos, aguçar sua imaginação, refletir sobre o que normalmente não consegue no automatismo da rotina diária. A literatura permite o enriquecimento da personalidade, confirmando no homem:

[...] o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. [...]¹⁷

É uma fuga temporária, pois é preciso retornar aos desafios, mas, com essa ajuda, voltar revitalizado. O próprio narrador não consegue ficar muito tempo no subsolo.

Como não pudesse passar mais de três meses seguidos devaneando, começava a sentir uma necessidade invencível de me lançar na sociedade. Lançar-me na sociedade significava para mim ir visitar o meu chefe de seção, Antón Antónitch Siétotchkin. Em toda a minha vida, foi a única pessoa com quem mantive relações permanentes, e eu próprio me surpreendo agora com este fato. Mas só ia visitá-lo quando atingia aquela fase, quando os meus devaneios me traziam tamanha felicidade que me era inevitável e imediatamente necessário abraçar as pessoas e toda a humanidade; [...]¹⁸

Mesmo não sendo bem-vindo pelos outros, o homem do subsolo precisava de convívio social. Nessas tentativas de “abraçar a humanidade”, o herói acaba por socializar com pessoas, mesmo que estas o destratem. A esse desfavor ele retribui sendo uma companhia desagradável. Nota-se certo gozo em causar desprazer.

Após visitar o chefe de sua seção, ele tem a ideia de visitar seu velho amigo de escola, Símonov, que já não visitava há quase um ano.¹⁹

17 (CANDIDO, 2011, p. 182).

18 (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 73).

19 (DOSTOIÉVSKI, 2009, pp. 74-75).

Na sua tentativa de abraçar a humanidade, o homem do subsolo entra em situações muito constrangedoras. Essas situações estão ligadas umas às outras não só pelo constrangimento, ou pela neve molhada, mas por uma busca pela “vantagem” que guia a resolução dos seus problemas e o modo como ele vive a sua vida.

Na casa de Símonov, ele encontra outros dois amigos que também lhe são conhecidos, pois estudaram juntos na escola. Os três pretendiam dar uma festa de despedida a outro amigo em comum, Zvierkóv, com o qual o herói do subsolo nunca havia estabelecido boas relações. Na verdade, ele odiava Zvierkóv:

[...] Monsieur Zvierkóv fora também meu colega de escola durante todo o curso. Eu passara a odiá-lo, particularmente, quando cursávamos os últimos anos. Nos primeiros, fora apenas um menino bonitinho, vivo, de quem todos gostavam. Aliás, eu o odiara nos primeiros anos também, exatamente pelo fato de ser ele bonitinho e vivo. Zvierkóv sempre se saíra mal na escola e fora piorando à medida que avançava no curso; no entanto, conclui-o com êxito, porque dispunha de proteção. [...] ²⁰

Ninguém em sã consciência iria à festa de alguém que detesta tanto, mas esse “herói” sofre tremendamente pelo não pertencimento. Esse Ser Humano diminuto quer ser notado. E sabendo que nunca será aceito, ele impõe sua companhia desagradável aos outros, fazendo questão de causar desconforto e desprazer, pois tem um gozo relacionado a isso. Sem sequer ser convidado, ele mesmo se convida e, por constrangimento, os demais aceitam. ²¹

Obviamente que a festa ocorre muito desfavoravelmente para o narrador. Ele não tinha dinheiro suficiente para pagar sua parte no jantar e o ordenado do seu criado, Apolón. Mesmo assim, o herói prossegue obstinadamente. Na festa, todos chegam atrasados. Mudaram o horário sem avisá-lo. Tentam humilhá-lo, ao passo que ele tenta ser desagradável para com

²⁰ (DOSTOIÉVSKI, 2009, pp. 75-76).

²¹ (DOSTOIÉVSKI, 2009, pp. 78-79).

todos, mas principalmente com o Zvierkóv. Então o pior acontece: mesmo insultado, Zvierkóv é complacente com o homem do subsolo.²²

HH I 337. Desprezo da benevolência dos outros: Nós nos iludimos com o grau de ódio ou de temor que julgamos inspirar, pois, se nós mesmo conhecemos muito bem o grau de nosso afastamento de uma pessoa, de uma tendência, de um partido, pelo contrário, eles nos conhecem muito superficialmente e, por conseguinte, só nos odeiam superficialmente. Muitas vezes nos deparamos com uma benevolência que nos é inexplicável: mas, se a compreendermos, nos ofende, porque mostram que eles não nos levam bastante a sério, não tem suficiente consideração por nós.²³

No clímax da festa, os amigos o excluem, deixando-o sozinho. Ele parece gozar essa humilhação, suportando-a, como um autoflagelo. Põe-se a ficar andando de um canto para outro da sala de festas por três horas, invisível a eles:

Eu sorria com desdém e fiquei andando do outro lado da sala, ao longo da parede, bem em frente ao divã, fazendo o percurso da mesa à lareira e vice-versa. Queria mostrar, com todas as minhas forças, que podia passar sem eles; no entanto, batia, de propósito, com as botas no chão, apoiando-me nos saltos. Mas tudo em vão. Eles não me dispensavam absolutamente qualquer atenção.[...]²⁴

Como a humilhação não estava completa, nem o herói do subsolo conseguia se fazer notar, ele decide continuar atrás deles.²⁵ E vai até a casa de Olímpia, uma casa de prostituição onde já fora tratado com desdém no passado,²⁶ e se depara com uma circunstância para a qual não estava preparado. Encontra uma jovem chamada Liza:

[...] Agora, porém, surgira-me de repente com vivacidade a ideia absurda, repugnante como uma aranha, da devassidão que, sem amor, grosseira e desavergonhadamente, começa direto por aquilo com que o verdadeiro amor é coroado. Pas-

22 (DOSTOIÉVSKI, 2009, pp. 85-93).

23 (NIETZSCHE, 2006, p. 211).

24 (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 94).

25 (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 96).

26 (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 98).

samos assim muito tempo a olhar um para o outro; ela, todavia, não baixava os olhos diante dos meus nem seu olhar mudava de expressão, e, por fim, tive, não sei por que, um sentimento de pavor.²⁷

Agora ele estava sendo notado. E como isso foi pavoroso! A jovem não tirava os olhos dele. Ela o notara, algo a que não estava acostumado, e, não podendo se contentar com isso, viu a necessidade de ser desagradável com Liza. Fez um discurso sobre a prostituição e o que acontece com uma mulher que “cai” nessa vida – o envelhecimento precoce, o abandono, a violência, a exploração. Um discurso paterno, emotivo, trágico, repleto de idealizações com a finalidade de torturar aquela jovem alma.²⁸

Mas novamente o pior acontece: Ela não percebe que ele queria ser desagradável. Na verdade, ela visualiza uma relação que não possuía: uma oportunidade de estar com alguém que se preocupava com ela. E como se estivesse tentando mostrar a um pai algo que pudesse agradá-lo, Liza, com um sorriso retorcido e sofrido, apresenta-lhe uma cartinha de amor de um pretendente. Havia quem ainda a quisesse, além do homem do subsolo, que Liza julgava se preocupar com ela.

Pobrezinha, guardava a carta daquele estudante como uma preciosidade, e corra para apanhar aquele seu único tesouro, não querendo deixar-me partir sem ficar sabendo que ela também era amada, honesta e, sinceramente, que também lhe falavam com respeito [...] (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 121).

Sem saber o que fazer, o herói sai às pressas, deixando seu endereço para que a jovem o procurasse.²⁹ Nada além de uma tentativa de se mostrar superior.

E o último problema dessa narrativa surge. E se ela realmente resolver ir até a humilde morada dele? E visualizá-lo como ele é? E perceber que ele não era tão superior como parecia? A angústia retorna ao herói: “Atormentava-me incessantemente o pensamento de que Liza podia vir à minha casa”.³⁰

27 (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 103).

28 (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 104-118).

29 (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 120).

30 (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 124).

[...] Ontem, apareci diante dela tão... herói... e agora, hum! Aliás, foi mau que eu me tivesse deixado decair a tal ponto. Em casa é simplesmente uma indigência. E me decidi, ontem, a ir jantar com semelhante traje! E o meu divã de linóleo, com enchimento à mostra na parte posterior! E o meu roupão, que não dá para cobrir o corpo! Que frangalhos... E ela há de ver tudo isto; e verá também o Apolón. Este calhorda certamente há de ofendê-la. Implicará com ela, para me fazer uma grosseria.³¹

Por outro lado, Liza não foi a única a se iludir. O herói do subsolo chega a vislumbrar nela uma chance de uma vida normal, mas o subsolo lhe é muito precioso e, por assim ser, qual seria a vantagem em se arriscar aos desafios do amor? Para que uma companheira quando ele já tinha Apolón a suportá-lo? Junto a seu criado, ele mantém uma relação de proximidade e hostilidade, suporta-o porque precisa dos seus serviços, e Apolón o suporta porque precisa do seu dinheiro. No mais, o criado consegue ser superior ao homem do subsolo, não se permitindo alcançar por seus ataques gratuitos, levando-o à loucura. E é exatamente em um desses momentos em que o herói do subsolo está completamente fora de si, por causa de Apolón, que Liza aparece, pegando-o em um momento embaraçoso.

– Vá! – gritei esganiçadamente, agarrando-o pelo ombro. Senti que um pouco mais e eu o espancaria.

E nem ouvi como, naquele instante, se abriu de súbito, quieta e lentamente, a porta da antessala e certo vulto entrou, deteve-se e, perplexo, se pôs a examinar-nos. Lancei-lhe um olhar, gelei de vergonha e corri para o meu quarto. Ali, agarrando os cabelos com as mãos, apoiei a cabeça à parede e fiquei petrificado nessa posição.³²

A prostituta com a qual tentou ser desagradável, mostrando-se superior, flagrava-o em um dos seus momentos mais deprimentes, sem controle sobre o que acontece em sua própria morada, desprovido de sua máscara social, completamente desarmado de suas farsas.

– Tome o chá! – disse eu com rancor.

Eu estava enraivecido contra mim mesmo, mas, natural-

31 (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 125).

32 (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 133).

mente, ela é que devia sofrer as consequências. Um rancor terrível contra ela ferveu de chofre em meu coração; era capaz de matá-la ali mesmo, parecia-me.³³

Liza tenta iniciar uma conversa, falando sobre sua vontade de largar a casa de prostituição. Mas o "herói", em surto por ter sido flagrado sem seus disfarces, descontrola-se, confessando todo o seu procedimento.

[...] Fui até lá para espancar um deles, um oficial; mas não deu certo, não o encontrei; tinha que desabafar sobre alguém o meu despeito, tomar o que era meu; apareceu você, e eu descarreguei sobre você todo o meu rancor, zombei de você. Humilharam-me, e eu também queria humilhar; amassaram-me como um trapo, e eu também quis mostrar que podia mandar... Eis o que aconteceu; e você pensou que eu fui para lá de propósito para salvá-la, não? Você pensou isto? Você pensou isto?³⁴

Alguém tinha que pagar pela humilhação que ele sofrera. Não podendo descontar em Zvierkóv, Liza foi vítima das consequências. O mesmo ocorreu em sua casa; não sendo possível humilhar Apolón, o personagem desconta novamente em Liza todo seu ódio.

Todavia, mais uma vez, Liza surpreende, oferecendo seu abraço para esse ser desprezível e ressentido.

[...] Nesse ponto, o meu coração também se constrangeu. E ela se lançou subitamente a mim, rodeou-me o pescoço com os braços e chorou. Eu também não resisti e chorei aos soluços, de modo como nunca ainda me acontecera...

– Não me deixam... Eu não posso ser... bondoso! – mal proferi; em seguida fui até o divã, caí nele de bruços e passei um quarto de hora soluçando, presa de um verdadeiro acesso de histeria. Ela deixou-se cair junto a mim, abraçou-me e pareceu petrificar-se naquele abraço.³⁵

Não podia ficar assim. Quantas vezes essa jovem iria se mostrar superior a ele? Ele tinha que humilhá-la mais uma vez. Decidiu tratá-la como uma prostituta, lembrando-a que era hora de ir embora e ainda colocando dinheiro em sua mão.³⁶

33 (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 136).

34 (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 137).

35 (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 140).

36 (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 143).

Para um homem que padece de consciência parece difícil a ideia de se perder no amor. O fato é que o personagem vislumbra essa possibilidade, mas não acredita nela, e, sofrendo de realidades, constata sua impossibilidade de dar o amor que não tem a quem nem sabe ao certo o que quer. Involuntariamente talvez deseje uma chance de felicidade. Voluntariamente, sabe que não é capaz de amar pelo simples fato de não acreditar que o amor possa servir a ele. O mundo não permite que ele seja bondoso, e ele não deseja ser bondoso com o mundo, tão pouco com Liza, mesmo que isso se torne o maior de seus arrependimentos. O fato é que esse homem nunca viu o amor exceto como uma forma de tyrannizar o objeto amado.

[...] Em primeiro lugar, eu não podia mais apaixonar-me, porque, repito, amar significava para mim tyrannizar e dominar moralmente. Durante toda a vida, eu não podia sequer conceber em meu íntimo outro amor [...] chego a pensar por vezes que o amor consiste justamente no direito que o objeto amado voluntariamente nos concede de exercer tyrannia sobre ele. Mesmo nos meus devaneios subterrâneos, nunca pude conceber o amor senão como uma luta: começava sempre pelo ódio e terminava pela subjugação moral; depois não podia sequer imaginar o que fazer com o objeto subjugado. [...]³⁷

Ele até podia sair rapidamente do seu refúgio e usufruir do mundo por alguns instantes, mas o que lhe importava era o seu subsolo. Ele não gosta do ser humano, nem mesmo do humano que ele é. Ele apenas usa os outros por necessidade – o ser humano precisa de um mínimo de convívio social – e depois retorna para seu subsolo.

[...] Aliás, eu não a odiava tanto assim quando corria pelo quarto e espiava pelo biombo, através de uma pequena fresta. Dava-me apenas um sentimento insuportavelmente penoso o fato de que ela estivesse ali. Queria que ela sumisse. Queria “tranquilidade”, ficar sozinho no subsolo. A “vida viva”, por falta de hábito, comprimira-me tanto que era até difícil respirar.³⁸

37 (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 142).

38 (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 142).

Memórias do subsolo é uma obra propícia ao diálogo transdisciplinar que reivindica espaço nobre nas discussões sobre a natureza humana. Antes de tudo, o homem é um ser de pulsões, paixões, identificações, complexos, traumas e caprichos. *Memórias do subsolo* é uma obra propícia ao diálogo transdisciplinar que reivindica espaço nobre nas discussões sobre a natureza humana. Antes de tudo, o homem é um ser de pulsões, paixões, identificações, complexos, traumas e caprichos. O que o homem do subsolo fala pode parecer agressivo, desonesto e imoral. Porém, quantos, a espelho disso, não se identificam com ele? Quantos não são, igualmente, suscetíveis a atos tão contraditórios e, por vezes, até nocivos às próprias necessidades? Tudo por “vantagem”.

Referências bibliográficas

CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: *Vários Escritos*, 5. Ed. Corrigida pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. São Paulo: Editora 34, 2009.

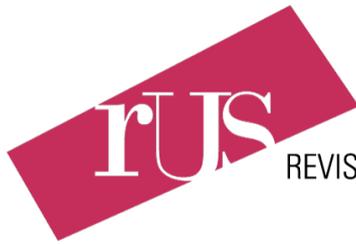
NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Editora Escala, 2006.

FREUD, Sigmund. “O mal-estar na civilização”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. “Estudos sobre a histeria”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

Recebido em: 16/10/2021

Aceito em: 30/11/2021



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**Benjamin Abramson en
la revista *Claridad*:
las primeras traducciones directas
del ruso en Argentina**

*Benjamin Abramson in
“Claridad” magazine:
the first direct translations from
Russian in Argentina*

Autor: Florencia García Brunelli
Universidad de Buenos Aires,
Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina
Edição: RUS Vol. 12. Nº 20
Publicação: Dezembro de 2021

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.190663>



Benjamin Abramson en la revista *Claridad*: las primeras traducciones directas del ruso en Argentina

Florencia García Brunelli*

Resumen: Este trabajo se propone como objetivo general contribuir al conocimiento de la historia de la traducción editorial de literatura rusa en Argentina en la primera mitad del siglo XX a partir del caso de la editorial Claridad. El objetivo específico es identificar y describir las prácticas traductoras (estrategias de traducción y criterios de selección) y las ideas acerca de la traducción del emigrado ruso Benjamin Abramson en *Claridad*, revista publicada por la editorial entre 1926 y 1941. Asimismo, se intenta explicar el modo en que las prácticas de traducción se relacionan con el posicionamiento ideológico del traductor en el marco de los principales debates políticos y literarios de izquierda llevados a cabo en la revista.

Abstract: The general objective of this paper is to contribute to the knowledge of the history of translation of Russian literature in Argentina in the first half of the twentieth century, focusing on the case of Claridad publishing house. The specific objective is to identify and describe the translating practices (translation strategies and selection criteria) and the ideas about translation of the Russian émigré Benjamin Abramson in “Claridad” magazine, which was published by the publishing house between 1926 and 1941. It also seeks to explain the way in which translation practices are related to the translator’s ideological view within the framework of the main left-wing political and literary debates that took place throughout the magazine’s publications.

Palabras clave: Benjamin Abramson; Editorial Claridad; Literatura rusa; Traducción
Keywords: Benjamin Abramson; Claridad publishing house; Russian literature; Translation

Introducción

La editorial *Claridad* fundada por Antonio Zamora en 1922 tuvo un rol central en la importación de literatura rusa en Argentina, que a comienzos del siglo XX comienza a ser difundida con fuerza a través de varias editoriales: la Biblioteca de La Nación, el folletín *Los intelectuales* de la editorial Tognolini, la editorial La Internacional en su colección de Documentos Revolucionarios y la editorial Alba. Entre ellas, la editorial *Claridad*, a través de sus revistas *Los pensadores* y *Claridad*, fue la que se dedicó a la literatura rusa de forma más exhaustiva.¹

La crítica ha señalado el lugar significativo que ocupó la literatura rusa en la configuración del catálogo de la editorial *Claridad*. Graciela Montaldo expresa que en *Los pensadores* el centro lo ocupaban los escritores rusos por la cantidad de números que les dedicaban y por el hecho de que constituían “parámetros estéticos”.² Tolstoi, Gorki, Dostoievski y Andréiev ocupaban lugares privilegiados. Florencia Ubertalli también indica la prevalencia en el catálogo de *Los pensadores* de escritores rusos y franceses, sobre todo aquellos pertenecientes a una estética realista: el 32% de los autores era de nacionalidad francesa y el 18% de nacionalidad rusa.³

Las obras rusas publicadas en la editorial *Claridad* eran en su mayor parte traducciones indirectas del francés, el italiano o el alemán, algunas de ellas reimpresiones de ediciones españolas.⁴ Sin embargo, también existían traducciones directas hechas en Argentina. Adel Fauzetdinova indica que ya desde principios del siglo XX varios traductores habían iniciado una

* Profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Adscripta de la cátedra de Literaturas Eslavas de la UBA y miembro fundador de la Sociedad Argentina Dostoievski. Ha presentado ponencias y publicado artículos sobre F. M. Dostoievski. Integra el proyecto de investigación UBACyT “La utopía y sus derivas en las literaturas eslavas” de la UBA. Tradutora, entre otros, de *La pulsera de granates*, de A. I. Kuprín; <https://orcid.org/0000-0003-3112-7832>; florencia.garbru@gmail.com

1 CYTRYN, 2017, p. 71.

2 MONTALDO, 1987, p. 50.

3 UBERTALLI, 2016, p. 87.

4 CYTRYN, 2017, p. 71.

lucha contra el “colonialismo epistemológico” – esto es, contra la predominancia de traducciones mediadas por lenguas europeas.⁵ Entre estos traductores, la autora destaca a Benjamin Abramson no solo por haber traducido directamente del ruso tan tempranamente, sino también por haber corregido y manipulado traducciones hechas en Europa,⁶ por haber colaborado con la importación de obras al borde de ser consideradas ilegales en Rusia hacia un país del margen como Argentina⁷ y por haber mantenido desde Moscú intercambios epistolares y de material literario con escritores e intelectuales argentinos como César Tiempo, Elías Castelnuovo y Llinás Vilanova.

Benzion (Benjamin) Mironovich Abramson (1888-1965) participa en el movimiento revolucionario ruso junto con M. Volodarski y luego se exilia a causa de la persecución policial del zarismo. Llega a Argentina en 1910 y comienza a colaborar con los escritores del grupo de Boedo. Fue miembro del Partido Socialista argentino hasta 1919 y luego ingresó al Partido Comunista bonaerense. En Buenos Aires fue dirigente del grupo de ayuda a los hambrientos de Rusia (1922-1923) y secretario del Grupo Comunista Ruso del PCA (1923). Fue expulsado del partido en 1926 bajo la acusación de ser trotskista. Trabajó en el departamento de Amtorg (Organización para el Comercio con América Latina) en Buenos Aires en 1925, del que fue administrador entre 1927 y 1931, lo que podría llegar a explicar que publicara varios artículos sobre economía soviética como “Algunos aspectos de la economía rural soviética” (1932b), “La sesión del Comité Ejecutivo Pan-Ruso en vísperas del décimo aniversario de la revolución de Octubre” (1927c) y “Los países capitalistas y la Unión Soviética” (1931d). Después de la clausura del Amtorg y de una encarcelación breve, en 1931 regresa a la URSS con su familia, donde continuó su labor como traductor al español.⁸ Durante su vida en Argentina publicó numerosos artículos y traducciones en diversas revistas y periódicos

5 FAUZETDINOVA, 2017, p. 4.

6 FAUZETDINOVA, op. cit., p. 5.

7 FAUZETDINOVA, 2017, p. 127.

8 JEIFETS Y JEIFETS, 2019, p. 37.

de izquierda, como *La Vanguardia*, *Novela seminal*, *Juventud Revolucionaria Argentina*, además de la editorial *Claridad*.

La editorial *Claridad* fue un proyecto primordialmente pedagógico con un fuerte perfil político-militante. Es situada por la crítica en el marco de surgimiento y desarrollo de proyectos editoriales de izquierda del período de entreguerras.⁹ Según Ubertalli, el elemento diferenciador de *Claridad* respecto a otras editoriales de “libros baratos” de la época residió no solo en la promulgación de una pedagogía de los sectores populares, sino también en el protagonismo político otorgado a las masas, que encontraron allí una vía de acceso tanto al mundo de la cultura letrada y como al de las ideas de izquierda.¹⁰ La revista *Claridad* fue uno de los órganos de difusión de la ideología socialista en Argentina entre 1926 y 1941.¹¹ No obstante, la crítica coincide en señalar que el proyecto se caracterizaba por ser “democrático y no doctrinario”: un espacio “eclectico” y polémico conformado por discursos de sectores ideológicos y culturales muy variados dentro de las izquierdas,¹² desde la más revolucionaria hasta un reformismo moderado. Ferreira de Cassone señala que la revista tenía una amplitud temática que le permitía mostrar todo el abanico artístico, literario e intelectual de izquierda. Así, se publicaron artículos de apristas, trotskistas, socialistas, comunistas.¹³ De hecho, la propia revista fue cambiando su posición ideológica a lo largo del tiempo, sobre todo a partir de la década del 30 con las políticas de Franklin D. Roosevelt.¹⁴ Incluso el propio Antonio Zamora viró del anarquismo al socialismo, al cual se afilió desde muy joven y del que luego se distanció con el cierre de la revista en 1941. En línea con estas ideas, Adel Faitaninho afirma que las obras, al entrar a la revista *Claridad*, ya se encontraban en un

9 DELGADO Y ESPÓSITO, 2014.

10 UBERTALLI STEINBERG, 2017, p. 83.

11 FERREIRA DE CASSONE, 2005, p. 15.

12 MONTALDO, 1987, p. 41.

13 FERREIRA DE CASSONE, 2005, p. 30.

14 FERREIRA DE CASSONE, 2008, p. 41.

espacio crítico, tanto en la cuestión política como literaria.¹⁵ De este modo, cabe preguntarnos lo siguiente: ¿Qué lugar ocupaban las traducciones de Abramson en la multiplicidad de voces que conformaban polémicamente la revista?

El presente trabajo se propone como objetivo identificar y describir las principales prácticas e ideas de la traducción de Abramson puestas de manifiesto en sus traducciones publicadas en la revista *Claridad*, e indagar en el modo en que estas prácticas se vinculan con su posicionamiento ideológico dentro de los principales debates políticos y literarios llevados a cabo a lo largo de las publicaciones. En este sentido, el análisis se abordará desde la perspectiva de la sociocrítica y la sociología de la traducción, que articula el análisis interno y externo de los textos. Esto implica entender la traducción como un acto discursivo, en términos de Annie Brisset (1990), de lo que se deduce que depende fundamentalmente del lugar y el momento de su realización, algo que implica pensar que sus condiciones de producción se encuentran atravesadas no solo por códigos culturales sino también lingüísticos, sociales e ideológicos.¹⁶ Este presupuesto es coherente con incluir en el análisis la reflexión sobre la posición de los textos traducidos (tipo de textos traducidos, grado de legitimidad, objetivo de la transferencia), la posición del traductor y las instancias mediadoras – en este caso, la editorial *Claridad* y su revista –, variables que, en términos de Gisèle Sapiro, influyen y estructuran las prácticas de traducción.¹⁷

Así, proponemos como hipótesis que Abramson pone en juego prácticas de traducción de extranjerización, explicación y simplificación, y operaciones de selección de textos soviéticos “no canónicos” pertenecientes a corrientes del proceso revolucionario ruso, con el fin de consolidar una imagen de la URSS ligada a la ideología oficial bolchevique. Además, estas prácticas apuntan a construir una figura de traductor idóneo, capaz de posicionarse e intervenir en el escenario político y

15 FAITANINHO, 2019, p. 3.

16 BRISSET, 1990, p. 23.

17 SAPIRO, 2008, pp. 199-204.

cultural de izquierda representado en la revista, y ponen de manifiesto una idea didáctica de la traducción y de los textos fuente como verdad que la traducción debe recuperar y transmitir. Finalmente, planteamos que las traducciones, en el marco de los debates político-literarios dados en las publicaciones, cumplen la función de reforzar las posturas de izquierda más revolucionarias y la idea de una literatura subordinada a lo político.

Un paneo general por las traducciones de Benjamin Abramson en *Claridad*. Criterios de selección

En primer lugar, se observa que los criterios de selección siempre se encuentran en sintonía con los principales temas tratados en la revista y que dejan entrever una posición ideológica y estética clara. El modo predominante de literatura en la revista *Claridad* era el cuento o el ensayo político dentro de una tradición realista ya que constituían el “mejor vehículo para expresar las ideas”.¹⁸ *Claridad*, a diferencia de *Los pensadores*, comenzó a darle más lugar a temas políticos que a temas literarios. La polémica literaria continuó, pero predominaban otros intereses.¹⁹ En esta línea, Abramson traduce en su mayor parte cuentos, crónicas y artículos periodísticos y críticos, muchos de ellos publicados en periódicos o revistas rusas, pertenecientes a autores considerados parte del “periodismo nacional” (отечественная журналистика). Por ejemplo, tradujo, entre otros, el artículo periodístico “Padres e hijos”, de A. Sorich,²⁰ publicado en el periódico *Pravda*; la crónica periodística “Una noche en el vagón de campaña de Budenny”, de Lev Sosnovski, publicada en la revista cultural *Tvórchestvo* y en el periódico *Krásnaia Armia* en 1920; el artículo periodístico “10

18 FERREIRA DE CASSONE, 2008, p. 39.

19 FERREIRA DE CASSONE, op. cit., p. 69.

20 Seudónimo de Vasili Timofeevich Lókot (1899-1937).



Portada del número
3 de la revista
Claridad (1926)

años de contrarrevolución” del juez de instrucción de la Corte Suprema Sovietista, D. I. Matrón, publicado originalmente en la revista literaria y política *Ogoniók*; los ensayos periodísticos “Calumnia e hipocresía. A los compañeros de Orejovo-Zuev o” y “El antisemitismo”, de Maksim Gorki, el primero publicado en *Pravda* y *Izvestia* (Известия ЦИК СССР и ВЦИК) y el segundo publicado en *Pravda*, ambos en 1931; el artículo crítico “El escritor y el político”, de Anatoli Lunacharski, publicado también en *Izvestia* en 1931; el relato histórico de Mijaíl Zoschenko “Homenajes”, publicado por primera vez en la revista satírica soviética *Begemot* en 1927. Los únicos textos “puramente” ficcionales que tradujo para la revista fueron un fragmento de *Don Quijote libertado*, de Lunacharski, y el poema “La guerra y la paz”, de Vladímir Maiakovski. Esto es relevante ya que evidencia las preferen-

cias del autor por una literatura más “periodística”, escritores que, según Lunacharski, son “periodistas en sus obras”, que “confeccionan una especie de carta, como si... fuera un [...] un tribuno”.²¹

21 LUNACHARSKI, 1932. Las publicaciones de *Claridad* no poseen número de página en la mayoría de los casos. Con lo cual, indicamos únicamente el autor y el año.

Sosnovski fue un revolucionario y periodista ruso, militante bolchevique desde 1904. El texto “Una noche en el vagón de Budenny” reivindica al Ejército Rojo y sus valores de modestia, solidaridad, sinceridad y lealtad con el pueblo. Resulta significativo que se publique en un contexto en que *Claridad* se oponía fuertemente al poder y a la represión policial, un momento en que para la editorial ya no era tan importante ocuparse de las polémicas literarias como atacar “a las fuerzas encargadas de vigilar el orden, como la policía, sempiterna enemiga de las manifestaciones de los obreros”.²² De hecho, el diseño de portada del número en que se publica el texto de Sosnovski lanza claramente una crítica a la policía.

Además, el número incluye artículos que denuncian la ineptitud, la hipocresía, la “poca honradez”, la “inhumanidad” de la policía y el sistema judicial, como “La justicia, la policía y la prensa en el crimen de Vicente López” o “Reflexiones sobre el robo y los ladrones” de Luis Visconti. Así, pensamos que, en este contexto, la crónica de Sosnovski en cierto modo propondría al Ejército Rojo como un modelo ideal: no un ejército represivo, sino un ejército leal y solidario con el pueblo. En cuanto a Abramson, pensamos que querría transmitir una imagen positiva del Ejército bolchevique a fin de contraponerlo a las ideas sobre la URSS que, según el traductor, circulaban en ese momento en los medios, sobre todo aquellas referidas a una realidad de violencia desmedida. Por ejemplo, en “Un veneno poderoso” (1927b) Abramson critica las noticias “exageradas” sobre las ejecuciones de los bolcheviques.²³

Asimismo, en este número se incluyen textos que ponen de manifiesto posturas revolucionarias, críticas de la democracia o la figura del Estado, como la de Emilio F. Quiroga en “Palabras de combate” o la de Leónidas Barletta en “Invitación a la lucha”. También se publica la tercera carta de las “Cartas del campesino” de Alejo Abutcov, emigrado ruso que tradujo

22 FERREIRA DE CASSONE, 2008, p. 69.

23 En muchos de sus artículos Abramson critica las noticias “falsas” difundidas por la prensa acerca de la realidad vivida en la URSS: levantamientos campesinos, huelgas obreras, violencia y encarcelamientos excesivos, conflictos políticos internos. Ver, por ejemplo, además del artículo anteriormente mencionado, el texto “¡Alerta!” (1927d).

para la editorial *Claridad*, al igual que Abramson. En estas cartas ficcionales²⁴ Abutcov detalla los beneficios de vivir en una colonia tolstoiana. Mientras Abutcov, siguiendo las ideas de Tolstoi, profesa el antimilitarismo y la no resistencia al mal, Sosnovski plantea abiertamente la confrontación y la lucha armada. Mientras Sosnovski llama a los campesinos a unirse al frente de batalla (de hecho, este parece ser uno de los propósitos propagandísticos del texto fuente, según se desprende de la lectura), Abutcov en su carta los llama a trabajar la tierra en comunión y fraternidad. Mientras Abutcov defiende el trabajo colectivo, Sosnovski manifiesta la necesidad de la subordinación de los campesinos a la lucha revolucionaria. Así, el texto de Sosnovski polemiza con las posturas más pacifistas, que estaban muy presentes en la revista.²⁵

Abramson también traduce textos de Lunacharski. Como es sabido, este fue uno de los fundadores del Proletkult, institución artística creada en 1917 por el Comisariado Popular de Educación (Narkomprós) que se proponía renovar las formas artísticas existentes en pos de la creación de una nueva estética de vanguardia revolucionaria. Lunacharski, a su vez, estuvo al frente del Narkomprós entre 1917 y 1929. Con lo cual, su presencia en *Claridad* es relevante, no solo por su relación con el partido sino también por sus vínculos con el ámbito educativo. Recordemos que Zamora consideraba a la editorial primordialmente como un proyecto cultural fundado en una pedagogía de los sectores populares, pues pensaba que “una editorial no debía ser una empresa comercial, sino una especie de universidad popular”.²⁶

En el fragmento de *Don Quijote libertado* publicado en el número 1, Lunacharski se burla de aquella parte de la *intelligentsia* rusa que, con tibieza revolucionaria y un falso ideario humanista, critica los métodos de los bolcheviques. Este ideario se encuentra representado en la figura de Don Quijote, que

24 Abutcov mezcla elementos reales y elementos ficcionales, en un formato literario epistolar. Ver Bosquet, Diego (ed.) (2019). Alejo Abutcov. Artículos y cuentos. Tomo 1. Mendoza: Biblioteca Digital UNCuyo.

25 FERREIRA DE CASSONE, 2008, p. 41.

26 MONTALDO, 1987, p. 41.

exhibe su hipocresía al expresar "...yo me propuse sólo reparar *algunas* injusticias; vosotros, en cambio, tenéis por objeto destruirlo *todo* [...]".²⁷ La obra es considerada por la crítica como una respuesta de Lunacharski a Vladímir Korolenko, quien primero había apoyado la Revolución de 1917, pero luego denuncia la violencia revolucionaria.²⁸ En algunos de sus artículos, como "Las dos intervenciones. Contra el imperialismo americano" (1927a) y "Un veneno poderoso" (1927b), Abramson, al igual que Lunacharski, cuestiona a aquellos que critican el imperialismo con una doble moral (tanto conservadores y liberales como revolucionarios) y a los "humanistas puros". En *Claridad* se publica solo un fragmento de *Don Quijote libertado*, que ya había sido publicado en forma completa en la revista *Los pensadores*. Según Fauzetdinova, este fragmento toca específicamente la cuestión de la violencia, sobre todo la idea de que luchando por la libertad uno puede convertirse en un dictador. El fragmento exhibe operaciones de traducción que sacan el fragmento de contexto y exacerban la violencia. Además, en el mismo número se incluye un ensayo de Luis Ricardo Visconti, "La literatura y la guerra", en el que el autor plantea la guerra contra el Estado como la única justa y legítima. Así, según la autora, este fenómeno pondría en evidencia la intervención de los editores sobre la traducción de Abramson con el fin de ajustarla a los propios objetivos editoriales.²⁹

De esta manera, como se ve, la publicación del fragmento es coherente con la selección de otros textos incluidos en la misma publicación. Lunacharski en "El escritor y el político" (1932) plantea una idea de literatura similar a la de Visconti: todo escritor es al mismo tiempo un político y la literatura tiene primordialmente una función política. Esta misma idea guiaba los criterios de la editorial y a los escritores "veristas" nucleados en torno a ella.³⁰ Por su parte, Abramson también concibe el arte como una herramienta de transformación so-

27 LUNACHARSKI, 1926.

28 FAUZETDINOVA, 2017, p. 129.

29 FAUZETDINOVA, *op. cit.*, pp. 131-145.

30 MONTALDO, 2006, p. 330.

cial. En su artículo sobre Maiakovski, además de las “nuevas formas” artísticas creadas por el poeta, valora su concepción del “papel social de la poesía”: “Su obra no fue la de un contemplador neutro, encerrado en la torre de marfil de un complaciente observador”.³¹ Además, en una de sus reseñas critica “esa fórmula-sombra que es ‘arte por el arte’”.³² Para Abramson, la literatura debía estar subordinada a la praxis política. Sobre la base de esta idea se elaboran sus críticas a la literatura de Dostoievski: “No se debe olvidar que el buceo en la propia alma es, en última instancia, un poderoso narcótico que castra la voluntad”.³³ Sus críticas a *Los lanzallamas* de Arlt también parten de esta idea: “[Arlt] ridiculizando a los comunistas, lleva agua al molino del enemigo”, “[*Los lanzallamas*] es, en suma, un libro *nocivo*, máximo cuando el autor se escuda contumaz y osadamente tras el nombre de Lenin...”.³⁴

En resumen, puede decirse que los textos de Sosnovski y Lunacharski publicados en la revista están en sintonía con las posturas más revolucionarias que proclamaban su fe en la revolución social bajo la consigna de la izquierda, uno de los temas más importantes para la editorial.³⁵ Al mismo tiempo, se alejan de las posturas pacifistas y antimilitaristas, que eran numerosas en los inicios, en el marco del pacifismo posterior a la Primera Guerra Mundial. De hecho, una de las colecciones que tuvo mayor adhesión fue la de los libros antibélicos surgidos a partir de la primera pós-guerra.³⁶ Además, la editorial reclamaba por la supresión del servicio militar. Zamora expresaba: “Deseamos contribuir a la construcción de un mundo nuevo, donde se lleve por estandarte la verdad y por finalidad la paz y el trabajo”.³⁷

31 ABRAMSON, 1931a.

32 ABRAMSON, 1931c.

33 ABRAMSON, 1932c.

34 ABRAMSON, *op. cit.* La cursiva es mía.

35 FERREIRA DE CASSONE, 2008, p. 33.

36 FERREIRA DE CASSONE, 2005, p. 22.

37 Citado en FERREIRA DE CASSONE, 2005, p. 20.

Mijaíl Koltsov, entre los autores traducidos por Abramson, fue el más publicado en *Claridad*. Se publicaron siete textos y fragmentos, todos ellos extraídos de la obra *Ideas y disparos* (1924). Al parecer, la traducción de la obra completa se publicaría más adelante.³⁸ Koltsov fue un revolucionario, intelectual y periodista soviético, uno de los más famosos de la URSS, alineado con el bolchevismo. La selección de los textos de este autor también echa luz sobre otros temas que también eran relevantes para la editorial *Claridad*, como la Revolución rusa, que en “Octubre. Cuadros de la Revolución Rusa” (1928) es identificada con la toma del Palacio de Invierno en 1917. “Lo humano en Lenin” (s/f) introduce la figura de Lenin, que es exaltada en las páginas de *Claridad* y *Los pensadores*. Zamora expresaba: “Ellos [los escritores del grupo Florida] van por la derecha y nosotros por la izquierda. Ellos están con Mussolini y nosotros con Lenin”.³⁹ También se publicó la traducción de “Trotski” (1929), texto en el que Koltsov ensalza la figura de Trotski al resaltar su presencia efectiva en el frente de combate y considerarlo el “brazo ejecutor de la revolución” y una “inteligencia superior”. Asimismo, el texto de Koltsov “La ley divina” (1930b) lanza una crítica a la Iglesia, institución a la que *Claridad* se opuso desde el principio. En la revista abundan los artículos que reclaman la laicización de las escuelas primarias y secundarias y la separación de la Iglesia y el Estado. El texto de Gorki “Calumnia e hipocresía. A los compañeros de Orejovo-Zuevo” (1931a) también lanza una crítica a la Iglesia. Aún más, la editorial *Claridad* tuvo una fuerte actitud antifascista al denunciar los excesos del totalitarismo y la persecución judía.⁴⁰ En esta línea se publica el artículo “El antisemitismo” (1931b), de Gorki, que postula la inexistencia del antisemitismo en la URSS y la idea de que, si llegase a existir,

38 En “Guerra a la guerra” (15 de agosto de 1927) se expresa: “Fragmentos del libro ‘Ideas y disparos’ del escritor ruso Mijaíl Koltsov, que aparecerá en breve traducido por B. Abramson, editado por *Claridad*”. De nuevo, estamos ante un caso de publicación de fragmentos de una obra completa. Por lo tanto, cabe preguntarnos si la editorial realizó modificaciones sobre la traducción original.

39 Citado en FERREIRA DE CASSONE, 2005, p. 25.

40 FERREIRA DE CASSONE, 2008, p. 41.

procedería de “fuentes contrarrevolucionarias” como los intelectuales “emigrados del interior”. Para Gorki, en la URSS existía una “confraternidad” entre los pueblos.

Aún más, también puede observarse que se priorizan textos “no canónicos”. Como dijimos antes, los autores cuyos textos poblaban las páginas de *Los pensadores* y *Claridad* eran los grandes clásicos decimonónicos, escritores que pasaron a formar parte del canon argentino de literatura rusa. En cambio, excepto Maiakovski, Lunacharski y Gorki, los autores traducidos por Abramson son poco conocidos hoy en día en Argentina. Incluso en el caso de Gorki, Abramson traduce los textos menos canónicos, ensayos políticos como “El antisemitismo” y “Calumnia e hipocresía. A los compañeros de Orejovo-Zuevo”. De hecho, en uno de los paratextos el traductor hace explícita esta intención y destaca el valor de introducir una faceta poco conocida del autor ruso:

Los que creen conocer a Gorki únicamente a trasluz de sus obras de antaño, no habían contado, evidentemente, con algo imprevisto: su rebeldía y su actitud consecuente con sus ideas [...] Muchos, y señaladamente aquellos que quisieran un Gorki ceceante y azucarado, quedarán, indudablemente, decepcionados y amargados por su valentía.⁴¹

Así, salvo pocas excepciones, los autores traducidos por Abramson en *Claridad* son escritores soviéticos no canónicos, pero que en Rusia fueron en su momento parte del “centro” literario ligado a la oficialidad política. El propio Abramson expresa su preferencia por la literatura soviética contemporánea: según él, la “literatura adecuada” es la “literatura rusa contemporánea”, la nueva generación rusa de 1910 en adelante, porque a pesar de no tener recuerdos de los acontecimientos previos a 1917 se pregunta por la génesis del proceso revolucionario.⁴² De esta manera, Abramson expresa su descontento por las pocas traducciones al español de literatura soviética contemporánea: “Es de asombrarse de que un libro de tales méritos relevantes [*Las campanas* de Evdokimov] no haya encontrado aún su traductor al español, mientras que otros, pese

41 GORKI, 1931a.

42 ABRAMSON, 1931c.

a su vacuidad y estupidez [...] se desparraman por el mundo gracias a la 'viveza' de algunos editores...".⁴³

En síntesis, pensamos que los criterios de selección podrían estar relacionados, por un lado, con la idea de Fauzetdinova de que Abramson con sus traducciones participó en la construcción de un espacio crítico sobre literatura rusa en Latinoamérica. La autora pone el ejemplo de la traducción de "Padres e hijos" de Sorich, texto en el que el autor se permite bromear con el gran clásico de Turguenev.⁴⁴ De este modo, podría decirse que, así como Abramson decide traducir un texto crítico que aborda de forma "desacralizada" una obra canónica de la literatura rusa, del mismo modo prioriza la traducción de géneros y autores "menores" (crónicas periodísticas de escritores soviéticos contemporáneos) o de textos poco conocidos de autores canónicos, como el caso de Gorki. Ahora bien, por otro lado, pensamos que los criterios de selección podrían estar relacionados con otras cuestiones. En primer lugar, con las intenciones políticas y estéticas del traductor, que mayormente asume una postura alineada con la oficialidad bolchevique: la reivindicación de la autoridad del partido y sus instituciones y la idea de un arte subordinado a los fines políticos. Abramson estuvo muy comprometido en la militancia política de izquierda y, como dijimos antes, en 1926 fue expulsado del PC bajo la acusación de ser trotskista. Con lo cual, traducir y publicar en la revista probablemente constituían una posibilidad de expresión y participación política. En segundo lugar, al mismo tiempo, los criterios de selección podrían estar orientados en función del proyecto de la editorial, que, como dijimos, editaba las traducciones e insertaba las publicaciones de forma polémica en el marco de la revista, además de que tenía una postura clara en cuanto a lo político y lo artístico.

43 ABRAMSON, 1931c.

44 FAUZETDINOVA, 2017, p. 129.

Las principales estrategias de traducción de Benjamin Abramson en *Claridad*

Hemos visto el modo en que los criterios de selección textual dejan entrever el posicionamiento del traductor. A continuación, analizamos cómo esto se pone en juego a nivel textual. Las principales estrategias de traducción que observamos son la tendencia a explicar, reponer referencias histórico-culturales, extranjerizar y fragmentar los textos. Esto se puede ver tanto en las traducciones como en los paratextos y los artículos del traductor. Las traducciones, a grandes rasgos, a nivel textual son bastante literales, aunque también se observan en menor grado ciertas modificaciones contundentes. Abramson muchas veces deja las palabras en ruso, entre paréntesis, comillas, cursivas o simplemente sin ninguna marcación en particular. No obstante, esta extranjerización se encuentra acompañada de explicaciones o traducciones, lo que pone de manifiesto el preconceito de que seguramente el lector argentino carezca de cierta información: “Cuádrale bien al comisario la enorme blanca ‘papaja’ (una gorra de pieles), como también su fuerte pisada, su apellido Sobakin (sobaka, en ruso significa perro) y su baja estatura...”.⁴⁵ Este procedimiento se repite en los artículos del traductor: “...Máximo Gorky (acíbar, amargo, en español) [...]”,⁴⁶ “El día 15 de octubre próximo pasado reunióse en la ciudad de Leningrado, cuna de todas las revoluciones en Rusia, ciudad de Lenin (Lenin-grad)”.⁴⁷ En “Una noche en el vagón de Budenny” deja en ruso varias palabras. Por ejemplo, “budionovtsy”, “pani” con la traducción entre paréntesis “(polacos)” y “tchastuschki”: “Luego los músicos ejecutaron unas cuantas ‘tchastuschki’ del frente de batalla”.⁴⁸

También, como dijimos, observamos una tendencia a reponer referencias históricoculturales. Por ejemplo, en “El escritor

45 KOLTSOV, 1927.

46 ABRAMSON, 1932d.

47 ABRAMSON, 1927c.

48 SOSNOVSKI, 1926.

y el político”, de Lunacharski, agrega información: “Resumiendo toda su fabulosa experiencia en su gran novela (el autor ha de referirse a la novela ‘El espectador’, N. del T.)”.⁴⁹ Este procedimiento se repite en sus artículos. En “Algunas opiniones de Gorki sobre la obra de Dostoievski” explica las referencias hechas por Gorki: “...imitar el ejemplo de Lisa de Turguenev nos parece imposible (Lisa, la del ‘Nido de hidalgos’);⁵⁰ “...V. Rosanov, (Gorky se refiere a uno de los ideólogos de los famosos ‘Cien Negros’, a quien le cupo en suerte de tener un papel descollante en el célebre proceso Beilis)”.⁵¹ Asimismo, agrega localizaciones geográficas y temporales. En “Una noche en el vagón de Budenny” agrega “durante la invasión de Napoleón”, fragmento que no está en el texto fuente: “Es más espantoso que lo ocurrido en el año 1812, durante la invasión de Napoleón”.⁵² También añade localizaciones geográficas concretas: traduce “en el pueblo de origen” [в родной станице] por “en las aldeas del Don”.⁵³

Pensamos que este tipo de agregados pone de manifiesto una intención explicativa y didáctica, que también puede observarse en los paratextos. Algunas de las traducciones poseen una nota del traductor al comienzo, a modo de introducción, o comentarios intercalados. Por ejemplo, en “Padres e hijos” de Sorich Abramson escribe al inicio un breve texto en cursivas: “A continuación traducimos un brillante artículo del periodista, escritor y crítico ruso, A. Sorich, bajo el título que nos sirve de acápite. Daremos una pequeña aclaración con el objeto de facilitar la comprensión de dicho artículo a los lectores”.⁵⁴ En “Calumnia e hipocresía. A los compañeros de Orejovo-Zuevo” de Gorki opera del mismo modo.

Aún más, las estrategias de simplificación también podrían vincularse a la intención didáctica de “facilitar” la compren-

49 LUNACHARSKI, 1932.

50 GORKI, 1932d.

51 GORKI, *op. cit.*

52 SOSNOVSKI, 1926.

53 SOSNOVSKI, *op. cit.*

54 SORICH, 1926.

sión a los lectores. Por ejemplo, en el texto de Sosnovski traduce “польские паны” [pani polacos] por “burgueses polacos”.⁵⁵ También, hacia el final de la traducción generaliza al enemigo bajo el nombre de “Occidente”, atenuando el conflicto con los polacos y estableciendo un antagonismo simplificado entre comunismo y capitalismo: mientras el texto fuente expresa “Una unión simbólica (...) ante el rostro de la arrogante nobleza polaca” [Точно символический союз [...] перед лицом зазнавшейся шляхты],⁵⁶ Abramson traduce “Nuestro grupo formaba como un símbolo de unión [...] ante el Occidente ensorbecido, que azuza a su lacayo favorito Polonia, contra esta unión”.⁵⁷

Pensamos que todas las estrategias anteriormente mencionadas (extranjerización, explicación, simplificación) podrían estar relacionadas, por un lado, con el propósito educativo de la editorial y, por el otro, con la intención de Abramson de construir una imagen de traductor idóneo y de posicionarse en un lugar de saber con respecto al lector, de alguien que conoce de cerca la “verdadera” historia y cultura rusas y entonces puede y debe transmitírsela a los lectores argentinos. Esta idoneidad lo habilitaría, también, a criticar otras traducciones. Por ejemplo, la traducción del poema “La guerra y la paz”, de Maiakovski: “...‘La Guerra y la Paz’ (y no ‘La Guerra y el Mundo’ como ha traducido al francés para la antología de Ivan Goll; debemos advertir que la palabra ‘mir’ en ruso significa en español: mundo y paz...)”.⁵⁸ De igual modo, corrige el título de una obra de Ilia Erenburg: “...la obra de E. Erenburg ‘Citroen’ (de paso, sea dicho, no alcanzamos a comprender el motivo del título indicado – y el título quintaesencia la obra – toda vez que en ruso se titula ‘11 10 H. P.’ a secas...)”.⁵⁹ Estas operaciones, además, dejan entrever una concepción de los textos fuente como verdad que la traducción debe recuperar y transmitir,

55 СОСНОВСКИЙ, 1920, p. 3.

56 СОСНОВСКИЙ, 1920, p. 3.

57 SOSNOVSKI, 1926.

58 ABRAMSON, 1931a.

59 ABRAMSON, 1931c.

una idea de “trasladar” la especificidad de lo ruso al español. Sin embargo, esto no se corresponde con prácticas de “fidelidad” a los textos fuente. Al contrario, como dijimos antes, las traducciones se encuentran por lo general manipuladas o editadas en función de los objetivos editoriales o del traductor.

La intención de Abramson de posicionarse en un lugar de saber privilegiado también se evidencia en sus artículos. Él concibe su labor crítica como una tarea de desenmascaramiento de las verdades de la URSS:

Y nadie conoce estos hechos, pues el ‘veneno poderoso’ se cuida mucho de divulgarlos. (...) Es menester aplicar todos los esfuerzos para desenmascarar a los hipócritas y a los confucionistas, y los que se precien de sinceros deben empeñarse en tal obra (...) ¡A la lucha!⁶⁰

Abramson también señala la carencia de conocimiento de los lectores argentinos, por ejemplo, en su reseña a *El ocaso de Kniaye-Ostrov* (Конец Княжеострова) de Leon Ostrover: “El lector argentino (para no decir el español en general) es el más rezagado en lo que se refiere a la vida de los judíos en la Rusia Imperial”.⁶¹ De igual modo, desacredita el conocimiento de los lectores argentinos sobre Dostoievski:

Nos permitimos advertir de paso, tanto al autor como a otros muchos que se dicen conocer a Dostoievsky, que este escritor, buzo individualista, extraía sus héroes de entre los ‘dvoriani’ (hidalgos, desclasados y obligados a diluirse entre las filas burocráticas de los funcionarios urbanos). Pero esa masa desarraigada no es todo el pueblo ruso.⁶²

Aquí no solo recurre a una estrategia explicativa y extranjerizante, sino que además expresa abiertamente la carencia de los lectores en cuanto a su conocimiento sobre literatura y cultura rusas.

De esta manera, cabe preguntarse con qué objetivo el traductor se posiciona en un lugar de saber. Podríamos señalar que esto fundamentalmente le permite consolidar cierta imagen de la URSS en el escenario polémico de la revista. A su

60 ABRAMSON, 1927b.

61 ABRAMSON, 1931c.

62 ABRAMSON, 1932c.

vez, la construcción de su propia imagen como traductor idóneo garantizaría la veracidad de lo traducido y, por lo tanto, de las representaciones construidas por los textos. En función de esto, también lleva a cabo operaciones de fragmentación, recortando y editando las traducciones. Por ejemplo, en su artículo “Los países capitalistas y la Unión Soviética” incluye fragmentos de “grandes maestros” para apoyar la idea de progreso económico de la URSS. Su artículo “La sesión del Comité Ejecutivo Pan-Ruso en vísperas del décimo aniversario de la revolución de Octubre” no es una comunicación detallada de la sesión, como promete el título, sino una explicación de Abramson del discurso del político soviético A. I. Rikov, con una estructura de citas seguidas por párrafos explicativos y argumentativos. Asimismo, la estrategia de fragmentación, al permitirle intercalar sus propios comentarios con los fragmentos traducidos, posibilita la inclusión de su propia opinión en el texto traducido. En “Padres e hijos”, de Sorich, luego de comentar la trama de la novela de Turguenev, esboza su opinión política: “todas las divergencias entre el mundo agonizante [la aristocracia rusa en decadencia] y el mundo naciente (nihilistas, narodniki) no tuvieron la resonancia, ni los resultados correspondientes a los esfuerzos empleados”.⁶³ Luego afirma que “la clase productora de todas las riquezas conquista el poder y construye una nueva vida” y que “la condena de muerte para la clase parasitaria tuvo que cumplirse”.⁶⁴ Así, Abramson cuestiona a la izquierda populista rusa y afirma que la utopía revolucionaria se cumple con la Revolución de 1917, aunque no la mencione directamente. Su pensamiento se alinea, así, con la ideología oficial bolchevique. Como se ve, en una breve introducción que se pretende “aclaradora” y “facilitadora” para el lector, Abramson intercala, con explicaciones culturales e históricas, su visión del proceso revolucionario ruso.

Es evidente que Abramson muestra su preocupación por brindar una cierta imagen de la realidad vivida en “ese tor-

63 SORICH, 1926.

64 SORICH, *op. cit.*

bellino que se llama URSS”,⁶⁵ en medio de las polémicas y comentarios suscitados en torno a las políticas implementadas en el país y la violencia, y en un contexto en que se publican varios textos de artistas e intelectuales argentinos que viajan con el objetivo de contar la realidad del país.⁶⁶ No es casual que traduzca mayormente textos de periodistas, en los que estos se posicionan como narradores-testigo de los hechos. La imagen de la realidad soviética que Abramson intenta difundir consiste en una valoración positiva de la NEP, del proyecto de industrialización, de la colectivización de la economía y de una realidad armónica y fraternal entre las autoridades del partido y el pueblo (campesinos y obreros, “amos de sus factorías”).⁶⁷ Esto se pone evidencia, por ejemplo, en el artículo “Los países capitalistas y la Unión Soviética”, en el que discute la imagen “miope” de Rusia que dan algunos artistas que viajaron a la URSS, en “Un veneno poderoso”, “La sesión del Comité Ejecutivo Pan-Ruso en vísperas del décimo aniversario de la revolución de Octubre” y “Algunos aspectos de la economía rural soviética”.

Conclusiones

En conclusión, podemos decir que las traducciones de Abramson cumplieron una función en los debates políticos y literarios llevados a cabo en la revista *Claridad*: la reafirmación de las posturas de izquierda más revolucionarias y de la idea de una literatura subordinada a la praxis política. Al

65 ABRAMSON, 1931c.

66 En *Claridad* se publican muchos textos sobre estos temas, además de los del propio Abramson. Por ejemplo: “La organización del comercio exterior de la URSS” (núm. 141) de M. Kaufmann, “El reconocimiento oficial de la URSS” (núm. 170) de Rodolfo del Plata, “Rusia ante el dilema de la paz o la guerra” (núm. 138) de Juan Carlos Pérez Jáuregui, “La Revolución rusa y la nueva política económica” (núm. 149) de Alfredo L. Palacios, “El devenir económico de la URSS” (núm. 168), entre otros. En cuanto a los viajeros argentinos a la URSS, encontramos textos como, por ejemplo, “Setenta días en Rusia” (núm. 2) por Ángel Pestaña, el fragmento “Opiniones sobre Rusia” del texto “Conversando con el Dr. Alfonso Goldschmidt” (núm. 165) de Salomón Wapnir.

67 ABRAMSON, 1931c.

mismo tiempo, las prácticas de traducción contribuyeron a crear cierta imagen de la URSS ligada a la ideología oficial del bolchevismo y a construir la figura de un traductor idóneo y apto, que garantizaría por lo tanto la “fidelidad” y veracidad de la imagen transmitida. En este sentido, podemos decir que, a pesar de que su cantidad en el mercado editorial argentino era menor en comparación a las traducciones indirectas, las traducciones de Abramson cumplieron una función ideológica y cultural en el proyecto militante, ecléctico y polémico de la editorial *Claridad*, que participaron del proceso de constitución de una revista que no solo había nacido como una continuación de una anterior (*Los pensadores*), sino como “una tribuna que aspiraba a una amplia radiación continental” hacia todos los países americanos, en un mundo atravesado por problemas políticos en el que el interés de los lectores había sido despertado por la conmoción producida por la Primera Guerra Mundial y la Revolución rusa.⁶⁸ Excede los límites de este trabajo estudiar el papel que jugaron las traducciones de Abramson en la recepción de las ideas de izquierda y, puntualmente, en el desarrollo del pensamiento socialista y comunista argentino de la década del 20. No obstante, es claro que de algún modo contribuyó con la circulación de las ideas sobre política y literatura rusas en el campo cultural argentino de los años 1922-1931. Esta es una línea de investigación que queda por explorar.

68 FERREIRA DE CASSONE, 2008, p. 38.

Referencias bibliográficas

Corpus⁶⁹

ABRAMSON, Benjamin. "Las dos intervenciones. Contra el imperialismo americano". *Claridad*, núm. 130, Buenos Aires, 1927a.

ABRAMSON, Benjamin. "Un veneno poderoso". *Claridad*, núm. 139, Buenos Aires, 1927b.

ABRAMSON, Benjamin. "La sesión del Comité Ejecutivo Pan-Ruso en vísperas del décimo aniversario de la revolución de Octubre". *Claridad*, núm. 149, Buenos Aires, 1927c.

ABRAMSON, Benjamin. "¡Alerta!". *Claridad*, núm. 131, Buenos Aires, 1927d.

ABRAMSON, Benjamin. "¿Antisemitismo o ignorancia? A propósito de una nota de Roberto Arlt". *Claridad*, núm. 212, Buenos Aires, 1930.

ABRAMSON, Benjamin. "Vladimiro Vladimirovich Maikovsky. Con motivo del primer aniversario de su suicidio". *Claridad*, núm. 232, Buenos Aires, 1931a.

ABRAMSON, Benjamin. "La fatalidad (fragmento)". *Claridad*, núm. 235, Buenos Aires, 1931b.

ABRAMSON, Benjamin. "'Escenas de la vida futura' de Georges Duhamell", "'Las campanas' de Evdokimov; 'La catástrofe' de Sosenfeld; 'El ocaso' de Kniaye-Ostiov de Ostrover; 'Los años fusilados', de Chernenko". *Claridad*, núm. 236, Buenos Aires, 1931c.

ABRAMSON, Benjamin. "Los países capitalistas y la Unión Soviética". *Claridad*, núm. 241, Buenos Aires, 1931d.

ABRAMSON, Benjamin. "Pido la palabra (Discurso no pronunciado en un banquete a un autor no premiado)". *Claridad*, núm. 242, Buenos Aires, 1932a.

69 Todas las traducciones y los artículos publicados en la revista *Claridad* se encuentran disponibles en forma digital en https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=001267836&local_base=GENER (Consultado el 13/09/2021).

- ABRAMSON, Benjamin. "Algunos aspectos de la economía rural soviética". *Claridad*, núm 244, Buenos Aires, 1932b.
- ABRAMSON, Benjamin. "El sustrato social de los protagonistas de Arlt". *Claridad*, núm. 246, Buenos Aires, 1932c.
- ABRAMSON, Benjamin. "Algunas opiniones de Gorki sobre la obra de Dostoievski". *Claridad*, núm. 248, Buenos Aires, 1932d.
- ABUTCOV, Alejo. "Cartas del campesino". *Claridad*, núm. 3, Buenos Aires, 1926.
- GORKI, Maksim. "Calumnia e hipocresía. A los compañeros de Orejovo-Zuev o" (artículo crítico). *Claridad*, núm. 230, Buenos Aires, 1931a.
- GORKI, Maksim. "El antisemitismo" (artículo crítico), *Claridad*, núm. 239, Buenos Aires, 1931b.
- KOLTSOV, Mijaíl E. "Guerra a la guerra". *Claridad*, núm. 140, Buenos Aires, 1927.
- KOLTSOV, Mijaíl E. "Octubre. Cuadros de la Revolución Rusa". *Claridad*, núm. 170, Buenos Aires, 1928.
- KOLTSOV, Mijaíl E. "Trotsky". *Claridad*, núm. 178, Buenos Aires, 1929.
- KOLTSOV, Mijaíl E. (s/f). "Lo humano en Lenin". *Claridad*, núm. 183, Buenos Aires. Año?
- KOLTSOV, Mijaíl E. (s/f). "Guerra a la guerra". *Claridad*, núm. 199, Buenos Aires.
- KOLTSOV, Mijaíl E. "Un marzo febresco". *Claridad*, núm. 213, Buenos Aires, 1930a.
- KOLTSOV, Mijaíl E. "La ley divina". *Claridad*, núm. 215, Buenos Aires, 1930b.
- LUNACHARSKI, Anatoli V. "Don Quijote libertado". *Claridad*, núm. 1, Buenos Aires, 1926.
- LUNACHARSKI, Anatoli V. "El escritor y el político". *Claridad*, núm. 242, Buenos Aires, 1932.
- MAIAKOVSKI, Vladímir V. "La guerra y la paz" (fragmentos). *Claridad*, núm. 232, Buenos Aires, 1931.
- SORICH, A. "Padres e hijos". *Claridad*, núm. 1, Buenos Aires, 1926.

SORICH, A. "El pillete de 'Olischevka'". *Claridad*, núm. 139, Buenos Aires, 1927.

SOSNOVSKI, Lev S. "Una noche en el vagón de campaña de Budenny". *Claridad*, núm. 3, Buenos Aires, 1926.

СОСНОВСКИЙ, Лев С. "Вечер у Буденного". *Красная Армия*, N°311, Киев, 1920 с. 2-3. Disponible en <https://www.libraria.ua/numbers/994/90140/> (Consultado el 09/06/2021)

ZOSTCHENKO, Mijaíl M. "Homenajes". *Claridad*, núm. 210, Buenos Aires, 1930с.

Bibliografía crítica

BOSQUET, Diego (ed.). Alejo Abutcov. *Artículos y cuentos*. Tomo 1. Mendoza: Biblioteca Digital UNCUYO, 2019.

CYTRYN, Lucía V. "Derivas de la literatura rusa en Argentina". En: Tarcus, Horacio y Javier Planas (comps.). *Ecos de los soviets*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2017.

DELGADO, Verónica y Fabio ESPÓSITO. "1920-1937. La emergencia del editor moderno". En: De Diego, J. L. (dir.). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires: FCE, 2014.

FAITANINHO, Adel. "Claridad: Entre la literatura rusa y la vanguardia argentina". En: Dziembrowski, Antonio (comp.) *I Jornadas sobre la historia de las políticas editoriales en Argentina*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2019, pp. 32-42. Disponible en https://www.bn.gov.ar/micrositios/admin_assets/issues/files/f8a80fe6626fbba7fdab01ea8fecc734.pdf (Consultado el 07/05/2021)

FAUZETDINOVA, Adel. *Translation as cultural contraband: Translating and writing Russian literature in Argentina or how "bad" translations made "good literature"* (tesis doctoral). Boston University Open BU Theses & Dissertations, 2017. Disponible en <https://open.bu.edu/handle/2144/27068> (Consultado el 15/09/2021)

FERREIRA DE CASSONE, Florencia. *Índice de Claridad. Una contribución bibliográfica*. Buenos Aires: Dunken, 2005.

FERREIRA DE CASSONE, Florencia. "Boedo y Florida en las páginas de Los Pensadores". *Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, v. 25, 2008, pp. 11-74.

JEIFETS, Lazar y Víctor JEIFETS. *América Latina en la Internacional Comunista (1919-1943)*. Diccionario biográfico. Buenos Aires: CLACSO, 2019, p. 37. Disponible en https://www.jstor.org/stable/j.ctvt6rk8c.8?seq=1#metadata_info_tab_contents (Consultado el 11/06/2021).

MONTALDO, Graciela. "La literatura como pedagogía, el escritor como modelo. Cooperativa Editorial *Claridad*: proyecto cultural y empresa comercial", *Cuadernos Hispanoamericanos*, (445), 1987.

MONTALDO, Graciela. (comp.) *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, vol. 2, en Viñas, D. (dir.), *Literatura argentina siglo XX*. España: Paradiso, 2006.

UBERTALLI STEINBERG, F. P. "Los Pensadores: Educación en hábitos y contenidos", en Román, V. (coord.), *Anuario CEEED*, núm. 8, año 8, 2016.

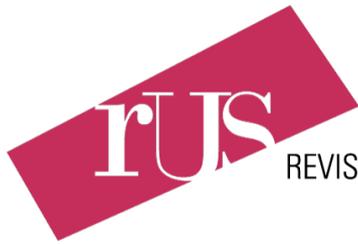
Bibliografía teórica y metodológica

BRISSET, Annie. "Introducción". En: *Sociocritique de la traduction Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*. Québec: Éditions du Préalable, 1990. Traducción de Marcela Kujaruk.

SAPIRO, Gisèle. "Normas de traducción y restricciones sociales". En: Pym A., Shlesinger, M. y D. Simeoni (eds.). *Beyond Descriptive Translations Studies. Investigations in homage to Gideon Toury*. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamin, 2008. Traducción de Melina Blostein.

Recibido em: 15/09/2021

Aceito em: 09/11/2021



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**“O divã de tia Sônia”, um conto de
Mikhail Kuzmin**

*“Aunt Sonya’s Sofa”, a short story
from Mikhail Kuzmin*

Autor: Yuri Martins de Oliveira
Universidade de São Paulo,
São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS Vol. 12. Nº 20
Publicação: Dezembro de 2021

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.191513>



“O divã de tia Sônia”, um conto de Mikhail Kuzmin

Yuri de Oliveira Martins*

Resumo: Tradução para o português brasileiro do conto “O divã de tia Sônia” (*Кушетка тѣти Сони*), do escritor Mikhail A. Kuzmin (1872-1936), precedida por uma breve nota introdutória a respeito do texto e do processo de tradução. Primeiro escritor russo a tratar da homossexualidade em seus textos, a prosa de Kuzmin tem sido pouco estudada e traduzida.

Abstract: Translation in Brazilian Portuguese of the short story “Aunt Sonya’s Sofa” (*Кушетка тѣти Сони*), by Mikhail A. Kuzmin (1872-1936), preceded by a brief introduction, which aims to present the text and to comment the translation. As the first Russian writer to deal with homosexuality in his texts, Kuzmin’s prose has been little studied and translated.

Palavras-chave: Kuzmin; Conto; Literatura russa; Literatura & homossexualidade; Tradução

Keywords: Kuzmin; Short story; Russian literature; Literature & homosexuality; Translation

Nota Introdutória

**“A prosa de Kuzmin ainda não entrou em uso
– tanto mais interessante falar sobre ela”.**

B. EIKENBAUM (1920)¹

Escrito em 1907 e publicado originalmente na revista literária *Vesý*, o conto “O divã de tia Sônia” nos apresenta a família Gambakov e seus conflitos, tendo como narrador um dos móveis da antessala, o divã. Ou, melhor, “a” divã, já que o objeto tem uma voz narrativa feminina no original russo. Depois de passar sessenta anos em um depósito, por supostamente trazer má sorte à família, “a” divã é trazida de volta para o convívio familiar. Dividido em sete pequenas partes mais ou menos interligadas, a estrutura do conto lembra uma peça de teatro: cada parte é como uma cena, com começo, meio e fim, com as personagens entrando e saindo da antessala onde se encontra nossa divã-narradora. Essa limitação espacial acaba se tornando, também, uma limitação do que se sabe a respeito da história: como só temos acesso ao que se passa na antessala, o conto muitas vezes se torna um jogo de “dito pelo não dito”, com insinuações das personagens, de um lado, e as deduções de quem lê, por outro.

A família Gambakov, de origem nobre, é formada por Maksim Petróvitch, um velho general; Kóstia, seu filho e estudante universitário; Nástia, sua filha e aluna de instituto; e Pavla Petróvna, sua irmã solteirona. O conto se desenrola a partir de um conflito de gerações (tema, aliás, marcante na literatura

* Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP); <https://orcid.org/0000-0002-2697-3906>; yuri.martinsz@gmail.com.

¹ EIKHEMBAUM, B. *O proze M. Kuzmina* [Da prosa de M. Kuzmin]. In: EIKHEMBAUM, B. *O literature* [Da literatura]. Moscou: Sov. Pissátel', 1987[1920], p. 348.

rusa) ocasionado por um triângulo amoroso inesperado: tanto Kóstia quanto Nástia estão apaixonados pelo mesmo rapaz, Serguei Pávlovitch Pavilíkin, o Serioja. O caráter e as intenções desse jovem (que não é rico) não ficam completamente claros, pois, ao mesmo tempo em que se envolve com Kóstia, também pede a mão de Nástia em casamento. Para completar, com o desaparecimento de um antigo anel de família, Serioja se torna o primeiro suspeito, principalmente para Pavla Petróvna, que não o vê com bons olhos. As suspeitas da velha tia geram uma ardorosa discussão entre a família, que acaba de maneira trágica. Com isso, parecem se concretizar as superstições de má sorte associadas ao divã, mas a cena final demonstra, com sutil ironia, que as desgraças da família Gambakov foram ocasionadas unicamente por velhos preconceitos de seus próprios membros.

A inusitada escolha de um divã como narrador(a) e a temática do conto parecem estar relacionadas ao importante papel da literatura francesa na formação de Kuzmin e em seu gosto literário. A narrativa libertina "*Le Sopha, conte moral*" (1742), de Claude-Prosper Crébillon, é comumente apontada como inspiração para a composição de "O divã de tia Sônia".² De fato, as influências de Kuzmin, "peculiares e profundamente orgânicas", nas palavras de Eikhenbaum,³ são majoritariamente estrangeiras, mas sua prosa não deixa de ter também referências russas.

Na presença do divã como elemento central para a narrativa, pode-se notar uma intertextualidade com a obra de Dostoiévski, se pensarmos, por exemplo, em *Crime e castigo*, romance no qual um sofá é parte primordial do cenário da história.⁴

2 PANOVA, L. *A Literary Lion Hidden in Plain View: Clues to Mikhail Kuzmin's "Aunt Sonya's Sofa" and "Lecture by Dostoevsky"*. In: PANOVA, L.; PRATT, S. (orgs.). *The Many Facets of Mikhail Kuzmin/ Кузмин многогранный*. Bloomington: Slavica, 2011, pp. 06-07.

EIKHEMBAUM, B. *op. cit.*, p. 348.

4 FIELD, A. *Mikhail Kuzmin: Notes on Decadent's Prose. Russian Reviews*, 22(3), 1963, p.299 *apud* PANOVA, L. *op.cit.*, p.6. Para além dessas referências, Panova apresenta uma interpretação minuciosa acerca das relações dessa narrativa com a vida e a obra de Liév Tolstói, que certamente merece uma leitura. Resumidamente, a estudiosa vê no conflito de gerações de "O divã de tia Sônia" a dramatização do conflito entre a antiga geração de escritores, encarnada por Tolstói, e a nova geração, a de Kuzmin.

É de se imaginar quais histórias o sofá de Raskólnikov não contaria, se pudesse... Do ponto de vista estilístico, porém, a prosa de Kuzmin nada tem a ver com a de Dostoiévski ou outro “grande” romancista do século XIX, como Tolstói. O caráter algo anedótico de suas narrativas, a oscilação entre um estilo rebuscado e outro mais coloquial, às vezes até mesmo “desorganizado”, aproximaria o escritor de Leskov, também segundo Eikhenbaum.⁵

Ainda sobre possíveis intertextualidades, vale notar que “O divã de tia Sônia” pode ser lido como uma espécie de *roman à clef*, isto é, uma narrativa que apresenta uma história realmente ocorrida, mas disfarça as identidades das personagens ao trocar seus nomes. Por um lado, a dedicatória de Kuzmin à irmã, Varvara Mochkova, pode apontar para uma possível origem familiar à trama; por outro lado, o personagem Serioja Pavilíkin pode ter sido inspirado em Serguei Pávlovitch Diáguilev – conhecido empresário artístico russo, criador da companhia *Ballets Russes*, amigo de Kuzmin e notoriamente homossexual –, com quem compartilha nome e patronímico, e em quem o próprio Kuzmin dá a entender, em cartas a amigos, ter se inspirado para compor a personagem.⁶ Essas possibilidades abrem outros leques de interpretação para leitura do conto.

Por fim, é interessante mencionar ainda um detalhe em relação a “O divã de tia Sônia”: os desdobramentos do conto dentro da obra do próprio Kuzmin. Nos anos seguintes, encontramos outras narrativas que parecem, direta ou indiretamente, ligadas ao enredo e às personagens desse conto. Em “Café da manhã de caçador” (*ОХОТНИЧИЙ ЗАВРАК*, 1910), temos acesso ao diário da jovem Sônia Nikoláevna, que acaba sendo seduzida por Serguei Pavilíkin, marido de uma de suas amigas mais antigas, Nástia Gambakova. O irmão dessa amiga, Kóstia, também é mencionado nas anotações de Sônia – que tem, aliás, o mesmo nome da pobre tia que faleceu sobre o divã malfadado. Já em “Uma guardiã perigosa” (*ОПАСНЫЙ СТРАЖ*, 1911), Pavilí-

5 Cf. EIKHENBAUM, B. *op. cit.*, p.350.

6 Cf. PANOVA, L. *op. cit.*, pp. 18-21.

kin reaparece, agora visitando a família Grodelius e fazendo a corte à jovem Vera, que chega a se tornar sua noiva. A mãe da moça, porém, acaba desfazendo o noivado ao ter acesso a uma carta comprometedor de Serioja ao amigo Kóstia Gambakov.⁷ Tudo isso parece indicar certo apreço de Kuzmin por essas personagens e pelos temas que elas trazem.

Reconhecido poeta da Era de Prata, Kuzmin causou sensação já com a publicação de seus primeiros versos, nos anos 1900. Ao se aventurar na prosa pouco tempo depois, a repercussão não foi a mesma. Em sua estreia como prosador, Kuzmin trouxe o tema da homossexualidade para o centro da história: a novela *Asas* (1906) é uma narrativa de formação que apresenta a “saída do armário” do jovem Vânia Smúrov. Em textos posteriores, como “O divã de tia Sônia”, o tema volta a aparecer, fazendo com que Kuzmin se torne o primeiro escritor russo a tratar da homossexualidade de forma aberta e central em seus textos, e foi essa escolha que parece ter limitado tanto a leitura quanto a recepção de sua obra. Apesar da acolhida relativamente fria, uma vez adentrado o mundo da prosa, Kuzmin não voltou atrás: entre 1910 e 1915, o escritor lançou pelo menos cinco livros de contos, sem contar os publicados em jornais e revistas, além de peças teatrais, porém, sem nunca deixar de lado a poesia, que acabaria por se tornar para sempre o seu “carro chefe”, por assim dizer.

É interessante observar que nem todos os textos em prosa de Kuzmin tratam da homossexualidade, há também narrativas históricas que parecem ter recebido um pouco mais de atenção. Assim, parece ficar evidente que essa recepção um tanto fria está muito mais associada à temática do texto do que ao estilo em si ou a algum juízo de valor estético – o próprio Eikhenbaum, embora chame seu ensaio de “Da prosa de M. Kuzmin” e reconheça os valores e inovações das narrativas do escritor, traz como exemplo apenas títulos que não tratam da sexualidade das personagens.

⁷ Além desses contos, Panova apresenta outros que parecem ter uma relação indireta com “O divã de tia Sônia”. Cf. PANOVA, L. *op. cit.*, pp.33-37.

Durante o regime soviético, a obra de Kuzmin, de maneira geral, foi pouco a pouco relegada ao esquecimento. Ainda em vida, o próprio poeta deixou de ver suas obras publicadas e passou a viver basicamente das traduções que fazia, até falecer de pneumonia em 1936. Foi somente nos anos 1990 que suas obras tornaram a ser editadas. Ainda assim, a poesia continuou sobreposta à prosa, que, ainda hoje, nos anos 2020, carece de uma edição crítica detalhada.

Portanto, mesmo décadas mais tarde, a frase de Eikhenbaum que nos serve de epígrafe continua atual: “A prosa de Kuzmin ainda não entrou em uso – tanto mais interessante falar sobre ela”. E é tanto mais interessante falar de Kuzmin e de sua prosa quando o fazemos despidos de preconceitos.

Da tradução

A presente tradução foi feita a partir do original em russo “*Кушетка тѣти Соии*”, publicado originalmente na Revista *Vesý* (Nº 10, julho de 1907) e posteriormente em *Primeiro Livro de Contos* (1910). O texto está disponível online (vide referências bibliográficas). Como texto de referência e apoio, foi usada a tradução em inglês de Michael Green, “*Aunt Sonya’s Sofa*” (1997). O cotejo do texto foi realizado em três encontros com Ekaterina Vólkova Américo, cujos comentários e observações foram de grande valia para a formulação da versão final da tradução.

A falta de edições comentadas das obras completas de Kuzmin em geral, de sua prosa principalmente, trouxe alguma dificuldade na elaboração das notas de rodapé. O encontro com o artigo “*A Literary Lion Hidden in Iain View: Clues to Mikhail Kuzmin’s ‘Aunt Sonya’s Sofa’ and ‘Lecture by Dostoevsky’*”, de Lada Panova (2011), foi essencial para a verificação de informações, a confirmação de suspeitas e o acréscimo de novas informações.

Dentre os desafios para a tradução destaca-se o próprio estilo de Kuzmin, que mescla sua familiaridade com a poesia com

trechos mais coloquiais. Há ainda as sutilezas e os subentendidos do texto, também típicos de Kuzmin, que parece não contar a história por inteiro, como se quem lesse tivesse (ou devesse ter) algum conhecimento prévio do que se está contando. A primeira e principal dificuldade, porém, foi a escolha do termo que seria usado já no título: “divã”.

Em russo, o título nos apresenta a narradora e personagem principal da história: “*кушетка*”, termo derivado do francês *couchette*, que se refere a uma espécie de sofá. O aspecto mais importante é que a palavra, em russo, é feminina (como já observado) e, por isso, Kuzmin dá ao móvel uma voz feminina, perceptível no texto original nas formas adjetivas e nas desinências verbais no pretérito, que, em russo, indicam o gênero do sujeito em sua forma singular. Dentre as opções em português para a tradução, não encontrei alguma que fosse feminina.

Poderia ser usado o termo *chaise lounge*, mas este pediria uma nota de rodapé logo no título, além de não ter a naturalidade de “*кушетка*” – uma palavra claramente russificada. Outra opção seria “espreguiçadeira”, mas esta, ainda que seja usada desde fins do século XIX, poderia trazer uma primeira impressão quase tropical de uma tia Sônia deitada languidamente à beira de uma piscina. Nessa mesma linha de raciocínio, “namoradeira” também não me pareceu uma escolha tão acertada, pois levaria o leitor a pensar antes que o conto é sobre uma mocinha que gosta de namorar (preferencialmente na janela), do que sobre um item de mobília antiga. Restavam, então, as palavras masculinas: “canapé” ou “divã”. Como a primeira também poderia causar uma primeira leitura equivocada, já que aos olhos modernos “canapé” remete antes a pequenos aperitivos do que a uma espécie de sofá, acabei optando por “divã”.

Em um primeiro momento, pareceu-me que seria necessário sacrificar a voz feminina original, já que “o” divã passaria a ser o narrador da história. Foi durante o cotejo que a questão reapareceu e Ekaterina Vólkova observou que poderiam ser feitas pequenas adaptações que indicassem o gênero da narradora. Assim, sempre que possível, optei por locuções verbais

ao invés do verbo unicamente: no lugar de “revestiram-me”, “fui revestida”, por exemplo. Com essas modificações, o conto retomou sua narradora.

É curiosa a relação que estabelecemos com as palavras em idiomas como o português e o russo, que atribuem gêneros a todas elas, ainda que se refiram a objetos inanimados. Com isso, cabe a quem fizer a leitura do conto lidar com o estranhamento e aceitar que “o” divã anunciado no título é, na verdade, “a” divã. Essa escolha traz à tradução uma diferença em relação ao texto-fonte, onde esse estranhamento entre o gênero da palavra e sua identidade de gênero, por assim dizer, não se dá, já que “кушетка” é uma palavra feminina, como já pontuado.

Em se tratando de um texto que aborda de forma tão central a sexualidade das personagens, não deixa de ser um detalhe interessante que a voz narrativa subverte a gramática do português, que atribui (ao acaso) gênero às palavras – o que, em certa medida, influencia nossa imaginação já que podemos, a partir disso, criar possíveis identidades de gênero para toda sorte de objetos. Essa escolha se torna um ganho para a tradução, já que acaba por humanizar ainda mais “a” divã, que não só pensa, interpreta e julga o que se passa ao redor, como também tem uma identidade de gênero própria e inesperada, indo contra a lógica gramatical e, assim, abrindo também outras camadas de leitura e interpretação para o conto.

Referências bibliográficas

EIKHEMBAUM, Boris. *О прозе М. Кузмина* [Da prosa de M. Kuzmin]. In: EIKHEMBAUM, Boris. *О литературе* [Da literatura]. Moscou: Sov. Pissátel', 1987[1920], pp. 348-351. Disponível em: http://philologos.narod.ru/eichenbaum/eich_kuzmin.htm Acesso em 28 set. 2021.

KUZMIN, Mikhail. *Aunt Sonya's Sofa*. Trad. Michael Green. In: MOSS, Kevin (org.). *Out of the blue – Russia's Hidden Gay Literature*. São Francisco: Gay Sunshine Press, 1997, pp. 69-78.

KUZMIN, Mikhail. *Кушетка тети Сони* [O divã de tia Sônia].

In: KUZMIN, Mikhail. *Первая книга рассказов* [Primeiro Livro de Contos]. Moscou: Skorpion, 1910, pp. 157-178. Disponível em: http://az.lib.ru/k/kuzmin_m_a/text_6_kushetka_teti_soni.shtml Acesso em 28 set. 2021.

PANOVA, Lada. *A Literary Lion Hidden in plain View: Clues to Mikhail Kuzmin's "Aunt Sonya's Sofa" and "Lecture by Dostoevsky"*. In: PANOVA, Lada; PRATT, Sarah (orgs.). *The Many Facets of Mikhail Kuzmin/ КуЗМИН многогранный*. Bloomington: Slavica, 2011, pp. 89-139 [1-61 na versão online]. Disponível em: https://www.academia.edu/23158324/A_Literary_Lion_Hidden_in_Plain_View_Clues_to_Mikhail_Kuzmin_s_Aunt_Sonya_s_Sofa_and_Lecture_by_Dostoevsky_ Acesso em 28 set. 2021.

O divã de tia Sônia⁸

À minha irmã V. A. Mochkova⁹

Há tanto tempo estou aqui esquecida no depósito, em meio a velhos trastes, que já quase perdi as lembranças de minha mocidade, quando o turco com seu cachimbo e a pastora com um cãozinho caçando pulgas, de pata traseira erigida, bordados em minhas costas, brilhavam em cores vivas, amarelo, rosa e azul-claro, sem estarem cobertos de poeira e desvanecendo; e agora o que mais me ocupa são os eventos dos quais fui testemunha, antes de cair novamente em esquecimento – desta vez irremediável, por certo. Fui revestida com um novo material sedoso, cor de marsala, e, tendo me colocado na antessala, jogaram em meu braço um xale de rosas rutilantes, como se alguma beldade, dos tempos de minha juventude, o tivesse deixado ali subitamente, pega de surpresa em um terno encontro.¹⁰ A propósito, esse xale ficava sempre nessa mesma posição, e quando ou o general ou sua irmã, tia Pavla, mudavam-no de lugar, Kóstia,¹¹ que arranjava a sala a seu gosto, trazia de volta o suave tecido multicolor àquele as-

8 “Кушетка тети Сони”, traduzido a partir do original presente em KUZMIN, M. *Первая книга рассказов* [Primeiro Livro de Contos]. Moscou: Skorpion, 1910, pp. 157-178, disponível online. Embora o título em português referencie um objeto gramaticalmente masculino, sua voz narrativa é feminina. Em russo, a palavra, de origem francesa, é feminina (“кушетка”). Cf. “Nota introdutória” que precede esta tradução.

9 Em solteira, Varvara A. Kuzmina (1857-1922); Mochkova em segundas núpcias com Porfiri S. Mochkov. Foi casada primeiramente com Abram lá. Auslender, que veio a morrer exilado na Sibéria, em 1887. Era mãe do escritor Serguei A. Auslender (1886-1937). Na primeira edição do conto, na Revista *Vesý* (Nº 10, julho 1907), a dedicatória era: “Esta história verdadeira dedico à minha irmã”. (N.T.)

10 Segundo Lada Panova (2011, p.27), este “terno encontro” faz referência ao poema “A Flor” (1828), de Aleksandr Púchkin. (N.T.)

11 Diminutivo de Konstantin. (N.T.)

pecto estático, de rebuscada negligência. Tia Pavla protestara contra minha retirada do depósito, dizendo que fora em mim que morrera a pobre Sophie,¹² que por minha causa fora desfeito o casamento de alguém, que eu trazia má sorte à família, mas me defenderam, não somente Kóstia e seus companheiros estudantes e os rapazes, mas também o próprio general:

– São preconceitos seus, Pavla Petróvna! Mesmo que tivesse alguma magia nessa quinquilharia, depois de sessenta anos no depósito, há de ter se esgotado por completo; e depois, ela está tão na passagem que não daria na veneta de ninguém morrer aqui, nem fazer algum pedido de casamento!

Embora não me fosse muito lisonjeira a denominação de “quinquilharia”, e o general não fosse lá muito perspicaz, mesmo assim acabei me instalando na antessala com papel de parede esverdeado, tendo defronte uma garrafa de porcelana sobre um pires, e acima desta um velho espelho redondo, que refletia vagamente minhas raras visitas. Com o general Gambakov, além de sua irmã Pavla e do filho Kóstia, vivia ainda sua filha, Nástia,¹³ aluna de instituto.¹⁴

* * *

O cômodo vizinho, voltado para o oeste, deixava escapar até minha antessala longos raios de sol poente, incidindo sobre o xale de rosas, que então brilhava e cintilava com redobrado encanto. Nesse momento, os raios de sol recaíam sobre o rosto e o vestido de Nástia, sentada em mim, e parecendo tão delicadinha que era até estranho não se ver esses mesmos raios de sol através dela, incidindo sobre seu interlocutor, como se sua figura não fosse obstáculo suficiente para a luz rosada do sol. Ela falava com o irmão a respeito de um pretense espetáculo

12 Versão afrancesada de Sófia, cujo diminutivo em russo é Sônia. (N.T.)

13 Diminutivo de Anastassia; mais adiante, a personagem é referida por outro diminutivo: “Nastássia”. (N.T.)

14 Instituto, neste contexto, são as escolas superiores para moças nobres, surgidas no fim do século XIX na Rússia imperial. (N.T.)

para as festas de Natal,¹⁵ para o qual haviam sugerido um ato de *Ester*,¹⁶ mas parecia que os pensamentos da moça estavam distantes do assunto da conversa. Kóstia observou:

– Acho que Serioja¹⁷ também poderia representar algo para nós: ele tem uma dicção bastante boa.

– Mas, como? Serguei Pávlovitch seria uma de minhas servas, uma jovem israelita?

– Para quê? Não suporto *travesti*,¹⁸ embora fossem lhe cair bem roupas de mulher.

– Então quem ele interpretaria?

Entendi que falavam de Serguei Pávlovitch Pavilíkin,¹⁹ companheiro do jovem Gambakov. A mim ele sempre pareceram um menino insignificante, embora muito bonito. Os cabelos escuros cortados curtos deixavam seu rosto redondo, sem cor, ainda mais cheio; tinha uma bonita boca e grandes olhos cinza-claros. Sua alta estatura suavizava certa corpulência, porém ele era bem pesado, sempre se refestelava em mim e deixava-me coberta com as cinzas de seus cigarrinhos que fumava a todo instante em uma piteira muito longa, e suas conversas eram as mais vazias. Frequentava nossa casa todos os dias, apesar do descontentamento de Pavla Petróvna, que não gostava dele.

A mocinha, depois de um tempo calada, começou com hesitação:

– Você conhece bem o Pavilíkin, Kóstia?

– Que pergunta! É o meu melhor amigo!

15 Em russo, *sviátki*, período que vai de 06 a 19 de janeiro no calendário juliano, usado pela Igreja Ortodoxa (equivalente a 25 de dezembro a 06 de janeiro, no calendário gregoriano, ou seja, entre o dia de Natal e a Noite de Reis na tradição católica). (N.T.)

16 Personagem bíblica do Antigo Testamento. Tornou-se imperatriz da Pérsia ao desposar Assuero e assim pôde intervir a favor de seu povo, os judeus. Conforme aponta Panova (2011, p.32), é provável que a referência, aqui, seja a tragédia francesa *Ester* (1689), de Jean Racine (1639-1699). (N.T.)

17 Diminutivo de Serguei. (N.T.)

18 Em francês no original, fazendo referência ao ato de travestimento. (N.T.)

19 Conforme sugere Panova (2011, p.19), este sobrenome foi criado por Kuzmin e parece ser derivado de “*povilika*”, isto é, “*cuscuta*”, termo genérico dado a certas plantas trepadeiras parasitas. (N.T.)

– É?.. Então faz tempo que vocês são amigos?

– Desde este ano, quando entrei na universidade. Mas isso quer dizer alguma coisa?

– Não, perguntei só para saber...

– Por que está interessada em nossa amizade?

– Queria saber se ele é de confiança... eu queria...

Kóstia a interrompeu com uma risada:

– Depende do que se trata! Se é questão financeira, não recomendo!.. Bem, ele é um bom camarada e não é avarento, quando tem dinheiro, mas é pobre...

Nástia, depois de um tempo calada, disse:

– Não, não é nada disso, mas e em questão sentimental, afetiva?

– Que bobagem! O que andam enfiando na cabeça de vocês nesses institutos? Como é que eu vou saber!.. Está apaixonada pelo Serioja ou quê?

Sem responder, a mocinha continuou:

– Tenho um pedido a fazer: você atende?

– Em relação a Serguei Pávlovitch?

– Talvez.

– Tudo bem, mas fique sabendo que ele não é de perder tempo com mocinhas de instituto.

– Não, Kóstia, você tem que prometer!..

– Está bem, já disse! E então?

– À noite te conto – disse Nástia, olhando para os olhos fugidios do irmão, castanhos, faiscantes, como os dela.

– À noite, então, à noite – repetiu levianamente o rapaz, levantando-se e ajeitando o xale de rosas que a jovem liberara ao também se levantar.

Mas os raios do sol poente não brincaram nas suaves rosas, pois Nástia, indo para o cômodo vizinho, ficou junto à janela, tão impenetrável para a rosada luz do sol quanto antes, e assim ficou, olhando para a rua coberta de neve, enquanto não ligavam a eletricidade.

* * *

Hoje não tive um minuto de sossego: uma correria pela minha sala! E para que inventam de fazer esses espetáculos? Não entendo! Um enxame de mocinhas, de rapazes; andavam azafamados, gritavam, corriam, chamaram uns mujiques para serrar não sei o quê; levaram a mobília, as almofadas, os tecidos; que bom que da antessala não pegaram nada nem levaram embora o meu xale! Por fim, tudo se aquietou e ao longe começaram a tocar piano. O general e Pavla Petróvna entraram com cuidado e sentaram-se lado a lado; a solteirona dizia:

– Vai ser a desgraça da família, se ela se apaixonar por ele. Imagine, um perfeito rapazola e de que espécie: sem nome, sem condições, não tem nada de especial!..

– Acho que você exagera demais; eu não notei nada...

– E os homens lá notam coisas desse tipo? Eu, em todo caso, serei contra até o fim!

– Acho que a questão não chegará ao ponto de você precisar ser contra.

– Ele é absolutamente imoral: sabe o que dizem dele? Tenho certeza de que é ele quem está estragando o Kóstia. Nástia é uma criança, não entende de nada – inflamava-se a velha dama.

– Ora, mana, de quem é que não falam? Se você soubesse o que andam falando do Kóstia! E nem eu mesmo sei se essas histórias não são, em parte, verdadeiras. Isso não me diz respeito. A única coisa que protege das fofocas é a idade, como a nossa!..

Pavla Petróvna corou por completo e observou apenas:

– Faça como quiser, eu avisei, e hei de ser mais severa: Nástia é como uma filha para mim!

Nisso entrou Nástia, já com seu figurino: era azul-claro com listras amarelas e um turbante amarelo.

– Papai – disse, apressada, ao general –, por que o senhor não está assistindo ao ensaio? – e, sem esperar pela resposta, continuou: – Você não emprestaria o seu anel ao nosso rei? Aquele com a esmeralda enorme!

– Este aqui? – perguntou o velho, surpreso, mostrando uma peça antiga e rara, um anel com uma esmeralda escura, do tamanho de uma groselha graúda.²⁰

– Sim, este! – respondeu a mocinha, despreocupada.

– Nástia, você não faz ideia do que está pedindo! – interveio a tia. – Emprestar um anel de família, do qual Maksim não se separa nunca, para essa sua baderna, para vocês perderem na mesma hora? Você sabe que seu pai não o tira nunca!

– Uma ou duas vezes, só; mesmo que caísse do dedo, do quarto não iria sumir.

– Não, Maksim, eu decididamente não permito que você o tire!

– Está vendo, tia Pavla não me deixa! – disse o general com um riso embaraçado.

Nástia saiu desgostosa sem o anel, enquanto Pavla Petróvna pôs-se a reconfortar o irmão, que estava com pena da filha entristecida.

Outra vez barulho, corre-corre, troca de roupa, despedidas.

O senhor Pavlíkin ficou em nossa casa por muito tempo. Quando ele e Kóstia entraram em meu aposento, já era perto das quatro horas da manhã. Detiveram-se e deram um beijo de despedida. Serguei Pávlovitch dizia, embaraçado:

– Você não pode nem imaginar, Kóstia, como estou contente! Mas me incomoda tanto que isso tenha acontecido justamente hoje, depois de você ter me emprestado aquele dinheiro! Deus sabe que bobagens você pode pensar...

Kóstia, pálido e feliz, com os cabelos amarfanhados, outra vez o beijou, dizendo:

– Não vou pensar nada, você é mesmo uma figura! Foi só coincidência, uma coisa como outra qualquer.

– Sim, mas é tão embaraçoso, tão embaraçoso...

– Deixe disso, por favor, na primavera você devolve...

– Precisava tanto desses 600 rublos...

20 O anel de Gambakov, como observa Panova (2011, p.31), faz referência ao lendário anel de esmeralda do tirano grego Polícrates (c.574-522), símbolo tanto de sua boa fortuna quanto de sua desdita. (N.T.)

Kóstia já se calara. Ali, parado, ele disse:

– Então até logo. Amanhã vamos juntos ver a *Manon*.²¹

– Vamos, sim!

– E não vai com o Piétia Klímov?

– Oh, *tempi passati!*²² Até logo!

– Feche a porta e não faça barulho quando for passar pelo quarto de tia Pavla: ela não te viu voltar e não morre de amores por você. Até logo!

Os rapazes se despediram mais uma vez; era, como eu já disse, perto das quatro horas da manhã.

* * *

Sem tirar o gorro de pele enfeitado de rosas depois do passeio, Nástia sentou-se na ponta de uma cadeira, enquanto seu cavaleiro continuava a andar pelo quarto com as bochechas ligeiramente coradas de frio. A moça falava com suavidade e alegria, mas ouvia-se um quê de preocupação naquele chilrear.

– Que ótimo passeio fizemos! É tão bom: frio e sol! Adoro passear pela margem do rio!..

– Pois é.

– Gosto imensamente de andar a cavalo, ainda mais pela margem alta; no verão, passo o dia todo nesses passeios. O senhor não esteve conosco em Sviataia Krutcha?²³

– Não. Eu prefiro os automóveis.

– Que péssimo gosto o seu... Pois o senhor já conhece Sviataia Krutcha, Aleksieévskoe e Lgóvka, tudo isso é meu, só meu; sou uma noiva muito rica. E depois, titia Pavla Petróvna fará de mim sua única herdeira. Está vendo só? Recomendo que o

21 Título de duas óperas: *Manon* (1884), uma das composições mais conhecidas de Jules Massenet (1842-1912); e *Manon Lescault* (1893), um dos primeiros trabalhos operísticos de Giacomo Puccini (1858-1924). Ambas foram inspiradas no romance *Historie du Chevalier des Grioux et de Manon Lescault* (1731), do abade Prévost (1697-1763). (N.T.)

22 “Tempos passados”, em italiano no original. (N.T.)

23 Sviataia Krutcha, assim como Aleksieévskoe e Lgóvka, presume-se, são propriedades da família Gambakov, a serem herdadas por Nástia. (N.T.)

senhor pense um pouco.

– Seria dar um passo maior que a perna, não?

– De onde o senhor tira essas frases de caixeiro?

Serioja deu de ombros e continuou andando, sem parar. A mocinha bem que tentou, uma ou duas vezes, recomeçar o chilreio, cada vez mais e mais curto, como um brinquedo quebrado, enfim calou-se e, quando tornou a falar, sua voz era já abafada e triste. Sem tirar o gorro, sentou-se mais para trás e começou a dizer, na sala que escurecera, como que se queixando para si mesma:

– Quanto tempo faz do nosso espetáculo!.. Lembra? A sua entrada... Muita coisa mudou desde então! O senhor já não é o mesmo, nem eu, nem ninguém... Eu ainda o conhecia pouco naquele tempo. O senhor não pode imaginar como eu o entendo muito melhor que o Kóstia! Não acredita? Por que se faz de tolo? Ficaria satisfeito se eu mesma dissesse que é considerado humilhante uma mulher falar primeiro? O senhor me atormenta, Serguei Pávlovitch!

– É um tremendo exagero de sua parte, Nastássia Maksíмова: tanto da minha falta de perspicácia, quanto do meu amor-próprio e, talvez, até de sua relação comigo...

Ela levantou-se e disse, inaudível:

– É mesmo? Pode ser...

– Vai se retirar? – eriçou-se ele.

– Sim, preciso mudar de roupa para o almoço. O senhor almoça conosco?

– Sim, almoço.

– Com o Kóstia?

– Não. Por quê?

Ela ainda não saíra, estava de pé junto a mesa de revistas.

– O senhor vai vê-lo?

– Não, estou de saída.

– É? Então, até logo! E eu amo o senhor, pronto! – acrescentou ela, de repente, virando-se para outro lado. Vendo que ele estava calado na escuridão, que escondia seu rosto, ela rapida-

mente pronunciou, como que com um riso na voz: — E então? Está satisfeito?

— Por acaso a senhora acha que essa é a palavra adequada?
— disse ele, curvando-se para a mão dela.

— Até logo... Agora, vá — sentenciou ela, passando para o cômodo ao lado. Serioja acendeu a luz e foi para o quarto de Kóstia, cantarolando alegremente.

* * *

O general entrou tomado de grande agitação, segurando um jornal nas mãos; Pavla Petróvna, farfalhando o negro vestido de seda, o seguia a passos rápidos.

— Acalme-se, Maksim! Agora isso acontece com tanta frequência que a gente quase se acostuma. Claro, é horrível, mas o que fazer? Não se pode remar contra a maré, como dizem...

— Não, Pavla, não consigo me conformar: só o quepe sobrou e coberto de sangue, com os miolos, uma pasta na parede. Pobre Liév Ivánovitch!

— Não pense nisso, meu irmão! Amanhã mandamos rezar uma missa em Udiély. Não pense nisso, cuide-se: você mesmo tem sua filha e seu filho.

O general, vermelho, apeou-se em mim, deixou cair o jornal; a velha dama recolheu-o depressa e colocou-o longe do irmão e logo pôs-se a falar de outro assunto:

— Então, encontrou o anel?

O general tornou a ficar inquieto:

— Não, não! E ainda mais essa para me preocupar.

— Quando o viu pela última vez?

— Hoje de manhã mesmo, aqui neste divã, eu o mostrei a Serguei Pávlovitch: ele ficou muito interessado... Depois caí no sono, quando acordei, lembro que o anel já tinha sumido.

— Você o tirou?

— Tirei...

— Não foi nada sensato de sua parte! Além do valor financeiri-

ro, é um objeto inestimável, de família.

– É um perfeito prenúncio de desgraças.

– Esperemos que a morte de Liév Ivánovitch seja toda a desgraça e que não haja nada mais.

O general pôs-se a suspirar outra vez. Pavla Petróvna não se conteve e recomeçou:

– Será que Pavlíkin não o pegou? É de se esperar!

– Para quê? Para ver melhor? Ele mesmo o viu muito bem e perguntou quanto dariam por ele no antiquário e tudo o mais.

– Pode ser que pegou por pegar.

– Ou seja, surrupiou, você acha?

Pavla Petróvna não teve tempo de responder, pois Nástia apareceu na conversa, entrando, veloz e agitada, na sala.

– Papai! – disse em voz alta – Serguei Pávlovitch está pedindo a minha mão; espero que o senhor não seja contra!

– Não agora, agora não! – o general começou a agitar as mãos na direção dela.

– Por quê? Por que deixar para depois? Você o conhece bem o suficiente – disse Nástia e corou.

Pavla Petróvna levantou-se, dizendo:

– Eu também tenho voz e protesto veementemente contra essa união, mas em todo caso exijo que a resposta seja adiada enquanto não for encontrado o anel de Maksim.

– O que o anel de papai tem a ver com o meu noivo? – perguntou com soberba a jovem.

– Achamos que o anel está com Serguei Pávlovitch.

– Acham que foi ele quem roubou?

– Sim, algo assim.

Nástia voltou-se para o general e, sem responder à tia, disse:

– Você também acredita nessa invencionice?

O pai calou, ainda mais vermelho.

A jovem dirigiu-se a Pavla:

– Por que está se colocando entre nós? A senhora odeia o Serioja, o Serguei Pávlovitch, e inventa todo tipo de absurdo!

Fica fazendo meu pai e Kóstia brigarem. O que quer de nós?

– Nastássia, não seja insolente, não se atreva! – disse o pai, sem ar.

Nástia não lhe deu ouvidos.

– Por que tanta raiva? Por que você não pode esperar até que se esclareça essa história? É questão de princípios, entende?

– Eu entendo que não devem nem suspeitar de meu noivo em uma situação dessas! – gritou Nástia; o general continuava sentado, em silêncio, cada vez mais vermelho.

– Está com medo da verdade?

– Só pode haver uma verdade, e eu sei qual é. E aconselho que não se oponha ao nosso casamento: será pior para a senhora!

– Você acha?

– Eu sei!

Pavla olhou fixamente para ela.

– Há necessidade de tanta pressa?

– Quanta vulgaridade! Kóstia! – Nástia, lançando-se em direção do estudante que entrava – Kóstia, querido, seja nosso juiz! Serguei Pávlovitch está pedindo a minha mão e nosso pai, por total influência de tia Pavla, não quer concordar enquanto não se descubra onde foi parar o anel dele.

– Como é? Que patifaria! Estão acusando Pavlíkin de roubo?

– Sim! – disse maldosamente a velha dama. – Você, é claro, vai interceder por ele, vai comprar o anel de volta. E estou sabendo também de umas coisinhas a seu respeito! Do meu quarto dá para ouvir as portas rangendo quando entra o seu amiguinho e sobre o que vocês conversam. Fique grato por eu me manter calada!

Nunca em minha vida eu ouvira um escândalo daqueles, quantos impropérios. Kóstia sacudia o punho, urrava; Pavla gritava que se respeitassem os mais velhos; Nástia falava histericamente... De repente, porém, calaram-se, pois todas as vozes, gritos e ruídos foram cobertos por um som inumano, vindo subitamente do general, até então em silêncio, que se erguia. Depois ele caiu pesadamente, vermelho-azulado, e co-

meçou a arquejar. Pavla precipitou-se sobre ele:

– O que há com você? Maksim, Maksim?

O general arquejava, revirando os olhos, azul.

– Água! Água! Ele está morrendo, é um acesso! – sussurrava a tia, mas Nástia afastou-a com as seguintes palavras:

– Deixe, eu mesma solto o colarinho! – e pôs-se de joelhos diante de mim.

* * *

Até mesmo à antessala chegavam o cheiro do incenso e os cânticos das exéquias do velho general. Às vezes, parecia que era por mim que entoavam aqueles cantos. Ah, eu não estava tão longe da verdade!

Quando os rapazes entraram, Pavlíkin continuava uma conversa já iniciada:

– E eis que hoje recebi de Pavla Petróvna o seguinte bilhete – e tirando do bolso uma carta, leu em voz alta:

“Estimado senhor Serguei Pávlovitch! Por razões que, supõe-se, não há necessidade de explicar ao senhor, considero que vossas visitas, nestes dias tão difíceis para nossa família, sejam desnecessárias e, espero eu, o senhor não deixará de corroborar vosso comportamento com nosso comum desejo. O futuro dará a oportunidade de retomarmos as antigas relações, mas posso afirmar ao senhor que Anastassia Maksíмова, minha sobrinha, nesta situação, é plenamente solidária a mim. Respeitosamente etc.”

Ele olhou com ar de interrogação para Kóstia, que lhe observou:

– Sabe, titia não deixa de ter razão, a seu modo, e eu não sei o que minha irmã vai lhe responder.

– Mas, você há de concordar, são razões ínfimas!..

– Quer dizer a morte de papai?

– Sim, uma vez que eu não tenho culpa disso!

– Claro... Eu li há pouco tempo uma história das Mil e Uma Noites, onde um rapaz jogava fora carochos de tâmaras, uma

ação absolutamente inocente, e, quando um desses caroços caiu no olho do filho de um Gênio, ele acabou atraindo para si uma série de infortúnios.²⁴ Quem pode prever de antemão as consequências das pequenas coisas?

– Mas nós ainda vamos nos ver?

– Ah, sim, sem dúvidas! Não vou mais morar com minha família e fico sempre feliz em ver você. Isso é mais duradouro que a paixão de uma aluna de instituto.

– E não tem medo dos caroços de tâmara?

– Precisamente...

Serioja abraçou o jovem Gambakov, e eles saíram juntos da sala. Não vi mais Pavlíkin, como também em geral pouco vi as pessoas que estiveram comigo em meus últimos dias de estima.

* * *

De manhã cedo, vieram uns mujiques de botas e, perguntando à Pavla Petróvna: “é isso aqui?”, prepararam-se para me erguer. O mais velho bem que tentou saber se não havia algo mais para vender, porém, ao receber uma resposta negativa, seguiu com os outros.

Quando me viraram para passar pela porta, alguma coisa bateu no assoalho, já livre dos tapetes por conta da proximidade do verão. Um dos carregadores, pegando o objeto caído, entregou-o à velha dama, dizendo:

– É um anelzinho! A senhora deve ter deixado cair no divã, e aí foi parar atrás do forro.

– Está bem. Agradecida! – disse tia Pavla empalidecendo e, apressando-se em colocar em sua retícula o anel de esmeralda, graúda como uma groselha, saiu da sala.

Recebido em: 15/10/2021

Aceito em: 31/11/2021

²⁴ Trata-se, possivelmente, do conto “O mercador e o gênio”. (N.T.)